

Trabajo de grado para el Programa de Periodismo y Opinión Pública

Título

La verdad del acontecimiento como conjunción entre periodismo y literatura;
una mirada interdisciplinar desde la sinceridad de la ficción

Presentado por

Samuel Morales

Directora del trabajo

Danghelly Giovanna Zúñiga Reyes

Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario – Escuela de Ciencias Humanas

2019

A mis familiares y amigos,

Gracias por la esperanza y el ánimo

Gracias a los profesores por las clases que recibí, pues terminaron por nutrir el bagaje bibliográfico presente

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	4
El nuevo periodismo.....	6
La herencia realista	8
ARCO I - Periodismo y literatura, ¿realidad o ficción?	9
Vía periodística y vía literaria	9
Comparatismo periodístico-literario.....	11
CPL historiológico y genológico.....	12
El periodismo literario.....	13
La noticiabilidad del acontecimiento	14
El periodismo no tan literario.....	15
ARCO II - Síntesis: Alétheia y Acontecimiento.....	16
La alétheia	17
La sinceridad.....	17
El verum factum de Vico	18
Ficción facticia y Ficción explícita.....	19
Edgar Allan Poe	20
Luciano de Samósata.....	20
Las ficciones verdaderas de Tomás Eloy Martínez.....	21
La teoría literaria de Alfonso Reyes	22
Condiciones para la alétheia	22
El acontecimiento.....	23
El Aion de Deleuze.....	23
El eclipse de Ricoeur	23
PROPUESTA DE ESTUDIO DE CASO, El Pabellón de oro de Kioto y de Yukio Mishima.....	23
Fuentes periodísticas	24
2 de julio de 1950, Kioto	25
Hayashi Yoken y Eróstrato.....	27
La novela	28
CONSIDERACIONES FINALES	29
BIBLIOGRAFÍA.....	31
ANEXO.....	34

INTRODUCCIÓN

Lo medios de información se encargan principalmente de presentarnos un panorama de los hechos actuales, ellos “nos ayudan a definir la comunidad y a elaborar un lenguaje y un conocimiento compartidos basados en la realidad” (Kovach & Rosenstiel, 2012, p. 24). Sean digitales o tradicionales, sean las redes sociales contra las cápsulas informativas en tabloides de papel periódico, estos medios no solo evolucionan o se desplazan unos sobre otros; se acumulan. En la mayoría de agencias mediáticas, hoy en día, encontramos diferentes medios con una misma agenda y contenido, por ejemplo, en una cadena de televisión que trasmite las noticias del día acompañada en paralelo por una emisión de radio, una entrada en un portal web y por un diario impreso. La demanda de información de los individuos aumenta cada día; ya más de la mitad de la población mundial tiene acceso a internet (Debate, 2018).

Antaño nuestras opciones eran mucho más limitadas. Si bien se localiza en la aparición de la imprenta en el siglo XVI la irrupción de la comunicación masiva moderna para la historiografía tradicional de los medios (Briggs & Burke, 2002), hay quienes también ubican en una serie de eventos históricos pretéritos manifestaciones del hombre buscando comprender el mundo que lo rodeaban a él y a otros (Vázquez Montalbán, 1997). En un principio, nuestros antepasados conocían la realidad del mundo que habitaban a través de sus propias vivencias sin intermediario. Con el tiempo aparecieron los *primeros intermediarios* en forma de *narraciones* que pasaban de hombre a hombre y de pueblo en pueblo, configurando la realidad y dándola por hecha en posteriores generaciones. El contenido de las narraciones se volvió así una parte del mundo de quienes lo escuchaban. Así, los hechos y personajes en las historias, reales o no, fueron los que terminaron por configurar los corpus de creencias de las antiguas culturas.

Esas narraciones, fuesen anécdotas, rumores, discursos, mensajes o proezas creativamente ensambladas, no se componían sí y solo sí de una unidad *real* y legítima, como tampoco únicamente de un componente *ficción* o falso. La ficción, representada por la literatura, y la realidad, representada por el periodismo, son concebidas popularmente como antagónicas, cuando en realidad son dos ramas del mismo tronco que conforma el *arte de la narración* (Zelizer, 2017, p. 38). Ambas coexisten sin ser mutuamente excluyentes, pues constituyen el núcleo de la narración misma: un carácter ambivalente que cohesiona todo el sentido semántico y pragmático de lo que se narra, tanto a nivel metafórico como a nivel fáctico. Con la llegada de la teoría literaria moderna a manos de Bakhtin, Reyes, Eco, Doležel, Steiner y Culler se evidenció que la dicotomía ficción/realidad era más compleja pero menos maniquea de lo estudiado hasta ese momento.

Como en muchas de las historias que conocemos, nativas o forasteras, separar la verdad del mito es una ardua labor, una que requiere aproximaciones desde varias disciplinas. Hay relatos mitológicos que tuvieron una base de realidad (González, 2012), comprobable desde un punto de vista histórico o arqueológico, como también existen historias que damos por

sentando porque son las oficiales, pero que a su vez ocultan aspectos desconocidos que esperan ser cuestionados con el pasar del tiempo.

Después de un cuantioso salto temporal, con la llegada del *periodismo* como oficio, profesión y teoría, la transmisión de información se formaliza. El auge de los medios de comunicación permitió que las sociedades intercambiasen ideas y concepciones distintas del mundo a una velocidad imprevista (Virilio, 1995). Más pronto que tarde, alguien podía enterarse de un acontecimiento tanto en la antípoda como a una cuadra de su casa en cuestión de minutos y en una sola hoja. El discurso cotidiano se amplió al mismo tiempo que se estandarizó: dos o más individuos podían dialogar acerca de *eso que salió en las noticias*. Con una referencia en común que daban por hecho, y de la que su juzgamiento radicaba en las diferentes maneras en la que esta podía afectarlos de una forma u otra, la *realidad social* entre los individuos se fue homogenizando, haciéndose más específica en el mundo subjetivo pero menos abstracta en el mundo fáctico (Berger & Luckmann, 2013); el caso Dreyfus en 1894¹ fue una de sus primeras manifestaciones.

Así fue en un principio. No ha cambiado del todo, sin embargo, la creencia y práctica de que el periodismo es un fiel reflejo de la realidad es una teoría actualmente casi desechada. Casos como el de Stephen Glass (Valenzuela, 1998), el de Claas Relotius (BBC, 2018) o en general el fenómeno de las *Fake News*, llamado también *posverdad*, demuestran que la información sigue vulnerable a la manipulación. Ya sea por parte de los medios mismos o por influencia de terceros, el consumo de información y su producción están cada vez más tergiversados (Schudson & Zelizer, 2017). Dada esta incertidumbre por las fuentes periodísticas como tal, y el cuestionamiento por la legitimidad y autenticidad de la información transmitida, hallamos por consiguiente el planteamiento inicial: el discernimiento de lo que es *real* y de lo que es *ficticio*. Los géneros literarios, o la literatura en sí, junto a otras formas de artes narrativas, son *de iure* obras de ficción. Al compararlas con los medios de información o con datos históricos no cabría duda que las primeras son las últimas a las que recurrimos por obtener información verídica sobre algo. Empero no es así de ortodoxo.

La *ficción* como *género literario* (Chillón, 1999) no es de facto un compendio de información falsa e invenciones fabulosamente compuestas por la imaginación de un escritor. Para que haya drama, puesta en escena y obra, debe de haber primero un elenco de carne y hueso que personifique el acto. El cuento, la novela, la obra de teatro y el cine, si bien cuentan con recursos narrativos que manipulan lo *fáctico* de lo *realmente* acaecido, esto no los desmerita como información *falsa*. Vemos, por el contrario, que el arte nunca abandona el territorio de la realidad, como tampoco se aleja de un concepto de *verdad*.

¹ El polémico juicio polarizó a la población francesa y a gran parte del continente europeo. El acontecimiento ilustra cómo la opinión pública incidió en la sociedad. La audiencia (fuese pro o contra) interpretó el hecho desde distintas aristas, fuesen unas más plausibles que otras más inverosímiles.

Con la llegada de una primera noción de *periodismo literario*, género que cultivaron periodistas en la década de los sesenta, el duopolio de la verdad entre escritores y periodistas tradicionales entró en auténtica crisis. Según Tom Wolfe, esta nueva corriente de autores que emergían de revistas como *Esquire*, *The New Yorker* o *Nugget*, sufrió los latigazos de ambos atavismos. Por un lado, el periodismo tradicional no la reconocía como parte de su oficio, refiriéndose a esta como “forma bastarda”, “para-periodismo” o “lumpen-proletariado” producida por juventudes de contra-cultura (Wolfe, 2012, p. 41). Por el otro, el movimiento literario de turno negaba el valor artístico del nuevo género, arguyendo que los *novelistas* eran los únicos con autoridad suficiente para crear arte desde la realidad por medio de la novela (p. 60).

Los reportajes, crónicas y perfiles de estos periodistas: Thompson, Talese, Sack, Plimpton y Wolfe fueron, en su momento, obras que habían nacido de las fuentes primarias a las que se acercaron, y de la información socavada con la que esculpieron sus narraciones. Todos respondían a una *agitación artística* cuando escribían (Wolfe, 2012, p. 39); de movimiento vanguardista o de escuela de pensamiento no tenían nada, salvo un *estilo* que los definía y que diferenciaba de otro tipo de narraciones literarias o periodísticas. Para categorizar a estos autores en un único conjunto, y para también determinar las características de sus obras en un solo dominio, se comenzó a referenciar a aquella tendencia periodística/literaria como *New Journalism*² (en adelante NJ) por parte de escritores y medios de comunicación; esta etiqueta extra-oficial terminaría siendo adoptada por sus autores, dando paso a una pausada pero segura formalización del *género*.

La *hybris*³ de la que acusaban a los *nuevos periodistas* suponía el celo con el que ambas narrativas tradicionales escudaban sus definidos estilos. La unión que sugerían de las dos formas era precisamente el problema: dos conjuntos excluyentes forman uno nuevo que contiene todas sus características paternas, pero que le es imposible identificarse con una de sus progenitoras, salvo con su dominio sui generis (Lipschutz, 1991, p. 17).

Lo anterior, sin embargo, para los autores del NJ, no suponía una inhabilidad o invalidación de lo escrito en cuanto a producción se refiere. El NJ paradójicamente se había articulado desde una genealogía ya pregonada hace años por novelistas como Dickens y después con Vidal, entre muchos otros (Wolfe, 2012, p. 57). El *Realismo literario* o la *No-ficción* que transitó por el siglo XVIII hasta principios del XX, y que tomó forma en novelas, cuentos, ensayos, epístolas, (auto)biografías, diarios u otro tipo de relatos, fundó los primeros cimientos del camino por el que cruzarían los autores del NJ.

² El nombre *Nuevo Periodismo* fue acuñado por Peter Hamill en 1965 cuando publicó un artículo sobre esos periodistas. La importación del NJ fuera de los EE. UU. en décadas posteriores se denominaría como Periodismo Literario o Narrativo.

³ Del griego ὕβρις, el concepto se refería a la desmesura o desmedida de un hombre contra la naturaleza o contra los dioses. A modo de ofensa, *hybris* puede ser entendido, en este caso, como una corrupción consumada por la unión de lo sagrado y lo profano.

Fue en el siglo XIX cuando la *novela* se redefinió bajo el signo del *realismo literario* (Chillón, 1999). En Europa la consolidaron autores como Dostoievski, Flaubert y Zola; en EE.UU. estuvieron Melville y Twain a la cabeza; luego los *Muckrakers* y posteriormente Faulkner, Fitzgerald, Hemingway y Steinbeck hasta la llegada de Capote y Mailer. Estos dos últimos, quienes fraguaron sus estilos con los de sus predecesores, fueron los que terminarían por definir la *narrativa de no-ficción*. Lo innovador de sus obras: *A sangre fría* (1966) y *Los ejércitos de la noche* (1968), radicaba en que ambas nacieron de reportajes de acontecimientos publicados periódicamente, y que, además de ser escritos por *novelistas de profesión*, se construyeron con información verídica.

Para Wolfe:

El caso es que los novelistas parecían retroceder ante la vida de las grandes ciudades en su totalidad... Al abandonar el realismo social los escritores abandonaron cuestiones vitales de técnica... Los periodistas comenzaron a descubrir los procedimientos que conferían a la novela realista su fuerza única... (pp. 48-50).

Con esto se refería a la ausencia de un régimen literario contemporáneo que se adhiriera a la realidad del tiempo que le tocó vivir. El *zeitgeist americano* del siglo XX que imperaba en las décadas de los sesenta y setenta era un baúl de experiencias e historias de ciudades post-industriales con personas que vivieron el siglo más violento y belicoso de la humanidad. Esto, sin embargo, era ignorado por los *hombres de letras*, quienes escaparon de ese mundo refugiándose en la tradición de la ficción y la fábula. Fue así como los susodichos descuidaron la herencia de sus antecesores.

Los *nuevos periodistas* lo que hicieron de “nuevo” fue seguir ese camino olvidado; diferenciando su cepa desde el *estilo* del que se apropiaron siendo *periodistas de profesión*. La restauración del género literario que se había perdido surgió con ese grupo presuntamente híbrido de reporteros con ínfulas artísticas. El legado de los grandes autores se convirtió para ellos en técnica y herramienta canónica, convirtiéndolos así en escritores comprometidos con la realidad (Wolfe, 2012, pp. 54-55). Para la posteridad, Wolfe (2012) sentenció que debía ser imprescindible (hasta imperativo) que todo escritor, sea novelista o periodista, recorra esa senda y emplee para sus obras la misma técnica pues, estableciéndola jerárquicamente respecto de otras, resulta ser superior (p 72).

La historia del periodismo es una aún muy joven si la comparásemos con la de la literatura. Por injusto que suene un contraste de sus trayectorias, resulta necesario sugerir una simbiosis hipotética entre ellas, una que permita traer a la superficie los *diálogos* que han ocurrido entre sus vectores. La empresa determinaría que, antes que diferencias, ambas

narrativas comparten elementos en común, al verse inmiscuidas en un *continuum* de mutua retroalimentación desde que el periodismo se desprendió de la literatura. En *Literatura y Periodismo* de Chillón (1999) se establece que tal *promiscuidad* entre ambas surgió de la alineación de unos factores historiográficos y culturales específicos. El coqueteo entre ellas daría finalmente paso a una contaminación recíproca que, en vez de perpetrar una confusión de términos, legitimaría sus respectivos estilos.

Con la llegada del siglo XIX el periodismo tuvo como génesis aquel caldo primordial que fueron el *realismo* y el *naturalismo* literario, los cuales, a su vez, fueron producto del paradigma científico regente de la época en la que se destacaron el positivismo y la industrialización. La *sociedad de masas*, alimentada por ello, demandaba información (Habermas, 1981), y de esta demanda nacería la *prensa de masas* como un tipo de literatura especializada, de corte empresarial, encargada de divulgar aspectos relevantes de la misma. “El nacimiento coetáneo de la novela moderna y de la prensa de masas” (Chillón, 1999, p. 77) marca consigo la llegada de un nuevo paradigma social, político y económico que retrataron los novelistas en sus trabajos publicados en las gacetas y folletines de aquel entonces.

Abordar la *realidad social* era la meta tanto de literatos como de periodistas, diferenciándose luego por las herramientas lingüísticas que definieron institucionalmente como consecuencia de la división del trabajo y que terminó por establecer un cisma entre las profesiones. Fue así como la literatura, una expresión artística que podía crear dispositivos estéticos desde la *ficción*, y el periodismo, una labor social, científica e informativa *no-ficcional* (Passos, Nering, & Carvalho, 2010), se excomulgaron mutuamente, dando paso a la primera dicotomía realidad vs ficción.

La literatura de no-ficción (en adelante LNF) fue presentada entonces por varios autores, fuesen literatos o periodistas, como el resultado más eficaz y completo para solucionar la dicotomía *realidad-ficción* y evitar la tentación de la ficción sobre el arte; retribuyendo en la literatura caracteres como los del periodismo sin perder su esencia estética. La LNF puede emplearse de tres modos distintos. Según Talese & Lounsberry (1996), son la creatividad del autor y su ejecución estilística las que permiten distintas narraciones de la realidad: hay una investigativa (*Reality Researched*), una creativa (*Reality Presented with Style*) y una artística (*Reality Enlarged*). Las tres producen obras comprometidas con la realidad, pero obedecen también una jerarquía, siendo la lectura de una obra de *Reality Enlarged* la que permite mayor conocimiento sobre algo, pues amplía su grado gnoseológico más allá de los hechos y de la información (pp. 75-77).

Veremos, sin embargo, que, a pesar de que efectivamente la LNF propone una alternativa que parece resolver el dilema, la *ficción* no queda escasa en *presunción de verdad*. Las teorías del periodismo mantienen su mirada en la LNF como el recurso narrativo por

excelencia para *expandir* el discurso conceptual hacia los confines permitidos por su praxis (Passos, Nering, & Carvalho, 2010).

Bajo este panorama, los estudios realizados desde LNF son abundantes, pero han quedado limitados únicamente a su propio régimen en el afán por no abandonar el discurso del periodismo; aquí se demostrará que observar y abordar la *ficción* desde sus propios artefactos permite plantear hipótesis que no son ajenas al estudio *periodístico*. Así como la *Reality Enlarged* de Talese amplía el horizonte cognoscitivo, las obras de ficción son a su vez vehículos de verdad si las abordamos por lo que son.

El método de Chillón (1999) es precisamente el que iré promoviendo mientras llevo a cabo el estudio. La línea investigativa que sigue se compone de dos variables condicionales: la *recopilatoria*, encargada de establecer un estado del arte extenso, y que da paso a la *propositiva*, donde expone su método (pp. 400–404), uno que busca resultados inéditos por medio de la *actitud comparatista* entre periodismo y literatura. El objetivo por ende de este trabajo, del mismo modo que los nuevos periodistas cruzaron la puerta que les abrieron los novelistas, es seguir a Chillón mientras aporto para su senda elementos que permitan nuevas interpretaciones que innoven el planteamiento ya explotado, pero aún relevante, de la dialéctica entre *realidad* y *ficción* en el periodismo y la literatura.

Así como en la teoría de conjuntos que explica Lipschutz (1992), la unión de dos conjuntos que no comparten propiedades iguales debe ser replanteada a una intersección de dos conjuntos que sí tienen propiedades en común, y desde ella lograr la verdadera síntesis entre los estudios de ambas epistemologías y ontologías.

ARCO I - Periodismo y literatura, ¿realidad y ficción?

Por una parte tenemos la vía periodística (Tuchman p. 73, 1986, citado por Vico 2013), vinculada con la historiográfica, encargada y preocupada por el fiel registro del hecho de manera informativa. El cubrimiento de las fuentes es elemental para esta vía, hace parte de su oficio recopilar información (relevante) y transmitirla en el menor tiempo posible al mayor número de personas (Chillón, 1999, pp: 47, 53 – 56). El formato se hace funcionar para que lo narrado sea consistente con lo sucedido, mediante parámetros que permitan que el trabajo periodístico produzca contenido veraz y comprobable. Siguiendo esta lógica, se infiere que los medios de comunicación actúan como ventanas de realidad, estén sesgados o no por otro tipo de intereses; para el público, para las audiencias, son los intermediarios que *oficializan* la realidad del hecho. Al pregonar una noticia esta se vuelve parte de la realidad de los individuos; puede ser negada o afirmada, pero existe irremediamente fuera de la opinión popular en un espacio y tiempo específico (Lippmann, 1998).

Por otra parte, la vía literaria es aquella que trabaja por medio y como fin estético la elaboración artística desde una composición narrativa. Las obras literarias se valen de

recursos tropológicos que proporcionan sentido semántico a lo escrito. Por medio de la trama, los personajes y el narrador, se entretejen universos alternos sin una realidad concreta. El arte, como lo vio Platón en el *Banquete* y después Aristóteles en su *Poética*, juega en el terreno de las *posibilidades de acontecimiento*, las cuales el artista dibuja mediante un proceso conjunto de *mímesis* (μίμησις) y *poíesis* (ποίησις), de imitación y creación. En el periodismo y en los medios de comunicación los acontecimientos son las noticias, y estas a su vez son la divulgación de un suceso cuyo valor existe dentro y por fuera del medio (Martini, 2000).

Para Aristóteles, la obra de arte es por definición la imitación de lo real (Cappelletti, 1991, p. 3; 1448b); toda producción artística está basada, como oficio que es, en la reproducción de algo que existe en el mundo y en cómo luego se representa en una obra de teatro, en un verso o en una canción.

Podemos constatar que la síntesis de la *vía periodística* y la *vía literaria*, la intersección entre lo *fáctico* y lo *ficticio*, surge como objetivo de esta disertación. Las dos vías, en suma, son dialécticas, sin suficiente evidencia de excomulgación mutua. El estudio comparado entre las supuestas categorías antagónicas, a su vez que se exploran conceptos y aportes teóricos desde diferentes disciplinas y autores, permitirá el planteamiento del *acontecimiento*, sin entenderse simplemente como una noticia periodística que inspiró a un escritor, ni tampoco como una obra artística independiente a la realidad de los sucesos. La *verdad* que se hace *evidente*, la *alétheia* (ἀλήθεια) para los antiguos griegos, se construye rigurosamente desde el objeto de conocimiento en su plano físico y posteriormente en el plano psicológico de quien lo estudia⁴. A esta verdad la llamaremos *acontecimiento*; concepto que construiremos desde los planteamientos de Ricœur y Deleuze, y no solo como un sistema de contingencias de un hecho histórico en particular, sino también como la revelación sincrética entre las dos vías propuestas dado un objeto de estudio determinado.

El método que funda Chillón: el comparatismo periodístico-literario (en adelante CPL), intenta solventar precisamente la dicotomía de ambas fórmulas a partir de las relaciones diacrónicas y sincrónicas entre la cultura literaria y la cultura periodística (1999, p. 400). Aún si el periodismo y la literatura son productos culturales que comparten la misma materia prima: el lenguaje, la no tan obvia conexión pasa desapercibida debido a asuntos más formales que conceptuales. El *cómo hacer*, es decir, sus epistemologías, difieren por cuestiones de acceso y producción, pero el *qué es*, es decir, sus ontologías, son simétricas y se componen de idénticos genes.

