

Anhelos de ficción

Yearning for fiction

CARLOS OSSA SWEARS

Universidad de Chile y Universidad Arcis
cinocefalo@hotmail.com

RESUMEN • Este artículo examina algunas de las transformaciones sufridas por el narrador moderno, al enfrentarse con las narrativas de la cultura mediática. Uno de los cambios más importantes describe como el discurso comunicacional organiza la construcción de lo real, mientras el modernismo estético, niega esa forma con una posición radical basada en el valor de la ficción.

Palabras clave escritura • narrador • modernismo • comunicación

ABSTRACT • This article examines some of the transformations sensitive the modern narrator, to meet with the narratives of the media culture. An change more important descriptive how the communicational discourse organization the construction of the real, while modernism esthetic, to deny this form whit a radical position based in the value of the fiction.

Keywords writing • narrator • modernism • communication

En el mundo suceden cosas que no se pueden explicar en términos de la concepción humana del lenguaje. Y siempre suceden en términos lingüísticos, o la relación con el lenguaje aparece siempre cuando han sucedido.

PAUL DE MAN, *La resistencia a la teoría*

En los escenarios de la “cultura global” marcados por la fragilidad lingüística, donde las palabras se dedican a consumir su temblor y obviedad, el narrador¹ es un equívoco y un reclamo de la propia época. Desaparece ante un régimen

¹ La figura de narrador que establecemos está basada en la lectura de Benjamin, donde más que un autor hay un constructor de la memoria de la comunidad. Un sujeto que es capaz de advertir la fuga del mundo y atrapar los significados de la misma, a fin de narrar los instantes de peligro y goce que ello implica.

informativo que lo anacroniza y su presencia es exigida por una actualidad que lo melancoliza. De esta forma, ocupando un borde dentro de los estudios de comunicación, estilizado por las lecturas culturalistas o anulado por las teorías de la muerte del autor, se desliza ciego entre múltiples cuadrantes estéticos donde las literaturas postmetafísicas lo tienen de blasón y escudo para protegerse de la “vulgaridad” de lo mediático y las escenas de barbarie embellecida. Recuperado por doctrinas del fin y la catástrofe, se transforma en un fetiche que denuncia la mutación tecnocultural de lo público, la burocratización y deshumanización de la política. No obstante, nada de eso lo restituye a ser el gestor de una verdad inmediata (que nunca poseyó), pero adjudicada por los saberes modernos en aras de potenciar la diferenciación de lo ficcional y creíble, la usó de arbitraje y separación entre arte y cultura de masas.

El escritor literario o no (el intelectual, por ejemplo) pertenecen a una concepción del sujeto más amplia, donde el rasgo distintivo es la intencionalidad. Este punto planteado por Brentano y Husserl, implica el continuo desplazamiento hacia un “otro” que sucumbe al interior de los esquemas trascendentales que lo definen e identifican. Su legitimidad es dada por el reconocimiento político, cultural, social, etc., que la comunidad le reconoce. El agente enunciativo a quien se le atribuyó históricamente este papel fue el narrador, exclusivo garante de la traducción de las cosas. Soberano de la totalidad discursiva cuya técnica simple, pero fundamental, estaba en retener en las palabras los silencios del mundo, rescatar de la inmovilidad de la naturaleza el plan encubierto, gramaticalizar la eternidad de Dios, señalar el lugar donde han caído los verbos y descifrar el evento mítico cuando sólo quedan indicios. De esta manera, al leer la brevedad del peligro, el narrador alimentaba el imaginario de una exterioridad indocumentada susceptible de volverse transparente si se colocaba en ella el fruto de la significación. El mundo amedrentaba a la conciencia con un enigma indescifrable, liquidar ese obstáculo y transformar la porfía de la mundanidad en texto legible determinaba la fortuna del lenguaje. En cambio, la mediatización impone una verosimilitud implacable que —como alguna vez señaló Gertrude Stein— hace todo verdadero sin necesidad de contar lo real impensado, los sucesos de la realidad ocurren y se consuman, al notificarlos sólo se cuenta que han ocurrido, es decir que están consumados, prevalece una memoria débil que no puede guardar las cualidades del comienzo o el final. El narrador en este contexto puede seguir contando historias, pero no puede iluminar el desenlace. Lo que desaparece no es la voluntad narrativa sino la condición narrataria, es decir vivir la experiencia de lo acontecido. Por eso, a lo largo de este texto puntualizamos que el problema no estriba en la negación del sujeto discursivo, el problema se aloja en aquello que debe ser narrado y en las estrategias para determinar la ubicación y la sorpresa que lo envuelve.

