

mantener en el tiempo la voluntad de creer en un conjunto convenido de valores y poner el suficiente empeño para poner tales valores en acción.

La carencia de una Política de Comunicaciones incide muy negativamente en el ambiente de trabajo al interior de empresas y organizaciones dado que genera insatisfacción, sobre todo en aquellos trabajadores que se sienten poco tomados en cuenta. Además da paso a que se generen situaciones de maltrato o abuso que, al no tener un punto de referencia para ser controlado, pueden convertirse en parte de la cultura de la organización.

### Bibliografía

- Adler, Alfred: "Comunicación Organizacional". Ed. McGraw-Hill, 2007.
- Aguilera, Jorge: "Comunicación Empresarial". ECOE Editores. Bogotá. 2006.
- García Jiménez, Jesús: "La Comunicación Interna". Ed. Díaz de Santos. Madrid, 1998.
- Garrido, Francisco: "Gestión de la Comunicación en las Organizaciones". Ed. Ariel. 2004.

Revista RE - Presentaciones  
Periodismo, Comunicación y Sociedad  
Escuela de Periodismo Universidad de Santiago  
Año 2, Número 3 / junio- diciembre 2007, 121-141.

## Dos Textos Para Pensar Al Acto Periodístico Como Producción

Juan Pablo Contreras  
*Magister en Filosofía (Centre Sèvres de Paris)*  
*Profesor Escuela de Periodismo USACH*  
*jpcontreras@mtt.cl*

Recibido: 21/06/07 Aprobado: 8/08/0

**Resumen:** El artículo explora las múltiples relaciones entre el Periodismo y la Literatura. Su reflexión sobre la creación periodística es una interesante aproximación al estilo, donde componer y producir supone también interpretar y evaluar la realidad social desde lenguajes determinados. Tal ejercicio tiene una intención de reconstruir o mostrar dicha realidad a partir de tales códigos lingüísticos.

**Palabras Claves:** Acto periodístico: Estilo

**Abstract:** This article explores the multiple links that exist between Journalism and Literature. Such reflection about journalistic creativity is, at the same time, an interesting approach to style; where composing and producing texts always implies interpreting and evaluating social reality from a particular language frame, too. This exercise wants to reconstruct and show such reality from a point of view provided by those linguistic codes.

**Keywords:** Journalistic act: Style.

## 1. Introducción

Los dos textos que siguen responden a lo anunciado en el anterior<sup>1</sup>: reflexionar acerca del posible vínculo entre lo periodístico, lo literario y lo político en cuanto actos de producción, en cuanto procesos creativos y creadores de realidad.

Puede parecer raro que se aborde reflexiva y simultáneamente la profesión periodística y la vocación política – como gustaba llamársele antes – desde cuestiones filosófico-literarias. Puede incluso parecer forzado. Pero si aceptamos que la vida social y el pensar dentro de ella son en buena medida *agon*, lucha, entrecruce de fuerzas, de intereses, de búsquedas de poder, de permanentes posicionamientos; y si esa misma vida, a la hora de reflexionar el tema del Periodismo, se me presenta particularmente intensa en ese sentido, lo cierto es que el vínculo va perdiendo su rareza, y así también lo forzado y su violencia.

Si revisamos la vida de algunos literatos veremos que no es tan inusual la mezcla, los vaivenes, entre lo literario y lo periodístico. Gabriel García Márquez, por ejemplo, fue periodista, o trabajó como tal; antes o junto con ser literato. Mario Vargas Llosa también supo, y sin duda sabe, de esos entrecruces profesionales. Más aún: ambos prominentes literatos, de alguna u otra manera, dejaron que su literatura se mezclase, tanto más tanto menos, con lo político. Pareciera ser, entonces, que la composición literaria puede acomodarse a la periodística y que los intereses políticos de una pueden extrapolarse o proyectarse a la otra, con mayores o menores licencias y evidencias según sea el caso. Pero, creo que hay más que eso, o que existe algo a la base que permite tales entrecruces, a saber: la creación que se mueve entre ficción y realidad, si es que se puede distinguir la una de la otra. Tal movimiento, tal acto, nos lo muestran con ejemplaridad Vicente Huidobro y Truman Capote. Claro, ambos gustaban de mirar con detención la realidad a través de los periódicos, tanto así que coleccionaban noticias. Podríamos decir que éstas les inspiraban o que eran mediaciones para su imaginación y escritura. Pero, la noticia, el texto noticioso, ¿no es acaso también mediación imaginada de la supuesta realidad? A fin de cuentas, quizás, habría que decir que más que realidad lo que existe es una multiplicidad de ficciones acerca de ella y que la sensibilidad literaria tiene la oportunidad de profundizar la ficción periodística para convertirla en pieza de literatura y la sensibilidad política podrá hacerlo para insertar su discurso y canalizar su posicionamiento.

Otro caso a destacar es el de Joaquín Edwards Bello. Cuentan que el “inútil” dedicaba dos o tres horas diarias a leer y recortar noticias de los diarios. Y, tras una

<sup>1</sup> Juan Pablo Contreras Godoy, “(De)Construcción Política, Publicidad y (Des)Ocultamiento”, en Re-Presentaciones. Periodismo, Comunicación y Sociedad, Escuela de Periodismo USACH, Año I, Número 1, junio – diciembre 2006

evaluación, las archivaba cuidadosamente en unas carpetas. En su lectura no existía censura, incluía la crónica roja – la misma que inspiró a Capote – el deporte y la vida social. Tal ejercicio no sólo tenía un sentido utilitarista inmediato: ser fuente para las crónicas que escribió durante años en el diario La Nación, sino que tenía un valor en sí mismo. En efecto, para Edwards Bello leer, recortar y guardar era una creación en sí misma, una obra sublime que valía, según sus propias palabras, tanto o más que una novela u otra obra. De hecho en una crónica del año 1954 que tituló justamente “El Archivo”, Edwards Bello llega a decir que ésa no es sólo su obsesión, sino su obra maestra. Ahora bien, Edwards Bello no se contentaba con sólo archivar, pues solía intervenir los recortes con dibujos y escritos. Es decir, a la obsesión por archivar se sumaba esta otra: la de intervenir. Edwards Bello se dio cuenta que esta necesidad de archivar era algo fuerte en él, tanto así que se llegó a preguntar qué pensaría un psicoanalista de esa manía que él consideraba su obra maestra, y que no descuidó hasta poco antes de suicidarse. De acuerdo a la tesis de este texto Edwards Bello no hacía más que responder creativamente ante una realidad que se le presentaba ya como ficción, en cuanto hecho noticioso, y que su creación consistía en interpretar y evaluar la noticia y que tal ejercicio suponía intervenirlo, acaso deconstruirlo. Un ejemplo notable de ésto es el siguiente: a una foto de una convención del Partido Liberal del año 1962 en la que aparecía de fondo un retrato de José Manuel Balmaceda, la intervino poniendo un globo de diálogo saliendo de la boca del ex presidente que decía: “los padres de estos tartufos me asesinaron”. Ficción sobre ficción, interpretación sobre interpretación, evaluación sobre evaluación.

Pienso que la conjunción creativa de los literatos citados<sup>2</sup> nos puede servir para mirar con mayor detenimiento la creación periodística. Tal ejercicio quizás tenga mayor pertinencia hoy, pues ante nuestros ojos desfilan periodistas con pretensiones de estilo, que fuerzan intentos por imponer líneas a seguir, mediante las cuales puedan ser reconocidos o – como gusta decir hoy – puedan posicionarse en el mercado. Estos profesionales se agrandan en la pantalla, en la radio o en la prensa escrita, con ambiciones de autor o al menos de dueños de un carácter, de una impronta periodística; dueños de una opinión y posibles líderes de la misma. Ahora bien, todo lo anterior: lograr autoría, estilo, posicionamiento, carácter, liderazgo, parece requerir de una cierta “composición de productos”. Y componer y producir, en periodismo, supone interpretar y evaluar (dar valor) a la realidad social desde lenguajes determinados, y tal ejercicio tiene una intención de reconstruir o mostrar dicha realidad a partir de tales códigos lingüísticos.

