

Jeffrey V. Cedeño
 Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá
 Universidad Simón Bolívar, Caracas
jeffrey@javeriana.edu.co

Un nuevo Borges. Literatura y globalización en América Latina

*

—
 2004

...lo auténtico considera su autoridad plena, mientras no ocurre lo mismo frente a la reproducción técnica

Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica" (1936)

...nunca me han parecido más solos los narradores latinoamericanos que en esta hora de vastas audiencias. Pertenecen a todos, pero no pertenecen a nadie

Ángel Rama, "El boom en perspectiva" (1982)

Un "Nuevo Borges"

El inédito corpus borgeano que el mercado editorial ha *valorizado* desde la muerte del escritor argentino en 1986 —textos cautivos o exiliados de volúmenes cuya circulación se dio las más de las veces en revistas y/o editoriales populares y masivas de la Argentina en las primeras décadas del novecientos—, cuestiona tanto el cuerpo de una escritura, como un código de lectura instituido. Se trata —según las reglas de clasificación de la industria de la edición en su fase transnacional— de un "Nuevo Borges", que, precisamente por *nuevo*, recicla y reconfigura un corpus —y un sujeto textual— legitimado por la institucionalidad literaria, ahora en franca (con)fusión con la figura empírica que lo sustenta, puesto que asistimos a la radical desestabilización de las *clásicas* nociones de autor, autoridad, y, quizás más importante todavía, autorización. [1]

En realidad, 1899 y 1986 —cruzados en 1999 con la mediática conmemoración del centenario de su nacimiento— trascienden los hitos temporales de un *continuum* biográfico e histórico capaz de atravesar —en múltiples formas— la escena de una escritura; trazan, más bien, las coordenadas de una intencionada regulación temporal por parte de una industria cultural ocupada en reordenar un corpus instituido para, de este modo, ofrecernos *otra escritura y otro autor* al servicio de un intensificado y expandido mercado global de bienes materiales y simbólicos. Una industria con pocas dudas a la hora de rentabilizar un canon instituido para vender nuevos productos y que, a ratos, pareciera silenciar al escritor argentino, con el objeto de allanar el camino a un campo minado donde la autoría *no es tal*. [2] Son varias las secuelas, como bien lo argumenta Graciela Montaldo en relación con los "textos cautivos" borgeanos:

¿por qué las publicaciones —recientes— de Borges —que son las más antiguas— son éxito de público, por qué proliferan? Por un lado, podríamos suponer que crean un nuevo escritor y una nueva demanda porque Borges ya se ha impuesto como "marca", lo que significa *una nueva forma de circulación de la cultura "alta" en el mercado globalizado*. En este sentido, la de Borges es una escritura que no despreció, a pesar de su origen, la industria cultural sino que produjo a partir de ella, y ahora se reintegra —en su aspecto más mercantil— nuevamente a ella. Por otro lado, el movimiento de contención —de retención— de Borges que durante décadas evitó esos textos, libera en los 90 una escritura que supo trabajar con materiales de consumo y ser diferente sin ser elitista. Si Borges produjo desde la vanguardia, fue desde una vanguardia bizarra, que extremó los presupuestos de la vanguardia no en su aspecto estético sino en la forma de circulación de lo estético. De este modo, su escritura inédita trama una particular relación con los medios, *funcional*

a los desplazamientos culturales de nuestra época (1998 12, las cursivas son mías).

La "obra literaria" de Borges –por no decir el mismo Borges–, [3] circula actualmente dentro de un orden cultural cuyas apropiaciones y resemantizaciones signícas in/forman un cambio de registros que deja salir sin trabas la emergencia de nuevas significaciones estéticas y culturales, incluso aquéllas que propician una nivelación de significado y, por ende, la pérdida de las referencias geohistóricas desde sus inscripciones materiales y discursivas. Hablo, sí, de una *flexión de valor* capaz de reorganizar jerarquías y diseños antiguamente considerados autosuficientes –lo culto, lo masivo y lo popular– para inscribir grados variables de simetría entre la producción cultural y la reproducción social general impulsada por una instrumentalización técnica cada vez más al servicio de la confección de mercancías. Se trata de un desplazamiento significativo cuya materialidad pone a prueba no tanto la funcionalidad intrínseca de la obra de Borges en su relación con las actuales condiciones de producción y circulación en el ya extendido mercado material y simbólico, como las transformaciones de *valor* que adquiere el significado histórico –y sus inscripciones de poder– dentro de tal orden cultural y desde cualquiera de sus formulaciones discursivas, entre ellas la literatura. Me pregunto entonces, ¿qué nos devuelven las condiciones prácticas de la literatura en tiempos de globalización económica y cultural a la hora de evaluar el significado histórico que sustenta e in/forma la narrativa borgeana?, ¿tal significado conserva y reclama la fuerza residual de un origen decisivo?, ¿qué desplazamientos en el espacio de la representación sobre la Argentina y la América Latina inscriben los procesos de reconversión cultural que agencian los medios globales?, ¿resulta actualmente sostenible –si es que alguna vez lo ha sido– hablar de la literatura como una totalidad formada e inscrita en el pasado?, ¿cómo operan las nuevas, móviles y diversas tecnologías de reproducción sobre las formas heredadas de producción cultural, la literatura verbigracia? [4]

Me interesa estudiar tan solo algunas de las formalizaciones culturales que adquiere la circulación de la narrativa borgeana dentro de los procesos de transcodificación/ reproducción que agencian los medios masivos –específicamente el cine– en una fase histórica donde no resulta posible ignorar el decisivo avance de las formas de comunicación global sobre áreas reservadas de la experiencia, la práctica y el significado. Seguir algunos pasos de la literatura borgeana desde las revistas literarias en los primeros decenios del siglo XX argentino, atravesando sus figuraciones sobre el cinematógrafo y el género detectivesco, hasta alcanzar sus reconversiones mediáticas en el borde del siglo –el trasvase del cuento policial "La muerte y la brújula" al cine, será un índice aquí–, me permitirán tramar algunas series significantes y, además, establecer algunas reflexiones sobre el orden de la literatura latinoamericana en tiempos de globalización cultural.

Una literatura moderna para las masas

La irrupción de la cultura de masas en la Argentina de principios del siglo XX constituye, para Borges, un escenario cultural propicio para poner a prueba el capital simbólico que demanda la formación de una literatura nacional. Borges publica sus primeros textos literarios –poemas, ensayos y, posteriormente, reseñas bibliográficas y cuentos– en un espacio editorial que, desde muy temprano, alcanzaba una creciente autonomía por el sostenido auge de los procesos de alfabetización y urbanización en las regiones del Río de la Plata. Si bien sus primeros libros no alcanzaron una edición mayor de 300 ejemplares; un grueso de sus textos circularon originalmente en medios impresos de mediano y amplio tiraje, antes de reunirse en el *orden* de un libro, como ya lo ha indicado la crítica; lo decisivo, según creo, no sólo ha de encontrarse en las dinámicas de continuidad y ruptura que procuraron, desde diferentes perspectivas estético-ideológicas, las revistas literarias argentinas de la época tras la definición y construcción de un lugar *otro* para la literatura y el campo cultural que la sustenta. Desde la tradicional *Nosotros* hasta las vanguardistas *Martín Ferro*, *Proa*, *Inicial* y la hoja mural *Prisma*; desde el diario *La Nación* hasta la sensacionalista *Crítica* y sus célebres "ejercicios narrativos" en el suplemento literario *Revista Multicolor de los Sábados*, sin olvidar su página de literaturas extranjeras en *El Hogar* y, además, sus diversos textos

en la elitista y moderna *Sur*, Borges ancla un ejercicio de desplazamientos y lecturas más que literarias, culturales; si consideramos que en ese tránsito el escritor argentino erige un *corpus* –manifiestos, proclamas, caricaturas, crítica cinematográfica, cuentos criollistas, fantásticos y detectivescos, traducciones, antologías, colecciones editoriales, reseñas bibliográficas de literaturas nacionales y extranjeras–, cuyas flexiones discursivas no pueden menos que establecer un diálogo de cercanías y distancias con las diversas políticas de representación estética y culturales que in/forman el campo intelectual de las primeras décadas del novecientos rioplatense. Se comprende, entonces, la inserción y el diálogo diferencial que el escritor argentino inscribe en cada uno de los medios impresos en los cuales participa. Pero se trata, fundamentalmente, de un corpus cuyas políticas de representación y circulación alteran y fracturan la división del público que inscribían los movimientos de vanguardia con el fin de alejarse explícitamente de la naciente pero pujante cultura de masas, en un claro esfuerzo de secularización literaria y homogeneización cultural.

Convendría apuntar que la realización efectiva de los postulados literarios vanguardistas en América Latina enfrentaron serios obstáculos. La creciente urbanización, escolarización y alfabetización de las masas no pudo menos que expandir los circuitos de lectura propiciando tanto una ampliación del mercado como una mezcla en la conformación social de los públicos y los discursos culturales (des)ordenando fijar redes de comunicación y recepción. Si bien la crítica y las instituciones literarias han *configurado* campos de lectura con cierta independencia –los lectores de folletines, por ejemplo– no creo que sea posible establecer –ni reconstruir– rígida y estratificadamente una equivalencia generalizada entre los tipos de textos que circulan, los lectores que postulan y las formas de recepción –como bien lo ilustra el corpus borgeano–; persisten, sin duda, las asimetrías y las tensiones simbólico-culturales de los campos y las identidades sociales en juego. La revista *Sur*, por ejemplo, a pesar de incluir propuestas vanguardistas de la época –con excepción de los radicales de izquierda–, se perfila como una publicación moderna y modernizante capaz de evidenciar las flexiones que adquieren los proyectos literarios de principios de siglo desde sus circuitos de recepción. José Bianco, Secretario de Redacción de la revista entre 1938 y 1961 sostiene, al respecto, que “En Buenos Aires había mucha afición a la lectura. Creo que los libros españoles, y me estoy refiriendo a las décadas del 20 y el 30, se vendían más en la Argentina que en España. Aquí había una clase media muy lectora. Lo malo que pasaba con *Sur* era que la leían personas de muy diversa condición social. En otros países cada revista tiene su público” (Rivera 1987). [5] La indeterminación del lector ejemplifica, meridianamente, la no equivalencia entre las fuentes de emisión y las redes de circulación y recepción y, por lo tanto, la poca eficacia de las clasificaciones que sustentan la formación de la institucionalidad literaria: el proyecto elitista, cosmopolita y modernizador de *Sur* –tantas veces señalado por su directora Victoria Ocampo–, traza sus límites en la medida en que no logra recortarse sobre un espacio de clases privilegiadas en aras de la consolidación de un campo cultural autónomo, homogéneo y moderno; ha de enfrentarse, más bien, a la heterogeneidad social de los gustos y las prácticas culturales de la época, a un campo cultural ampliado donde, como bien lo apunta Raquel Rivas Rojas, los “nuevos modos de segmentación y diferenciación social se *construyen en el campo masivo* sobre parámetros mucho más difíciles de captar y evaluar, en la medida en que se elaboran sobre *la ficción de una comunidad de iguales*” (17, las cursivas son mías). Una ficción comunitaria “cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irreplicable” (Benjamin 25). La de Borges es una literatura que, anclada en el seno mismo de la reproductibilidad técnica funcional a lo masivo-cultural, instaura la diferencia como *valor de representación* en tanto constituye un índice de las posibilidades y limitaciones simbólicas que estructuran un orden cultural tendiente a la homogeneización.

En sincronía con el reordenamiento cultural en los inicios del siglo pasado, el Borges de los años 30 y 40, superado el convencionalismo vanguardista de los 20, [6] no opera desde la exclusión que agencia esa toma de lugar propia de la/s vanguardia/s –ese “frente a”, “en contra de”, “odio a”, tan caros a los manifiestos estéticos del momento. Se trata de una narrativa capaz de *acercarse* a la estructura de sentimientos que in/forman los nuevos lectores vía la novela sentimental, las historietas, los folletos y las crónicas periodísticas y, no lo olvidemos, los deseos de

cosmopolitismo de la cultura rioplatense en los inicios del siglo pasado. La narrativa del escritor argentino no sólo se sitúa en el límite de las convenciones literarias, sino también en el límite de los recortes sociales que estructuran y convocan tales convenciones. Desde allí evalúa la heterogeneidad de las formaciones discursivas que dan cuenta del campo social rioplatense de principios de siglo al trazar colocaciones y diferencias en los medios y las formas de representación considerando, de este modo, la emergencia de una cultura nacional en franca relación con las tradiciones culturales y literarias tanto hegemónicas como marginales. Se entiende, entonces, el valor de representación estética y cultural del corpus borgeano en la medida en que estructura y, a la vez, in/forma las tensiones discursivas y genéricas –sociales, por lo demás– en la cultura argentina de principios del novecientos.

Borges no sólo considera las diferencias en los medios de representación –la literatura y el cine fundamentalmente–, sino también las a/simetrías discursivas que in/forman el campo cultural: la novela policial se distancia en buena medida de la imaginaria de la novela de espionaje o de la novela negra; el cinematógrafo –como se decía en la época– de las “meras antologías fotográficas” o los simulacros de identidad que construye la fábrica de “lugares comunes” de Hollywood e, incluso, las ya esperables convenciones de la escuela soviética o francesa. [7] Borges, sin embargo, no desconoce el sistema de relevos, entrecruzamientos y trasvases –rasgos, formas, temáticas, prácticas productivas– que convoca el complejo diálogo entre los discursos masivos y los literarios: según el escritor argentino el *western* hollywoodense rescata, para la “posteridad”, la épica; [8] el cuestionado relato policial arrastra tras de sí, no obstante, la inigualable herencia de Edgar Allan Poe o G. K. Chesterton. Emerge en la escena de su escritura un sistema discursivo abiertamente fluctuante, flexible, muchas veces contradictorio. Borges se apropia del orden de las convenciones retóricas de principio del siglo XX como un recurso crítico y, no lo olvidemos, *estético*: utiliza el policial y el cine, por ejemplo, para escenificar un diálogo discursivo con otras formas de representación y, desde allí, pone a prueba el lugar de la literatura dentro las formas culturales que in/forman la nación argentina. Dice Borges, en este sentido: “los relatos policiales, aunque despreciados por muchos, tienen la virtud de recordar a los autores que la obra de arte debe tener un principio, un medio y un fin. Feneleón, hablando del orden, dijo que era lo más raro en las operaciones del espíritu, y los autores de ficciones policiales, buenas o malas, han recordado a nuestro tiempo la belleza y la necesidad de un orden y de una regularidad en las obras literarias” (*Diálogos con Borges* 126-127).

Pero Borges va más allá de una estética del límite. Al colocar el pie en los discursos culturales que estructuran el campo de la letra en la Argentina de principios del siglo XX, realiza una encuesta sobre las condiciones de existencia de lo literario –las formaciones discursivas con las cuales dialoga y delimita la literatura como valor de representación– y, desde allí, materializa un sistema de *negociaciones* y *relevos* entre su narrativa y las formalizaciones de la cultura de masas –las convenciones del cine, del relato de aventuras, del cuento detectivesco, de la narrativa fantástica, sin olvidar sus textos publicados en diarios y revistas de carácter popular–, todo lo cual convoca una guía de lectura –es decir, la escenificación de modos de leer–, si consideramos el juego de (a)simetrías en las políticas de representación involucradas. Resulta claro entonces que la literatura ya no puede trazar claras distancias con el mercado y la naciente cultura de masas y, por ello mismo, presenciamos –con Borges– una abierta fractura de los desiguales mecanismos de reproducción cultural en los órdenes de la producción, la circulación y la recepción social: las masas pueden acceder, sobre la base de un saber constituido en las convenciones de los discursos populares y masivos, a una literatura que, en el mismo acto de acogerlos formal y simbólicamente, introduce cambios en las estrategias ideológico-estéticas capaz de re-trazar, incluso, tanto la función de autor, como los canales de circulación y recepción estéticos. Y es aquí precisamente donde Borges materializa una operación discursiva ocupada en ampliar los límites culturales de la representación y el consumo, francamente inscrita en los *procesos de modernidad cultural/ modernización nacional*, pero que, en contra de los “programas oficiales o de la élite- de tendencia homogeneizadora (hacia arriba o hacia abajo), apuesta (de manera aparentemente exitosa) a una intervención intelectual que explicita las diferencias, que no trata de borrarlas” (Montaldo, 1998 12).

El género del policial será uno de los puntales desde los cuales Borges erige, en la Argentina de los años 30 y 40, un ejercicio de nacionalización de la cultura en franca simetría con la literatura occidental, y en este anclaje agencia una voluntad de "traducción" que, más allá de los contenidos, logra centrarse "en las formas de establecer las relaciones con las diferencias (de la cultura nacional con las culturas extranjeras, de la cultura letrada con la cultura extendida de los medios)" (Ibid 11). La conciencia histórica de Borges puede hallarse entonces en los usos –lecturas e interpretaciones– que realiza sobre materiales de la tradición argentina y occidental en diálogo con las formalizaciones ya reconocibles y palpables de la cultura popular y masiva, como bien lo evidencian sus reseñas cinematográficas en *Sur* o los textos narrativos publicados en la *Revista Multicolor de los Sábados*, algunos de ellos reunidos posteriormente en *Historia Universal de la Infamia* (1935). Es claro: Borges evalúa con otros criterios las formaciones discursivas que estructuran el campo cultural y literario de la época y su contundencia es tal que logra exceder el funcionamiento cultural de su propio corpus y, de este modo, redefinir a partir de los años 30 en la Argentina, las figuras de autor, la noción de la literatura y sus circuitos y formas de recepción, en un gesto funcional a la teoría y la crítica postmodernas en la medida en que reconvierten al escritor argentino en un autor *postmo*, inscribiendo, así, una política de interpretación las más de las veces deshistorizante.

El orden de la literatura

Borges publica en 1942, en la edición número 92 de *Sur*, el cuento "La muerte y la brújula" –considerado por la crítica como el cuento policial clásico del escritor argentino–. [9] Justo cincuenta años después, en 1992, el director británico Alex Cox realiza para la BBC de Londres una adaptación al cine del cuento mencionado titulada *Death & the Compass*. La distancia temporal entre uno y otro –sin olvidar la traducción del título (y de la historia) al inglés, *lingua franca* de los procesos de globalización–, resulta significativo precisamente porque en ella media –entre otras cosas–, no sólo el debilitamiento de la fuerza simbólica de la Nación y, en su reverso, la pérdida de la centralidad de la literatura dentro de la construcción de los imaginarios nacionales, sino también el sostenido auge de los procesos (y los medios) de globalización económica y cultural.

Al trascender toda reducción formal, la metarrepresentación que convoca el trasvase de una obra literaria al cine, en tanto juego de posibilidades y limitaciones discursivas entre un código y otro, no puede sino establecerse dentro de un campo variable de a/simetrías entre las políticas de representación estética y cultural y las condiciones de reproducción técnica. [10] En el fin del siglo XX, resulta meridianamente claro que el aura de la obra de arte resurge en el ritual de su fetichización mercantilista, lo cual podría obviar tanto los "usos" variables que los medios técnicos de reproducción operan sobre la obra de arte, como los grados radicalmente diferentes de distancia en las condiciones prácticas de las formaciones discursivas involucradas (Williams 1994). Un discurso específico como *Death & the Compass* resulta útil para medir las cercanías y/o las distancias discursivas –políticas por lo demás– de la reproducción cultural en relación con las formas reificadas tanto de la tradición literaria como del mercado globalizado. Cobra relieve, considerando este punto de vista, la productividad significativa de los discursos culturales dentro de las transcodificaciones que propicia la reproducción técnica en sus rangos transnacionales, todo lo cual nombra las flexiones estéticas y políticas de la representación, en tanto espacio cultural históricamente determinado.

Resulta necesario entonces ir del cuento al filme. "La muerte y la brújula" es, entre muchas otras cosas, la puesta en escena de un código/ mirada cultural desde el acto de enunciación: la referencia a Dupin y el preámbulo que resume en buena medida la historia nos dicen de una voz enunciativa que antecede y determina la literatura como discurso acentuando, así, el orden de la narración y de lo literario en tanto discurso cultural capaz de dar cuenta de los procesos de modernización. El narrador, en un gesto autorreflexivo de autoría/ autoridad, explicita que se trata de un ejercicio narrativo codificado: "Al sur de la ciudad de mi cuento" (34), nos dice. Esa

puesta en orden responde a una mirada cultural que dice de una flexión estética capital dentro la poética borgeana. En 1951, y en medio del fervor nacionalista del gobierno de Perón, Borges comunica lo siguiente:

Séame permitida aquí una confidencia, una mínima confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama *La muerte y la brújula* que es una suerte de pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano" (1964 157).

Es claro que "La muerte y la brújula" no se aparta de la Buenos Aires de las orillas: su re-presentación incluye otras estrategias que, no obstante, responden a un proyecto mayor ocupado en establecer un lugar de enunciación *otro*, distanciado de las políticas hegemónicas que participan en la formación de una tradición literaria nacional, por no decir nacionalista. Si la jerarquización de los significantes constituye una estrategia central de la naturalización folklorizante del color local; Borges, por el contrario, inscribe un *nombrar otro* para alcanzar una completa arbitrariedad/ libertad en la nominación de los objetos culturales, al margen de las formas simbólicas instituidas como nacionales. Los nombres propios y los seudónimos que exhibe el cuento: Red Scharlach, Treviranus, Erik Lönnrot, Ginsburg, Ginzberg y Black Finnegan, por ejemplo; sin olvidar la transfiguración cardinal de una Buenos Aires plagada de criminales entre cuchilleros y pistoleros –Rue de Toulon, Triste-le Roy, Hotel du Nord–, constituyen índices precisos de la textualización de "otras condiciones argentinas" (Borges, 1964 124): las que dicen, precisamente, del diálogo con diversas tradiciones culturales y literarias occidentales acentuado, por lo demás, en las primeras décadas del novecientos. Para el escritor argentino, es claro que la formación de una literatura nacional no acepta parámetros homogeneizantes y se arma en sus desplazamientos y confrontaciones. "La muerte y la brújula" discute/ disputa una nacionalización del género policial –y de la literatura argentina *in extenso*– por medio de una explícita textualización del "imaginario como el verdadero referente" (Bustillo 2000); es decir, hace parte de sí –en diferentes niveles de representación– ese conflicto de imaginarios, discursos y tradiciones que opera sobre la noción de una literatura nacional argentina y, de este modo, Borges traspasa la superficie de lo visible, tan caro a los nacionalismos esencialistas.

Las estrategias de representación ficcional que actualiza Borges en muchos de sus cuentos *materializan* la construcción de un nuevo escenario literario y cultural. De allí la necesidad de jugar con las convenciones en una abierta reformulación del horizonte de expectativas del lector. Veamos: "La muerte y la brújula" erige un mundo en gestación, un mundo posible cuyas dimensiones de realidad se alimentan, irónicamente, de lo azaroso y lo fortuito transfigurados en un juego geométrico e inexorable, capaz de retar y refractar simultáneamente la hermenéutica detectivesca. La muerte del doctor Yarmolinski en el Hotel du Nord traza las coordenadas de un "mundo amueblado" –según las conceptualizaciones de Eco (1981 173)– en la medida en que la disposición –fortuita– de las evidencias genera un cúmulo de posibilidades de lo real. La fecha del asesinato –tres de diciembre–, la bibliografía rabínica y la hoja con la sentencia inconclusa "La primera letra del Nombre ha sido articulada", constituyen las azarosas e irreductibles evidencias en la escena del crimen que activarán y pondrán a prueba, precisamente, la lógica detectivesca de Eric Lönnrot:

___No hay que buscarle tres pies al gato -decía Treviranus, blandiendo un imperioso cigarro-. Todos sabemos que el Tetrarca de Galilea posee los mejores zafiros del mundo. Alguien para robarlos, habrá penetrado aquí por error. Yarmolinsky se ha levantado; el ladrón ha tenido que matarlo. ¿Qué le parece?

___Posible, pero no interesante -respondió Lönröt-. Aquí están sus obras completas. Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; *yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón* (28, las cursivas son mías).

Asistimos, sin duda, a la re-presentación performativa de un mundo posible cuyas dimensiones de realidad cobran su plenitud en (y desde) una "explicación puramente rabínica". El triángulo "equilátero y místico" que dibujan los sucesivos asesinatos de Yarmolinski, Azevedo y Gryphius erige un simulacro que, no obstante, acentúa las formas de una *realidad* oculta y resistente –de allí su decisiva materialidad– a una decodificación intelectual. La regularidad triangular no es más que un señuelo, un simulacro que multiplica los niveles de realidad escenificados en el relato. Lönröt halla la "secreta morfología" de los asesinatos en la figura del rombo geométrico: si el día talmúdico se inicia al anochecer, sin duda los crímenes ocurrieron el cuarto día de cada mes. Asimismo, los rombos de los arlequines que secuestraron a Gryphius y la ausencia del Sur dentro de la distribución espacial de los asesinatos desvelaron, en conjunto, no sólo la realidad de la ficción, sino también la trampa laberíntica del propio Lönröt anclada en el Nombre inefable de Dios, el Tetragrámaton, como bien lo devela Red Scharlach:

En esas noches yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto en torno del hombre que había encarcelado a mi hermano. Lo he tejido y es firme: los materiales son un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pinturería (...) El primer término de la serie me fue dado por el azar. Yo había tramado con algunos colegas -entre ellos, Daniel Azevedo- el robo de los zafiros del Tetrarca. Azevedo nos traicionó: se emborrachó con el dinero que le habíamos adelantado y acometió la empresa el día antes. En el enorme hotel se perdió; hacia las dos de la mañana irrumpió en el dormitorio de Yarmolinsky. Éste, acosado por el insomnio, se había puesto a escribir. Verosímelmente, redactaba unas notas o un artículo sobre el Nombre de Dios; había escrito ya las palabras: *La primera letra del Nombre ha sido articulada*. Azevedo le intimó silencio; Yarmolinski alargó la mano hacia el timbre que despertaría todas las fuerzas del hotel; Azevedo le dio una puñalada en el pecho (...) A los diez días yo supe por la *Yidische Zeitung* que usted buscaba en los escritos de Yarmolinsky la clave de su muerte. Leí *La historia de la secta de los Hasidim*, supe que el miedo reverente de pronunciar el Nombre de Dios había originado la doctrina de que ese Nombre es todopoderoso y recóndito. (...) Comprendí que usted conjeturaba que los Hasidim habían sacrificado al rabino; me dediqué a justificar esa conjetura (37-38).

La mediatización discursiva que escenifica la filosofía talmúdica no puede menos que acentuar la autorreferencialidad de la historia narrada: la intriga policial se sostiene no ya sobre un hecho verídico, sino sobre las coordenadas simbólicas de un discurso previamente codificado. De allí que la elaboración de los personajes dentro de la ficción acompañen tal escenificación (meta)discursiva y (meta)ficcional: las abstracciones y las peripecias detectivescas de Lönröt son las del propio relato y a ellas asiste –de forma secreta tanto para Lönröt como para el lector si consideramos el conocimiento limitado de la perspectiva narrativa– el juego de enmascaramientos y simulacros de Scharlach. Podrá decir entonces que tanto Lönröt como Red Scharlach se construyen como personajes desde las disímiles (pero en últimas enfrentadas) proyecciones/refracciones discursivas que ambos agencian desde propósitos enfrentados: por un lado, la trascendencia talmúdica actúa como un pliegue que acoge la realidad del raciocinio (Lönröt); y, por el otro, la instauración del simulacro y la ficción como estrategias propicias para alcanzar la realidad (Scharlach). "La muerte y la brújula" exhibe la mimesis del proceso tras la fachada de la mimesis del producto: lo *aparentemente* casual y premeditado no es más que una ficción azarosa capaz de cobrar, irónica y progresivamente, una dimensión de realidad, cuya perfección argumentativa alcanza la estructura de un espacio cerrado y sagrado –propio del género policial–, de un fatal e inexorable rombo geométrico: "Yo presenté que usted agregaría el punto que falta. El punto que determina un rombo perfecto, el punto que prefiere el lugar donde una exacta muerte lo

espera. Todo lo que he premeditado, Eric Lönnrot, para atraerlo a usted a las soledades de Triste-le-Roy" (38). El simulacro *consume* y *captura* invariablemente la realidad, al punto de erigirse como *lo real absoluto e ineludible*.