¿HAY UN TEXTO PARA LOS DEMÁS?

La idea de Jean-Paul Sartre que el productor realiza su obra en el receptor, que sólo hay arte para y por los demás, implica la autoconciencia de pensar *en el* lenguaje cómo salir de él y llegar al otro, tocar al desconocido con la hospitali-

dad de un texto en el que se comparte una libertad desvelada (Sartre, 1960). El narrador frente a la cultura de masas exalta la ficción de un encuentro verdadero que las tecnologías depredan y cansan, la ilusión se alimenta del fundamento dialéctico de que la verdad ficcionada proviene de lo otro de la escritura, es decir de la lectura.² En cambio, la comunicación industrializada no se realiza *en el* otro sino realiza *al* otro, disciplina su contingencia y habla de él con cifras y estadísticas aseadas de quejumbre y afrenta.

El narrador, neutralizado en su propia convocatoria pareciera —hoy— un recurso para declarar el fracaso o inutilidad de lo sistémico, enflaquecido de honor político se le menciona en cuanto operación de sosiego, ornamento teórico y justificación epistemológica de una massmediatización que estetiza la experiencia (y disuelve al acontecimiento que la narra) en infinidad de pequeños discursos de sobra, episodio o chantaje. El desmembramiento retórico y la debilidad histórica de lo contemporáneo, aducidas como señas irrefutables de una caída, no testimonian la llegada de una globalización irredenta y obsesiva, pues en la propia práctica del narrador ya se escribían los deterioros del significado, la desrealización y la broma del olvido: todas correspondientes a las estrategias discursivas del modernismo estético. Éste al renunciar a reproducir el antagonismo entre hecho y ficción, dotó a la escritura de una poética desilusionante de cualquier afán de credulidad realista. Podríamos señalar la existencia de un cambio estructural en el modo de concebir el funcionamiento del discurso. El narrador naturalista (devoto de la facticidad y la nota mensurable) fue confrontado con el narrador *intransitivo* que entregó la verdad a la duda de su postulación, sin reconocer alguna exterioridad en espera de texto:

un autor —dirá Berel Lang— no escribe para facilitar el acceso a algo independiente tanto del autor como del lector, sino que ‘se escribe a sí mismo’ [...] En el relato tradicional [de escritura], se considera que el escritor primero observa un objeto con ojos expectantes, ya habituados, y después, tras haber visto ese objeto, lo representa en su propia escritura. Para el escritor que se escribe a sí mismo, la escritura deviene ella misma el medio de visión o comprensión, no un espejo de algo independiente, sino un acto y un compromiso, un hacer más que una reflexión o una descripción.³

Las formas narrativas organizadas por el principio expansivo de la modernidad buscan el fin de todo realismo, y a la vez, la exaltación de lo existente: sugieren una transformación del sentido, donde la representación y el lenguaje vienen a constituir la mediación fundamental de lo real. Entonces, el narrador no es concebido como el hermeneuta del *acontecimiento histórico* que se encuentra viajando entre la oscuridad del mundo y la tenue certeza del signo, ya no le corresponde revelar la diferencia entre los dos espacios, pues el mundo

² Sobre los problemas de la recepción estética véase el libro de Hans Robert Jauss, *Las Transformaciones de lo Moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* (1995).