Siendo el lenguaje la zona de encuentro común entre las variables y primera evidencia de su síntesis, nos ubicamos a continuación dentro del paradigma de la incidencia del *giro*

⁴ Para el filósofo napolitano Giambattista Vico (1668 – 1744) *la verdad es lo hecho* (Verum Factum). Significa que el hombre, como ser racional, alcanza la verdad por medio de la construcción mental de un objeto en sus condiciones ideales. Repasaré su relevancia con mayor detenimiento más adelante.

lingüístico (pp: 43). La pregunta sobre la naturaleza del lenguaje, explorada por varias escuelas desde el siglo XIX, se puede resumir en que este no puede ser dado por hecho. Se concluyó que el lenguaje no era *espejo del mundo*, pues es un constructo humano que colisiona con la realidad que es percibida distintamente por las mentes y experiencias de cada quién. *El engaño del lenguaje*, diría Nietzsche (2012), se reduce a una pura instrumentalización por parte de los hombres, quienes emplean las palabras con fines específicos o por acuerdos colectivos para dotar de sentido práctico al vivir. Lo que *existe* en el mundo y las palabras en nuestras lenguas no son lo mismo; estas últimas, al igual que el arte lo es para la vida o las noticias lo son para los hechos, son *representaciones*, abstracciones idóneas de las cosas que por convenios aceptamos como válidas y correctas.

Esta idea, por nihilista que suene, permitió que los estudios lingüísticos se desarrollaran y colaran dentro de las discusiones científicas y sociales que darían paso a nuevas consideraciones en todas las áreas del saber, porque, cuando hablamos de lenguaje, hablamos de un organismo que estructura sentido y que otorga significado. A pesar de su arbitrariedad, conocemos y entendemos el mundo al tenerlo, y de igual manera, podemos comunicarnos unos con otros y relacionarnos con nosotros mismos, de modo que creamos conocimiento, como también podemos compartir o rechazar percepciones. No hay verdad o falsedad preconcebidas, más estas se pueden identificar y reconocer pues nos lo *permite* esta capacidad.

Chillón se sitúa ahí, donde otros abrieron el camino de la crisis que desembocó la consciencia lingüística en las artes y en las ciencias. Estipula sin embargo que, aun con tan abundantes aportes, los estudios de medios o *la teoría periodística de los géneros* como tal quedó corta en su ahondar conceptual. Según él:

[E]s la teoría periodística de los géneros la que está en crisis desde hace años a causa, precisamente, de su tozudo carácter prescriptivo y de su precario y reumático aparato conceptual. Su esclerosis puede ser mitigada, en mi opinión, con la ayuda de los conceptos y métodos de análisis, descripción y explicación que proporcionan la lingüística y la teoría literaria contemporáneas (1999, p. 427).

Es por ello que las modalidades que ofrece, como comparaciones metódicas interliterarias y multidisciplinares, permiten que “la teoría periodística no se estanque en la orfandad” (p. 395) y pueda nutrirse de la competencia con la que las ciencias sociales desarrollaron sus conceptos. El CPL se compone así de dos frentes: una primera investigación sistemática de un objeto de conocimiento, inmerso simultáneamente en la cultura periodística y literaria, y en segundo lugar en un estudio de caso del objeto desde la mirada interdisciplinaria. También, dependiendo de su aplicación, el CPL se divide en cuatro parcelas de estudio: CPL historiográfico, temático, morfológico y genológico; cada una con su propia receta

de corolarios que intentan responder cuestiones específicas dependientes del objeto y de los resultados de su análisis.

Para fines prácticos explicaré la primera y cuarta parcela, siendo las que más se ajustan al objetivo de lo aquí tratado.

El CPL historiográfico (en adelante CPLH) se encarga de traer a la superficie los nexos que históricamente han existido entre el periodismo y la literatura (p: 404). Su proceder se ejecuta desde la periodización del objeto de conocimiento elegido y de sus contrastes de tipo diacrónico (épocas o situaciones históricas definidas) y de tipo sincrónico (escuelas de pensamiento o movimientos culturales). La *dialéctica* es fundamental para su óptima aplicación, estando el objeto de lleno en una esfera social y cultural característica de su tiempo y espacio de emergencia. Culmina con esclarecer su *estética de la recepción* (p. 405), esto es: el conjunto de factores históricos que hicieron proclives las circunstancias de la elaboración del texto (objeto) y en cómo entró en la *perspectiva del sujeto receptor*.

Chillón advierte que este modo, siendo el más prometedor de los cuatro, aún no cuenta con la suficiente explotación debido a que promete resultados a largo plazo. El CPL historiográfico posee un cuerpo investigativo que requiere de estudios exhaustivos que deban siempre barrer hasta el más diáfano de los datos, por insignificante que sea.

El CPL *genológico* (en adelante CPLG) se orienta al estudio sistemático de las conexiones entre los géneros literarios y los géneros periodísticos (p. 414). La relación establecida no es únicamente una cuestión de producción o normas; con la llegada de la *actitud analítico-descriptiva*, que sostenía la visión de los géneros como prácticas culturales cambiantes y mutables, al contrario de la *actitud normativa*, que defendía la institucionalidad puritana y jerárquica de los géneros tradicionales, hubo una ruptura que permitió la formalización de los *estudios literarios* como se conocen. A partir de ahí se pudo reconocer y catalogar la proliferación de nuevos géneros con los que experimentaban los escritores, entre ellos formas pioneras de estilo periodístico como el diario de viaje (crónica), el retrato costumbrista (perfil) o hasta la novela o el cuento (reportaje documental) (p. 428).

Esta parcela cuenta también con un par de ejes que caben destacar para ajustar el rumbo del estudio a sugerir. Por un lado, la *perspectiva histórica* (p. 417), que vela por el análisis y descripción de la producción literaria y periodística por medio de los enunciados lingüístico-semánticos en un periodo histórico determinado; y en cómo se dieron las condiciones necesarias para la *aparición* de nuevos géneros o de reinterpretaciones de los antiguos. Por otro lado, la *perspectiva pragmática* (p. 421) se enfoca en el *horizonte de expectativas* el público es predispuesto a reaccionar, desde factores sociales, históricos y culturales, a la obra que fue producida por efecto del tiempo y del espacio que la cobija.

Así pues:

[A]l estudiar comparativamente la cultura periodística y la cultura literaria, al preguntarnos por sus complejas y promiscuas relaciones, nos vemos obligados a formular interrogantes de gran alcance –y de elevado riesgo para el ufano sentido común- sobre qué significa, qué implicaciones estéticas y cognitivas tiene el acto de empalabrar <<la realidad>> con y en enunciados lingüísticos (sic) (p. 395).

La disciplina metódica de Chillón, a mi parecer, es prometedora e intrigante; pero, si bien se ajusta a esta empresa, queda escasa, aún en toda su ambición, en dos conceptos que sugerí al principio. De pensar y enlazar su marco teórico con la propuesta de la *alétheia* y de *acontecimiento*, estaríamos ante una nueva forma de análisis comparativo y hermenéutico que estudiaría la síntesis entre las *vías* en un uno y en un todo. Los conceptos, a pesar de ser más distinguibles en los campos de la filosofía y de la historiografía, hacen valer su importación hasta acá al aportar perspectivas inéditas al campo teórico del periodismo y, consecuentemente, al de la literatura; así como también con ánimo de transmitir, nunca caricaturizar, su relevancia fuera de sus campos originales.

Regresemos a la primera de las consideraciones: el periodismo literario (en adelante PL), un producto con procedencia en la tradición literaria y definido por periodistas que, como dijimos, respondieron a unas circunstancias espacio-temporales en las que sus *estilos* de *producir* narraciones de corte periodístico reprodujeron los de los autores *realistas* y *naturalistas* de antaño. El *modus operandi* del PL, como género, puede variar, al igual que varían los manuales de redacción periodística en los medios de comunicación, pues depende de quien lo esté produciendo; es una cuestión más de forma que de contenido. Cada autor presenta su estilo acorde a lo que desea transmitir, por medio de un lenguaje estilizado de lo que *acaeció* en el universo de la obra. El *acaecimiento*, lo sucedido, autoriza al escritor/reportero/autor a que haga su retrato; siempre y cuando respete la correspondencia de los hechos con la realidad en pretérito o presente.

El parámetro periodístico se mantiene dentro del supra-género al que pertenece el PL: la LNF permite retratar una serie de hechos y personajes que existen tanto dentro como por fuera de la obra. Los que trabajan el PL no cuentan con mayores libertades que las de un reportero en un medio, pero sí con un lenguaje que flexibilizan mediante el uso de los artefactos evocativos que, como decía Wolfe, heredaron de la tradición literaria redefinida por la LNF. Estos dispositivos son los recursos narrativos por excelencia: el *mot juste* de Flaubert, el cómo decir correctamente las cosas, obedece al realismo objetivo que busca el escritor por medio de la representación *verdadera* de la realidad social antes que por una representación *verídica* (p. 99). El *estilo* es así el acceso estético y cognitivo con el que el autor elabora lingüísticamente su producto mimético-poético.

Dicho esto, pareciera que el PL cumple los requisitos para ser la síntesis que buscamos entre el periodismo y la literatura. Genealógicamente se pueden rastrear manifestaciones del género antes de su formalización relativamente reciente. Antecedentes encontramos por antiquísimos en el *Satiricón* de Petronio en el siglo I D.C. Pero sería hasta el siglo XVIII y XIX con Daniel Defoe y Alessandro Manzoni cuando por primera vez ocurriría la *simbiosis* en ejemplos específicos de narraciones (pp. 77-80). Algunas de las obras de estos dos autores, en las que se destacan de Defoe el *Diario del año de la peste* (1722), *La tormenta* (1704) y *Robinson Crusoe* (1719), y de Manzoni la *Historia de la columna infame* (1842), son para Chillón señales de aquel síntoma que advino el nacimiento coetáneo de la novela moderna y del periodismo. Tanto Defoe como Manzoni lo que hicieron fue *novelar un hecho auténtico acaecido*, gracias a una sensibilidad realista que les permitió plasmar el *valor humano* de los hechos relatados.

La tentativa de síntesis que yace con el PL parece debida a su condición de *genera mixta*, sin embargo, debemos repasar con cautela sus propiedades antes de concluir definitivamente.

Comencemos con la siguiente hipótesis: aquella *síntesis* entre el conjunto categórico de competencias puramente *periodísticas* y el conjunto categórico de competencias puramente *literarias* es la que tiene por nombre PL.

Sus modalidades son abundantes, siendo la *crónica*, el *reportaje*, la *entrevista*, el *perfil* y el *documental* los más comunes dentro de los medios de comunicación; los también llamados *géneros narrativos* del periodismo (Casasús & Núñez Ladevèze, 1991). Los productos *no-ficcionales*, como las obras que hemos mencionado, fueron nutridas por meses o años de investigación periodística. Por medio de la observación, la inmersión, la revisión de fuentes, las entrevistas, las encuestas, los mapas demográficos o el trabajo de campo en el lugar de los hechos, siendo las clásicas herramientas metodológicas y prácticas tanto en el periodismo como en las ciencias sociales, los trabajos no solo llegan a poseer una amplia gama de información demostrable, sino que presentan esa información de manera *narrativa*. Quien lo hace, aquel quien lleva la narración, emplea como restricción su propio estilo. El objetivo no es *informar* como en una noticia; trata de hacer *vivir* lo informado a través de recursos literarios.

Los tropos de los que la ficción se vale en la narrativa clásica son así importados al PL. Observamos tres características que el último toma prestado de la primera⁵: i) Narrador: en cualquier persona gramatical, inmerso en la trama como espectador o personaje dentro o fuera de escena. ii) Fabulación: la trama (los hechos) se enuncia usualmente con la ecuación *inicio – nudo – desenlace*; la cual presenta variantes: a modo de reconstrucción de una historia o como suerte de ensayo o manifiesto. iii) Tropología: metonimias,

⁵ Estas características pueden variar o ser reestructuradas dependiendo de quién las estudie o desde qué tradición se planteen. Las presentes se basan en las de Wolfe (2012, pp. 50 – 51).

sinécdoques, metáforas, analogías y apelativos son dispuestos por el estilo definido del autor; la prosa se ejecuta en pro de la *narración del acontecimiento* antes que por la *noticiabilidad* del acontecimiento (Martini, 2000, p. 32). Las tres pueden ser acomodadas arbitrariamente por el periodista, pero se hacen presentes en la mayoría de ejemplos que caben por mencionar.

La noticiabilidad del acontecimiento es conformada un criterio mediático: la *noticia* es la divulgación de un suceso que cumple con los requisitos calificativos del medio y de su respectiva agenda. Entre sus valores se destaca que el suceso sea público; debe afectar a los individuos y a la sociedad. Para Martini no es otra cosa más que *la construcción periodística de un acontecimiento cuya novedad, imprevisibilidad y efectos futuros sobre la sociedad lo ubican públicamente para su reconocimiento* (p. 33). La triangulación entre el suceso, las fuentes y el público es la natividad de la producción de toda noticia; esta epistemología es universal y acogida con alta parsimonia imparcial a las geografías.

Es así como en las agencias de medios actuales, aún con los cambios implementados en este siglo con la apertura tecnológica y digital, se sigue respetando esta tradición incipiente de la producción. La información legitima el acontecimiento y, a través de un lenguaje especializado por medio de manuales de calidad, llámense las *6 W* o *titulares*, se transmite al público bajo la categoría de *actual* y *relevante*.

En el PL pareciera que el dogma se diluye en una actividad practicada por personas nativas medio. Sus autores podrían definirse como pescadores o arqueólogos que, dotados de una sensibilidad específica, traen a la superficie una noticia que la lupa de los medios pasó de largo, rescatándola usando recursos literarios sin alterar lo documentado. Aquí la única norma periodística verdaderamente agredida por PL es la exclusividad lingüística del formato mediático mencionado; la *apertura* del lenguaje fuera de esta hacia confines que solo le competían antes a la literatura es su estrategia semiológica; no se trata de una subversión contra las reglas o contra el medio mismo, es una asimilación e importación del arte narrativo a servicios de la profesión periodística.

Cada autor aporta su propia definición al respecto, pero estas están lejos de ser relativas, pues concuerdan en la susodicha premisa axiomática: *la labor es netamente periodística antes que literaria o ficcional*.

Para Leila Guerriero (2010):

El periodismo narrativo tiene sus reglas y la principal, perogrullo dixit, es que se trata de periodismo... Podríamos hacer un rizo y decir que, por definición, se llama periodismo narrativo a aquel que toma algunos recursos de la ficción –estructuras, climas, tonos, descripciones, diálogos, escenas– para contar una historia real y que, con esos elementos, monta una arquitectura tan atractiva como la de una buena novela o un buen cuento.

Agrega también que, acompañando esta regla de oro, completando así la trinidad de imperativos del PL, se encuentran i) la preproducción: la reportería, revisión de documentos, entrevistas u otras herramientas de indagación periodística, y ii) la *no-invencción*: el periodista no se inventa o imagina nada; su arreglo del lenguaje no corrompe en ningún momento la realidad de los hechos. Apreciamos aquí una simplificación de los valores estéticos de la literatura a los valores informativos del periodismo. Los parámetros institucionalmente se mantienen y, cobijados en un único estándar, no presentan riesgo de discrepancia o de cisma ni en el argot ni en la práctica.

El PL se emplea si y solo si con intenciones periodísticas y no es suficientemente consustancial con las escuelas literarias del realismo, del naturalismo o de la LNF. Su dominio es exclusivamente el del periodismo, al ser su objetivo invariable al de este; de modo que podemos concluir que el PL, si bien es una aproximación más flexible a la tradicional, no es la síntesis que busca la propuesta dialéctica de este trabajo.

El acceso al acaecimiento, desde el tipo *informativo*, resulta siendo el objetivo tanto del periodismo de medios masivos como del PL. El paradigma de la *noticiabilidad* permea la teoría y práctica de la aplicación periodística, algo que no encontramos en la literatura como expresión de arte narrativa. Como hemos visto, la aproximación de la LNF se asemeja a la del periodismo por su carácter realista-naturalista (en la novela histórica o en el panfleto, por ejemplo), aun si prescinde del mandamiento de la noticia. Sin embargo, el objetivo de esta es irrefutablemente *pro-narrativo* y *estético*. A pesar de ambas basar su narración en información histórica o verídica, la concordancia de sus epistemologías no corta con la misma tijera sus ontologías dispares.

Ambas disciplinas sí concuerdan en presentar la realidad como un compendio de información, fruto de la adopción del positivismo en el pensamiento occidental. Procuraré a continuación demostrar cómo y dónde escasea esa concepción reduccionista, pues, teleológicamente, los accesos sí se bifurcan en informativo o estético, empero, vemos a su vez cómo a la vía literaria le dificulta mudarse también de sus propios criterios. Es preciso entonces plantear y asumir *acontecimiento* sobre *acaecimiento* en ambas; encontrar y establecer la *verdad* dentro del pajar de datos y fábulas.

Superado el dogma de la noticia y del acaecimiento, e instaurado el nuevo régimen, superamos también las concepciones tradicionales que se reducen únicamente a su dicotómico quehacer epistémico, permitiendo que se esclarezca de una vez el camino hacia la síntesis entre el dominio del periodismo y el dominio de la literatura. La recopilación de información periodística, junto con su respectivo análisis y su contraste con la adaptación novelada que el hecho inspiró, descubrirá el *acontecimiento* y revelará la *alétheia*.

ARCO II - Síntesis: Alétheia y Acontecimiento

El acto de crear o dramatizar una historia es un modo de entender la realidad. La literatura, como arte que es, cumple con esta característica. El lenguaje es su principal materia de trabajo; es el recurso para producir diferentes tipos de piezas, como lo es la arcilla para los escultores o los colores para los pintores. La mitificación de la ficción literaria, el imaginario popular que se tiene de ella, sugiere que es antónima a la realidad. Esto es resultado de una errada impresión del término, puesto que la definición de *ficción* resulta o muy general o muy específica; empero ignorando en ambos casos que su uso no es necesariamente *contra-factual*. La ficción no es un testimonio falso o especulativo por defecto, es, por el contrario, un vehículo de realidad, pues permite conocer un hecho desde una mirada diferente a la estrictamente informativa.

La alétheia, concepto que rescata Heidegger del mundo helénico, significa literalmente “desocultamiento”: la *verdad* del ser y de las cosas tiende por naturaleza a estar *oculta* (Gadamer, 2017, p. 53). El acto de traer a la luz aquello que antes estaba encubierto, oculto de nuestra vista, era un trabajo que le correspondía a científicos y filósofos, siendo ellos capaces de juntar en sus discursos (logos) un *juicio verdadero*. Para Aristóteles este es la adecuación de lo reunido en el juicio con lo que en el objeto estaba reunido (p. 54). Fue así como las propiedades lógicas de la consistencia y de la contingencia se privilegiaron en el pensamiento occidental, resguardando el *logos* como método para alcanzar la *verdad* y superar la autoridad del *mythos*. Gadamer sigue a Heidegger desde la hermenéutica, agregando que la crisis moderna del pensamiento radica precisamente en quién monopoliza la *alétheia*, algo que, por ejemplo, ocurre con la objetivación positivista de la ciencia sobre otros modos de discurso con *pretensión de verdad*.

La *toma de la consciencia lingüística* permitió consigo que la discusión fuese abordada desde el estudio del lenguaje, al cual Gadamer (2017) alude casi paradigmáticamente:

[E]l encubrimiento es propio de la acción y del lenguaje humano. Porque el lenguaje humano no expresa sólo la verdad, sino la ficción, la mentira y el engaño. Hay, pues, una relación originaria entre el ser verdadero y el discurso verdadero. La desocultación del ente se produce en la sinceridad del lenguaje (p. 53).

Nos preguntamos, ¿es posible hallar *alétheia* desde la *ficción*? ¿Acaso la ficción literaria tiene presunción de verdad respecto de algo? Aquella *sinceridad* se refiere concretamente a su más elemental significado etimológico: del latín *sinceram* (Álvarez, 2019), literalmente “sin mezcla”, que fue el epíteto que usaban los romanos para describir a los pueblos y personas que consideraban autóctonos a un único país, raza y cultura. La ausencia de mestizaje en un pueblo determinaba si este era sincero (puro) o no, si este podía identificarse únicamente consigo mismo y no con otro. El empleo tardío del vocablo, que

existe desde Cicerón, se asemeja más a su uso actual, pero también retiene su semántica. Hablamos de sinceridad si en ella no hay doble sentido o lugar al engaño; si declaramos *sin ambigüedades y de una única forma: la verdadera*.

Sin sinceridad, en cambio, se confunden los hechos con las opiniones, algo que pasa muy a menudo, y acaba por perpetrar una ambivalencia que desacredita ambas variables. A través de un enunciado se puede comunicar la verdad de un hecho a alguien, dependiendo paradójicamente de si el sujeto la toma como cierta o no; el dilema no es nuevo, pues la propuesta de la ciencia de trascender de la experiencia subjetiva a la objetiva cae dentro de la misma dialéctica (p. 55). Nietzsche fue el primero en advertirlo; en *Sobre verdad y mentira* (2012) ya hablaba de la *verdad* como una serie de invenciones convenientemente narradas por hombres sin poder de facto, pero sí con poder sobre la palabra. El relativismo absoluto, un oxímoron interesante, no es, sin embargo, el ulterior desenlace ni de la ciencia ni del arte; la dificultad de llegar a la *verdad enunciativa* que describe Gadamer radica en el desconocimiento de las *posibilidades* de apertura del universo del discurso:

Siempre podemos esperar que algún otro corrobore lo que damos por verdadero aunque no lo podamos demostrar. No siempre se puede considerar la vía de la demostración como el modo correcto de hacer conocer la verdad al otro. Todos traspasamos constantemente la frontera de lo objetivable en la que se mueve el enunciado por su forma lógica. Utilizamos de continuo formas de comunicación para realidades no objetivables, formas que nos ofrece el lenguaje, incluido el de los poetas (2017, p. 55).

El giro hermenéutico elucida el reduccionismo maniqueo de la ciencia y su preferencia por los predicados binarios de “verdad” y “no-verdad”. La ficción, por su parte, parece que logra escurrírsele a las dicotomías al filtrar sus narraciones dentro del terreno de lo especulativo y de lo estético. Su jurisdicción, si bien compete a la mimesis/poíesis, a una pretensión artística, en ningún momento escasea de pretensiones de verdad; el lugar donde toma lugar la *alétheia* es localizable en el contenido del enunciado y no tanto en su transmisor. Los reportes matutinos en el periódico pueden errar en la información o en su interpretación de los hechos, como también el arte puede a veces reflejar una realidad más cabal y humana a la presentada por los datos.

