

Jeffrey Cedeño*

⇒ Un nuevo Borges: Literatura y globalización en América Latina

Resumen: El presente artículo estudia las formalizaciones culturales que adquiere la circulación de la narrativa de Jorge Luis Borges dentro de los procesos de transcodificación que agencia el decisivo avance de la comunicación global sobre áreas reservadas de la experiencia. Seguir los pasos de la literatura borgeana desde las revistas literarias en los inicios del siglo XX argentino, atravesando sus apropiaciones sobre la imaginería del cinematógrafo y el género detectivesco, hasta alcanzar sus reconversiones mediáticas en el borde del novecientos, permitirá tramar series significantes y, además, establecer algunas reflexiones sobre el orden de la literatura latinoamericana en tiempos de globalización cultural.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, Crítica Cultural, Globalización, América Latina, Siglo XX.

1. 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; tra-

* