



U no escribe como un viajero que atraviesa diversos tiempos y mundos: los del recuerdo, los de la percepción, los de la emoción, los de la imaginación. La escritura de ficción puede ser abordada como una experiencia de migración en el espacio y en el tiempo, migración en la vigilia y en el sueño, tránsito que recorre varias dimensiones y descentra a su autor de su circunstancia específica, lo disloca, y lo proyecta a un destino de travesía perenne. En términos generales, toda intención de representación de lo real asume, de por sí, un sesgo esfumado, distorsionado o difuso.

LA FICCIONALIZACIÓN DE "LO REAL":

en torno a la metáfora incesante'

TERESA PORZECANSKI



Sin embargo, definir lo ficticio como “no real” supone no pocos problemas epistemológicos. La ficción, como resultado de los actos intencionales del fingir (Iser, 1996), puede ser entendida como tarea de descomposición, recombinação y reacomodamiento de elementos que han estado confi-

gurando marcos convencionales de descripción pero que pueden, a partir de las operaciones reordenatorias de la escritura, ser utilizados para desafiar las maneras canónicas de representar el mundo (aunque la propia idea de que el mundo sea representable es en sí misma problemática y objeto de múltiples debates filosóficos).

En el marco de la discusión contemporánea sobre las intermediaciones entre la realidad y su representación, pueden encontrarse diversas posturas, desde aquellas que sostienen que es posible una correspondencia más o menos ajustada entre ambas dimensiones, hasta otras que niegan tajantemente al discurso la posibilidad de representar lo real, habida cuenta de

la opacidad del lenguaje, aún en los géneros que se han venido llamando “realismos” desde el siglo XIX. En todo caso, el problema, por ser mayor, no será objeto de análisis exhaustivo en esta oportunidad, si bien es inevitable mencionarlo como cuestión abierta a la reflexión epistemológica².

Por un lado, la hipótesis de la “traducción” concibe al discurso narrativo como posible “traductor” de alguna cosa que existe en la realidad, aunque pertinentemente se ha señalado que lo único que el discurso puede traducir es apenas una interpretación ofrecida desde otro discurso (visual en el caso de la fotografía o el cine, o verbal). En términos menos pasivos, sin embargo, “la capacidad que tiene el lenguaje de crear y estipular realidades propias (es) su constitutividad” (Bruner, 1996: 74). En este sentido, según Bruner, “creamos advirtiendo, estimulando, poniendo títulos, nombrando, y por el modo en que las palabras nos invitan a crear ‘realidades’ en el mundo que coincidan con ellas” (74).

Embretados de todos modos en la dinámica cíclica y en cierta medida “cerrada” de la condición discursi-

¹ Algunas ideas de este ensayo han sido adelantadas en Porzecanski, Teresa (1997). “Breves reflexiones entorno a la divergencia: periodismo y literatura”, en *Foro Hispánico* 12. Amsterdam-Atlanta, Georgia: Editorial Rodopi.

² “Los textos ficcionales constituyen sus propios objetos y no copian algo que ya existe. Por esta razón no pueden tener la determinación plena de los objetos reales y en realidad, es el elemento de indeterminación el que induce al texto a “comunicarse” con el lector, en el sentido de que lo inducen a participar en la producción y en la comprensión de la intención del trabajo” (Bruner, 1996: 36).

va, es necesario tener en cuenta que ambas dimensiones, la de “lo real” y la del discurso que se propone su representación, conservan relativa autonomía. El mundo de “lo real” como instancia “muda” o “enmudecida” conlleva su propia existencia fáctica, en tanto el ámbito del discurso produce, a través de la construcción y negociación de interpretaciones que compiten, el cúmulo de significados colectivos que otorga sentido a las cosas.

En este contexto, reflexividad e imaginación son dos propiedades por las que el ser humano puede llegar a emanciparse de su determinación biológica, fáctica, y alcanzar así un cierto grado de autonomía (Bruner, 1991). La reflexividad nos permite “volvernos al pasado y alterar el presente en función de él”, en tanto la imaginación nos permite “idear otras formas de ser, actuar, luchar” (109).

La escritura del siglo XX ha sido pródiga en digresiones y transgresiones de lo que tradicionalmente se ha entendido como géneros literarios, desafiando especialmente el llamado “realismo” decimonónico, y lo ha hecho no solamente a partir de la incorporación de la subjetividad y de los puntos de vista. La distorsión deliberada de los mecanismos canónicos de descripción e interpretación, y el ejercicio de la imaginación, han hecho posible la disolución de los contornos previstos en personajes y situaciones y el borramiento parcial de ese cuidadoso y precario convenio por el cual se describe consensualmente el mundo. Disolución de límites, ambigüedad, una fantasía que exacerba la descripción y la desintegra, todo ello apuntó a la intención de mostrar las problemáticas implícitas en la intención de representar “lo real” como sustancia, en su carácter ontológico.

EL DISCURSO “REGLADO”

Si es que hay un discurso sometido a reglas estrictas, además del de la ciencia, es el discurso periodístico de noticias, el que presenta algunas características particulares en su proceso de producción.

Mucho se ha escrito con relación al tipo de sociedad que emerge en las grandes ciudades a fines de siglo y de milenio: una sociedad hipercomunicada en la que la aspiración unánime de sujetos e instituciones parece ser comunicar algo a cada uno, quienquiera que sea, durante todo el tiempo. Aún la parcial concreción de dicha aspiración daría lugar al cruce de infinitas líneas comunicativas donde mensajes de todo tipo se

intercambiarían abundantemente entre gentes, mentes y máquinas.

Es sabido que, dentro de este tipo de sociedad, el periodismo escrito y visual adquiere un rol central en la tarea de tejer y mantener armada tal trama comunicativa. La misma supone equipos profesionales y técnicos especialmente dedicados a construir la información transmitida, supeditados a una vasta red de factores económicos, ideológicos y psíquicos que resultan difíciles de delimitar y definir. “Los encargados de preparar las noticias”, por ejemplo, “informar sobre ellas o editarlas (...) se ven estimulados a darles una forma que atraiga a la audiencia, y a veces a fomentar, con el contenido o en la forma, determinadas interpretaciones”, confiesa un comentarista político (cf. Gergen, 1992: 162).

La competitividad entre los medios periodísticos contribuye a reforzar la necesidad de vender. El resultado es un tipo de relato, descripción o narración, que intermedia entre lector y realidad, con pretensiones de representación de “lo real”, y que conlleva inevitablemente cierta interpretación del mundo —sistemas de valores, ideas, interpretaciones— que no aparecen explícitos en el mismo.

Por un lado es seguro que la actividad periodística “produce” ciertos tipos de discursos característicos. Por otro, no parece tan claro que los lectores queden indemnes frente a la ingerencia repetida de los mismos. Cuando Kenneth Gergen habla de “multifrenia” se refiere exactamente a un tipo de “colonización del yo”, que, invadido por la hiperactividad comunicativa, va saturando la subjetividad e individualidad hasta casi su anulación.

Puede entenderse el trabajo periodístico como comportamiento que produce un tipo de discurso vinculado a los “acontecimientos” (Alsina, 1993), definidos éstos según la óptica de toda una tradición periodística, la que determina la génesis y función primaria de los mencionados discursos: informar sobre alguna cosa. Ello conlleva un cierto protocolo en la producción del discurso periodístico —icónico o escrito— el que ha configurado una reducción de la discrecionalidad (124), de tal manera que, por ejemplo, los discursos informativos en los distintos medios tienden a resultar semejantes entre sí en forma y contenido.

Esto denota que, por encima de las diferencias ideológicas de diarios, las normas de producción de los discursos periodísticos informativos son asumidas por los mis-

mos. La determinación de un acontecimiento, las fuentes, y el trabajo periodístico en sí, son elementos de un proceso de producción institucionalizado.

Más que ningún otro, el discurso periodístico está constreñido por su intencionalidad de “dar cuenta” de los sucesos, sin hacer manifiesta (ni problematizar) la relación entre acontecimiento y manera de comunicarlo. “En cualquier caso, una de las principales funciones de los *mass media* es la de dominar el acontecimiento.” (127) Y aún cuando la construcción de la noticia pueda verse como un proceso cuasi independiente del que ocurre en una realidad “exterior”, las implicancias de la noticia y de su interpretación implícita en la manera de “presentar” la realidad no pueden omitirse. La selección de los acontecimientos sobre los que se informa, el “control de su relevancia” (128) relativa, los acontecimientos informados, el control de los “grados de verdad” en las aseveraciones que componen la noticia, la jerarquización relativa de la misma mediante el espacio a ella asignado, la inserción de la noticia dentro de un contexto y el cúmulo de alternativas interpretativas que son ofrecidas o sugeridas al lector/audiencia³, configuran parámetros que normativizan el discurso periodístico consolidándolo como un modelo característico.

“PRECISO, CONCISO”

Esta normatividad en la producción del discurso periodístico es la que produce la homogeneidad en la terminología, las referencias, y los códigos estandarizados, y es lo que va consolidando una suerte de rutina discursiva que permite escasa variación léxica, semántica y metafórica. “Todo texto destinado a publicarse deberá estar redactado en términos simples, directos y efectivos. Deberá huirse de ambigüedades, abstracciones y generalidades no respaldadas por hechos”, reza el libro de estilo del periódico ABC (1994: 48). Esta intención deliberada de escapar de la polisemia es la que funda el estereotipo del discurso periodístico de noticias, haciendo a la “ilusión” de que la realidad está “allí afuera” esperando apenas por la palabra precisa que la traduzca y la estampe en la primera plana: “en

lugar de decir que una persona es alta, o gruesa, será mejor precisar cuál es su estatura o su peso”, sigue el manual, y “si una palabra tiene dos o más sentidos, deberá usarse siempre con el mismo sentido (...) para no confundir al lector.” (48)

Otra de las condiciones preferentes que se le pide al discurso periodístico es la *impersonalidad* (“Deberá redactarse de manera impersonal, huyendo del pronombre personal de primera persona” [49]), y aunque en crónicas y reportajes se admite un mayor protagonismo del autor, se deja bien en claro que éste “no está reñido con la despersonalización expositiva” (52). Una mínima reflexión sobre este tópico sugiere al menos dos puntos delicados. El primero es la intención de hacer pasar un discurso escrito por alguien particular, en algún lugar y en un preciso momento, por un discurso “sin autor”, o sea, un texto que no muestra su genealogía o que no la inscribe dentro del texto.

En este sentido, se pretende mostrar al lector una “objetividad” que resulta más aspiración que logro, pues se velan deliberadamente los marcadores del discurso que la relativizarían. Ello presenta ciertas implicancias formales: un discurso que no hace visibles sus rasgos de autoría aparece como un discurso en algún sentido “totalitario”, un discurso que instala una cierta versión de los hechos⁴ con el peso de aquello instituido en un “tiempo sin origen”, a la manera del mito o del estereotipo, como si estuviera construido por nadie, desde ningún lugar. Este aspecto sutilmente manipulador del discurso periodístico trabaja con los mismos elementos que las mitologías populares o el folklore —que por definición no reconocen un autor particular— coadyuvando a interpretaciones y emociones colectivas que “estarían latentes en la psicología colectiva”, tales como el miedo, la euforia, la compasión, la sospecha, a las que apela a través del discurso que produce o reorganiza.

DENSO, AMBIGUO

En tanto que la tecnología de los *mass media* y los compromisos de quienes los manejan —económicos, políticos u otros— condenan al discurso periodístico a la rigidez e invariancia del estereotipo, “el arte se ha hundido cada vez más en el relativismo estético” (Sarlo,

³ Todas operaciones del trabajo informativo, según Alsina (1993: 128).

⁴ Para un análisis exhaustivo de la implicancia de los relatos en la forma de construir la historia (cf. Faye, 1974).

1996: 156-7) a partir del siglo XX, y la pluralidad de estéticas, así como su maleabilidad, desarman cualquier modelo que pretenda validarse como duradero. Puede afirmarse que, si bien a lo largo del tiempo la literatura ha conformado “estilos” reconocibles a manera de modelos —en narrativa, la novela romántica decimonónica es un buen ejemplo—, es justamente una característica de la escritura del siglo XX la deliberada trasgresión de los mismos, la descomposición y recombinación de los elementos constitutivos de esos modelos y el dinamismo y fluctuación de sus fronteras. Es por la libertad creativa que las fronteras estilísticas se mantienen difusas y siempre a punto de disolverse. En este sentido, el discurso periodístico de noticias, y la literatura llamada “ficción”, configuran modelos opuestos tanto en su forma como en su intencionalidad.

Si es válido lo que Goodman (1990) sostiene respecto de los cinco síntomas que identifican la obra de arte, *densidad sintáctica* (“según la cuál la más mínima diferencia en ciertos aspectos puede constituir una diferencia entre símbolos”), *densidad semántica* (“según la cuál se le suministran símbolos a aquellas cosas que se diferencian de acuerdo a las más mínimas diferencias en ciertos aspectos”), *plenitud relativa de los símbolos utilizados* (“según la cuál son significativos y pertinentes bastantes aspectos de un símbolo”), *ejemplificación* (“según la cual un símbolo, posea o no denotación, simboliza en la medida en que funciona como una muestra de las propiedades que posee literal o metafóricamente”), y *referencia múltiple y compleja* (“según la cuál un símbolo ejerce diversas funciones referenciales que están integradas entre sí y en interacción”), las normativas del discurso periodístico de noticias se oponen a los atributos de la literatura como tanto arte.

Se requiere que la noticia esté escrita sin barroquismos semánticos o sintácticos, en una composición lisa y llana —la más “sencilla” posible—, que sus significados sean unívocos —la concisión es lo deseable—, que sea pertinente para cada caso solo alguno de los aspectos de los símbolos que utiliza, y que su marco referencial sea esencialmente directo y no esté intermediado por otros símbolos. A excepción de la exigencia obligada de incluir ejemplificaciones —siempre lo más obvias posibles— el discurso periodístico de noticias se propone las metas justamente opuestas a la obra de arte.

En tanto que Goodman enfatiza la cualidad de “no transparencia de una obra de arte”, y “la primacía de la obra sobre aquello a lo que ella misma refiere” (101) el discurso periodístico se presenta a sí mismo como *representación* (traslúcida) que informa del acontecimiento y en sujeción y dependencia con respecto a él.

En contraste, la narración de ficción tiene como principal función hacer comprender algún acontecimiento incorporándolo a una estructura de sentido, sea ésta cual fuere, y por ello, construye posibilidades interpretativas para el lector en el marco de su cultura y subcultura específicas. Tal como sostiene Bruner (1991), “pertenecer a una cultura viable es estar ligado a un conjunto de historias interconectadas, aunque esa interconexión no suponga necesariamente un consenso.” (98 y ss.)

La transformación de una cultura estaría entonces profundamente ligada a la discusión sobre “qué es lo canónico y qué es lo divergente” dentro de cada generación. Las narratividades tanto dentro de Occidente como en los pueblos ágrafos constituyen temporalidades que codifican y condensan el significado de las normatividades sociales, y cuya función distintiva ha sido proponer nuevos modelos del mundo.

DAR CUENTA “DE TODO”

Una ulterior disyunción entre ambos modelos, el periodístico de noticias y el de la literatura “de ficción”, sería la que refiere a la completitud o incompletitud relativas de los universos narrados por ambos discursos.

Umberto Eco (1992) hace referencia a Dolezel que sostiene que en literatura “los mundos narrativos son *incompletos* y *semánticamente no homogéneos*; son mundos *impedidos* y *pequeños*”. Afirma Eco que “en cuanto *impedido*, un mundo narrativo no es un estado de cosas maximal y completo” (227). Ello quiere decir que el discurso novelístico deja expresamente en silencio múltiples aspectos, detalles, digresiones y derivaciones de la trama, en tanto que la intención por cubrir exhaustivamente el acontecimiento hace del discurso periodístico de noticias un texto que aspira a una completitud que nunca logra en virtud del espesor de la realidad “real”. Se ofrece al lector como una narración que pretende dar cuenta “de todo” el acontecimiento, como si no hubiera en él aspectos desconocidos, ambiguos, inciertos, omitidos, inaccesibles, o decididamente indescriptibles. Se le vende al lector la creencia de que obtendrá un conocimiento

completo y exhaustivo de la realidad, como si ésta fuera reductible al recorte selectivo que inevitablemente hace la versión periodística.

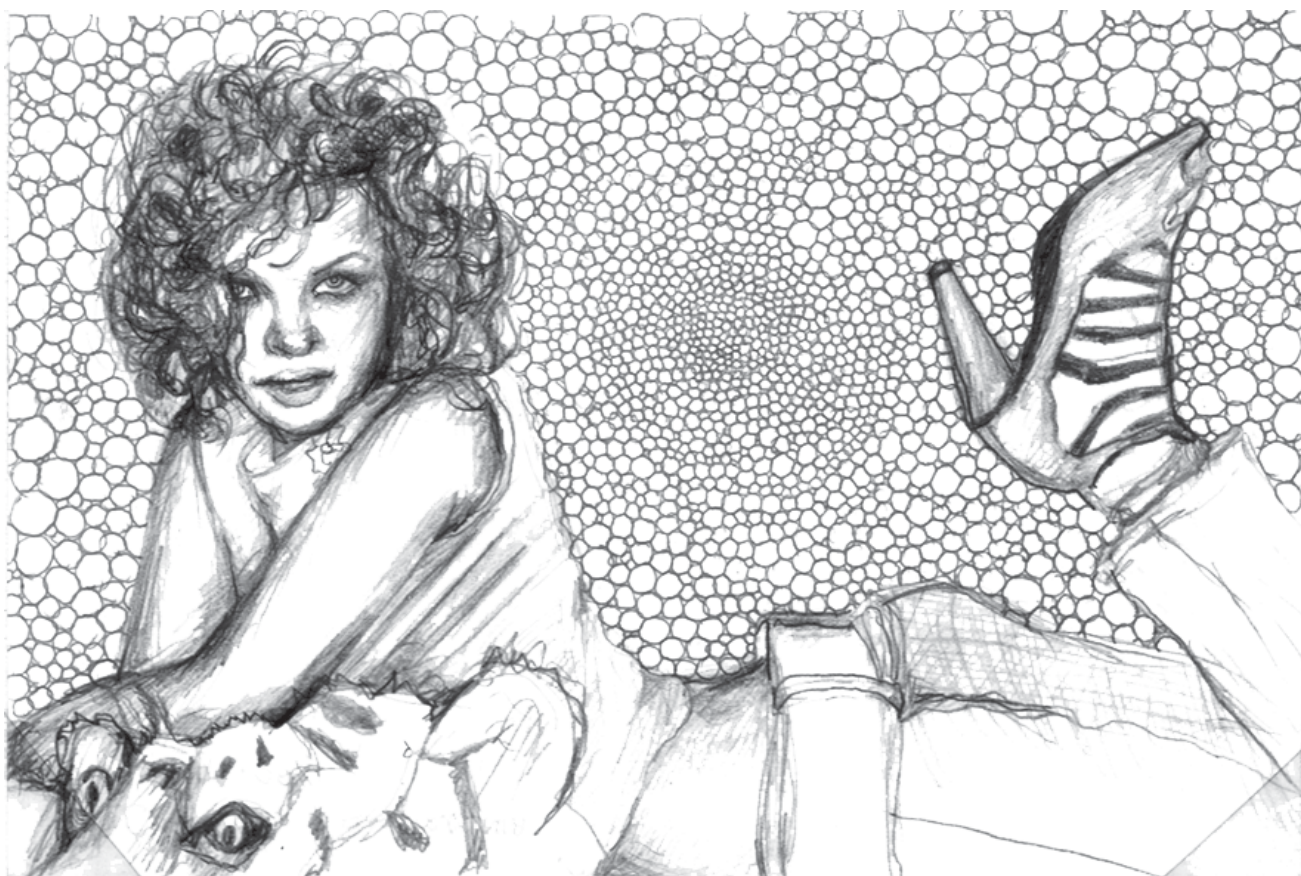
La selección y el descarte operan siempre en todo discurso, aún en aquel que pretende dar cuenta de la Historia. Hayden White (1992), haciendo un análisis de las narrativas históricas sostiene que “cada narrativa, por aparentemente ‘completa’ que sea, se construye sobre la base de un conjunto de acontecimientos que pudieron haber sido incluidos pero se dejaron fuera” (229). Ello ocurre tanto en narraciones “imaginarias” como en las narraciones “realistas”.

Si se concede que este discurso se desarrolla bajo el signo de un deseo de realidad, (...) hemos de concluir que es un producto de una imagen de la realidad, según la cuál el sistema social (...) está sólo mínimamente presente en la conciencia del escritor... (...). Para este observador, la realidad lleva el aspecto de adjetivos que desbordan la capacidad (...) de resistir a su determinación (229).

LA “COMPRESIÓN” DEL “LECTOR MEDIO”

“Toda palabra desconocida es un obstáculo para la comprensión del texto, lo que incomoda al lector. (Cuando no haya más remedio que utilizar términos poco frecuentes, deberá explicarse su significado)”, recomienda la norma periodística (ABC, 1994: 46), aunque no se aclara cómo se determina —*a priori*— cuál es el repertorio vocabular que suscribe el “lector medio” en sociedades cada vez más interpenetradas por repertorios vocabulares diversos, lingüística y semánticamente, producidos desde adentro y desde afuera, donde otras culturas, lenguas, disciplinas y avances científicos, introducen continuamente neologismos que los transforman, y donde definir un núcleo “integrativo” se hace continuamente más difícil.

No sólo entonces ese repertorio está tomado como previamente vigente, por todos conocido, y como algo “fijo” (omitiéndose sus transiciones y procesos de transformación, incorporaciones y aprendizajes que hacen de la lengua un universo permanentemente abierto), sino que se lo piensa como instituyendo el



imaginario social dominante, compuesto por las historias canónicas (Bruner, 1991) establecidas y reafirmadas. En esta tesitura, se elude la cuestión de la influencia deliberada que tiene el discurso periodístico en la tarea de implantar y mantener ese modelo canónico de la realidad, que se sostiene por la difusión abrumadora y reiterada del propio estilo normativo de discurso periodístico y sus reglas.

La amplitud de esta temática llevaría a cuestionar las propias categorizaciones, clasificaciones y ordenamientos, los rótulos⁵ que el periodismo utiliza para dar cuenta de los acontecimientos y que instala dentro de la agenda pública. Son estos *etiquetas sociales* los que conllevan no pocas implicancias interpretativas y estereotipos, y adquieren, a la postre, una cuota no menor de poder social.

Pero, además de la pobreza semántica de un repertorio vocabular redundante, —porque se inventa para ser reiterado y fundar un espacio “cerrado” de referencias codificadas—, se estimula la pobreza formal pues “deberá preferirse la palabra corta a la larga; la simple a la compleja; la concreta a la abstracta; la castellana (en este caso) a la escrita en un idioma vernáculo o extranjero.” (ABC, 1994: 47) Ello implica un sistema adicional de categorización que delata otro aspecto de la ideología que subyace la normativa del discurso periodístico de noticias: menor esfuerzo de lectura, llaneza, reducción de la amplitud expresiva e interpretativa para un lector “pasivo”, “no problemático”.

Todo ello conduce (por la redundancia o repetición), en definitiva, a un desgaste inevitable de los repertorios comunicacionales y a la simplificación de los conceptos, lo que, a su vez, repercute en la falta de sorpresa, aburrimiento e insensibilización de lectores y audiencias.

Según se consigna, “experiencias sobre la legibilidad y la memoria demuestran que en una frase de longitud media, el lector retiene peor la segunda mitad que la primera; si tiene más de 40 palabras, gran parte de la frase no suele memorizarse.” (48) No se explica esta última preocupación que asoma indirectamente: ¿por qué habría el “lector medio” de memorizar frases —una o varias— del discurso periodístico? Salvo que ese “lector medio” sea considerado apenas como un “consumidor” de periódicos, y nunca como

un sujeto capaz de interpretar y analizar lo que lee, la pretensión de memorización no se sostiene.

LEER EN LA PENUMBRA

Muy otra es la actitud que se le pide al lector desde la obra narrativa de ficción. Ligado a la lectura silenciosa, iniciada en los *scriptoria* de los monasterios medievales entre los siglos VII y XI, lectura que suscita una elaboración de sentido individual por parte de cada lector, el libro, entendido como “aventura individual”, encuentra su culminación en la modernidad, cuando influye en la construcción de la subjetividad moderna y, con ella, la de los sueños y deseos más íntimos del hombre y mujer contemporáneos.

Incursión abierta en el campo de la interpretación, la lectura invita, en primer lugar, a la exégesis, a la investigación y comparación de los sentidos, al debate interno frente al texto. En este sentido, la lectura es vista como una tarea “de reconocimiento donde el receptor produce la individuación del sentido” (Verón, 1999) y todo libro se presenta como una estructura destinada a ser finalmente desestructurada de manera particular por cada lector.

Inscripto como objeto y lugar de temporalidad, el libro es parte de la construcción de la biografía de cada lector: “el recuerdo de las lecturas es como el álbum fotográfico de familia, salvo que no constituye una memoria familiar, sino estrictamente individual”, y su contenido envejece con aquel. Este vínculo biográfico indisoluble se hace extensivo a las publicaciones llamadas “de bolsillo”, las que surgieron de una constatación por parte de los editores, la de que existe una oculta y sólida relación entre identidad personal y libro.

Para Verón, el placer de la relectura “tiene mucho de la visita a una casa conocida, del retorno a un lugar que tiene algo de familiar pero en el cual descubrimos con asombro aspectos en los que no habíamos reparado antes.” Creo que los viejos libros son casas que hemos habitado. A ellos nos ligamos con un sentimiento de cariño o rechazo, que permanece a través del tiempo. Según Verón, “cada vez más gente lee un libro una sola vez”, ya sea porque hay mayor cantidad de libros a disponibilidad, ya sea porque declina ese vínculo biográfico —amoroso— entre el libro favorito y la historia de uno mismo, a partir de que los textos electrónicos invalidan la temporalidad instalándose en un presente aparentemente “eterno”, sin edad.

⁵ Esta temática está ampliamente desarrollada en Goffmann (1980).

Algunos personajes de mi novela *Felicidades Fugaces* (2002) saben de la lectura más que yo misma, y ofrecen sus recomendaciones.

Porque la lectura, me explicaban una y otra vez, debía hacerse en la penumbra, sin demasiada claridad y con la justa medida de sombra como para no identificar totalmente aquellos objetos del mundo cotidiano, ese mundo profano, y fatuo, que nos rodeaba (100).

La lectura posibilita, entonces, no solo la interpretación, que nunca es única ni unívoca, sino, además y especialmente, propulsa la imaginación e invita a ver lo invisible, a pensar lo todavía no pensado.

Por tal razón, “demasiada luz conspiraría contra la capacidad de imaginar, decían, contra la posibilidad de ver transformarse, desde el pensamiento, la forma y el sentido de las cosas.”(100) Era por esas razones que

(...) leíamos en la penumbra. Y digo leíamos porque a pesar de que era mi voz la que flotaba, avanzaba o se detenía en el aire, la escucha de ellas se hacía tan alerta, tan minuciosa, que era como si las voces de ellas insuflaran energía a la mía, y sólo fuera un apéndice, un mecanismo adicional de la lectura que ellas hacían en sus mentes.(101)

Si bien el escritor construye, a partir de la organización semántica y poética del discurso, un mundo y sus personajes, también, por su parte, el lector “construye” a partir de su lectura y desde su propio repertorio de imágenes y sentidos, contando con la codificación de múltiples experiencias de vida, reales o imaginarias, la versión finalísima de una novela o un poema. A través de estas operaciones de lectura, en que están implicadas al mismo tiempo la comprensión, la interpretación y la sugestión, el lector deviene el creador último de la obra literaria.

¿LA VERDAD O “UNA VERSIÓN” DE LA VERDAD?

En un sentido básico, las atribuciones que caen sobre el discurso periodístico de noticias lo atan a una pretensión de “verdad” que radicaría en la capacidad —supuesta— de representar, adecuada y exhaustivamente, el “acontecimiento”. Representar, transmitir (algo que ha sucedido), comunicar, son acciones de intermediación de algo que se supone representable y transmisible: la “verdad”.

En el extremo opuesto, el discurso literario, aún el tradicionalmente denominado “realista”, se entiende como ficción que busca apenas verosimilitud: “toma lo que te digo como si fuese verdadero” (228), *aunque sepas que no lo es*.

Según W. Iser (1996), más allá de la existencia irreversible de un mundo fáctico, si el discurso se libera de la pretensión de representación, una vez “descartada la concepción substancialista de la realidad, eso significa que “la realidad es algo que se establece, en vez de encontrarse” (189).

En tanto que el discurso periodístico persiste en la ilusión de que “transmite” la realidad como una sustancia existente de antemano, el discurso literario aspira a producir su propio objeto, o al menos a desatar, desencadenar, en el lector su construcción o exploración imaginaria. En él, el lenguaje deja de ser solamente un medio que transporta información, para transformarse en la construcción misma —sintáctica, semántica— del objeto por parte del escritor y del lector. Lo que comunica el discurso literario es la posibilidad de fundar y desatar en el receptor, un proceso al mismo tiempo conciente e inconsciente, de creación imaginaria que no necesariamente refiere a un referente exterior previamente constituido que lo antecede. De allí que, sin perjuicio de lo canónico, la aparición de lo insólito y excepcional puedan ocupar un lugar central en la narración literaria.

Para Bruner (1991: 99), “nuestro sentido de lo normativo se alimenta en la narración, pero lo mismo sucede con nuestra concepción de la ruptura y de lo excepcional”. Es en esta conceptualización que se resume la divergencia. Si, por un lado, entonces, el discurso periodístico de noticias acentúa formalmente lo canónico-estereotípico, lo crea y lo sostiene, por el otro, es el discurso literario que establece la ruptura, preserva la discontinuidad y la incertidumbre, condiciones necesarias al arte, estimulando así la divergencia en su calidad de transformadora de los modelos interpretativos del mundo.

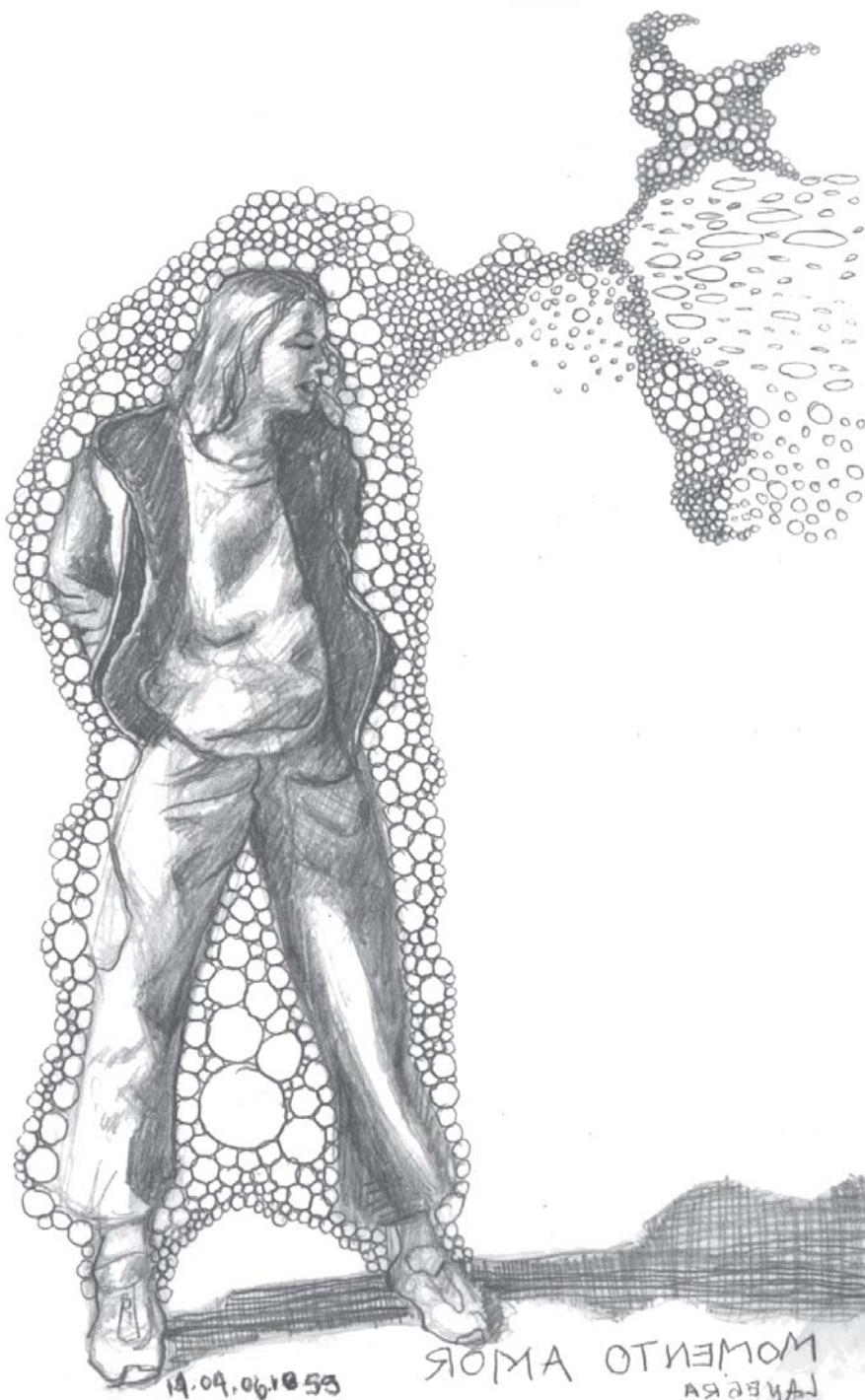
Al pretender inquietar al lector, al estimular su reflexión, al ofrecerle diversidad de códigos, al remover su postura pasiva, la ficción narrativa invita a una forma de conocimiento convulsivo de lo real con implicancias nada menores en el desafuero de los autoritarismos que “implantan” modos y maneras de estereotipar y clasificar acontecimientos.

**¿REPRESENTAR O CONSTRUIR
A PARTIR DE LA ESCRITURA?**

El acto de narrar se genera por la ausencia y el desplazamiento de un objeto o acontecimiento a un lugar invisible que es espacio de la memoria, o de la inven-

ción o de la interpretación de referentes a los que se apela aunque no estén presentes.

Uno de los debates contemporáneos más importantes de las últimas dos décadas del siglo XX tiene que ver con la investigación de las posibilidades y



condiciones de la representación, en todos sus términos. La tradición que, en algunas religiones, prohibía la representación de Dios, se asentaba en la idea de que aquello sagrado, omnipotente y numinoso es siempre, en última instancia, irrepresentable. Al devoto no le era dada la posibilidad de “ver el rostro de Dios”; menos aún de figurarlo o sustituirlo por una descripción.

“El amor es, antes bien, esa religión del rostro que prohíbe su representación. No hay que dejarse engañar por los interminables cantos del lirismo amoroso. El rostro amado escapa a todo (...) el rostro amado es irrepresentable”, escribe Finkielkraut (1993: 45). Un ejemplo es la estructura de circunloquio de los textos amorosos que da cuenta de las infinitas maneras de rodear, con el discurso, a un objeto amado sin llegar nunca a poder representarlo en su “esencia” última y característica.

En el intento de representar lo irrepresentable, Edgar Morin (1996: 23) encuentra una paradoja decisiva, cuando escribe “el amor al mismo tiempo procede de la palabra y precede a la palabra.” Porque el lenguaje está ligado a la clasificación y categorización, y porque construye su sentido a partir de sistemas de oposiciones binarias, la dicotomía entre emoción y expresión verbal, se vuelve problemática, cuando no imposible o paradójica, ya que la necesidad de representación, de descripción del propio estado anímico, por ejemplo en el caso del enamorado o el devoto, es parte de la propia construcción del objeto amado. Se define el objeto amado a través de un recorte del discurso, recorte que opera eligiendo algunos atributos y omitiendo otros. De allí, la idealización modélica de la figura amada.

De allí, también, que solo se pueda hablar/escribir del amado en términos de metáfora, o sea en términos de aquello que remite o reenvía constantemente a otro objeto, el que a su vez remite a otro y a otro, como bien ha sostenido Jacques Derrida que ocurre en cualquier texto. Para este pensador, el texto instaura un lugar vacío y disperso.

La desconstrucción alude a la permanente “incompletitud” del texto, o a “la ausencia inscripta en las mismas estructuras del lenguaje” (Norcross, 1997: 141), algo equiparable a lo que puede denominarse una teología negativa. “Cada vez que digo X no es esto, ni aquello, ni lo contrario de esto o aquello ni (...), siendo absolutamente heterogéneo o inconmensura-

ble con ellos, empezaría a hablar de Dios, bajo ese nombre o bajo otro” (Derrida, 1997: 27) sostiene el autor, por lo que toda frase que no pudiera afirmar ningún atributo respecto de su sujeto, remitiría, debido a la prohibición bíblica, a la divinidad o al nombre de Dios, que no deberá ser pronunciado.

En el mismo sentido, para Julia Kristeva (1993: 245), “la literatura se nos aparece como el lugar privilegiado donde el sentido se constituye y se destruye, se eclipsa cuando se podría pensar que se renueva.” Hay ciertas áreas donde opera la metáfora y en las que no puede operar ningún otro recurso,

como si fuera necesario que no se dijera todo sobre el deseo, para que el amor, y por tanto una cierta idealización del otro, persista y sea la condición de esta amplitud semántica que es la metáfora en el estricto sentido del término. (244)

De este modo, entre el decir y el no decir, entre el rodear con eufemismos y alusiones aquello que debería poder ser dicho y no puede serlo, radica el proceso de construcción de toda literatura. Escribir es, por lo tanto, permanecer siempre en ese estado de incesante metáfora.

Bibliografía

- Alsina, M.R (1993). *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós.
Bruner, J. (1991). *Actos de significado*. Madrid: Alianza Editorial.
Bruner, J. (1996). *Realidad mental y mundos posibles*. Barcelona: Gedisa.
Derrida, Jacques (1997). *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona: Ediciones Proyecto.
Eco, Umberto (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
Faye, Jean P. (1974). *Los lenguajes totalitarios*. Madrid: Taurus.
Finkielkraut, A. (1993) *La sabiduría del amor. Generosidad y posesión*. Barcelona: Gedisa.
Gergen, K. (1992). *El yo saturado*. Barcelona: Paidós.
Goffmann, E. (1980). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor. Col. La balsa de medusa.
Iser, Wolfgang (1996). *Oficio e imaginario. Perspectivas de una antropología literaria*. Rio de Janeiro: Universidad do Estado do Rio de Janeiro.
Kristeva, Julia (1993). *Historias de amor*. México: Siglo XXI Editores.
Libro de estilo de ABC. (1994) Barcelona: Ariel.
Morin, Edgar (1996). *Amor, poesía, sabiduría*. Montevideo: Editorial Trilce.
Norcross, Paul (1997). *Dictionary of Cultural & Critical Theory*. London: Blackwell.
Porzecanski, Teresa (2002). *Felicidades Fugaces*. Montevideo: Planeta.
Sarlo, Beatriz (1996). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
Verón, Eliseo (1999). *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa.
White, Hayden (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.