<sup>2</sup> El estudiante de Periodismo (vespertino) de la USACH, Jorge Rubio, cuando expuso sobre este tema agregó lo siguiente: Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky y Nicanor Parra en el año 1952 realizaban un ejercicio que se llamaba El Quebrantahuesos. La idea: poesía mural, realizada con recortes de titulares de diarios que asimila la técnica del *collage*, donde el humor, el absurdo y la crítica se transformaban en el arma de estos “jóvenes” poetas.

¿No intenta lo mismo, desde otros códigos a lo mejor, el político y el literato? Si esto es así, lo que parecía raro y forzado como ejercicio intelectual, quizás - la lectura y la discusión lo dirán - dejaría de serlo. Ejercicio intelectual y discusión que me parecen sumamente pertinentes, pues así como el periodista, el político y el literato interpretan y evalúan para crear sus productos, así también lo deberíamos hacer nosotros ante esas realidades (productos, constructos) que ellos nos presentan; ¿lo hacemos?

## 2. Señas desde la Filosofía de la Composición hacia el Gesto Periodístico

Señas, pistas, quizás simples guiños. Estas líneas, al menos en su lado consciente, no pretenden más que eso. Poner en juego, algunas posibilidades de juego, entre lo que he logrado entender acerca de lo que se puede denominar, a partir de una línea poética de influencia que ya nombraré, como "filosofía de la composición" y lo que quiero abordar y que he dado en llamar "acto periodístico".

El nombre de la primera me viene a partir de un texto de Edgar Allan Poe (1809-1849) que lo lleva por título. Y es en este poeta estadounidense, sufrido y marginal, que puede ponerse el inicio de esa línea de influencia creativa, de esa especie de tradición o de corriente de pensamiento. Aunque quizás habría que poner el comienzo en el momento de la identificación que experimenta Charles Baudelaire (1821-1867) al leer a Poe: identificación solidaria que lo llevará a traducir toda la obra del norteamericano al francés. De ella, de la genialidad de Baudelaire, se dejará tocar Stéphane Mallarmé (1842-1898) quien también traducirá a Poe, y, más tarde, Paul Valéry (1871-1945).

Jorge Luis Borges (1899-1986), no sólo se inscribe en tan notable pléyade, sino que lo hace de una manera ejemplar: afirmando explícitamente la literatura como ficción. Entra en ella mediante sus propios textos y, de manera ficticia-real, esto es, privilegiada, a través de algunos de sus personajes literarios, Pierre Menard, por ejemplo, autor del Quijote.

¿Qué podrá tener que decir, respecto del acto periodístico, esta corriente de pensamiento que hemos rotulado como "filosofía de la composición"? ¿Resultará acaso ser un pie forzado de lo uno sobre lo otro, siendo lo otro, lo periodístico? Bueno, de eso quieren tratar estas líneas, mejor aún, la lectura de estas líneas.

Para seguir avanzando en esta proposición tiene que darse lo siguiente: que se entienda el acto periodístico como un proceso creativo y a lo que hace el periodista, sea la composición de un sitio web, un artículo, una investigación o una simple nota, como una producción o creación. Si se acepta lo anterior se podría dar este otro acuerdo: en todo proceso, en toda producción, pasan cosas, ¿dónde?, pues netamente, en la mente, en la afectividad, en los deseos, en la psicología del productor, esto es, del periodista. Si se afirma también este proceso dinámico de tendencias, de impulsos, de razones y deseos, si se acepta que en la creación periodística entra en juego la psicología del "autor", esto es, su subjetividad condicionada, pues bien, podemos avanzar otra hipótesis más: el creador

del producto no controla, ni siquiera conoce bien eso que le sucede al producir, tanto así que, cuando la producción es de su real agrado, de algún modo tiene que atribuírsela sea a su propio trabajo inteligente, sea a la inspiración o algún misterioso soplo divino, o bien a todas éstas. Sea cual sea su respuesta ante el producto de su agrado, el creador se plantará frente al resto, modestia aparte, con un ego bien establecido. Tanto así que, ante la buena obra, no se le hace necesario revisar el proceso y espera confiado que las próximas volverán a estar a la altura. Otra cosa es cuando se fracasa, ahí hay que asumir que algo anduvo mal y si no se le echa la culpa a las circunstancias, habrá que revisar y estudiar y mejorar el modo de trabajar. Pero, aún aquí se suele tener alguna esperanza en que el genio pueda aparecer; hay que trabajar duro, pero hay que confiar y estar abierto a que la inspiración haga su misteriosa aparición. Ahora bien, parece ser que, en uno como en otro caso no se suele poner mucha atención en el proceso mismo, no se suele mirar de una manera más descarnada, más fría, el modo de involucrarse en la obra. En uno como en otro caso, no se atiende al hecho que toda producción tiene su lógica, por irracional y espontánea que sea, pues al crear, parece ser, que se establecen de por sí ciertos procedimientos, ciertos mecanismos, todos ellos, en alguna medida, comandados por ciertas intenciones. Ésto, incluso, y sobre todo, si seguimos a Jacques Lacan, se daría de manera inconsciente, pues el inconsciente, para este psicoanalista francés, estaría estructurado de manera lingüística. Incluso en el azar, entonces, los dados vendrían ya cargados por esas estructuras lingüísticas del inconsciente.

Ojo, que aquí no se quiere afirmar, ni siquiera pretender, que sería posible desmontar, deconstruir, de una manera lúcida, y menos total, cualquier acto, discurso, o no importa cuál hecho humano sino más bien se quiere instalar la posibilidad inacabada, siempre en retardo, mediada y distante, de hacerlo; la posibilidad afirmativa de entrar de manera quizás más consciente en el juego de interpretaciones, de lógicas, de sentidos de los cuales participamos cotidianamente en nuestras creaciones y lecturas.

Edgar Allan Poe, con su filosofía de la composición, creo no equivocarme, pretendió eso: (des)cubrir los procedimientos que pueden conformar la composición literaria. Para hacer tal, el poeta estadounidense buscó enfrentar afirmativamente el proceso creativo. De ahí que dijera que el argumento de una obra sólo puede recibir el nombre de tal si es planeado por su autor. En Poe, no se trataba de una cuestión de soberbia sino de "enfrentar" el proceso creativo para evitar caer en explicaciones y en situaciones ambiguas respecto de él. Tal actitud, ¿no valdrá también para cualquier empresa y para cualquier ser humano?; ¿no debería formar parte de los códigos de ética del Periodismo y de las Comunicaciones?

Poe se pregunta por qué no se ha escrito sobre esto antes y se responde que, seguramente, la vanidad de los autores ha comandado tal omisión, pues le da la impresión que éstos parecen preferir quedar bajo el halo de la genialidad, a explicitar sus procedimientos: "preferen hacer creer que el éxtasis intuitivo, o algo así como un delicado frenesí, es el estado en que se encuentran cuando realizan sus composiciones

(...)" A la vanidad de los autores le conviene mantener alejado de las bambalinas al público, pues no resistirían que la gente viese el normal proceder que, la gran mayoría de las veces, suele ser tan mendigo y tan falto de aquello que la vanidad se complace en ostentar<sup>3</sup>. Merleau-Ponty, un siglo después y en contrastada sobriedad respecto de Sartre, lo dirá con otras palabras y teniendo como propósito invitar a todo ser humano a aceptar su vida como un quehacer creativo. Los artistas se enfrentarían, según él, como cualquiera de nosotros, al espejo en la mañana y al desafío vital de hacerse en el mundo desde el propio cuerpo, donde propio está lejos de significar individualidad cerrada, pues, nuestros sentidos están, para Merleau-Ponty, hundidos en las cosas, en las situaciones, nuestro cuerpo es "carne del mundo". La única diferencia con los artistas sería que ellos tendrían como profesión el quehacer artístico, pero en el hacerse existencial, principalmente afectivo-corporal-estético, nada nos diferenciaría, a no ser que no lo queramos reconocer, que optemos por reprimir nuestro hundimiento sensible. Si lo hacemos, creo yo, no producimos más que atrofia, quizás menor humanidad.