³ Berel Lang, en la introducción de *Act and Idea*, citado en White, 2003: 207.

mismo es sólo una cifra que cae continuamente en el idioma y demanda una visibilidad.

La información y los discursos que la escoltan no dicen la verdad del mundo (como si tal cosa fuera posible), dicen la verdad del signo y éste inaugura un final, que a lo largo del siglo XX, va convirtiendo a la realidad en una borrosa línea. La comunicación sería el momento determinante donde el modernismo hace posible el quiebre de las distinciones clásicas, la diferencia entre hecho y ficción ya no es plausible, pero hay hechos en espera de explicación y argumento. Lo cierto es que la propia voluntad modernista requiere un tipo de *acontecimiento* “liberado” de cualquier filiación previa y dispuesto a circular ratificando lo inédito de la época moderna y, la carencia absoluta de un pasado legitimante. No habría un más allá que en silencio dispone y entrega su ejemplo, lo moderno no convocaría ninguna fuerza externa que viniera a ofrecer su extrañeza o amenaza, el realismo como texto verídico no puede amparar su contenido en hechos anteriores al discurso (aunque de eso depende su valor), la sospecha que marca al texto es que no puede celebrar la “autenticidad”, pues las cosas ocurren de una manera distinta a como se narran, lo dicho ya es una ficción: la ficción del realismo.

Los medios electrónicos, han favorecido la transformación densa del *acontecimiento histórico*, al propiciar dos movimientos contradictorios: por una parte, son capaces de dar cuenta de hechos únicos —en directo— cuya escala y magnitud está fuera del alcance de la historia y, por otro, pueden mostrarlos usufructuando de la referencia que las imágenes de los mismos generan desgastando la noción misma de *acontecimiento* que los precede. Así, los hechos sólo se pueden narrar, pero el narrar no dice nada sobre los hechos. En esta ambigüedad, el narrador no puede transmitir la experiencia, pues lo disuelto en el acontecimiento modernista —como lo indica Hayden White— es ella y testimonia la falta de índice o noticia, a cambio se explota el suceso, el mito limpio, la biografía casera, el crimen pequeño, la naturaleza en su enfado. White (2003) afirma:

El modernismo, por esa razón, efectúa lo que Fredric Jameson llama la desrealización del acontecimiento mismo. Y lo hace despojando consistentemente al acontecimiento de su función narrativa tradicional de señalar la irrupción del sino, destino, gracia, fortuna, providencia y hasta de la historia misma en una vida (o al menos en algunas vidas) ‘para tirar del aguijón de la novedad’ y dar a la vida así afectada, en el peor de los casos, una semblanza de patrón y, en el mejor, un significado vigente, transocial y transhistórico (233).

Las comunicaciones modernas, y cabe reconocerlo, han posibilitado un cambio antropológico y un efecto agonístico, al desrealizar cualquier pretensión de exceso del mundo, nada de él es inexorable, al contrario su silueta precisa y evidente, está dibujada en el discurso medial, de forma tal que se puede anticipar el accidente que lo convoca. El éxito de la comunicación, como racionalización y burocratización (Weber) es disolver los límites entre las cosas y consu-

mar un espacio donde las lenguas se confunden entre ellas al tratar de establecer distinciones, siempre provisionales y reemplazables, entonces la palabra no viene a perdurar, sino a desaparecer en la velocidad de los intercambios o en la brevedad de las informaciones. El narrador no tiene lugar, sistemas fabriles de narración pueden cumplir con prontitud y frecuencia el viejo trabajo de contar historias.

SENDEROS BIFURCADOS

La idea de que la modernización capitalista trae aparejada una resignificación de la cultura, donde ésta se subordina a una serialización de los deseos, promueve un entretenimiento grácil, consolida una diversión normativa, hace del festejo y la risa una forma de consentimiento del orden establecido, llevó a la Escuela de Frankfurt⁴ a observar que los objetos y discursos creados por esta dinámica sólo tendían a la suspensión de la reflexión crítica.⁵ En cambio, los sociólogos funcionalistas amparados en el ideario liberal pensaban que la industrialización de la cultura entregaba una oportunidad única de acceso a símbolos y sistemas generando una democratización de los sentidos y una pedagogía de la identidad que fusionaba una sola lógica: mercado y cultura. En ambas teorías, la comunicación ofrecía un horizonte estetizado peligroso: totalitarismo político y/o manipulación ideológica.

La subordinación del gusto a los intereses corporativos, la vigilancia internalizada en la opinión o la exitosa concentración del poder, a través de la funcionalidad democrática, se estudiaban como datos de una futura mediatización social de gran alcance. La modernización desplegada como un imperio de símbolos y mercancías, acrecentaba la multitud de accesos y diversificaba el carácter narrativo, gracias a una industria experta en unir tecnologías de punta con historias estandarizadas. A su vez, temáticas y circuitos nuevos —cuya

⁴ Los miembros más significativos de esta posición teórica fueron Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Leo Löwenthal y cada uno de ellos cruzó planos diferentes del pensamiento materialista con el psicoanálisis, el judaísmo mesiánico con la poética del modernismo, la condición teórica con la sospecha al racionalismo utilitarista.

⁵ Este juicio se asocia con una vida de sobrevivientes que deben transitar por múltiples adaptaciones hasta encontrar un sitio breve y utilitario donde depongan cualquier interés en participar de la vida social, tal como lo indica Theodor Adorno los sujetos son producidos por máquinas semióticas que los remiten a un modelo y los sacan de la historia para acrecentar su funcionalidad y desgaste: “todo lo que ocurre, ocurre a los hombres, en vez de ocurrir por ellos”, señala en *Dialéctica del Iluminismo* con el propósito de remarcar que la industria cultural sostiene un programa donde la totalidad ya ha sido decidida por anticipado. Esta mirada escéptica permite a la escuela crítica advertir que la sociedad moderna ha creado un mito purificador: la racionalidad instrumental basada en la técnica que elabora mundos genéricos donde las cosas sólo son ejemplares de servicios, figuras a escalas susceptibles de reproducción continua. La cultura ya no es un destino trágico por medio del cual los seres humanos encuentran la autoconciencia de su desesperación y se liberan, sino un desierto empírico lleno de mercancías que envejecen y se repiten.

alteridad— desarticulaban al Estado y la educación del monopolio de la formación identitaria, estimulaban el rompimiento de clivajes tradicionales y diluían a las clases en el repertorio de las dinastías de etnia, sexo o religión, sin por ello disminuir la deuda con el bienestar colectivo y la realización personal.

El narrador perdía confianza institucional y un anillo de marginalidad lo retenía en un subalterno número. Pero, géneros y formatos crecían al amparo de públicos que habían extraviado las etimologías y consumían, con agrado, las sinonimias del lujo y el horror. Este fenómeno es, en la actualidad, el recado político-económico más frecuente en la comunicación. Nicolás Casullo (1998), al evaluar la travesía comunicacional de lo público y verlo entregado a sociedades “postmasivas” seducidas por la imagen o la visualidad sin espesor, discurre:

la estetización reflexiva se apoya en un encuadre del tiempo histórico (estallado) y permanentemente reeditado: una temporalidad que remite a fragmentación, simultaneidad, discontinuidad, heterogeneidad, donde lo que en realidad se despliega en términos de ‘identidades de la realidad’ (humanas y no humanas) es un tiempo-espacio ficcional, como el único tiempo cierto, posible de abordar desde alguna hermenéutica. Podría argumentarse: no es la historia la que se espectaculariza (mitología por excelencia de la modernidad) sino el espectáculo (diseño cultural de tecno-estetizaciones, citas, homenajes, efemérides, biografías) el que se historiza. Y así como la historia como espectáculo reposó sobre la discutida figura del ciudadano, el espectáculo como historia se sustenta sobre otro actor mítico estético: el receptor (23).

Si hoy lo crucial se ha estetizado con premura y descuido y el mercado puede ofrecer “todas” las formas de los objetos con los pormenores de sus destinos, ¿tiene sentido el narrador en su afán de liberar una justicia quebradiza y ficcional que nos propone la verdad como negación? Cuando la racionalidad simbólica del capitalismo permite convertir en consumo su devastación, ¿el narrador no será una *resistencia* deseada para confirmar la pluralidad de lo *mismo*? La pregunta por el narrador no se refiere a él, sino a la representación moderna que le dio legitimidad, entusiasmo y justificó una cultura crítica a contrapelo de los saberes sacralizados.

Las respuestas a estas preguntas sólo pueden darse en la incomodidad y el desgaste, a fin de entregar una versión mínima, desprovista de la publicidad de certidumbres arrogantes o verbos policiales que nos encarcelan en la edad de sus dueños. Pero, ¿podemos responder...? Sugerimos la interpretación siguiente: el narrador mantiene una función y abandona un propósito, la escritura memorable que lo anunciaba, ahora, se puede realizar sin necesidad de cargar una doctrina, un elenco o revelación. Todo parece estar revelado o en espera de notificación, las escrituras narran sin dificultad cualquier cosa, pues los géneros mecanizan los significantes y las imágenes erotizan las superficies: en suma, no hace falta enumerar los heterogéneos asombros del sujeto, basta con entregar a la biografía mediatizada el gobierno de la actuación.

Las transformaciones del espacio público, su devaluación sistémica y las

nuevas maneras de aprovechar sus saldos que no reclaman ni proyectos globales ni misiones históricas trascendentes, se verían confirmadas por el *espacio biográfico*,⁶ pues sería éste el sitio donde una cierta crisis de la representación cohabitaría con una deslizamiento de lo real, produciendo una visibilidad donde los sujetos no son partícipes de las perspectivas generales del acontecimiento, ocupan un borde o un tiempo precario suficiente para testimoniar, comprender o recordar efectos de significado, pero no tramar los relatos en la extensión de su mérito. No ha desaparecido la representación, como podría creerse, ha cambiado de estrategias y sentidos, postula la simultaneidad y el quiebre como retóricas de ensamblaje para dar a las narrativas mediáticas la oportunidad de corte y velocidad. Al respecto, Leonor Arfuch (2002) ha dicho:

la insistencia en la mostración pública de la privacidad, de todos los tonos posibles de las historias de vida y de la intimidad —en esa hibridación que desafía la frontera entre los géneros consagrados y las reelaboraciones paródicas, irreverentes o banales—, lejos de aparecer simplemente como un despliegue azaroso en la estrategia de captación de audiencias, se inviste de nuevos sentidos y valoraciones, trazando figuras contrastivas de la subjetividad contemporánea (24).

La presencia de lo biográfico en lo medial confirma la trizadura definitiva de la versión dicotómica de lo privado versus lo público. El primero, tradicionalmente subsumido en un territorio sin forma y cosificado por imágenes de irrelevancia irrumpe en la organizada escena del segundo para desordenar las rutinas sociales del poder y la moral. La negatividad de lo íntimo termina convertida en exaltación visual y temática de una sociedad carente de representaciones colectivas y apartada de las viejas reyertas ideológicas sobre la dirección del presente. El contenido de lo social es lo individual y a eso se refiere lo biográfico y con ello manifiesta la profunda transformación ocurrida en torno a los modos de composición dramática que han caracterizado a la modernidad. Lo privado con sus múltiples maneras de concurrir y agotar lo inmediato, la variedad de noticias que sustentan su presencia y la continua producción de personajes e historias ha copado la atención pública, se ha mediatizado, liberándose de ese silencio riguroso y declinante con el cual fue aprisionado en la seda de la negación.

La extrapolación de lo privado en lo público, recuerda históricamente la indisoluble comunión de lo personal y lo social. Se exceden los territorios y nos encontramos con mundos cruzados y yuxtapuestos en permanente realización. Norbert Elías pensaba que lo individual era parte de un autocontrol pulsional, una especie de censura psíquica dispuesta contra una sociedad hostil. Este refugio del sujeto contra la arbitrariedad de lo colectivo no se contentaba con la

⁶ El trabajo de Leonor Arfuch sobre este tema es una valiosa investigación dedicada a establecer los momentos determinantes de sucesión de una esfera pública a una privada mediática, donde la subjetividad encuentra en su comentario cotidiano el modo de triunfar por sobre lo social (véase Arfuch, 2002).

protección y el repliegue, al contrario, por medio de las escrituras biográficas y autobiográficas, más las normas, valores, poesía y otras formas de expresión destinadas a lo doméstico, ocurría una reinstitucionalización catártica, gracias a la cual la persona retornaba al mundo mediante una red de interacciones.

LAS HUELLAS TRUNCAS

El narrador moderno (la comunicación) traduce un esfuerzo por desilusionar cualquier pretensión fenoménica de los hechos, en el mismo instante en que pareciera sólo referirse a ellos. En ese sentido, el discurso informativo tiende más a la “estetización generalizada de la experiencia” (José Luis Brea) que a documentar su drama o aventura.

Si la modernidad ha quedado envuelta en una fuerza escópica —como lo sugiere Martín Jay— lo visible es el único factor de realismo, lo curioso es que la visualidad se niega a esa factura y permanentemente desilusiona todo intento de confirmación o falla. El triunfo epistemológico de la imagen es proporcional al naufragio analítico del narrador. La imagen logra ubicarse antes del significante y después del sentido, de esta manera puede ser percepción y análisis y no cumplir con ninguna obligación porque, al mismo tiempo, es fundación y renuncia de este proceso. La imagen como la consecuencia de la técnica no es que resista a la palabra, sino que al contrario, promete la existencia de un discurso que el discurso no puede realizar. El narrador no tiene ojos para la imagen y fracasa, por ello su actualidad y tema es casi siempre una mezcla de nostalgia cansina y moral ilustrada, despreciando la edad efímera que lo interpela. La escritura no alcanzaría a delatar los momentos no figurados y habría una resistencia contra la palabra que la técnica ejercería gracias al dominio que tiene de la representación. El lenguaje, entonces, tendría esa doble y extraña condición de soporte y trama. Serviría para conjugar la emisión y recepción de mensajes y también los conformaría al situarlos y legitimarlos como el eco de la vida social. El narrador no tendría competencias discursivas para dar cuenta de *totalidades significativas*, sobre todo en un instante en que la disolución de los referentes ha golpeado a las gramáticas en el centro de su serenidad argumentativa.

La comunicación moderna ha reconfigurado la relación entre poder y lenguaje, y sin duda ello ha contribuido a nuevas localizaciones de lo público y lo privado, deslizando los lugares y volviendo los escenarios más flexibles y episódicos, incluso se hace evidente una *semiótica de lo cotidiano* donde los signos comprimen el tiempo hasta el punto de establecer soberanías de visibilidad que trabajan con lo instantáneo y fugitivo. En esta línea la pregunta por el narrador y su destino facilita la operación del pensamiento para darle significado a su tarea, a la manera como lo hiciera Walter Benjamin: “El cronista que detalla los acontecimientos sin discernir entre grandes y pequeños, tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que alguna vez aconteció puede darse por perdido para la historia”.

REFERENCIAS

- ARFUCH, LEONOR. (2002). *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMÍN, WALTER. (1991). El narrador. En *Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- CASULLO, NICOLÁS. (1998). *Modernidad y cultura crítica*. Buenos Aires: Paidós.
- JAUSS, HANS ROBERT. (1995). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor.
- SARTRE, JEAN-PAUL. (1960). *¿Qué es la Literatura?* Buenos Aires: Losada.
- WHITE HAYDEN. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.