Nada le impide al artista *desocultar* algo desde su arte; manipular la realidad⁶ no significa alterar lo acontecido, pues como vimos, no hay verdad dada por sí misma en la naturaleza (Miró, 2019). El arte crea dispositivos que permiten la lectura de la realidad, como

⁶ La escritora estadounidense Flannery O'Connor por ejemplo denominaba su estilo como *realismo de distancias*. Para ella era necesario *deformar las apariencias* de la realidad, pues así, alejándose de lo cotidiano y de lo bello, se revelaba una verdad desconocida.

evidencia Chillón, abordando cuestiones no tan observables o evidentes, como en el caso de la vida de un estudiante pobre en la Rusia del siglo XIX o en un retrato de la intimidad de una aristócrata durante la Segunda República Francesa.

La verdad de un objeto de observación se crea conjuntamente en un ejercicio psicológico y aplicativo del intelecto. Vico proponía con su criterio de *verum factum* que, por medio del conocimiento de la génesis de una cosa, podemos acceder a su naturaleza, pues al generarlo *tal como debe ser hecho*, revelamos su verdad (Cruz Cruz, 2013). *Saber es hacer*, y su convertibilidad es axiomáticamente humana; no es un principio de verdad absoluta, pero es nuestra capacidad gnoseológica más sincera. Al poder construir y reconstruir la estructura de nuestro objeto de estudio, a este no le queda nada más que *ocultarnos*. Cuando juntamos todas las evidencias se le proporciona a la razón de las herramientas para, por medio de su aplicación intra-mental hacia el mundo, que el objeto trascienda de su plano metafísico al plano inteligible.

Concluye Cruz (2013) sobre la filosofía viquiana: “La condición que garantiza, para una mente finita, la expresión veritativa del ser o de la idea real no es su claridad fáctica, sino su génesis”. Este *génesis* se refiere a un conocimiento llamémosle *meta-causal*, que apela no solamente a la insuficiente comprensión del mecanismo entre causa y efecto, pero también del necesario fundamento que permite que haya causa en primer lugar. El saber, para ello, dispone a su vez de un primer parámetro estético totalizante que Vico reconoce e inclusive privilegia: la existencia de una *verdad poética* sensible que proporciona el asentamiento para formar conceptos más concretos sobre la mente y el alma (Brigante, 2008, p. 186).

Reconsideremos lo propuesto con la *ficción* bajo este lente epistemológico. Y es que, mediante la narración, es posible enunciar verdad sin narrar fácticamente los hechos que acaecieron. En los estudios sobre ética, por ejemplo, se emplean situaciones hipotéticas y experimentos mentales respecto a dilemas morales. Algunas de las situaciones pueden oscilar dentro del terreno de lo verosímil como del absurdo, siendo lo realmente importante lo que implica la toma de decisiones del agente y qué nos dice de sus juicios éticos y accionar.

De la misma forma, la ficción cuenta con intenciones y hasta funciones correspondientes a expresiones comprometidas con la verdad. Podemos categorizarla en dos clases de modalidades enunciativas: i) la facticia o *ficción tácita* y ii) la ficticia o *ficción explícita* (Chillón, 1999, pp. 38-39). La primera se trata de su *dosis* más mínima; exige un *pacto de veridicción*, un juramento implícito del emisor al público donde asegura que todo lo que dice es verificable (cuánto de lo que está por decir es cierto o no) y proveer cláusulas que permitan el reconocimiento de lo profesado. Aquí encontramos los géneros periodísticos propiamente dichos, el PL y gran parte de la LNF.

La segunda es su estado más intencional, donde la vocación de quien enuncia es *fabuladora*. Al contrario de la Facticia, aquí se suscita una *suspensión de incredulidad* entre los interlocutores. El tenor de la Explícita puede ser *realista*, *mitopoético* o *falaz*. Los dos primeros buscan una *verdad esencial* desde diferentes sistemas de verosimilitudes: el *realista* es referencial en cualquier mundo posible reconocible (lugares o situaciones históricas), mientras que el *mitopoético* es autorreferencial (fantasías o alegorías). El *falaz*, por su parte, sería lo que conocemos como *sátira*, la cual, antes que apuntar hacia la verdad, hace una caricatura de la mentira.

En esta última encontramos dos referencias en las obras de Luciano de Samósata y de Edgar Allan Poe, quienes juegan con el descrédito del engaño como arma para desenmascarar a los impostores que presentan sus invenciones narrativas como verídicas. En *Cómo escribir un artículo Blackwood* (1838), Poe presenta una parodia protagonizada por una mujer recibiendo clases de un famoso periodista y editor de una prestigiosa revista. La aspirante a escritora busca fama como discípula de la estrella que es su profesor. A medida que la historia avanza se hace *evidente* el fraude y el embaucos en los que tanto la estudiante como su maestro se ven cómplices, pues el estilo que pregonan es inverosímil, a tal punto que son incapaces de reconocer la realidad de sus historias por su abuso del lenguaje.

Poe concibió con fuerte ironía y crítica este cuento dedicado precisamente a la revista *Blackwood* y a todos los medios de comunicación que caen en el vicio de publicar sin ningún tipo de rigor profesional, nutridos únicamente por las marañas fabuladoras y la poca originalidad de algunas personas (Dos Reis, 2010). Para Poe no había nada más apropiado que la escritura, como arte y técnica, fuese una actividad formal siempre guiada por cánones estrictos que cumplir bajo cualquier pretexto, como vemos en su *Método de composición* (1846).

Es empero en la *Historia verdadera* (circa siglo II D.C.) de Luciano donde encontramos una primigenia fórmula para una teoría de las *ficciones verdaderas* o de *ficción al servicio de la verdad* (Swanson, 1976). La jocosa ficción del comediante griego es una parodia del género de viajes, popular en sus tiempos y con una larga trayectoria desde la *Odisea* y con las posteriores crónicas de visitas a países lejanos. La *Historia verdadera* narra las aventuras del mismísimo Luciano y sus amigos hacia donde ningún otro griego había viajado antes: la embarcación cruza los pilares de Heracles hasta el desconocido mar y de ahí viajan al espacio exterior, de la luna al sol, a la tierra nuevamente, al interior de una ballena, y finalmente a un archipiélago de islas encantadas junto a un nuevo continente.

Esta historia, sin embargo, amén de su título, es más *historia*⁷ que *verdadera*, y lo confiesa en el exordio:

Me decidí a mentir, pero, eso sí, con más honestidad que los demás, ya que hay un extremo sobre el cual diré la verdad, y es que voy a contar mentiras.

Una “historia verdadera” es aquella que no tiene ánimos de ser cierta, que es pura en cuanto “relato” y que nada tiene que ver con la realidad⁸; es “verdadera” porque es *genuina*, porque no cuenta con el engaño con el que su autor le atribuye (falsa) veracidad (Swanson, 1976). Es una historia sincera. Luciano no solo acusa a los mentirosos que venden sus historias como reales, también define las cualidades de una ficción en comunión con la *verdad*. Proponía, según Swanson, una especie de pedagogía gnoseológica con la que, aceptando que la ficción es fabuladora, se pueda llegar a un pensamiento correcto; la consciencia debe permitir una creencia positiva de las cosas, y esta se logra mediante el reconocimiento del hecho y de la ficción como entidades distintas. No hay que tomar nunca la ficción, por verosímil que sea, y justificar una creencia (negativa) desde ella, como hechos. Debe ser *sincera*. De ser así se nos posibilita reflexionar sobre lo dicho en la *ficción*, y de ahí poder extraer la verdad del asunto. Luciano parece haberse adelantado a Vico, pero no viviría lo suficiente para ver, muchos siglos después, cómo la novela cambiaría las estrategias tanto de *hacer ficción* como de *enunciar hechos*.

Tomás Eloy Martínez (2000) sigue esta huella, defendiendo el estatuto de la ficción en la novela como un vehículo de verdad que, si bien no denota la realidad, sirve a propósitos explicativos de la condición humana. La ficción y la realidad son al fin y al cabo mutables, pues podemos considerarlos organismos vivos dotados de movimiento.

La ficción se mueve, en cambio, dentro de un territorio donde la realidad nunca es previsible: la realidad no está obligada a ser como hace un instante fue. Todo lo que ahora es así podría ser distinto al volver la página, y sin duda será distinto cuando se lo lea en otro tiempo. Cada novela crea, como se sabe, su universo propio de relaciones, sus crepúsculos, sus lluvias, sus primaveras. Ese conjunto de leyes no tiene por qué ser igual a las leyes de la realidad. Su única obligación es engendrar una verdad que tenga valor por sí misma, que sea sentida como verdadera para el lector (2000, p. 10).

⁷ Aquí “historia” debemos leerla como “relato” o “cuento”. En español ambas son equivalentes dependiendo del contexto. El título original es *Relato verídico* (Ἀληθῆ διηγήματα, *A True Story*). En inglés la distinción es más clara (History/Story) y en griego también (ἱστορία/ διηγήματα). El empleo del vocablo “Historia” se deba probablemente a que, al traducirse del griego al latín, usen indistintamente en este último el mismo significante para los dos.

⁸ Su realidad existe solamente en el mundo donde los otros poetas e historiadores hicieron sus *viajes*, es decir, dentro de la misma mentira (universo) en la que Luciano los juntó a todos.

Las *ficciones verdaderas* son así apropiaciones de la realidad que le incumben a cada narrador. Es gracias a su capacidad de *imaginar*, dice Martínez, que el autor está en plena facultad de llenar esos espacios donde la *realidad* no alcanza. Aquellos rincones ocultos son revelados por un proceso de *crystalización* (Di Paolo, 2011, p. 32): la ficción se hace evidente cuando transforma *la* realidad en *una*; el que narra puede (re)interpretar los datos que vio o que vivió para dar un nuevo testimonio sin caer necesariamente en la invalidez o inverosimilitud. Ese es el lugar de la novela: tiene autoridad de corregir o de disentir lo dado por hecho. Por extensión, el novelista también debe contar con un bagaje documental amplio que lo sostenga (Rosano, 2006, p. 659); la calidad de su trabajo artístico nunca se vale solo por una *vena recóndita* ex nihilo ajena al mundo. La rigurosidad periodística viene aquí como una herramienta para los escritores, de la misma forma que muchos periodistas usaron para sus productos las reglas del *realismo literario* que mencionó Wolfe.

Vemos también en los estudios de Alfonso Reyes como respalda esta posición. En su célebre *Deslinde*, Reyes recorre la tradición occidental, abarcando la herencia narrativa y filosófica grecolatina, ubicándose precisamente en el germen de la azarosa dicotomía entre el *logos* y el *mythos*. Según su razonamiento, el *logos*, la voluntad de verdad del discurso, quedó agotado en referirse a la realidad práctica. La manifestación de la verdad estaba limitada. Los poetas, sin embargo, dieron una alternativa: la *mímesis* y sus modalidades, las cuales, si solo representaban meramente algo real, *repetían* la verdad (Reyes p. 197, 1944, citado por Malavé González, 2012). Es por ello que, cuando de literatura se trata, la verdad es ineludible, y la realidad, por abstracta que se presente, no deja que sus hechos se alteren a libre capricho, pues esta, por mínima o máxima que sea su dosis, muta de estados, pero no de naturaleza.