Merleau-Ponty quiso elevarnos a todos a aceptar la creatividad bajando a los artistas de sus pedestales para ponerlos al mismo nivel nuestro, bajo el mismo desafío existencial. Poe quiso desenmascarar. De ahí que afirmara como cosa muy rara que esos autores quisieran o fueran capaces de realizar el camino inverso de su creación, que pudieran devolverse por los momentos, las elecciones y los procedimientos de su proceso creativo. Tal imposibilidad mostraría reservas dictadas por la vanidad o que no hubo real argumento, esto es, planificación. Poe, en cambio, hace explícita su elaboración<sup>4</sup>. Así, en primer lugar, se pregunta por el efecto que quiere lograr: un efecto que sea sensible para la afectividad y el intelecto humano, un efecto que, en ese sentido, sea intenso. Hecha tal elección, Poe se pregunta si acaso se podrá lograr tal, recurriendo a acciones o mediante el tono, o a través de ambos.

¿Existe en el quehacer periodístico una planificación que se pregunte de esta manera explícita y que a su vez esté dispuesta a reconocerse como tal? ¿Se piensa en el efecto y en el modo de obtenerlo? ¿Se hace, a su vez, desde la conciencia que se está cubriendo de esa manera el hecho o el suceso o el acontecimiento y que podría cubrirse de muchas otras maneras con otros muchos efectos quizás igualmente válidos?

<sup>3</sup> Poe dice que tales autores "se estremecerían de pies a cabeza si dejaran que el público echase una mirada tras los bastidores y presenciase las escenas de la elaboración y las vacilaciones del pensamiento que tienen lugar en el proceso de creación, que notase los verdaderos propósitos, captados sólo a último momento, los innumerables vislumbres de la idea que no llegó a madurar plenamente, las fantasías rechazadas por rebeldes, las cautelosas selecciones y exclusiones, las dolorosas raspaduras e interpolaciones, en pocas palabras, las ruedas y los piñones, los aparejos para cambiar las escenas, que en noventa y nueve de cien casos constituyen las cualidades del histrion literario".

<sup>4</sup> "Por mi parte, no siento ninguna simpatía por esas reservas de los escritores, ni tengo tampoco inconveniente alguno en mostrar las fases progresivas de cualesquiera de mis composiciones (...)"

Poe, respecto de su oficio literario, es más explícito aún. Por eso no encuentra nada mejor que mostrar los procedimientos que generaron su poema *The Raven* (El Cuervo). Aquí, Poe buscó que el lector tuviese una impresión total, una exaltación intensa, por eso la primera condición del poema fue la de la extensión, y como el ser humano sólo puede soportar exaltaciones intensas por poco tiempo, la extensión tiene que ser breve: "pues, resulta claro que la brevedad debe estar en relación directa con la intensidad del efecto buscado, aun cuando con una condición: y es que cierto grado de duración se requiere para la producción de cualquier clase de efecto". Poe decidió que el poema debía tener 100 líneas y tuvo 108. Al preguntarse por el efecto deseado, Poe optó por uno que pudiera ser universalmente apreciado: la belleza.

Para Poe el tono poético más auténtico es la melancolía, pues la belleza en su desarrollo, según él, hace derramar lágrimas al alma sensible.

Teniendo definido todo lo anterior: extensión, efecto, tono, Poe se pregunta por un eje sobre el cual la estructura poética, así definida, pudiera dar vueltas. La respuesta fue neta: el estribillo. Pero hay que mejorar su concepción y su uso, dice Poe, pues en el estribillo comúnmente utilizado se da la monotonía tanto del sonido como del significado y el placer se deriva solamente del sentido de la identidad y de la repetición. Poe decidió diversificar y realzar el efecto ateniéndose a la monotonía del sonido, pero variando constantemente el significado. Por tanto, aun cuando el estribillo no cambiase nunca, Poe logra en la repetición, a partir de la variación del significado, la diferencia.

¿Qué tipo de estribillo componer para lograr lo anterior? Poe responde que tiene que ser breve, pues así lo requería, si se quería resolver con facilidad la variación. El mejor estribillo "sería aquel que estuviese contenido en una sola palabra." ¿Qué palabra? Una que tuviese vigor y énfasis prolongado. Tenía, entonces, que ser claramente sonoro. La elección de Poe se inclina, por tanto, por la "o larga" en cuanto vocal más sonora y por la consonante "r" como la de mayor efecto. ¿Qué palabra podía haber con "o" como vocal y "r" como consonante, que evocara el efecto deseado y el tono de melancolía? Pues, *Nevermore*.

Restaba, entonces, buscar pretextos para ocupar dicha palabra, dice Poe; pero reconoce enseguida la dificultad que suponía inventar razones para que un ser humano repitiera una y otra vez el término elegido, y que la dificultad estaba dada por la monotonía que producía si el que la repetía se suponía un ser racional. Solución: que la dijera un loro. Mejor: un cuervo, pues es el pájaro del mal agüero. Él le daría todo el realce melancólico al poema al repetir *Nevermore* al fin de cada estrofa. Pero, ¿cuál es el tema más melancólico? La muerte, sin lugar a dudas. Y lo es más, y de ese modo es más poético, cuando se trata de la muerte de una mujer bella. Y, ciertamente, la voz más autorizada para dicha melancolía es la del amante desolado. Había, entonces, que juntar al amante desconsolado con el cuervo que repitiera una y otra vez *Nevermore*, pero teniendo en mente variar cada vez la aplicación de dicha palabra. Solución: que el cuervo respondiera las preguntas del enamorado. Éste podría ir preguntando más y más,

yendo de lo más común a lo más profundo y lo haría movido en parte por la superstición, pero más aún por la desesperación, por la fruición que experimentaría al notar que al preguntar más y más siempre recibiría la misma fatal respuesta: *Nevermore*.

Poe, a esta altura de la explicitación de su composición, expresa con aguda simpleza algo de tremenda importancia: la imposición de la creación sobre el creador:

"Percibiendo la oportunidad que se me presentaba o, para hablar con más exactitud, que me era impuesta en el desarrollo de la composición, comencé por establecer en mi mente, la pregunta final - esa pregunta a la cual "Nevermore" pudiera ser en último término una respuesta - esa pregunta en respuesta a la cual la palabra "Nevermore" implicara la pena y la desesperación más agudas concebibles".

Tal pregunta final no podía ser otra que la que interrogara acerca de la posibilidad de encontrar en otro mundo a la amada. *Nevermore*. La única palabra aprendida por este pájaro de la mala suerte. Es, en ese momento, el del final, afirma Poe, que comienza el poema, así como cualquier obra de arte. La composición, al dar, al dejarse llevar por ese momento de mayor agudeza, puede ordenar todo lo demás, graduar las demás preguntas, el ritmo, el metro. Respecto de estos últimos, Poe, confiesa que buscó ser original.

La originalidad (a menos de tratarse de inteligencias excepcionalmente vigorosas) no es de ninguna manera un asunto, como muchos se inclinan a creerlo, de impulso o de intuición. En general, para encontrarla hay que buscarla afanosamente, y aun cuando se trata de un mérito positivo del orden más alto, se requiere para lograrlo, menos de inventiva que negación.

Poe dice que la única originalidad que podría atribuírsele a su poema está en la combinación entre las estrofas, pues el ritmo y el metro escogidos habían sido utilizados antes.

La composición de este poema requería otra opción: la del lugar del encuentro entre el enamorado y el pájaro de mal agüero. Poe optó por un espacio reducido, algo que se asemejara al marco de un cuadro: el cuarto del amante desconsolado. Ahí, en la oscuridad de una noche de tormenta se da el encuentro casual y fatídico entre el cuervo y el enamorado. Ahí, ante la respuesta de la única palabra aprendida, el amante se sumerge, se deja arrastrar por la "sed humana de torturarse a sí mismo y, en parte, también por la superstición" y sigue preguntando, así arrastrado, pues su existencia ya está anticipada por la fatal respuesta: *Nevermore*.

Poe termina su presentación sobre la composición del poema "El Cuervo", diciendo que en la creación poética se necesitan dos cosas: cierto grado de complejidad, esto es, de adaptación y; cierto grado de sugestión, que sería algo así como una corriente profunda, indefinida, de significado.

Cuestión distinta, ciertamente, lo que atañe a la composición periodística, pero, composición al fin. Por tanto, posible de decidir, de pensar, de planificar, de dejarse llevar por la propia dinámica de la composición. ¿Cuál es ese momento final de la

elaboración periodística, cómo se ordena todo lo demás? ¿Cuál el tono de la noticia? ¿Qué efecto es el buscado? ¿Cuál la idea, cuál el lenguaje? ¿Qué palabra la elegida para resonar? ¿Qué frases podrían hacer variar el significado para ser más justos y fieles a la diferencia? ¿Cuáles tendrían que ser las opciones de todos esos elementos al tratarse de hechos políticos? ¿Qué intencionalidad política tendría que tener el Periodismo en una sociedad democrática que intenta convivir haciéndole espacio al pluralismo y a la diversidad?

### 3. Deconstrucción del Acto Escriturístico o Segundas Señas para el Acto Periodístico

Las líneas que siguen responden al segundo texto anunciado en ese primer intento por reflexionar acerca del posible vínculo entre lo literario, lo periodístico y lo político en cuanto actos de producción, en cuanto procesos creativos de realidad. Aquí se tratará de manera más avanzada, aunque se seguirá en el ámbito de las señas, el aporte deconstructivo-literario. Realizar tal avance supone de parte del que escribe manifestar, al menos, y en principio, tres premisas y un deseo de acuerdo con el lector.

La primera premisa es que asumo y entiendo la deconstrucción como el acto reflexivo que se ocupa de desmontar los elementos en juego en el quehacer de la expresión y del conocimiento y que, así haciendo, en la clausura de la época histórico-metafísica<sup>5</sup>, opta por una praxis escriturística y gráfica que pretende relevar la diferencia, la diversidad, y lo hace inmerso en el eterno retorno de lo mismo, pero desde la apertura lúdica que se adquiere al optar por la diferencia y que, como tal, desea expresarse de modo distinto o desestabilizar ese eterno retorno de lo mismo, pasar a ese otro jerarquizado desde el deseo que marca la diferencia.

La segunda premisa dice relación con considerar al acto periodístico como proceso creativo, es decir, como conjunto abierto de momentos de creación que culminan con un producto periodístico. Serían, justamente, tal producto y tal proceso los susceptibles de analizar de un modo deconstructivo en cuanto presentarían, como cualquier otro acto mediático, elementos dialécticos de intencionalidad de sentido que, en su más propia proyección lógica, se hacen propensos al desmontaje deconstructivo-psicoanalítico, pues suponen dinámicas marcadas por las posibilidades de ser en el mundo socio-político-económico y, en cuanto tales, opciones consciente e inconscientemente ideológicas y, por tanto, de algún modo, falseadoras o discriminatorias respecto de la diversidad de toda realidad.

Antes de la tercera premisa, el acuerdo. Para que pueda producirse algo así como la lectura deseada de lo escrito o una recepción de interlocución de parte de los lectores de

<sup>5</sup> Jacques Derrida ocupa esta expresión, que lo distingue de los postmodernistas, que afirman el cierre de la época moderna y el paso a otra. Para Derrida aún estamos en la finalización de una época y no en el fin.

este texto, en particular de los que sean periodistas, se tendría que convenir en que la vida social, así como la historia, está conformada por diversos, múltiples, acaso incontables, hechos o sucesos o acontecimientos y que ellos son de por sí, y siempre, interpretables y, en cuanto tales, nunca pueden ser captados en algo que pueda llamarse o asemejarse siquiera a su instantánea realización, pues, aunque se vivan o experimenten de manera instantánea, siempre se tiene una cierta distancia y una cierta mediación, y, por tanto, una cierta interpretación. Más aun: si extremamos el asunto habría que decir que más que de hechos se trata de textos, pues llegamos interpretando y los supuestos hechos nos aparecen ya discursivamente. Pero, no nos aprovechemos del acuerdo, sigamos diciendo hechos, sucesos, acontecimientos.

Se dice cubrir un hecho. ¿En qué consiste tal acción? Pues, efectivamente, en el cubrimiento de algo que en su devenir se escaparía y que, cubriéndolo, pretendemos detenerlo, captarlo, mediante nuestra interpretación, análisis u opinión. Es decir, incluso cuando estamos *en vivo* respecto de un hecho, éste, en cierto sentido, ya pasó, ya se fue, pues, siempre llegamos en retardo, con cierta distancia, y, además, a través de cierta mediación o, más bien, a través de ciertas mediaciones. Más aun – no puedo evitar extremar el acuerdo –, los hechos, incluso vivencialmente, ya nos llegan en formato de texto, de imagen, pues vivimos inmersos en una sociedad mediática-lingüística y nosotros estamos constituidos como tales. Así, el mismo acto de cubrir los hechos de parte de los medios es mediado por las pre-comprensiones, presupuestos, miradas, intenciones, propias de una o varias culturas en las que participa el actor, esto es, por todo lo que pueda haber de anticipación, que no es sino retardo, respecto de eso que en su devenir ya fue en su permanente estar siendo. Se trataría de algo así como la película *memento*, esto es, de un constante tomar fotos a los hechos y darles una inmediata interpretación, para así crear una construcción, una memoria, quizás un sentido. Pero, si recordamos bien, ¿a qué vuelve ese filme en su avance hacia atrás? Pues, a la primera foto, a la primera escritura, las que nos demuestran que todas las demás, como ellas, son eso, mediación e interpretaciones arbitrarias, pero nunca los hechos mismos. Ahora bien, ¿podemos afirmar acaso que existe algo así como los hechos mismos o los sucesos o acontecimientos puros? ¿No será más bien que sólo podemos intuir que quizás existen y que lo que realmente podemos afirmar es la existencia de un permanente juego de mediaciones y de interpretaciones? ¿No se tratará, parafraseando a Borges, de un infinito juego de versiones en el que el origen es un supuesto?

La tercera premisa afirma que toda deconstrucción supone indagar en lo escondido, incluso en las borraduras, de la creación, así como en sus posibles motivaciones e intereses, en sus inconfesadas intenciones. Esto, porque, siguiendo a Carlos Pérez Villalobos, el ser "autor" se asemeja al acto criminal en aquello de borrar. En efecto, el que comete un crimen trata siempre de borrar las huellas que lo delaten como responsable del delito. El escritor, por su parte, borra todo aquello que lo desautorice como autor consagrado. Él arregla todo para aparecer como *el* autor y para eso intenta borrar aquello que lo

desautorice o le rebaje protagonismo. Puede hacerlo porque él es el lector que tiene acceso al artificio de su texto, artificio que no hace más que disimular la inmadurez congénita de todo proceso. Así como todos somos sujetos responsables ante la ley, así lo son el criminal y el autor. Ahora, nosotros, como lectores, actuamos como la ley: no tomamos en cuenta el proceso, juzgamos un resultado de manera absoluta, tal cual lo hace la ley ante el criminal. Éste responde ante el juez, el escritor lo hace ante nosotros, pero de manera ambigua, intentando borrar los límites entre su responsabilidad y su irresponsabilidad, entre lo que controla y lo que no controla.

Siguiendo lo anterior, una obra imponente sería, entonces, aquella que desplaza la ley, no pudiendo ser juzgada desde ella, pues su inscripción la transgrediría y, así haciendo, instauraría otra. Tal, Jorge Luis Borges.

Desde ese sitio Borges nos permite mirar con mayor detención el acto creativo. En las Versiones Homéricas, por ejemplo, contrapone lo que él denomina *escrituras* directas con el acto de traducción, todo para afirmar que éste muestra, en cuanto proceso creativo, lo que las otras esconden. De esta manera, el argentino prosigue la reflexión que hiciera Poe en su filosofía de la composición. Pero Borges irá más lejos.

Un olvido animado por la vanidad, el temor de confesar procesos mentales que adivinamos peligrosamente comunes, el conato de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombras, velan las tales escrituras directas. La traducción, en cambio, parece destinada a ilustrar la discusión estética. El modelo propuesto a su imitación es un texto visible, no un laberinto inestimable de proyectos pretéritos o la acatada tentación momentánea de una facilidad.

En efecto, en las traducciones quedan de manifiesto las infinitas posibilidades, perspectivas, omisiones y énfasis respecto de un hecho móvil que sería el texto a traducir. La *Ilíada*, por ejemplo. Todas sus traducciones, en los varios idiomas, mostraron y muestran, tanto a los traductores como a los que puedan aproximarse a un estudio comparativo, que cada acto de traducción es un acto experimental en el que se toman unas opciones y no otras, pero en el cual todas son posibles y, por tanto, en todas ellas se revela la vulnerabilidad del proceso creativo. Ocupo esta expresión de manera completamente deliberada, pues, siguiendo a Borges y la interpretación de Pérez Villalobos, lo que quiero decir es que la traducción de un texto es también un proceso creativo como lo es la escritura directa del "original" y que, como tal, revela de manera más transparente lo que la otra intenta esconder, esto es, que tanto la una como la otra no son más que un proceso largo de borradores, de múltiples intentos. Más aún, ni en uno ni en otro caso cabe hablar de "texto definitivo", pues, tal expresión sólo es posible desde un registro arbitrario: "no corresponde sino a la religión o al cansancio"<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> "Los hechos de La *Ilíada* y La *Odisea* sobreviven con plenitud, pero han desaparecido Aquiles y Ulises, lo que Homero se representaba al nombrarlos, y lo que en realidad pensó de ellos. El estado presente de sus obras es parecido al de una complicada ecuación que registra relaciones precisas entre cantidades incógnitas. Nada de mayor posible riqueza para los que traducen.



Sea escritura directa, sea traducción, todo acto de producción escriturístico sobrelleva las lenguas en las que el productor se ha formado. Son éstas, en toda su densidad, las que llevan, las que van guiando, la producción. Y, como ya hemos dicho en otra parte, siguiendo a Lacan, esto sería así incluso y sobre todo desde el inconsciente.

La creación, entonces, es una invención que se va haciendo en la misma medida, en el mismo movimiento de la configuración verbal. Borges, al afirmar esto, polemiza con el romanticismo que concebía la creación como plenitud del sujeto, romanticismo que estaba aún presente en la vanguardia literaria como idealización del autor. Borges afirma: "A la diabla, empujado por las inercias del lenguaje escribió Cervantes El Quijote". Las inercias están dadas, en principio, como decíamos, por la enciclopedia literaria en que se ha formado el escritor. Su escritura, por tanto, no tiene nada que ver con una creación de la nada, con una creación de plenitud. El escritor, el artista, el periodista, por muy extraordinario que sea, no es autor en cuanto origen originante de un original. Ni tampoco lo son Miguel Angel, "El Divino", ni Huidobro, que afirmaba al poeta creador.

La idea del original viene de lo judeo-cristiano: el Génesis. Para un griego, en cambio, la *creatio ex nihilo* es impensable. Así y todo la creencia en el original es de las más enraizadas en Occidente. Para Kant, por ejemplo, el genio es aquel a través del cual la naturaleza le da la regla al arte. El genio sería, entonces, una especie de *médium* de la naturaleza. En Kant la regla se da desde la no-regla, desde la naturaleza, desde lo sublime. Heidegger, siglos después, dirá que el marco de lo posible de ser pensado en Occidente está dado por una tradición metafísica que tiene su origen en la traducción del pensamiento griego al latín, en una mala traducción, y por tanto, la tarea filosófica consiste en buscar la lengua que ha quedado oculta en la traducción. Hay que indagar lo original, el origen, la expresión justa del Ser. Kuhn repite lo mismo respecto de la ciencia cuando distingue entre creación e institución y cuando afirma al paradigma como el verosímil. Por otro lado, en ciertas perspectivas psicoanalíticas se ha dado algo parecido a partir del inconsciente. El psicoanálisis consistiría fundamentalmente

---

El libro más famoso de Browning consta de diez informaciones detalladas de un solo crimen, según los implicados en él. Todo el contraste deriva de los caracteres, no de los hechos, y es casi tan intenso y tan abismal como el de diez versiones juntas de Homero. La hermosa discusión Newman-Arnold (1861-62), más importante que sus dos interlocutores, razonó extensamente las dos maneras básicas de traducir. Newman vindicó en ella el modo literal, la retención de todas las singularidades verbales; Arnold, la severa eliminación de los detalles que distraen o detienen, la subordinación del siempre irregular Homero de cada línea al Homero esencial (...). Esta conducta puede suministrar los agrados de la uniformidad y la gravedad; aquélla, de los continuos y pequeños asombros. (...) ¿Cuál de esas muchas traducciones es fiel?, querrá saber tal vez mi lector. Repito que ninguna o que todas. Si la fidelidad tiene que ser a las imaginaciones de Homero, a los irre recuperables hombres y días que él se representó, ninguna puede serlo para nosotros; todas, para un griego del siglo diez." Jorge Luis Borges, Versiones Homéricas.

en traducir, en buscar ese original escondido en el inconsciente. Esto, para un psicoanálisis más arquetípico. Pero, otra cosa es aquél que se dice lingüístico. Puede ser ejemplificadora de tal diferencia el caso real de una religiosa que se analizó bajo las dos escuelas: la arquetípica y la más lingüista y recibió dos interpretaciones a su sueño recurrente con Winston Churchill. La primera la conectaba con su complejo de Electra, con esa relación de origen, con ese padre engrandecido, y la segunda con una variación formal del lenguaje: *Church ill*. (Iglesia enferma). Siendo esta segunda interpretación, sin negar cierta validez de la primera, la que le hizo mayor sentido, pues su crisis decía relación con una iglesia que no respondía ya a sus expectativas.

Respecto de la permanente búsqueda del original, el problema, irrisorio para Borges, es que no habría tal original. Tanto en la escritura como en el pensamiento y en la vida no hay más que variación formal sobre la base de un contenido supuesto. No hay más que versiones. La intraducibilidad de la poesía, del pensamiento, de la psicología, es lo que posibilita la traducibilidad infinita. Ahora bien, no es algo sobre lo que habría que llorar, sino más bien maravillarse, en cuanto apertura permanente de posibilidades.

Pero volvamos al texto de Borges citado más arriba. Las escrituras directas velan, esto es, ocultan, borran, simulan, un olvido, un pudor y un pundonor. Todo ello animado por la vanidad. Es decir, el escritor directo parece borrar todo aquello que moleste a su vanidad: las deudas literarias, esto es, las lecturas que le permiten decir lo que dice, sus lecturas de base o algunas de ellas, pues unas ensalzan y otras rebajan. El pudor del escritor dice relación con el temor a confesar los procesos mentales que puedan parecer demasiado comunes. Pudor a ser trivial, a dejar por escrito lugares comunes, pues otra cosa es hablar, ahí no hay inscripción. La traza perdura (Derrida), lo dicho puede pasar al olvido. Ese pudor, si es más conflictivo, se transforma en pundonor, en un conato, en una voluntad por mantener en secreto aquello que minusvaloraría al escritor como "autor".

Todo lo anterior no ocurriría en las escrituras de traducción, porque "el modelo propuesto a su imitación es un texto visible". El que traduce tiene los mismos problemas que el de la escritura directa, pero ellos se tornan en problemas transparentemente lingüísticos. En su caso no está tan comprometida su psicología, sino su mayor o menor competencia lingüística. De ahí que Borges diga que se debe escribir como si se tradujera.