En la medida en que el cuento escenifica performativamente su propio proceso de construcción en cuanto a mundo posible se refiere –desde una acentuada regularidad y redundancia (enunciado), desde el acto mismo del re-contar (enunciación) –, [11] *asistimos* a la denuncia autoparódica tanto de la lógica detectivesca que la sustenta como de la construcción de lo verosímil que agencia el género. De allí, el diálogo canibal entre la realidad y el simulacro: Lönnrot termina siendo, irremediadamente, víctima de su propio ingenio, descifrando su propio crimen y el lector concluye testigo irrefutable del mismo.

Los cuentos policiales de Borges acentúan no sólo una duplicación del imaginario y una creciente mediatización referencial (Bustillo 2000), sino también una intervención crítica donde la repetición paródica posibilita y tensiona las diferencias en el orden de la representación y la recepción: para Borges la parodia no es tanto un género como una práctica de indagación estética que le permite, al abrir el *diálogo* de la literatura argentina con la tradición literaria occidental, marcar diferencias tanto formales como culturales. Como bien lo comprueban varios de sus escritos, Borges sabe y asume sin aspavientos que el policial es un género masivo, y, por ello mismo, subraya sus convenciones hasta el límite en una franca autoparodia cuyo objetivo no es otro que el de interrogar (y participar en) una dinámica de comunicación cultural capaz de atravesar campos diferenciados de la producción literaria –la culta y la popular–, interpelando, de este modo, públicos diversos. Con "La muerte y la brújula" Borges agencia una flexión crítica sobre el orden de las convenciones discursivas: el juego de discursos, artificios y simulacros rinde cuenta de las negociaciones, aperturas, relevos y diferencias que involucra el diálogo entre el orden de lo literario y las retóricas de la cultura de masas. Esta operación estética no logra cerrarse sobre sí misma; muy por el contrario, demanda una decodificación lectora capaz de hacerse cargo de las diferencias, de las tensiones entre las diferencias discursivas y, de este modo, modeliza una práctica cultural específica en el proceso de la recepción: un *saber* sobre y desde la diferencia en el orden de los materiales simbólico-culturales.

Una brújula rota

La operación de transcodificación de "La muerte y la brújula" al celuloide, responde a una gramática de representación cultural capaz de jerarquizar a la imagen visual en tanto código fundamental dentro del encuentro, la comunicación y la traducción (trans)cultural. De allí, se entiende, la *visión* de Cox según la cual, "Borges's work is great material for the cinema because it so visual –his description of places, of melancholy times of day, of deadly doppelgangers, of dark coincidences formed out of chaos, are visually spectacular" (Cox, "Entrevista"). Trascendiendo las estrategias cinematográficas que inscribiera el mismo Borges en su narrativa –tributario, sin duda, de Josef von Stenberg–, resulta obvio que la narrativa borgeana potencia su *valor comunicativo* en la medida en que resulta perfectamente adaptable a las formalizaciones del cine postmoderno –por no decir que la nutre y prefigura–, como bien sostiene el director británico.

Podría decirse entonces que el filme dirigido por Cox respeta considerablemente la historia narrada en el cuento. Es más, introduce una variante ingeniosa si se quiere: el periodista del *Yidische Zeitung*, cercano al detective Eric Lönnrot (Peter Boyle), resulta ser la máscara del malhechor Red Scharlach (Christopher Eccleston), lo cual acentúa y amplía, al menos en un primer momento, el juego de ilusiones, enmascaramientos e informaciones que inscribe "La muerte y la brújula" en una clara autoparodia de la intriga detectivesca. No obstante, esta alteración termina por fracturar la verosimilitud del relato, por cuanto introduce la premeditación criminal de Scharlach desde el inicio de la historia, anulando el desarrollo performativo de la intriga detectivesca. Cox desecha, además, la representación del acto de enunciación que exhibe

el narrador del cuento, anulando la conciencia narrativa en la representación cinematográfica.

La adaptación de Cox resitúa temporalmente la historia del detective Lönrot. Para ello se sirve de varios recursos de transfiguración claramente contemporáneos: el sonido –la música *techno* (*Pray for Rain*) como trasfondo de varias escenas–; la iluminación estilo zonas –las más de las veces opaca, en un sórdido juego con el claroscuro–; el manejo de la cámara –móvil en varios planos-secuencia, todo lo cual anula el corte como instrumento narrativo e imprime velocidad a la narración filmica–; la ecléctica escenografía –en un juego incierto entre lo gótico y lo futurista–, contribuyen a la reconfiguración del relato borgeano. Pero aún hay más: el filme de Cox se tiñe, sin duda, de elementos obviamente apocalípticos, una de las formas discursivas del imaginario postmoderno: la introducción de fanáticos religiosos provocando la intolerancia mundial, así como también la de una caricaturesca pitonisa [12] y de malhechores postapocalípticos –al mejor estilo de *Mad Max* (1987) o *Waterworld* (1990)– que sucumben ante el poder mesiánico de un detective que con su sola presencia anula heroicamente el mal; sin olvidar la transfiguración del dandy Scharlach como un vulgar villano de la serie norteamericana de los sesenta *Batman y Robin* –su indumentaria no puede ser menos ilustrativa–, establecen, separadamente, y en conjunto, una transfiguración asimétrica al operar una distancia estética con su referente in/mediato. Si en el cuento Lönrot es dibujado como “un puro razonador, un Auguste Dupin”, que tenía algo de “aventurero y hasta de tahir” (27), en el filme nos encontramos con un detective altamente espectacularizado: Lönrot exhibe una *pose* de héroe racional, eficaz y autosuficiente, como bien lo demuestran las escenas de su viaje en tren mientras el periodista del *Yidische Zeitung* –máscara de Scharlach– lo entrevista para la edición matutina. No todo concluye allí: los diálogos resultan efectistas y estereotipados en ocasiones, como bien lo demuestra la escena donde Lönrot y sus subalternos van tras la búsqueda del asesino de Gryphius con un “¡Vamos!”, por supuesto, no podía faltar, alzando los brazos y empuñando las manos.

Resulta claro que el filme de Cox adopta una visión caricaturesca del detective policial y, por extensión, del relato detectivesco; pero tal caricaturización, como estrategia de representación, no cumple una tensión e intensificación extrema capaz de inscribir una parodia irónica, una distancia crítica, una ampliación significativa en suma. Se trata de la *transmigración/ imitación* de fórmulas icónicas ritualizadas que sostienen figuras temáticas y narrativas ya probadas: la oposición entre el bien y el mal, la verdad y la mentira, el héroe y el villano son los más significativos; inscribiendo, de este modo, una esquematización estilizada reducida al efecto cómico de la caricatura. Esta reducción de la ambigüedad de la representación tras la familiaridad de resoluciones narrativas –sociales por lo demás–, traza los contornos de *préstamos discursivos*, de un “sistema de relevos” –con palabras de Beatriz Sarlo (1983)– entre lo masivo, lo culto y lo popular cuyos resultados, si bien variables, concluye muchas veces en la estandarización y la iteración al servicio del entretenimiento como valor de producción y consumo, de significación *in extenso*. De allí la contundente presencia en el filme de Cox de formalizaciones residuales pertenecientes a series como *Batman y Robin*, *El superagente 86* o *Dick Tracy*. [13] Resulta justo reconocer, no obstante, que las formalizaciones sígnicas de representación que exhibe *Death & the Compass* son válidas por sí mismas al margen de que constituyan un tópico establecido y extendido dentro de los medios de masas. Pero si aceptamos tal argumento resulta obvio que los juicios de valor –inevitables dentro de un espacio acotado como lo es el del trasvase de la literatura al cine– no tienen cabida dentro de esta discusión.

Si el cuento autoparodia su misma materia narrativa –la lógica racionalista del relato detectivesco– y, en esa medida, interroga sus posibilidades genéricas como vía de renovación y diferenciación estética; el filme por poco se torna una parodia de sí mismo al acentuar una obsesiva repetición de motivos codificados dentro de las formalizaciones contemporáneas de la comunicación masiva. *Death & the Compass* opera con fórmulas que movilizan y reafirman la visión estereotipada del receptor desde el mismo momento en que le sobreimpone al relato de Borges los límites de una convención mediática, provocando en el espectador un goce de lo familiar capaz de homogeneizar y/o nivelar discursos históricos instituidos, todo lo cual establece y refuerza la

modelización de parámetros que se sustraen a cualquier tipo de referencialidades espaciales, históricas *in extenso*. [14] *Death & the Compass* nos entrega una forma específica cuyo aprendizaje y modelización por el consumo subraya una práctica cultural de la vida diaria: "a practice of wick commodified narratives are the aesthetic expresion, so that the populations in question learn both at the same time" (Jameson 63, las cursivas son mías). Tal equivalencia reformula decisivamente la inscripción significativa de la estética como práctica simbólica y política adscrita a los parámetros de una tradición esencializante y selectiva. Resulta explícito entonces que los procesos de globalización no sólo uniformizan "protocolos jurídicos, tecnologías y formas administrativas" (Yúdice, 2001 642), sino también discursos narrativos que se erigen sólo como soportes significantes para capturar significados diferenciales según sus contextos de producción e intervención. Una "diferencia" sin duda recuperada y rentabilizada por el flujo global de los signos que opera el capitalismo avanzado. Pero aun hay más: tiene razón Jesús Martín Barbero cuando apunta que la reorganización transnacional del mercado no sólo afecta a los contenidos, sino también el trabajo y la creatividad (2003 384): no resulta gratuita, en este sentido, la cercanía que *Death & the Compass* establece con las formalizaciones mediáticas de las transnacionales del entretenimiento como garantía de reinversión económica.

Borges global

Mucho antes de llegar al filo del siglo XX la narrativa borgeana enfrentaba varios niveles de (des)regulación histórica. Uno de ellos responde a un orden cultural que captura y atraviesa no sólo el corpus discursivo que nos ocupa, sino a la literatura y al arte en general: se trata de la reorganización de las formas tradicionales de acceso a la "cultura" –la reproducción técnica es aquí una fuerza clave– y, como consecuencia, el debilitamiento de la tradición de la autonomía literaria como instancia de legitimación de valor; todo lo cual involucra, en conjunto, una reorganización de la/s memoria/s cultural/es en la constitución simbólica del sujeto tanto individual como colectivo. Surge al punto lo señalado por varios críticos y teóricos occidentales: las ficciones mediáticas modelizan performativa y seductoramente lo real al concentrar los órdenes de lo visual, lo escrito, lo sonoro, lo electrónico y lo virtual, en un obvio deseo de totalización y de transparencia, por cuanto ya *todo* está dado de antemano. El efecto pragmático que acarrea esta gramática de representación se encuentra muchas veces lejos de toda dimensión hermenéutica, y más cerca del "puro impacto semiológico", de la entrega de una decodificación sin acumulación cognitiva y reflexiva alguna, jerarquizando la pura vivencia de lo efímero, haciendo del Sujeto su "continuador", es decir, el "fan típico de la cultura de masas" (Herra 405). No resultará extraño que los lectores de Borges, convivan o se entremezclen con su "Club de fans".

Pero la contundencia multimedia hace posible la entrada de otras formas de lectura en la escena de la cultura globalizada: *Death & the Compass* entrega la reconfortante ilusión de haber "leído" a Borges, y, de esta forma, el espectador puede retornar sin mayores obstáculos como "Sujeto de la Historia" (Masiello 2000), en una explícita fetichización de la carga simbólica de la modernidad histórica –de la cual, sin duda, Borges participa– en tanto moneda de cambio del mercado globalizado. Presenciamos, en conjunto, un *simulacro de identidad* –del sujeto, de la literatura y la cultura moderna–, capaz de exhibir, irónicamente, su valor *posthistórico* al participar en los reordenamientos y entrecruzamientos temporales y discursivos regulados por la sintaxis de la mercantilización postmoderna.

Podría pensarse que el "Nuevo Borges" de la industria editorial transnacional ofrece una resignificación histórica de la obra literaria del escritor argentino desde la ampliación del corpus que lo sustenta. Sin embargo, y como bien lo evidencian los puntuales y agudos trabajos de Annick Louis, tales pretensiones encuentran pronto sus límites, si consideramos las dificultades que inscribe la voluntad autoral del argentino precisamente en la escenificación canónica de sus *Obras completas* para Emecé (1964, 1969 y 1974) y Gallimard (1993). Dice Louis: "La organización dificulta la tarea de reconstruir la historia de la carrera literaria de Borges, y vuelve casi imposible la historización de temas y textos, ya que, gracias a una serie de cambios, de

retoques y de agregados en el interior de cada volumen –generalmente considerados por la crítica como *correcciones*–, Borges logra confundir los rastros que podrían llevar a una historización de los textos” (1999 49). Para más señas, y como bien lo analizan Iván Almeida y Cristina Parodi (1999), la industria editorial ha contribuido de forma significativa a la (des) organización del corpus borgeano que, literalmente, se aleja progresivamente de toda cronología, para parecerse a un laberinto de ediciones, re-ediciones, re-impresiones, compilaciones, recuperaciones y “obras (in)completas”. La narrativa del escritor argentino colinda con el simulacro desde el mismo momento en que sufre, por parte de la industria editorial, una desorganización histórica anclada en “el desarme de los libros publicados, en el orden cronológico, en la (des)incorporación de las obras en colaboración”, sin olvidar, “la selección de textos no recogidos en libros, la corrección de las traducciones existentes” (Almeida y Parodi 25).

Lo anterior hace contrapunto con una crítica internacional ocupada en obviar el referente nacional argentino de la narrativa borgeana. Presenciamos una problemática que no puede sustraerse tanto de una específica genealogía de la lectura –el caso Borges– como de las determinaciones que impone el mercado global y, también, de la intersección entre lo nacional y lo cosmopolita desde el cual se instala su literatura. Nada de eso pervive en el filme de Cox puesto que imprime una nivelación cultural que opera por desterritorialización signica. Un discurso específico como *Death & the Compass* revela que las diversas funcionalidades de la narrativa borgeana en su relación con los desplazamientos actuales del orden cultural ejerce, no obstante, flexiones y movilizaciones discursivas –multimediales, hipertextuales– capaces de reordenar semántica y funcionalmente todo el circuito literario instituido por la tradición moderno-occidental, en una abierta desestabilización de los aparatos de producción ideológica que delimitan la noción de la literatura, lo cual no es poco. Así las cosas, creo que debemos *considerar*, al menos en un primer momento, los procesos de pasaje y mediación que estructuran las formaciones residuales, dominantes y emergentes –tal como los entiende Raymond Williams (1977)– dentro de los cuales halla su lugar (y su reconceptualización) no sólo la obra literaria del escritor argentino, sino la literatura y el arte en su fase transnacional. El desarrollo de las Industrias culturales en el fin de siglo XX nos dice que la literatura en cuanto institucionalidad política y discursiva no constituye, en modo alguno, una totalidad formada capaz de autorizar y/o legitimar, por sí misma, sus usos y (re)codificaciones, tal como lo evidencia *Death & the Compass*. Surge entonces la importancia de los procesos de transcodificación multimedia y de las formas de recepción como prácticas de significado que in/forman el discurso (post)literario más allá de la discursividad temporalmente acumulativa y autolegitimante de la cultura escrita, y más allá de las políticas de representación que las rigen desde sus fuentes y procesos de emisión y producción.

Death & the Compass nos sitúa en un problema complejo precisamente porque examina y coloca en su centro la pregunta por la identidad –y su representación– no sólo de la literatura en tanto formación discursiva instituida, sino también de lo “latinoamericano” como categoría geodiscursiva y geopolítica al agenciar una recomposición de públicos y territorios recortados sobre circuitos de recepción fundamentalmente europeos. Si bien el filme no fue pensado para una recepción extendida en América Latina, creo pertinente considerar hasta qué punto los procesos de transcodificación discursiva que impulsan diversos circuitos de producción y circulación generados por la fase global del mercado –las formalizaciones discursivas de los conglomerados que controlan la cultura global o las producciones cinematográficas independientes y de menor alcance– posibilitan –explícita o sutilmente– construcciones de la otredad capaces de reforzar proyectos de dominación cultural y, en su reverso, económica. [15] Creo que, actualmente, y en buena medida, Borges se erige como una *diferencia* propia de la Argentina y América Latina cuando su *valor de representación* encuentra lugar, *precisamente*, en las redes discursivas y materiales que posibilita y rentabiliza transnacionalmente el diversificado mercado capitalista de entresiglos.

Insisto: las posibilidades significantes –y, por lo tanto, políticas– que inscriben los procesos de

globalización son amplias. [16] Sin embargo, el juego de inscripciones políticas dentro de un intensificado espacio de reconversión signica, no puede obviar un campo de representación efectivamente minado, si consideramos que fuerzas en principio subversivas y transgresoras en aras de una democratización cultural, concluyen en un simulacro administrado por las políticas mercantilistas de quienes agencian el poder discursivo en Occidente. El problema trasciende, según creo, esa arma de doble filo que es la cualidad masiva de los medios e, incluso, el subrayar o examinar sus potencialidades significantes más allá de la volatilidad y homogeneización de los *commodities* –porque es obvio que pueden hacerlo en aras de una democratización del campo simbólico-cultural–; se trata, más bien de la formulación de políticas cuyos contextos de intervención dentro del actual estado de cosas requiere, en principio, “explorar algunas interacciones estratégicas en las que ‘lo latinoamericano’ está disputándose y negociándose. Es posible que al ir distinguiendo lo que pueden hacer los Estados, los medios y los ciudadanos se aclaren las opciones hoy viables para América Latina” (García Cándini, 2002 32).

¿Qué hacer, entonces, frente a discursos como *Death & the Compass*? Sin dejar de considerar la fuerza simbólica que exhiben los medios masivos como fenómeno cultural, coincido con Beatriz Sarlo cuando dice que la cultura mediática y cibernética “exige una nueva alfabetización” (2001 221). [17] Si Borges resulta un excelente proveedor de contenido para los entrecruzamientos del mercado y la tecnología, [18] el siguiente paso sería repensar las formas de articulación entre las políticas culturales y la Industria mediática –en el contexto de la crisis del Estado benefactor y de la escuela pública–, con el objeto de (des)tejer los diversos actores sociales e institucionales desde los cuales se pueda agenciar una alfabetización mediática capaz de erigir una conciencia crítica –desde sus múltiples posibilidades– que ayude a discernir las políticas de representación estética y cultural que agencian los procesos de globalización y, de este modo, afirmar prácticas de significado que neutralicen –dentro de un orden cultural transnacional– simulacros de democratización, todo lo cual demanda, además, y en conjunto, una política de reconocimiento hacia las diferencias y los valores culturales. Se trata, en suma, y como bien lo expresa Jesús Martín Barbero, de aprender a “*transformar la información en conocimiento*, esto es, a descifrar la multiplicidad de discursos que articula/ disfraz la imagen, a distinguir lo que se habla de lo que se dice, lo que hay de sentido en la incesante proliferación de signos que moviliza la información. De otro lado, aprender a leer esa literatura es aprender a diferenciarla, a distinguir y apreciar críticamente tanto sus inercias narrativas y sus trampas ideológicas como las poéticas de la repetición serial y las posibilidades estéticas de los nuevos géneros” (1994 6). [19]

Death & the Compass, por ejemplo, muestra no sólo la diversidad de los gustos y las prácticas dentro del campo cultural del Occidente de entresiglos; también evidencia que a la literatura le resulta difícil preservarse (y tal vez gran parte de esa literatura no quiera hacerlo) de la homogeneización del significado que agencia la industrialización de la edición en franco diálogo con los medios de consumo desde una escala global. Situándonos en la otra orilla, resulta claro que la apropiación de elementos provenientes de la cultura de masas por parte de la literatura latinoamericana contemporánea podría ser un síntoma que avanza en tal dirección, lo que no niega las refuncionalizaciones signicas y estéticas de tales elementos con el objeto de trascender las determinaciones del marketing editorial o comunicacional, por ejemplo. [20] Si consideramos el caso *Borges*, es claro que la Industria cultural ha continuado un proceso de difusión y canonización –ahistórico y despolitizado muchas veces–, de la llamada “alta cultura” desde las formalizaciones reguladas por los medios globales; todo lo cual nos devuelve, con frecuencia, y como bien lo ejemplifica *Death & the Compass*, un Borges *kitsch* por familiar, reciclado y desgastado. [21]

Borges opera dentro del mercado editorial global por *excepción* al desplazarse sin mayores dificultades en circuitos relativamente paralelos: ni siquiera constituye un “riesgo controlado” para las casas editoriales. Trascendiendo las intersecciones, las distancias y las cercanías entre la institucionalidad literaria, las expansiones y contracciones de la demanda sociocultural y editorial, y, como consecuencia, las fluctuantes políticas del mercado; sin duda la excepcionalidad borgeana dentro de la Industria cultural nos dice, entre otras cosas, que la promoción y reedición

de la narrativa de los autores consagrados en el subcontinente –Fuentes, Vargas Llosa, Donoso, Cortázar– fortalece, define y consolida desde sus cimientos el mercado editorial de habla hispana en aras de la gestión comercial de un segmento cultural latinoamericano: de ahí, en buena medida, las reediciones de Borges si consideramos un ejemplo específico; o los cuantiosos anticipos para escritores consagrados, todo lo cual concluye en la acumulación de capital simbólico para contrarrestar o avanzar las fusiones y acumulaciones de los conglomerados transnacionales y multimedia –según sea el caso–, en tanto estructura determinante en la regulación del mercado de entre siglos. Al llegar a este punto resulta obvio que la narrativa de Borges, García Márquez, Vargas Llosa, y Cortázar aun –*en conjunto*, porque de eso se trata– formen parte (y están al servicio) de una política de *homogeneización* editorial de carácter neoliberal ocupada en fijar –fundamentalmente– parámetros de producción y recepción “estéticas” dentro del campo literario y cultural latinoamericano resituando, en efecto, la mediación crítica en sus diversas formalizaciones.

Si el boom de la narrativa latinoamericana en los años sesenta puede ser definido como el zénit de una expansión letrada dentro de los procesos de modernización cultural subcontinental, resulta obvio que la confianza vanguardista de una autonomía literaria alcanzada no puede concebirse ni formularse como tal sin la consideración de una efectiva y, a la vez, relativa equivalencia entre los índices de producción, [22] los canales de distribución y redistribución subcontinental –agenciada, paradójicamente y en buena medida, por casas editoriales españolas– y los circuitos de recepción, heterogénea en sí misma, dicho sea de paso. Pero se trata de un recorte discursivo que no logró disolver –a pesar del considerable esfuerzo de sus escritores “superestrellas”, con argumentos de carácter político, para más señas– la tensión e intensificación extrema que convocó el cruce entre las políticas de representación de la literatura y las políticas del mercado y, por consiguiente, los regímenes de clasificación de la cultura letrada en el orden de lo literario. Desde entonces y aún hoy, sorprende lo obvio: el mercado sigue siendo, para la mayor parte de la crítica literaria y cultural latinoamericana, un espacio de peligro y de desautomatización crítica y estética. Surge al punto la necesidad de repensar la estética literaria en América Latina bajo la inquietante luz de las políticas neoliberales de los conglomerados que controlan el capital simbólico y material de la cultura occidental en su fase global, y, desde allí, erigir una razón crítica desde la cual sea posible erigir *otros relatos de identidad*.

Punto de partida

Cuando Beatriz Sarlo se pregunta “¿Cómo Borges fue Borges?”, nos ofrece una respuesta recortada a pulso sobre la figuración de un corpus legitimado y canonizado no sólo por una voluntad autoral, sino también por una vigilante institucionalidad literaria muy ocupada en preservar su autonomía. Hoy, sin embargo, la identificación entre el sujeto empírico y la figura de autor ya no logra explicarse a sí misma –muy a pesar de los esfuerzos de Borges en este sentido–, más bien se inscribe en un amplio rango de mediaciones institucionales y discursivas que pueden llegar a desarticular o, al menos, interrogar toda solución de continuidad. Habría que comenzar a hurgar no sólo en las reglas de formación discursiva que convoca el escritor argentino como espacio de encuentro y reconocimiento en las diversas escalas de una cultura globalizada, sino también las formas o instancias –construcciones de lectura e imaginación– que desteejen tales “lugares comunes” para seguir descubriendo “nuevos Borges”; todos y cada uno ocupados en re-trazar nuestros múltiples y multiformes deseos y ficciones de identidad. En este sentido, la debacle económica que atravesó la Argentina en el 2002, no pudo menos que capitalizar la imaginación, siempre tendida un paso más allá de nosotros mismos: Gabriela Massuh se pregunta si “en medio de este marasmo de realidades urgentes [no sea posible] detenerse en el único factor en el que la Argentina puede comenzar a rescatar el futuro. El único viaje al exterior para el cual no se necesitan viajes oficiales, paralelos o flotantes: la cultura”, capaz de otorgarle al país una “visibilidad internacional (...) que acaso no corresponda del todo con la realidad, *pero es parte de nuestra intransferible y a garrotazos tallada identidad cultural*” (online, las cursivas son

mías). La rearticulación y diversificación de los espacios de comunidad y enunciación cultural en claro diálogo con el avance de los efectos del mercado en su dinámica global –tanto la crisis argentina como *Death & the Compass*, verbigracia– demanda una re-apropiación histórica sobre y desde los diversos entramados discursivos de la *cultura nacional*: Massuh piensa fundamentalmente en esos términos con el objeto de trazar distancias y cercanías –una no-correspondencia de realidades– con el régimen de visibilidad/ rentabilidad del mundo globalizado. Sin embargo, y como bien lo sustenta Graciela Montaldo, estas operaciones “no son sólo comerciales (aunque lo son en una instancia decisiva), sino también de invención de identidades y proyectos culturales” (16), que arrastran tras de sí el ejercicio de la *memoria* –en sus dimensiones varias–, como fuerza estructurante.

Creo que el lugar político de la memoria –en su amplio rango de significados y prácticas– no ha sido lo suficientemente atendida por la crítica literaria y cultural en América Latina cuando se atienen a las políticas culturales en medio de las reorganizaciones sociales y económicas que impulsan los procesos de globalización. Es claro: la memoria se estructura como un escenario social, político y cultural sujeto a constantes (re)negociaciones y disputas –en ocasiones irreconciliables– tanto en la esfera pública como en la privada. Desde allí se tramam ejercicios significantes sobre el pasado –colmados de olvidos, ficcionalizaciones, deformaciones, intereses, fantasmagorías– cuyos efectos no pueden ser obviados en los significados y las prácticas que estructuran la experiencia del presente cultural individual y colectivo. Se entiende entonces la contundencia de la memoria a la hora de agenciar una repolitización de *lo cultural* –en modo alguno entendida como una categoría neutral, abstracta y delimitada capaz de borrar flujos significantes, más bien anclado en instituciones, formaciones, medios y procesos de producción y reproducción social– puesto que su intervención no sólo permite evaluar las fuerzas institucionales, históricas y sociales involucrados en una trama cultural específica, sino también desagregar y racionalizar formas de estructuración e intervención política. Pensar qué nos puede ofrecer Borges (o, con otras palabras, qué podemos hacer con él) dentro de las formalizaciones globalizadas de la cultura de entresiglos podría, según creo, y entre otras cosas, recuperar los trazados históricos de una “obra literaria” en sus múltiples y multiformes cruces significantes: he allí la riqueza para su/ nuestra siempre (re)invención.

El tránsito de “La muerte y la brújula” a *Death & the Compass* traza los desplazamientos del significado en el espacio de la representación: la recontextualización de los circuitos de producción, circulación y consumo en una época finisecular de ampliación de los mercados posibilita y agencia la formación de un icono cultural transnacional –Borges– capaz de inscribir, desde sus flexiones y usos mercantiles, un imaginario superpuesto de América Latina entre lo local y lo global. Si Borges fue, a mediados del siglo XX, un icono nacional argentino y latinoamericano capaz de refundamentalizar una tradición cultural sin olvidar las diferencias culturales –un ejemplo: *Evaristo Carriego* (1930)– y, también, postular una literatura en abierto y libre diálogo con la tradición occidental; hoy, en cambio, se encuentra librado a su suerte ante el poder desterritorializador de las identificaciones provisionales que convoca en buena medida la equivalencia general de los medios globales pero, también, ante las apropiaciones resignificantes capaces de restituir la fuerza residual y constitutiva de un entramado histórico que lo nombra en toda su complejidad posibilitando, de este modo, una experiencia plural, multiforme y expansiva de la cultura.

Bibliografía

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer (1999). “The Cultural Industry: Enlightenment as Mass Deception”. *Modernity. Critical Concepts*. Vol. II. *Cultural Modernity*. Malcolm Waters (ed.). London and New York: Routledge: 292-313.
- Almeida, Iván y Cristina Parodi. “Editar a Borges”. *Punto de vista* 65 (Diciembre 1999): 24-29.
- Amar Sánchez, Ana María (2000). *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Avelar, Idelber (2000). “Edipo en tiempos posauráticos: modernización y duelo en el boom hispanoamericano”. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*.

- Santiago: Cuarto Propio, 37-55.
- Balderston, Daniel (1996). *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Benjamin, Walter (1973 [1936]). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 17-57.
- Bennett, Tony (ed). (1990). *Popular Fiction. Technology, Ideology, Production, Reading*. London and New York: Routledge.
- Borges, Jorge Luis. "La muerte y la brújula". *Sur* 92 (Mayo de 1942): 27-38.
- _____. (1956). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- _____. (1964a). "El escritor argentino y la tradición". *Obras completas*. Vol. I. Buenos Aires: Emecé, 121-129.
- _____. (1964b). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- _____. (1999a). *Borges oral*. Madrid: Alianza.
- _____. (1999b). *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé.
- _____. (2001). *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Crítica.
- B ustillo, Carmen (2000). *Una geometría disonante. Imaginarios y ficciones*. Valencia: eXcultura.
- Candido, Antonio (1991 [1972]). "Literatura y subdesarrollo". *Crítica radical*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 299-319.
- Capdevilla, Analía (1995). "Una polémica olvidada. (Borges contra Callois sobre el policial)". *Borges, ocho ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Cox, Alex. "Entrevista". Disponible online en <http://www.alexcox.com>.
- Cozarinsky, Edgardo (1981). *Borges en/ y/ sobre cine*. Madrid: Fundamentos.
- Eco, Umberto (1981). *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.
- _____. (1993 [1968]). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Foucault, Michel (1969). "¿Qué es un autor?". *Dialéctica* 16 (Diciembre 1984): 51-82.
- Franco, Jean. "Narrador, autor, superestrella. La narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas". *Revista Iberoamericana* 114-115 (Enero-Junio 1981): 129-148.
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- _____. (1999). *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- Herra, Rafael Ángel. "Globalización y ética no-predicativa". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* Vol. XXIII 3 (Primavera 1999): 399-406.
- Hobsbawm, Eric (1999). *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Hopenhayn, Martín. "Industria cultural y nuevos códigos de modernidad". *Revista de la CEPAL* 54 (Diciembre 1994): 167-178.
- Irwin, John T. (1994). *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Jameson, Fredric (1998). "Notes on Globalization as a Philosophical Issue". *The Culture of Globalization*. Fredric Jameson and Masao Miyoshi (eds.) Durham and London: Duke University Press, 54-77 pp.
- Kerr, Lucile (1992). *Reclaiming the Author. Figures and Fictions from Spanish America*. Durham and London: Duke University Press.
- Louis, Annick (1997). *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*. Paris: L'Harmattan.
- _____. "Jorge Luis Borges: obras, completas y otras". *Boletín* 7 (Octubre 1999): 41-62.
- Martín Barbero, Jesús. "Nuevos modos de leer". *Hojas de lectura* 28 (1994): 2-7.
- _____. (2002). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México/ Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- _____. "Identidad, tecnicidad, alteridad. Apuntes para re-trazar el mapa nocturno de nuestras culturas". *Revista Iberoamericana* 203 (Abril-Junio 2003): 367-388.
- Masiello, Francine. "La insoportable levedad de la historia: los relatos Bestseller de nuestro tiempo". *Revista Iberoamericana* 193 (Octubre-Diciembre 2000): 799-814.

- Massuh, Gabriela "¿Qué hacer con la cultura?". *La Nación*, 25 de enero de 2002. http://www.lanacion.com.ar/02/01/25/do_369179.asp.
- McGuirk, Bernard (1997). "Nexo, mentiras e video-hype: Borges e o detetive roubado". *Borges em dez textos*. Maria Esther Maciel y Reinaldo Marques. Belo Horizonte: UFMG.
- Montaldo, Graciela. "Borges, Aira y la literatura para multitudes". *Boletín* 6 (Octubre 1998): 7-17.
- Pratt, Mary Louise (2003). *Globalización, desmodernización y el retorno de los monstruos*. Lima: Sidea.
- Rama, Ángel (1984). "El boom en perspectiva". *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 266-306.
- Rivas Rojas, Raquel (2002). "América Latina en tiempos de entreguerras: instalación de la amenaza massmediática". *Bulla y buchiplumeo. Masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista*. Caracas: La Nave Va, 13-19.
- Rivera, Jorge B. (1987). "El auge de la industria cultural (1930-1955)". *Historia de la literatura argentina*. Vol. 4. *Los proyectos de vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 577-600.
- Rodríguez, Ileana. "Conocimientos fatigados y actividades en desuso: cultura popular/ arte de élite: microelectrónica/ telecomunicación". *Estudios* 10 (Julio-Diciembre 1997): 31-53.
- Rufinelli, Jorge. "Leer a Borges ver cine". *Texto crítico* 11 (Julio-Diciembre 2002): 43-52.
- Saciero-Garí, Enrique y Emir Rodríguez Monegal (comps.) (1986). *Jorge Luis Borges. Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-1939)*. Barcelona: Tusquets.
- Sarlo, Beatriz (1982). "Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo". *Punto de vista* _____ (1983). "Lo popular como dimensión: tópica, retórica y problemática de la recepción". *Segundo Seminario de la Comisión de Comunicación de CLACSO. Comunicación y culturas populares*. Buenos Aires: CLACSO.
- _____ (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- _____ (2001). "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa". Sarah González de Mojica (comp.) en *Mapas culturales para América Latina*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano-CEJA.
- _____ "¿Cómo Borges fue Borges?". *Borges Studies on Line*. On line. J. L. Borges Center for Studies. <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bscb.htm>.
- Vásquez, María Esther (1977). *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Yúdice, George. "La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y el siglo XXI en América Latina". *Revista Iberoamericana* 197 (Octubre-Diciembre 2001): 639-659.
- _____ (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Williams, Raymond (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- Zangara, Irma (coord.). (1995). *Borges en Revista Multicolor*. Buenos Aires: Atlántida.

Notas

* Agradezco a Carmen Bustillo, Graciela Montaldo, Rafael Gutiérrez y Paulette Silva Beauregard sus pertinentes observaciones para la realización de este artículo.

[1] Dentro del emergente corpus borgeano, sólo el volumen organizado por Enrique Saciero-Garí y Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-1939)*, contó con la autorización del escritor, meses antes de su muerte.

[2] *Borges en Revista Multicolor* (1995) es, sin la menor duda, una de las mejores ejemplificaciones de lo dicho. La organizadora del volumen, Irma Zangara, no duda en señalar: "En cuanto a las que rescatamos aquí [las obras], dado lo extenso y complejo del campo de

trabajo que son estos sesentiún números, la falta de documentación existente y el hecho de que no estamos tratando con la certeza de las matemáticas –que tanto gustaban a Borges- sino con la vaguedad de los hechos literarios, *no aseguramos que no haya error en algunas de nuestras conclusiones*". Y, aun más: "Por último, hemos pretendido dar una antología de las traducciones que *suponemos del escritor*" (22, 23; las cursivas son mías).

[3] Ángel Rama trasciende, si se quiere, estas consideraciones cuando sostiene que Borges excede la "espectacularidad" a la que ha sido sometida su literatura, desde el mismo momento en que "se ha adaptado como un guante a todas las manipulaciones de los *mass media*: (...) Es la entrega absoluta al reino de la publicidad y de la manipulación, como una cosa ajena a él pero dentro del cual fluye y deriva. Su capacidad para la réplica sorprendente, para el comentario disonante, para el juego llamativo sobre los temas de uso mayoritario (el fútbol, la política, la religión, los negros, los militares), lo han transformado en la presa codiciada de los sistemas desintegradores de la información y se ha prestado gustosamente a todos sus requerimientos, siempre como a un teatro que le propone la época y en el cual representa, sin sentirse contaminado. Puede argumentarse que no necesita de esa publicidad y que se limita a divertirse, y también puede convenirse que ella ha refluído sobre él extendiendo su fama a sectores ajenos al uso del libro y de la literatura. Esas apreciaciones divergentes tienen poca monta: lo sorprendente en Borges es la adecuación al sistema, sin ninguna clase de resistencia, lo que desde luego podría fundarse a partir del solipsismo de su literatura, pero que no sirve para ver desconectadas dos esferas que antaño se concibieron ligadas: la del conocimiento público y la de la influencia (305). Por otra parte, Néstor García Canclini ofrece una opinión cercana a la de Rama: "En sus últimos años, Borges fue, más que una obra que se lee, una biografía que se divulga" (1989 108).

[4] Resulta necesario apuntar que tanto el arte como la literatura occidental ya poseen un largo historial en relación con la reproducción técnica, ver Eric Hobsbawm (1999) y Walter Benjamin (1936).

[5] Para un estudio más detallado sobre el auge de la cultura de masas en la Argentina de principios del siglo XX, consultar los trabajos críticos de Jorge B. Rivera (1987) y Beatriz Sarlo (1989).

[6] En un texto sobre Eduardo González Lanuza, Borges reconoce que el afán de innovación de los movimientos de vanguardia de los años 20, se redujo a una simple convención sujeta al reciclaje: "he comprobado que, sin quererlo, hemos incurrido en otra retórica, tan vinculada como las antiguas al prestigio verbal" (97).

[7] Sus reseñas cinematográficas en *Sur* evidencian este juego de contrastes discursivos. Ver, por ejemplo, "Films", "Street Scene", "El delator", "Dos Films" (Cozarinsky, 30-86); y, también, Borges (1999b).

[8] Dice Borges al respecto: "En cierta manera, la gente está ansiosa de épica. Pienso que la épica es una de esas cosas que los hombres necesitan. De todos los lugares (y esto podría introducir una especie de anticlímax, pero es un hecho), ha sido Hollywood el que más ha abastecido de épica al mundo. En todo el planeta, cuando la gente ve un *western* –al contemplar la mitología del jinete, el desierto, la justicia, el sheriff, los disparos y todo eso-, creo que capta la emoción de la épica, lo sepa o no. A fin de cuentas, no es importante saberlo" (2001 72).

[9] En 1944 Borges publica *Ficciones* donde reúne varios cuentos, entre ellos el que nos ocupa. Podrían mencionarse otros relatos "policiales" de Borges: "El acercamiento a Almotásim", "Emma Zunz", "La forma de la espada", o "Seis problemas para don Isidro Parodi", junto con Bioy Casares, bajo el seudónimo de H. Bustos Domeq. Con la publicación de "La muerte y la brújula" por parte de Emecé, en 1951, Borges y la mencionada editorial inician una relación que adquiere forma en sus *Obras completas*, donde, precisamente, se escenificarán los "efectos de sentido"

(Louis 48) que implica la re-organización del corpus borgeano en el entrecruzamiento de la "voluntad autoral" y las políticas editoriales.

[10] La adaptación de un texto literario al cine bien puede jerarquizar una continuidad identitaria –tal como lo exige buena parte de la teoría y la crítica cinematográfica contemporánea- capaz de reificar selectivamente una tradición literaria –una política de representación estética y cultural en suma- desde el mismo momento en que intenta controlar las diferentes instancias productivas de la representación. Aunque no resulta evidente que los códigos literarios y filmicos compartan una homología estructural, un relato similar; la clave de la transfiguración de un código a otro estaría, según este deseo de identidad, en que la sustancia de la expresión cinematográfica no sólo no afecte en gran medida al discurso y, por consiguiente, a la historia narrada; sino también a la interacción entre los significantes del texto/ filme y la carga libidinal que invierte el lector/ espectador. Desde aquí, la reproducción técnica se erige como un instrumento al servicio de una fantasmagoría esencializante del objeto cultural.

[11] Al final de su ensayo "El cuento policial", Borges sostiene: "Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden. Esto es una prueba que debemos agradecerla y es meritorio" (1999^a 81). Pero resulta claro que en "La muerte y la brújula", el "orden del mundo" sólo halla su lugar en un plano simbólico y trascendente: "___Para la otra vez que me mate –replicó Scharlach- le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante" (38). Y la literatura será, desde la autorreflexividad narrativa escenificada en el relato por el narrador, la que materialice ese orden *otro* del mundo.

[12] Dice Borges, en su reseña de *Half-way House* de Ellery Queen: "En los relatos policiales, el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los lixires de maléfica operación, las brujas y los brujos, la magia verdadera y la física recreativa, son una *estafa*" (Saciero-Garí y Rodríguez Monegal 40, las cursivas son mías).

[13] Bernard McGuirk no le da tregua al filme de Cox: "Para os não iniciados, o *Death and the Compass* de Alex Cox nao evocará nada do texto-precursor de Borges, mas muito de *Dick Tracy*, *Kojak* e *Miami Vice* –ironicamente, um paralelo da propia incorporação por Borges de elementos da tradição de um Auguste Dupin e de Sherlock Holmes" (74).

[14] Ya en 1981, Jean Franco advertía: "Si la época de reproducción mecánica de la cultura envuelve el fenómeno de la repetición es porque tanto la memoria como la historia ya no sirven como índices del destino público o individual" (43).

[15] Rafael Gutiérrez advierte: "Si por un lado son preocupantes los niveles de concentración de la producción cultural global; también hay que tener en cuenta las pésimas condiciones materiales propias de la mayor parte de los países latinoamericanos en lo que se refiere a posibilidades de producción y circulación; de ahí la necesidad de políticas culturales fuertes que fortalezcan estos circuitos a nivel nacional. De igual modo, el fenómeno de la concentración de la producción mediática ya se está dando también en Latinoamérica (O Globo, Televisa, Grupo Carvajal, Grupo Cisneros), todo lo cual nos obliga a considerar cómo se negocia la otredad desde la producción nativa" (Comunicación electrónica con el autor).

[16] En este sentido, no dudo que los medios de consumo puedan ser -como ha quedado demostrado- el lugar de la realización simbólica de una identidad popular continental: la telenovela, el cine mexicano, induso el "boom" literario de los sesenta; ni tampoco el hecho de que ciertas formas de experimentación artística hayan establecido, como bien lo señala García Cándini, (1989), una renovación del diseño industrial y los medios masivos: la Bauhaus, el constructivismo y el expresionismo, entre otros. De acuerdo con lo anterior, dice Ileana Rodríguez : "El capital cultural puede ser reconvertido en representaciones musicales, dramáticas, o cómicas que fortalezcan las redes de los grandes centros de producción filmica, televisiva o electrónica. La tendencia a volver a

sacralizar el canon y a reciclar las nociones de la pureza de lo estético, del 'arte por el arte', discutidas por el Modernismo Europeo también es una posibilidad" (35).

[17] En el marco de las condiciones propias de la modernización en los países latinoamericanos, Antonio Candido sostiene que los procesos de alfabetización en la primera mitad del siglo XX conllevaron una expansión no del lector y la lectura —letrada, por lo demás—, sino del espectador de la cultura de masas (1972).

[18] Las formas de entretenimiento que convocan los medios de comunicación masivos agencian procesos de globalización en la medida en que diluyen las fronteras culturales para, de este modo, consolidar franjas de mercado relativamente estables en lo que podría llamarse una homogeneización cultural diferenciada y jerarquizada. Se trata de la erección de nuevas fronteras "menos ligadas a los territorios que a la distribución desigual de los bienes en los mercados" (Canclini, 1999 180).

[19] Martín Hopenhayn sostiene que "No puede hablarse ya solamente de la incorporación de las masas al lenguaje moderno, a las ideas modernas y a las ocupaciones modernas: ahora se trata de que se incorporen a las mutaciones de lenguajes, imágenes, ideas y ocupaciones" (171).

[20] Carmen Bustillo en un lúcido estudio amplía precisamente esta problemática. Ver "Ficción canibal: fabulación de imaginarios colectivos" en *Una geometría disonante. Imaginarios y ficciones* (2000).

[21] Dice Umberto Eco: "es kitsch aquello que se nos parece como algo consumido; que llega a las masas o al público medio porque ha sido consumido; y que se consume (y, en consecuencia, se depaupera) precisamente porque el uso a que ha estado sometido por un gran número de consumidores ha acelerado e intensificado su desgaste (113).

[22] No olvido que, dentro del orden de la producción literaria de la época, el "boom" dejó por fuera otros corpus estético-literarios del subcontinente. Idelber Avelar ofrece y amplía perspectivas cercanas a las mías. Desde una consideración posaurática del boom, dice: "La disolución del aura, llevada a cabo por el desarrollo de las fuerzas de mercado y la profesionalización, daría origen a una paradoja desconcertante: el mismo momento en que la literatura se hace independiente como institución, el mismo momento en que se realiza por completo en su autonomía, en que radicalmente se *vuelve idéntica a sí misma*, coincide con el colapso irreversible de su tradicional razón de ser en el continente. (...) De ahí la proposición de que el boom, más que draconiano complot de dominación por parte de las elites letradas latinoamericanas (lectura hoy muy difundida en algunas latitudes, especialmente norteamericanas) intenta, en realidad, dar cuenta de una imposibilidad fundamental para las elites, en virtud de la modernización misma, de instrumentalizar la literatura para el control social: pérdida, por así decirlo, de la productividad disciplinadora de la literatura. *El boom no es otra cosa que luto por esa imposibilidad*, es decir, luto por lo aurático (48-49).