Para que haya alétheia, sea desde la ciencia o del arte, Gadamer exige dos condiciones conceptuales para su manifestación: horizonte situacional e *interpelación* (2017, pp. 58-59). El primero es la pregunta en cualquier enunciado que motive la indagación sobre este, el segundo a cómo la pregunta y su respectiva respuesta afectan a los sujetos dentro de su contexto. La pregunta habita en la novela, pues toda obra narrativa que definamos como *novela* debe responder la pregunta “¿Qué ha pasado?” (Deleuze & Guattari, 2002, pp. 197–199). En ella se narra algo imperceptible: un *secreto*. La trama, la situación y los personajes se encuentran a merced de fuerzas que no controlan; el tiempo es tan indómito que resulta *imposible* saber qué pasará en su despliegue. “La novela siempre es una última noticia” (p. 198). La obra afecta e interpela a su vez a quien la lea sin describir hechos fácticamente, creándose por su parte un *misterio* desde un dispositivo estético.

El periodismo comparte la pregunta de la novela, cuando se redacta una noticia, por ejemplo, pero la relación entre las dos variables manifestantes para que ocurra la *desocultación* es poco explorada. El periodismo, trabajando con fuentes e información, genera un efecto en las audiencias cuando publica su descripción de los sucesos, pero este puede no proceder del *horizonte situacional* que abarca todo lo *por decir* del

acontecimiento narrado; la inmediatez de la noticiabilidad del acaecimiento sigue exclusivamente los parámetros informativos, bajo las cláusulas de *relevancia* y *actualidad*. El *acontecimiento* que buscamos plantear, que *ocurre* dentro la novela como en la realidad, debe reestablecerse desde la *alétheia* y ser puesto a disposición de la teoría y práctica del periodismo.

Por acontecimiento entendemos no una situación histórica que cronológicamente se ubique con una fecha y un lugar, como tampoco algo concreto adornado con criterios como el de la relevancia. El *acontecimiento* es un perpetuo *estado de no-presente* (Deleuze pp. 28-29, 1994, citado por Hernández Betancur 2009), pues opera en una red de contingencias: así como puede ocurrir, puede no ocurrir u ocurrir de otra forma. Según Deleuze, el tiempo del *acontecimiento* no tiene ni percibe *presente*, pues se escurre en asíntotas hacia el infinito pasado y el infinito futuro. Ese tiempo es el *Aion*: indivisible, fugaz y quizás eterno, a diferencia de *Chronos* (el tiempo como lo conocemos) lineal, cuantificado y segmentado. *Aion* es imposible de medir, en él solo se puede habitar; es el espacio donde ocurren las experiencias del ser. Paradójicamente, ese estado de no-presente nos ubica en un eterno presente, en un *devenir*, pues su carencia de medida no permite determinar fracciones del mismo (Hernández Betancur, 2009). Vivimos instantes en la momentaneidad de la realidad, de modo que nuestras experiencias, así como los hechos, mutan, pero permanecen en *Aion*, y de ahí que lo narremos con *representaciones* y *reproducciones*.

Ricœur a su vez describe al *acontecimiento* como una *ruptura* en los esquemas del pensamiento como tal, es decir, de los conocimientos vigentes en una época (Ricœur, p. 394 2004, citado por Micieli 2007). Se trata de un *exceso* que escapa de una explicación contemporánea al hecho; el *acontecimiento* siempre será un imprevisible eclipse que se cierne sobre una civilización supersticiosa sin conocimientos sobre astronomía. Su irrupción desencadena el motor mismo de la historia, seguido por una nueva configuración de las nociones que damos por *hechas*. Así pues, el *acontecimiento* no puede evadir nunca la *narrativización* (Micieli, 2007), provocando con ello que, debido a nuestro escaso entendimiento sobre él, enunciemos juicios que produzcan a posteriori la *verdad* de su causa.

Teniendo la *alétheia* y al *acontecimiento* como horizonte, solo queda ejecutar la tarea. La labor es conjunta, pues debe ser llevada a cabo desde la lectura literata como periodística, en la llamada promiscuidad sincrónica que Chillón propone como métodos de *comparatismo* o CPL. Los dos requisitos para la *alétheia* deben cumplirse en ambas, permitiéndose así que haga su aparición el *acontecimiento*: una síntesis hipostática entre los hechos que acaecieron en la realidad y lo narrado por la novela. Aquella unión será la *alétheia* que buscamos. De lograrse, obtendríamos una mirada totalizante y privilegiada de todas las dimensiones antes ocultas de un fenómeno; uno del que se podría hablar finalmente con plena sinceridad.

PROPUESTA DE ESTUDIO DE CASO: EL PABELLÓN DE ORO DE KIOTO Y DE YUKIO MISHIMA, ACONTECIMIENTO DE DOS REALIDADES EN UNA FICCIÓN VERDADERA

Atravesando la Antigüedad hasta la Modernidad encontramos narraciones que, independientemente de sus condiciones geográficas o culturales, expresan el síntoma aquí tratado. En el Japón, por ejemplo, hay dos momentos específicos en la historia que lo ilustran: el primero en 1950 con el incendio del templo budista y patrimonio nacional *Kinkaku-ji* (金閣寺 Pabellón de oro). El segundo en 1956, con la publicación de la novela *El pabellón de oro* del escritor nipón Yukio Mishima, uno de los autores más aclamados de su país y de la literatura universal.

El *acontecimiento* es compuesto por esas dos vértebras. i) El hecho: el incendio del Pabellón de oro en Kioto (Japón) en 1950, y ii) la dramatización: la novela homónima de Mishima, que narra la historia del responsable del incendio. Si bien la segunda depende intrínsecamente de la primera, pues hablamos de una narración que fue concebida e inspirada por el hecho acaecido, se trata ante todo una re-interpretación del acontecimiento en la que su factor literario o metafórico no es exclusivamente parte del dominio de la ficción. Es, a su vez, una fuente legítima que explora no solamente la descripción del hecho como tal; es una composición que, en lo que confiere a la tesis de esta investigación, de ser leída superpuesta con el cubrimiento periodístico e histórico del evento, ofrece una dimensión completa del *acontecimiento*. Para entenderlo, analizaremos sus dos categorías fundamentales: una perteneciente por antonomasia al territorio de lo fáctico, representado por lo mediático, y otra al territorio de lo puramente narrativo, representado por lo literario.

El hecho como tal será revisado desde el cubrimiento mediático que se ejecutó en su momento como noticia, hasta su posterior análisis en fuentes secundarias. Luego se procederá al análisis de la obra literaria, que contará con el perfil del escritor: Yukio Mishima (1925 – 1970), y una lectura reconstructiva e interpretativa de su novela *El pabellón de oro*. El aspecto biográfico es relevante para inquirir en los motivos y medios que dieron forma a la narración como la conocemos, como también lo es dibujar un recorrido por la estructura narrativa de la novela y sus principales componentes estéticos. El *acontecimiento* aquí propuesto, ya sea el de este caso como de otros, siempre puedan ser estudiados a la luz de este método, es totalizante y abarcador; pretende ulteriormente sugerir una realidad unificada en términos objetivos y subjetivos, logrando así la *desocultación*.

La primera parcela de investigación entonces será la de la *vía periodística*. Son las fuentes de información disponibles de primera mano, como los medios de comunicación de la época, testimonios y registros de archivo que trataron el evento en su momento.

Fuentes disponibles:

- *Kyoto Shimbun (KS)*: diario local de la ciudad de Kioto. Para los ejemplares del 2 de julio de 1950 (día del incendio) salieron reportajes que abarcaron de principio a fin los detalles del siniestro.
- *Terrorism for Self-Glorification: The Herostratos Syndrome* (2005) de Albert Borowitz (**AB**) (pp: 1-20, 49-63): historiador de la Universidad de Harvard. Su carrera la ha desempeñado como escritor e investigador sobre crímenes y criminales en la historia. Este trabajo contiene un estudio del incendio del Pabellón de oro, el cual explora desde la hipótesis que acuña como *Síndrome de Eróstrato*: un patrón en los perfiles de varios individuos que ejecutaron atentados terroristas con el fin de adquirir notoriedad o fama. En el estudio, Borowitz reconstruye y traduce gran parte de los reportajes del *Kyoto Shimbun* y del juicio del responsable.
- *The Washington Post (WP)*: uno de los diarios estadounidenses más importantes. El 2 de julio de 1950, el medio informó del suceso en la segunda página del periódico en el área internacional con el título *Jap Temple Treasure destroyed by fire*. La noticia es corta pero detallada, y la única (dentro de lo investigado) en medios internacionales que cubrió el hecho.

2 de julio de 1950, Kioto (KS/AB)

Aproximadamente a las tres de la madrugada fue visible una columna de humo procedente del complejo monástico de la secta Rinzai (Budismo Zen). Fueron los bomberos quienes vieron desde su estación la fumarola, por lo que enviaron inmediatamente diez camiones contra-incendios dada la magnitud del humo. Al llegar, el *Kinkaku*⁹, la estructura insigne de la secta, irremplazable en el mundo budista y símbolo nacional, estaba envuelto en llamas.

Después de media hora de combate contra el fuego, a las cuatro de la mañana, no quedaba nada del Pabellón de oro salvo cenizas y madera chamuscada. Cuando las autoridades entrevistaron a los religiosos estos últimos dijeron que desconocían las causas del incendio, y que nadie pudo estar dentro del pabellón a esas horas de la madrugada. Se pasó una lista de los monjes que residían en el complejo, la cual reveló que de todos los monjes presentes solo uno faltaba: Hayashi Yoken, novicio de bonzo de 22 años de edad, no se encontraba en su habitación ni en los alrededores. La policía consideró la posibilidad de incendio premeditado y mandó orden de búsqueda y captura del principal sospechoso.

⁹ *Kinkaku-ji* es el nombre del templo en el que los monjes residen. *Kinkaku* es el nombre del edificio dentro del templo que conocemos como el Pabellón de oro. Ambos nombres son intercambiables y se usan para referirse tanto al complejo religioso como al pabellón.

24 horas después de intensa búsqueda por toda la ciudad, con un aviso nacional de detención encima de él, Yoken fue visto deambulando sin rumbo por unas montañas al oriente de Kioto. La policía dio con él gracias al denuncia de alguien que vivía por la zona no muy lejana al templo. El estado de Yoken, aunque fuera de riesgo mortal, era precario y peculiar, pues se había intentado quitar la vida ingiriendo varias pastillas para dormir e incrustándose una daga en el pecho. Desafortunadamente para él ni las píldoras ni la daga que no perforó ningún órgano pudieron acabarlo.

Al ser interrogado confesó que efectivamente fue él quien incendió el Pabellón de oro. Sus motivos, por cómo los expresó en la corte y luego en una evaluación psiquiátrica, no fueron del todo claros, ni mucho menos racionales. Yoken clínicamente manifestó un tipo de aversión patológica hacia las cosas que consideraba bellas, causando con ello la destrucción del Pabellón de oro, pues envidiaba su *belleza*. Esto, sin embargo, era desmentido y afirmado simultánea y contradictoriamente por el mismo Yoken, quien fue luego diagnosticado como esquizofrénico y paranoico. Mencionó entre otros motivos la conflictiva relación que tenía con el prior del templo, a quien detestaba, según él, por su hipocresía y corrupción; diría también que incendió el *Kinkaku* como lección de una filosofía nihilista que el prior mismo le enseñó. Otras veces declaró que su sola intención era la de ser alguien en la vida, y ese propósito solo podía conseguirlo si incendiaba algo tan único como el Pabellón de oro. Y así muchas otras razones.

Hayashi Yoken fue hallado culpable y condenado ese mismo año a siete años de prisión en confinamiento solitario en un hospital psiquiátrico, donde deteriorarían su salud física y mental. Una reducción en la pena lo dejaría libre en 1955, muriendo poco después por tuberculosis en 1956, año en el que Yukio Mishima publica su novela *El pabellón de oro*.

La noticia del incendio no tuvo gran revuelo en Occidente. Fue The Washington Post, a través de la agencia de cables United Press, el único medio internacional que le dedicó una breve nota de dos párrafos, publicada en la jornada posterior al incendio. Traduzco¹⁰:

Templo tesoro japonés destruido por el fuego

Kioto, Japón (Domingo). Julio 2 – Uno de los tesoros nacionales más reconocidos del Japón, el Kikauji (*sic*) de tres pisos, se quemó hoy temprano en la mañana.

La policía sospecha que el incendio, que acabó por consumir numerosas reliquias invaluables, fue premeditado. Reportaron que el incendio empezó durante un fuerte aguacero y que el edificio no contaba con corriente eléctrica.

¹⁰ Revisar en Anexo el documento original digitalizado.

La nota, por como está redactada, a pesar de no socavar profundamente en el desarrollo del evento, hace referencia a cinco piezas claves para el entendimiento descriptivo de las circunstancias:

1. La arquitectura: el *Kinkaku* efectivamente contaba con tres pisos **(WP)**.
2. El sospechoso: la policía, al saber que Hayashi Yoken había desaparecido, encontró huellas de barro que salían de su cuarto en dirección al Pabellón de oro. Una búsqueda reveló que dentro de las ruinas quedaban los restos de un colchón, una almohada y una sandalia de madera. **(KS/AB)**¹¹
3. El tesoro: cuando la policía le preguntó a los monjes si alguien salió herido ellos respondieron que nadie pudo estar dentro del Pabellón, y que lo único que perdieron, además del edificio, fueron varias reliquias sagradas, históricas y artísticas que estaban en su interior. **(KS/AB)**
4. El clima: efectivamente toda la anterior jornada del primero de julio hasta la madrugada del dos diluyó con cortas pausas. **(KS/AB)**
5. La electricidad: el Pabellón de oro no contaba con luz eléctrica. El único aparato eléctrico con el que disponía era una alarma contra-incendios la cual se encontraba averiada desde el mes de junio. **(AB/WP)**

Estos detalles no son omitidos en las futuras investigaciones realizadas, como tampoco para las diferentes versiones del suceso, tanto en los medios de comunicación como en la perspectiva de los testigos de la época.

La noticia sacudió a toda la nación. El aún herido pueblo japonés no sufría hecatombe similar desde 1945. Para 1950 habían pasado cinco años de ocupación extranjera, la cual obligó al país a desmilitarizarse y a doblegar toda su estructura gubernamental y social. Parecía que nada podía ponerse peor para el Japón pasados ya el bombardeo aéreo, la destrucción de Hiroshima y Nagasaki, la rendición incondicional ante los Aliados y la recién estallada guerra en la vecina Corea. Nadie se esperaba que una nueva tragedia, para terminar de lastimar el alma nipona, surgiera del interior; en la locura dentro de sus propias entrañas.

El incidente del *Kinkaku-ji*, como se le conoce actualmente, representó una pérdida material e inmaterial de la historia misma de la nación. El monumento se sostuvo en pie desde su construcción durante el siglo XIV, sobreviviendo a numerosas guerras civiles y a ambas guerras mundiales. En 1955 un nuevo Pabellón de oro se construyó sobre el sitio de su predecesor. Para algunos la réplica que hoy se levanta no es nada más que eso: una sombra del antiguo esplendor del pasado; para otros, al igual que la efigie del ave Fénix posada sobre el techo del edificio, representaba con ironía la metáfora del resurgimiento de entre las cenizas de la legendaria criatura y con ella el del templo.

¹¹ Información presente en ambas o en todas las fuentes.

La responsabilidad de Hayashi Yoken en el crimen le significó también una pena extrajudicial: que su nombre fuera vetado en lo posible de todo ámbito público. Como detalla Borowitz (2005, p. 63), su autoría del incidente fue casi que suprimida en su totalidad. Su nombre difícilmente es mencionado tanto en las referencias futuras del incidente (medios de información o notas históricas) como también es omitido en la memoria de varios testigos de la época; desde personas que lo conocieron, o como tabú dentro de la secta a la que perteneció. Para Borowitz, este hecho es análogo al caso de Eróstrato y el incendio del templo de Artemisa en el siglo IV a.C. A Eróstrato, un campesino griego que ambicionaba pasar a la posteridad, no se le ocurrió mejor manera de lograrlo que incendiando el gran templo y maravilla del mundo antiguo en honor a la diosa cazadora en Éfeso.

Capturado y enjuiciado, además de recibir la pena de muerte, fue condenado como se conoce en el derecho penal de la Grecia helenística y posteriormente en Roma a *damnatio memoriae*¹²: sentencia *postmortem* que inauguraron con él, dictando que su nombre y su relación con el crimen sean borrados de absolutamente toda referencia pública y privada. El castigo consistía en tachar cualquier registro de la existencia de un individuo hasta no dejar rastro alguno de ella; era el último y más radical de los ostracismos, exilios y vetos. La ironía entre la ambición de Eróstrato y su condena serviría como material literario para escritores póstumos como Teopompo, Valerio Máximo y Luciano (p. 6), que rescataron la historia del olvido, omitiendo el veto sobre él, logrando que sobreviviera hasta la actualidad en un continuum de alusiones en el corpus literario universal.

Esto, sin embargo, es discutido y revisado minuciosamente por los historiadores, pues la historia de Eróstrato se halla dentro de una paradoja en la que conocemos un hecho sobre el cual se dictaminó que toda evidencia de este fuese borrada. Los escritores que recuperaron el suceso y el nombre bien se fundaron en rumores (verdaderos o no), o también pudieron crear al personaje para explicar la destrucción del preciado templo (p. 17). *Eróstrato* pudo ser el nombre que le dieron arbitrariamente a un incendiario anónimo, o ser un producto *ficticio* hecho con fines morales o dramáticos. De lo que sí se puede dar cuenta, cuestionando o no las fuentes, es que uno de los templos más grandes e importantes de la cultura griega fue consumido por las llamas de la noche a la mañana, pues así lo reportaron historiadores y cronistas como Cicerón y Plutarco.

Así como se debate entre lo posiblemente *ficticio* de lo *escrito* sobre el hecho y lo debidamente *fáctico* del incendio del templo de Artemisa, presenciamos en el caso del Pabellón de oro una bifurcación en los accesos con los que opera su epistemología: la *informativa* y la *estética*. Cada una por su lado, en sincronizado antagonismo, produce formatos, modelos y contenidos desde regímenes diferentes. Hablar de la primera no es necesariamente hablar de la segunda y viceversa, pero resulta irremediable empezar por una sin terminar en la otra. Las experiencias que provocan ambas, viniendo ya sea de la lectura

¹² Del latín: "Condena a la memoria".

del titular de una noticia o de una novela, son cualitativamente disimiles, mas no asimétricas.

El lector, incluso si da por hecho la realidad del evento, es un individuo que emite juicios y que llega a sus propias conclusiones, pues hablamos de un ser sesgado por sus propios juicios ideológicos, religiosos, sentimentales y personales. Basándose en un hecho real, el escritor hace del lector un cómplice en una confidencialidad sobre lo sucedido dentro del universo de la obra y, por extensión, sobre algo *oculto* que se desarrolla en el mundo tangible en un continuo y mimético devenir. La categorización de Chillón de la narrativa nos recuerda que no podemos reducir todo a la dicotomía *realidad-ficción*; al pensar la ficción como Facticia o Explícita, superamos el dualismo de contrarios y nos acerca a la ontología de aquel *acontecimiento*, en relación con su respectiva *alétheia*.

Para esclarecer la intersección entre los accesos epistémicos, enunciada ya la parte Facticia de tenor documental-testimonial, recurrimos luego a la parte Explícita, siendo la novela de Mishima de tenor *realista*. Tratándose de una representación artística de la realidad, sometida por la mirada de alguien que retrató una situación particular con intenciones narrativas, *El pabellón de oro* narra la vida de Mizoguchi (Hayashi Yoken), un tartamudo y perturbado joven obsesionado con el *Kinkaku* desde su niñez. La historia de Mizoguchi, narrada en primera persona por él, transcurre a medida que crece afincado en la enfermiza relación de amor y odio que tiene con el pabellón, desembocando en el clímax del relato su deseo de destruirlo y que culmina con el famoso incendio.

Con el final de la novela *comienza* la segunda mitad del *acontecimiento*: el evento periodístico e histórico que recorrimos. Es necesario entonces, así como se hizo con la vía periodística, presentar las fuentes necesarias para llevar acabo el análisis desde la obra de ficción. Teniendo finalmente ambas mitades del *acontecimiento*, completo ahora en su arquitectura *real* y *ficticia*, queda pendiente únicamente la síntesis de lo narrado por ambas, entre los hechos y la representación, estableciendo contrastes del contenido siguiendo el CPL de Chillón y los planteamientos de Martínez para que, como resultado ideal del estudio, quede al *descubierto* todo lo humanamente referente a ese fragmento de realidad que es el incidente del Pabellón de oro y posiblemente, por qué no, de tantas otras representaciones con sus respectivos hechos que hay y que esperan su desocultamiento.

CONSIDERACIONES FINALES

El CPL es un método que, dependiendo de cuál o cuántas parcelas de sus modalidades se use, promete bastantes resultados para los estudios culturales interdisciplinarios, sin embargo, aún después de dos décadas de ser propuesto, pienso que no se ha aplicado con suficiente ímpetu. Si bien no se trata de una doctrina o escuela de pensamiento, ha recibido hasta ahora las críticas y cotejos necesarios; empero no conozco una referencia precisa de algún profesional en las áreas del periodismo, de la comunicación o de la literatura que

pregone la aplicación puntual de este método a mi parecer subestimado. Se necesita cultivar e incentivar desde las escuelas a apreciar, por lo menos, la opción que nos ofrece el CPL, especialmente a los estudiantes de periodismo, siendo una buena parte de ellos entusiasta de estas temáticas.

En ningún momento he querido decir que el periodismo es inferior a la literatura o que este deba abandonar sus cánones teórico-prácticos y reenfocarse hacia otros dogmas. El periodismo, como afirmaba Chillón, puede quedar varado en cuestiones que otras profesiones cubren, pero también se nutre indudablemente de ellas; es parte de su naturaleza recibir y reaccionar a los paradigmas que conforman las ciencias sociales, como también percibir las composiciones que ofrecen las artes para su integridad. De la misma forma en que la aparición de un *acontecimiento* provoca un vuelco sobre lo (pre)concebido, el periodismo, repensado desde los parámetros descritos, no perdería ni *pureza* ni *sinceridad*, no sin antes ganar fuerzas y ofrecer nuevas herramientas para entender la situación actual, tanto desde lo cultural como lo social, sin olvidar nunca de dónde proviene y qué deja detrás. Podríamos incluso pensar en el periodismo desde el *Aion*, y preguntarnos si es posible concebir la teoría y producción periodística desde el devenir y no desde la linealidad. Muchas cuestiones sugeridas sirven para engendrar más estudios.