El literato que se contrapone al de escritura directa descrito por Borges es el que al leer su escrito puede descubrir las referencias que allí están. En una palabra, se trata del escritor que tiene control productivo, que no teme reconocer que es mejor lector que escritor. Tal, Borges que, descubrió que todo ya estaba escrito, lo cual no dejó de golpear su ego, pero fue lo que lo impulsó a trabajar. ¿De qué modo? Pues, de acuerdo a su diagnóstico, no le quedaba más que hacer ficción del acto de escribir. Radicalizar el hecho que toda inscripción sea versión. De esto cualquiera puede caer en la cuenta, cualquiera que se introduzca en el acto creativo. El "autor" de un texto se distingue de

sus lectores en cuanto ha tenido acceso a las repetidas lecturas y relecturas del proceso de escritura-borradura de su texto. Es en el carácter de borrador del texto, esto es, en su indefinición, su indeterminación, que se da privilegiadamente el juego de las múltiples combinaciones y variaciones. Es ahí que comienza el acto literario, el acto estético formal, cuando el que escribe tiene como objeto único un material a leer como borrador.

De acuerdo a lo anterior, todo mensaje hermético, misterioso, esotérico, tendría como antecedente un mensaje terrenal y doméstico que, por un giro lingüístico, se transformó en misterioso. Más aun: toda la historia sería una sucesión de traducciones, de giros lingüísticos que expresarían el supuesto misterio. Borges, en ese sentido, es un gran escéptico. No sólo él, pues Michel Foucault, Jacques Derrida, Humberto Eco y seguramente muchos otros hacen referencia a él. Eco, por ejemplo, en *El Péndulo de Foucault* trata justamente del proceso de lo doméstico a lo misterioso.

La tesis de lo que aquí se viene diciendo, a partir de la lectura de Borges y de la interpretación de Pérez Villalobos, se puede, entonces, plantear así:

“Toda ilusión, todo ideal, se erige a través del ocultamiento de algo que lo descubriría como no ideal, es decir, se erige a partir del ocultamiento de un fraude”.

Tal tesis se puede verificar a partir de lo que en psicoanálisis se conoce como la “estructura de la doble pérdida”. Ésta se encuentra presente en la escritura de Borges, por ejemplo en “La Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” y en “La Otra Muerte”, y también en Hitchcock, en su film “Vértigo”.

La expresión doble pérdida parece venir de Hegel, pero es Freud quien la instaura psicoanalíticamente. En 1917 escribe “Duelo y Melancolía”, refiriéndose al sentimiento que padece cualquiera que sufre una pérdida fundamental. Años después de escribirlo, Freud experimenta esto fuertemente con la pérdida de una de sus hijas. Sin embargo, la melancolía extrema la padece poco tiempo después cuando el último hijo de aquella hija muere.

La melancolía es un estado en el que, ante la pérdida de un objeto de deseo, se deja de desear. De ahí la necesidad del duelo, pues el paso por éste puede devolver la capacidad de desear, pero ya no como otrora, sino de una manera en la que los fundamentos fueron removidos, los ideales más que trizados. Los héroes de Poe y de toda la literatura romántica son melancólicos. Ellos celebran, hacen presente, el objeto de deseo perdido. Éste pasa a ser un fantasma, un ausente-presente. El rito resucita cada vez al objeto amado. Ahora, la pérdida no desata sólo un fantasma sino que lo transforma en ideal sublime.

La película “Vértigo” es ejemplificadora, pues bajo la apariencia de la intriga policial hay una reflexión cinematográfica respecto del deseo, de la mirada del deseo. El protagonista es un mirón: Hitchcock, y todo cineasta y cinéfilo también lo es, y también lo es el periodista y el que se ocupa de la filosofía, y seguramente casi todo ser

humano ¿o no? En “Vértigo” se trata de la mirada fascinada y horrorizada ante el vacío, ante el abismo. Fascinación que nos expone a una pérdida, pues es una fascinación por un objeto que es no-objeto: el vacío. Scotty, el protagonista, es un cesante a causa del vértigo, pues lo padece y por causa de él provocó la muerte de un colega policía. Scotty, entonces, vive en el ocio, se pasea, mira. En tal estado es contratado por un ex compañero para vigilar a su mujer<sup>7</sup>. El motivo de la contratación es misterioso: en la esposa pena un antepasado, su tatarabuela.

En el lugar de la contratación, un restaurant, hay un momento clave: Scotty ve la espalda portentosa de Madeline (la mujer) y luego ella pasa por su lado, sale por una puerta y en ella se dibuja su perfil. Con esto Hitchcock nos muestra el objeto de deseo, ya en los créditos se ve el perfil, pero bajo una manera psicoanalítica: imagen, ideal de mujer.

Otra escena clave es cuando Scotty rescata a la mujer a punto de matarse en la bahía de San Francisco. La lleva a su departamento. Una toma nos muestra toda su ropa interior colgada. Hitchcock refleja así el deseo onanista de desvestir prenda por prenda a una mujer inconsciente. Onanista, porque así se desea sin padecer la amenaza, la exigencia del otro.

La primera pérdida la sufre Scotty con el suicidio de Madeline. En este segundo intento él no fue capaz de llegar por culpa del vértigo. Scotty cae en melancolía. Se le ve en una clínica deprimido. Lo acompaña a veces una amiga que representa el doble maternal.

De la pérdida-melancolía se abre paso el goce del fantasma. Scotty recorre los lugares en que estuvo con Madeline, pues el goce tiene que ver con tener al fin el objeto de deseo a entera disposición, sólo para sí, y esto lo posibilita la presencia fantasmagórica. Se encuentra con una mujer igual a Madeline, Judith. Hitchcock nos deja ver, no así a Scotty, que ella es Madeline, pues no murió en realidad. Pero Scotty no puede desear lo concreto, lo real, pues está fijo en la imagen, en el ideal. De ahí que intente vestir a la viva como a la muerta.

Luego viene una secuencia fundamental: la pérdida de la pérdida, la doble pérdida. Judith aparece transformada en Madeline. Se podría decir que es la pérdida recuperada, pero Scotty ve el medallón que pertenecía a Madeline y se da cuenta que ella nunca existió como ideal, por tanto no recupera sino que vuelve a perder. Su presencia evidencia un vacío, pues la primera pérdida se había transformado en un ideal de vida, en un sentido para la vida y la segunda viene a botar ese ideal y sentido, provoca una pérdida de la pérdida.

Lo anterior se puede asemejar, y he aquí el vínculo con lo político, a la experiencia que vivió la generación de los 60 de la izquierda chilena y de otros países. Tal

<sup>7</sup> Motivo gótico-romántico. La película se basa en una novela *ad-hoc* para el film, “De Entre los Muertos”, que reproduce la literatura interpretada por Poe.



extrapolación psicoanalítica me la permito desde el procedimiento freudiano de hacer paralelos entre la psicología individual y la psicología social o colectiva. La primera pérdida, a dicha generación, se le produjo con el golpe de Estado. De ahí, vino una idealización, una presencia fantasma de esa lucha, de esos héroes, de Salvador Allende en particular, pero del Che antes y de otros también. Luego, la segunda pérdida, la que les hace ver que el ideal nunca existió, es la caída del muro de Berlín. ¿Podemos decir que la izquierda chilena ha vivido una melancolía y un duelo que le hizo pasar a una democracia concertada? ¿Qué implicancias ético-políticas ha tenido tal proceso?

La generación de los 80, a la que pertenezco, vivió algo parecido, pues la primera pérdida también la tuvo en el golpe y la idealización, en cierto sentido, fue mayor, pues se trató de la recuperación de la democracia como utopía; democracia soñada y no vivida. La segunda pérdida viene con la Democracia Concertada, negociada, la transición. El ideal nunca fue. Réplica de la pregunta<sup>8</sup>.