Enuncié con puntualidad el CPLH y el CPLG de entre las cuatro parcelas. Con ello quise establecer que, para los fines de esta monografía y de su propuesta de estudio de caso, ambos son, a mí parecer, los más pertinentes para llevar a cabo la empresa. El CPL temático y morfológico también pueden aportar a la causa, puesto que la obra es ampliamente explorada y siempre abundante en nuevas apreciaciones, como también la vida del autor. La lectura conjunta de la novela (u otras representaciones artísticas como películas), de las fuentes que la han estudiado y de los hechos periodísticos que la conformaron es lo más importante para la fertilidad del estudio.

Preguntas que restan como: ¿Acaso Mishima abúlicamente hizo un trabajo periodístico en su novela? ¿Se podría considerar su obra una forma de PL, LNF o de un *génera mixta*?, ¿Qué hay en la novela que contrasta con la realidad y qué es fielmente retratado?, son con las que el estudio de caso debe dirigirse para no dejar nada sin tratar. La búsqueda por la *alétheia* desde sus condiciones establecidas debe también estar siempre presente.

El estudio de caso necesita también más rigurosidad en el barrido de las fuentes periodísticas e históricas del incendio del Pabellón de oro; las que encontré y emplee aquí son a las que pude acceder por limitaciones de consulta, base de datos, y de distancia geográfica e institucional. La mayoría de la información está en japonés, y muy poca, casi nula, existe en medios internacionales o en otros idiomas. The Japan Times, periódico japonés que tradujo al inglés y digitalizó todo su archivo, cuenta con casi toda la prensa nipona desde finales del siglo XIX, accesible por medio de una suscripción paga. Lamentablemente no hay ninguna institución universitaria o facultad aquí en el país que

cuenta con esta base de datos, y si la tienen no está completa (llegando por pretérito hasta la década de los ochenta). De poder acceder a The Japan Times, a la fecha exacta del incidente, contando también con la posibilidad traducir del japonés al inglés o al español de otros diarios de la época, la bibliografía periodística quedaría finalmente agotada.

La utilización de los conceptos filosóficos debe ser cuidadosa. Alétheia y acontecimiento, en este trabajo, fueron puestos por disposición mía con el fin de complementar las teorías y argumentos de los autores que traté. Hay que dejar claro que relacionar ambos conceptos es de por sí bastante problemático en los estudios filosóficos; también lo es su exportación fuera de su terreno por riesgo a no ser tratados con la debida pertinencia de un buen contexto. La elección no fue tomada a la ligera, y la justifico como una medida que tomé dado que estos conceptos son esclarecedores de desarrollarse en pro del periodismo y del CPL. Al periodismo siempre le ha preocupado narrar la verdad y estudiar a fondo los acontecimientos que suceden en el mundo, de tal modo sentí que la indagación yacía profundamente en su teoría; por lo tanto, supuse que estos conceptos cabían dentro de su reflexión.

Es por eso que, para concluir, recomiendo que todo lo aquí abarcado tenga su espacio para un posterior desarrollo en una discusión interdisciplinaria. El diálogo que puede generarse entre periodistas, filósofos, historiadores, literatos, científicos sociales y artistas sería uno que permita la conceptualización apropiada del tema y que pueda enriquecerse desde y para diferentes disciplinas. Por medio de una clase magistral, un seminario, asignatura o semillero donde se reúnan todos ellos, se podrían producir estudios de casos análogos, y con ello, formalizar el método de Chillón (1999); y de ser posible, inaugurar una nueva área del saber aplicado desde el periodismo, de las ciencias humanas y del arte al servicio de los estudios culturales y sociales en la actualidad; siendo su entendimiento la preocupación más sincera del periodismo.

Bibliografía

(1923-1954), T. W. (2 de July de 1950). Jap Temple Treasure Destroyed by Fire. *The Washington Post*, pág. pg. M2.

Álvarez, J. (27 de Mayo de 2019). *Etimología de «sincero»*. Obtenido de Orígenes, etimologías y gramática histórica del castellano: <https://www.delcastellano.com/etimologia-sincero/>

BBC, R. (20 de Diciembre de 2018). *Der Spiegel: el escándalo de Claas Relotius, el periodista impostor que se inventaba reportajes en la prestigiosa revista alemana*. Obtenido de BBC News Mundo: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-46628038>

- Berger, P. L., & Luckmann, T. (2003). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Borowitz, A. (2005). *Terrorism for self-glorification: The Herostratos Syndrome*. Kent, Ohio: The Kent State Univeristy Press.
- Brigante, A. M. (2008). La razón poética de Giambattista Vico. *Universtias Philosophicas*, Año 25. 51:181-193.
- Briggs, A., & Burke, P. (2002). *De Gutenberg a Internet, Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus Historia.
- Cappelletti, Á. J. (1991). *Poética, de Aristóteles*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Casasús, J. M., & Núñez Ladevèze, L. (1991). *Estilo y géneros periodísticos*. Barcelona: Ariel.
- Chillón, A. (1999). *Literatura y periodismo, Una tradición de relaciones promiscuas*. Valencia: Aldea Global.
- Cruz Cruz, J. (14 de Octubre de 2013). *Lo verdadero es lo hecho, según Vico*. Obtenido de Ley Natural : <http://www.leynatural.es/2013/10/14/lo-verdadero-es-lo-hecho-segun-vico/>
- Debate, C. (23 de Abril de 2018). *Número de usuarios de Internet supera el 50% de la población mundial: 4 mil millones (+ Infografías y Video)*. Obtenido de Cuba Debate: <http://www.cubadebate.cu/especiales/2018/04/23/numero-de-usuarios-de-internet-en-el-mundo-supera-el-50-de-la-poblacion-4-mil-millones-infografias-y-video/#.XOw13lhKjIV>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Di Paolo, O. (2011). *Cadáveres en el armario, el policial palimpséstico en la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Teseo.
- Dos Reis, M. F. (2010). Reading of "How to Write a Blackwood Article" as an Exercise in Irony, Authorial Self-Consciousness and Tuition for Creative Writers. *The Edgar Allan Poe Review*, 11(1), 142-151.
- Gadamer, H. G. (10 de Mayo de 2017). *Verdad y método. Vol. II*. Obtenido de archive.org: <https://archive.org/details/GadamerHansGeorgVerdadYMetodoVol.II/page/n63>
- González, M. M. (2012). FICCIÓN Y VERDAD SEGÚN LA TEORÍA LITERARIA DE ALFONSO REYES. *Nueva Revista De Filología Hispánica*, 60(1), 275-290.
- Guerriero, L. (2010). *¿Qué es el periodismo literario?* Obtenido de Revista Anfibia: <http://revistaanfibia.com/cronica/que-es-el-periodismo-literario/>
- Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A.

- Hernández Betancur, J. P. (2009). ONTOLOGÍA Y LENGUAJE EN DELEUZE: DE LÓGICA DEL SENTIDO A MIL MESETAS Y FOUCAULT. *Eidos*, (10), 134-161.
- Kovach, B., & Rosenstiel, T. (2012). *Los elementos del periodismo, Todo lo que los periodistas deben saber y los ciudadanos esperar*. Pinguin Random House España.
- Lippmann, W. (1998). *Public Opinion*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Lipschutz, S. (1992). *Teoría de conjuntos y temas afines*. México: Shaum, McGraw-Hill/Interamericana de México.
- Martínez, T. E. (2000). *Ficciones verdaderas, Hechos reales que inspiraron grandes obras literarias*. Buenos Aires: Planeta.
- Martini, S. (2000). *Periodismo, noticia y noticiabilidad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Mieli, C. (2007). Acontecimiento y verdad histórica: Una lectura desde la perspectiva ricoeuriana. *Tópicos*, (15), 87-98.
- Miró, S. (27 de Mayo de 2019). *Flannery O'Connor, o el sufrimiento y la pluma*. Obtenido de Revista Democrecía: <https://democresia.es/democultura/literatura/flannery-oconnor-o-el-sufrimiento-y-la-pluma/>
- Mishima, Y. (2007). *El pabellón de oro*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Nietzsche, F. (2012). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. España: Tecnos.
- Passos, M., Nering, É., & Carvalho, J. (2010). The Chudnovsky case: how Literary Journalism can open the “black box” of science. *Literary Journalism Studies* v.2, n.1, p.27–45.
- Rosano, S. (2006). En definitiva, en Argentina todos caemos en el barroco fúnebre, Reportaje a Tomás Eloy Martínez. *Revista Iberoamericana*, LXXII, 215-216: 657-662.
- Schudson, M., & Zelizer, B. (2017). Fakes News in Context. *Understanding and Adressing the Desinformation Ecosystem* (págs. 1-4). Pennsylvania: Annenberg School for Communication.
- Swanson, R. A. (1976). The true, the false, and the truly false: Lucian's philosophical science fiction. *Science Fiction Studies*, #10. Vol: 3, part III.
- Talese, G., & Lounsberry, B. (1996). *Writing Creative Nonfiction: The Literature of Reality*. New York: HarperCollins Publishers Inc.
- Tejada, J. (28 de Enero de 2016). *Las dos caras del tiempo: Aion y Cronos*. Obtenido de Le Miau Noir: <https://www.lemiaunoir.com/tiempo-aion-cronos/>

Valenzuela, J. (29 de Mayo de 1998). *Una falsa estrella, Prestigiosos medios de EE UU investigan las informaciones que publicaron de un reportero despedido por inventar noticias.*

Obtenido de El Pais:

https://elpais.com/diario/1998/05/29/ultima/896392802_850215.html

Vázquez Montalbán, M. (1997). *Historia y comunicación social.* Trilobites.

Vico, E. A. (2013). Las teorías profesionales y las 5 crisis del periodismo. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 18, 69-81.

Virilio, P. (27 de Agosto de 1995). *Velocidad e información. ¡Alarma en el ciberespacio!* Obtenido de https://www.infoamerica.org/teoria_textos/virilio95.pdf

Wellek, R., & Warren, A. (1985). *Teoría literaria.* Madrid: Gredos , S. A.

Wolfe, T. (2012). *El nuevo periodismo.* Barcelona: Anagrama.

Zelizer, B. (2017). *Talking Journalism Seriously: News and the Academy.* Bogotá: EBSCO Publishing, eBook Collection, Universidad del Rosario.

ANEXO



Jap Temple Treasure Destroyed by Fire

The Washington Post (1923-1954); Jul 2, 1950; ProQuest Historical Newspapers: The Washington Post
pg. M2

**Jap Temple Treasure
Destroyed by Fire**

Kyoto, Japan (Sunday) July 2
(U.P).—One of Japan's best-known
national treasures, the three-story
Kikauji Temple, was destroyed by
fire early today.

Police said they suspected arson
in the fire which consumed
numerous priceless relics. They
said the fire started in a pouring
rain and the building was not
equipped with electricity.