Tal extrapolación política de la estructura de la segunda pérdida nos empuja hacia la cuestión cultural de la identidad o identidades formadas socialmente a partir de ciertos mitos. En ese sentido la escritura de Borges nos puede seguir ayudando en nuestro análisis. En efecto, la comprensión de "La Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" es un claro ejemplo, pues supone el entrecruce de identidades-literarias. Por de pronto supone un libro de Diego Domingo Sarmiento que, para los argentinos, es clásico e inevitable, "El Facundo". La tesis de Sarmiento es civilización o barbarie. "Martín Fierro", de José Hernández, cuyo protagonista es un gaucho que va obligado a la milicia, se contrapone a dicha tesis. Lugones, escritor y crítico a principios del siglo XX, sanciona al Martín Fierro como la epopeya de Argentina, así como La Ilíada lo sería de todo Occidente y El Quijote de España.

Borges, en el primer párrafo, retoma la tesis de Sarmiento, pero al final aparece sorpresivamente Martín Fierro. Borges, con todo esto, nos está mostrando que el gaucho, en definitiva, es un producto de la literatura. El cuento es genial pues, el desenlace, que, según la expresión de Cortázar, realmente es por *knock out*, está antecedido por dos golpes mediante los cuales Borges logra la compenetración psicológica del lector en la biografía de Cruz. En efecto, el segundo párrafo va más lejos con la tesis de Sarmiento, pues Cruz, de montonero, como lo fue su padre a quien no conoció, no sólo había pasado a la milicia, sino que era padre de familia, dueño de una fracción de campo y sargento de la policía rural: "Había corregido el pasado". Pero Borges agrega: "en aquel tiempo debió de considerarse feliz, aunque profundamente no lo era. (Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre (...)). Se trata del anuncio del momento crucial que se narrará en el tercer y último párrafo. "Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe

para siempre quién es". Borges pone ejemplos: Alejandro Magno tuvo ese momento leyendo La Ilíada; Carlos XII de Suecia leyendo la historia de Alejandro. "A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre".

El momento crucial de Cruz tiene lugar en una noche que recibió la orden de apresar a un montonero. El lugar donde éste estaba escondido era el mismo donde se escondiera y le dieran muerte al padre de Tadeo. "Cruz había olvidado el nombre del lugar, con leve pero inexplicable inquietud lo reconoció (...)"<sup>9</sup>.

"Gritó un chajá. Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento. (...) mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva dentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desahogada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro".

Destacable es que el momento revelador le viene dado a Cruz por el entrevero de un hombre y no, como a otros, por la literatura. Tadeo Isidoro, en cuanto gaucho y como todo gaucho, es un producto literario, pero él no sabía leer. Desarrollemos algo más el tema de lo literario como productor de identidad.

Borges, en 1930, escribe un ensayo que tituló "Evaristo Carriego". Se trata de un poeta popular mediante el cual Borges le da forma verbal al mundo del arrabal que, hasta entonces, estaba fuera del mundo literario. Lo mismo podría decirse del neorrealismo italiano, que introduce en el cine al mundo de la pobreza. En efecto, "Ladrón de bicicletas", por ejemplo, nos presenta una pobreza cruda, no maquillada o divertida como se había hecho hasta entonces (Charles Dickens y Charles Chaplin). Es Borges, entonces, quien le da status simbólico a la vida del conventillo, le da un reconocimiento. Cuestión importante, pues en América Latina el presente suele estar siempre en otra parte: Europa, Estados Unidos. Borges, le inventa un momento crucial a Carriego: percibir que su presente es presente, el del arrabal<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Tal inexplicable inquietud la podemos asemejar a lo descrito por Freud como lo siniestro (*unheimlich*). El término en alemán significa literalmente no-familiar. Psicoanalíticamente, Freud, al emplearlo, quiere expresar algo antaño familiar que retorna de lo reprimido, que reaparece de manera no-familiar, esto es, causando gran extrañeza existencial, pero que puede, en su recepción, revelar algo crucial en la identidad del individuo en cuanto es algo familiar que fue reprimido. Se trata de algo condenado a lo oscuro que de pronto sale a la luz. Freud lo explica en estos términos y lo hace citando a Schelling.

<sup>10</sup> Guardando las distancias, quizás se podría establecer la misma diferencia entre las telenovelas del canal nacional y las del católico. En este último, desde Moya Grau, la gente pobre aparece como sacada de la literatura del roto chileno: simpático, vivo, etc. En cambio, en las del

<sup>8</sup> En Juan Pablo Contreras Godoy, *Miradas de Rejo*, San Pablo, Santiago 2002, me exployo sobre este tema.

Ahora bien, el relato de Carriego se asemeja a la conversión de San Pablo, pues su realización está dada por un acto de lectura que posee una nueva red simbólica. Ésto, porque para Borges el acto creativo, como acto de lectura, es el que realiza una malla simbólica que puede hacer cambiar, puede transformar. Lo real, por tanto, sería la red simbólica pues es ésta la que hace comparecer algo ante un sujeto. No en vano Borges pone, a modo de prólogo de este ensayo, una declaración en la que afirma que Evaristo Carriego forma para siempre parte de la *ecclesia de las letras*, de la *visibilis* y de la *invisibilis*. Ésto, porque toda institución, en cuanto lo real está dado por la red simbólica, es una institución de lecturas, es una institución literaria. Así también, y sobre todo, las iglesias cristianas, pues la verdad se produce, y lo hace bajo la ilusión que está en alguna parte, en el texto consagrado, por ejemplo. Es justamente esta ilusión de la verdad la que hace posible la producción de la verdad. Borges cita “me he hecho todo a todos”, pero no está pensando en San Pablo, sino en el texto. En Borges es siempre el texto.

¿Qué implicancias puede sacar el Periodismo de estas afirmaciones de Borges? Cayendo en la cuenta de ellas, ¿podría el periodismo pensar mejor su colaboración en la construcción permanente de nuestras identidades? El gran escritor argentino va más lejos aún, pues en el siguiente texto que abordaremos trata acerca del pasado. ¿No es éste un gran tema político? ¿No tendría que ser sopesado más reflexivamente por el Periodismo?

El narrador de “La otra muerte”, comienza haciendo alusión a una carta de un amigo y colega cuyo nombre es Gannon, que le habría llegado dos años atrás y que habría perdido. La carta anunciaba el envío de una traducción de un poema de Emerson (contemporáneo de Poe). El título del poema, inventado por Borges, es también sugerente: *The Past*. La carta le dice, además, en *post data* que murió Pedro Damián, “de quien yo guardaría alguna memoria”, dice el narrador. Cabe señalar que todo este cuento es un relato de parte del narrador, que todo el relato es pasado, es recuerdo del narrador y el tema central es la revocabilidad del pasado. Tenemos, entonces, que Borges, en el primer párrafo, nos dice que el cuento tratará sobre el pasado como inscripción o de la inscripción del pasado. O, también, de la traducción del pasado o del pasado como traducción. En el cuento mismo existen dos inscripciones: la carta y una foto de Damián, ambas perdidas, ambas situadas en la memoria del narrador que intenta traducir el pasado.

A partir del segundo párrafo, el tema será la muerte de Pedro Damián, gaucha pobre de Entre Ríos, a quien la guerra civil lo toma como a todo pobre: lo absorbe. Muere el año 1946, afiebrado, delirando y trayendo a la memoria la batalla de Masoller (1904), la última batalla del líder uruguayo Aparicio Saravia, que comandaba la revolución.

El narrador es un escritor profesional, pues la muerte de Damián le sugiere un relato fantástico. Para hacer tal, el narrador va a entrevistar al coronel Dionisio Tabares. Al

Nacional aparecen con mayor realidad y, de este modo, han ganado un lugar. Pero no sólo ellos, también lo han hecho otras realidades: los gitanos, los pascuenses, los circenses, etc.

escucharlo, su relato le parece más el “sueño de un matrero<sup>11</sup>” que otra cosa. Con esto, Borges nos quiere decir que el discurso del coronel no es la experiencia ni el hecho de la batalla, sino más bien la borradura de ellos. Lo vívido es su relato, no la realidad de los hechos. El relato reemplaza a la experiencia y a los hechos. De ahí que Lacan, como psicoanalista, diga que el discurso mortifica a la realidad, que la simbolización es siempre a costa del ausentamiento de la realidad, de su no-presencia. Ése es el precio que paga la realidad: su irrealdad. En el coronel ya no queda vivencia, sólo relato.

Lo anterior, como teoría, tiene consecuencias mayores: la memoria y el recuerdo se constituyen sobre la base del olvido, del olvido que suponen las inscripciones del discurso.

El relato del coronel dice que Damián fue un cobarde. El narrador, al escucharlo, se avergüenza, pues había realizado una idealización de Damián a partir de la literatura gauchesca: Damián tenía la obligación de ser como Martín Fierro, pues la literatura determina y la vida imita a las figuras literarias. El narrador no se da por vencido y piensa en figuras literarias que intentaron revertir su cobardía: Lord Jim (Conrad), Razumov (Tolstoi).

El narrador realiza una segunda visita al coronel Tabares. Esta vez había otro sobreviviente de esa batalla: el doctor Amaro. Con el relato de éste se da una confusión total del pasado, pues el grito ¡Viva Uguiza! es de otra guerra. Tabares esta vez no recuerda a Damián y Amaro sí: lo recuerda como un héroe. Luego de esta entrevista, el narrador se encontrará con Gannon, que tampoco recuerda a Damián y tampoco existe la traducción del poema de Emerson.

El coronel Tabares le escribe al narrador diciéndole que efectivamente se acordó de Damián, pero recuerda la versión de Amaro, no la que dijera en primera instancia. El narrador quiere entrevistar al único testigo de la muerte de Damián, pero también murió. No queda nada de ese hecho, todo es recuerdo, inscripciones. Con todo ese material, el narrador pasa a conjeturar qué pasó realmente con la muerte de Damián. Las tales conjeturas de parte del narrador, puestas en tiempo presente en el relato, nos hacen dar con un tema principal de la literatura de Borges: hacer de la lectura del lector una lectura a la zaga<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Matrero= carnicero

<sup>12</sup> Todo texto, toda escritura, construye a su lector, hasta ese momento inexistente, aunque lo haga de una manera abierta que apele a la libertad de éste, como es el caso de Cortázar en “Rayuela”. Ahí, Cortázar construye un lector que supone capaz de introducirse libremente por los laberintos de “Rayuela”, de optar por distintas alternativas de lectura. Borges hace explícita incluso esta lógica de construcción y lo hace de manera que su escritura contiene al lector y su lectura. En “El Inmortal”, por ejemplo, esto se ve con claridad. De esta manera, a Borges no sólo le importa una obra a crear sino que también los procedimientos, la lógica de dicha obra. Y, en cierta medida, podemos afirmar que a este notable escritor le interesaban más los procedimientos, la producción, que la obra misma. Es decir, para Borges y la tradición de

“Paso ahora a las conjeturas”. Este paso, en el que el presente se hace presente para explicarse el pasado, dice relación a un objeto a explicar: el misterio, lo enigmático, en el caso de “La otra muerte”, las curiosas versiones de la memoria, el olvido que en tan poco tiempo aniquila la imagen y hasta el nombre. Pero el agente del olvido en la primera alusión es la literatura, pues hace que recordemos más el relato que lo vivido.

Las conjeturas del narrador son mediaciones y la una lleva a la otra. La primera es la que postula dos Damianes: el que murió en Entre Ríos el 46 y el que murió en la batalla el año cuatro. Otra más simple: “que yo hubiera soñado al primero”. La segunda conjetura es sobrenatural: Damián pereció en la batalla y al enfrentarse a Dios le suplicó que lo dejara volver a Entre Ríos. “Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del pasado, cambió la imagen de la muerte en la de un desfallecimiento y la sombra del entrerriano volvió a la tierra”.

La tercera conjetura es la que el narrador encuentra más verdadera, más simple y más inaudita al mismo tiempo. En ella hace una referencia a “La Divina Comedia” del Dante, más exactamente a la parte titulada El Paradiso, en cuyos cantos se plantea el problema de la identidad. Pero no es Beatriz quien habla, sino Pier Damiani, teólogo de la segunda mitad del siglo XI. Así, el problema de identidad al que se hizo alusión se transforma en un problema de construcción textual: “Que Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue”. Es decir, el autor (creador) puede corregir su texto, puede revocar el pasado.

La adivino así. Damián se portó como un cobarde en el campo de Masoller y dedicó la vida a corregir esa bochornosa flaqueza. Volvió a Entre Ríos (...). Fue preparando, sin duda, sin saberlo, el milagro. Pensó con lo más hondo: “Si el destino me trae otra batalla, yo sabré merecerla”. Durante cuarenta años la aguardó con oscura esperanza y el destino al fin se la trajo, en la hora de su muerte. La trajo en forma de delirio, pero ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño. En la agonía revivió su batalla y se condujo como un hombre y encabezó la carga final y una bala lo acertó en pleno pecho. Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904.

El narrador, en los últimos párrafos, sobrepone, entonces, las memorias. Corregir el pasado, por tanto, sería corregir las inscripciones del pasado.

Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras: es crear dos historias universales.

la que forma parte – de Edgard Allan Poe a sus traductores franceses: Baudelaire, Mallarmé, Valéry –, no es el *ergon* (obra finalizada) lo más importante, sino la *energeia*, la actividad. Para estos literatos una obra es una creación con cierta lógica, sea incluso la del absurdo, y como tal se debe poder exponer. Tanto en “La otra muerte” como en “El Inmortal” el lector se experimenta rezagado o a la zaga, pues la lectura ya está contenida en el texto mismo. Ésto porque el texto borgeano es la ficcionalización del proceso de escritura. De ahí que, en este texto, el narrador nos diga en su momento que pasa a las conjeturas.

(...) He adivinado y registrado un proceso no accesible a los hombres, una suerte de escándalo de la razón; pero algunas circunstancias mitigan ese privilegio temible.

#### 4. Palabras Finales o Consecuencias Ético-Analíticas de estos Dos Textos

Difícil tarea la de concluir este intento de reflexión acerca del posible vínculo entre lo literario, lo periodístico y lo político en cuanto actos de producción, en cuanto procesos creativos de realidad. Pienso que una primera señal ética, esto es, de búsqueda de mayor humanidad, de lo literario hacia lo periodístico-político sería la de formarse más conscientemente en el reconocimiento de los procedimientos creativos. La segunda, si se concede que todo es texto o versiones de un supuesto origen y que la historia se realiza en tales construcciones textuales en cuanto pueden revocar el pasado, entonces, la segunda consistiría en propiciar el diálogo, la capacidad de hacer presente el presente de una manera abierta, creadora, afirmadora de identidades, que a su vez busque la afirmación de la diferencia. Todo lo cual, tanto la primera como la segunda señal, suponen abrirse a procesos de reconocimiento y elaboración psicoanalíticos tanto individuales como sociales. Para esto, por supuesto, no hay programa, no hay ética que se puede elevar como doctrina, sino sólo aperturas dialogales, múltiples intentos, posibles juegos y entrecruces solidarios. Bueno, así parece haberse tejido siempre la vida, al menos en ciertas hebras de su cotidianidad. Valdría, por tanto, en cierto sentido, lo de Fito Páez, eso que “es sólo una cuestión de actitud”, donde el adverbio tendría un doble sentido: el del imperativo estimulador, “vamos, es sólo eso”, y el del límite, “no es más que eso”: no pretendas ni ideales, ni ilusiones, ni programas doctrinales, pues aquí es sólo apertura que quiere jugar con rigor reflexivo el juego de la vida, develando engaños, intentando hacer consciente lo escondido, lo borrado, relevando la diferencia (...) tirando una y otra vez los dados cargados, cargados con el deseo de una mejor y más sonriente humanidad (...) o movido por esa utopía y por el asombro que dice que todo es texto e interpretación y que así, literariamente, textualmente, nos hemos hecho humanos y que así podemos seguir aspirando a mayor solidaridad (...)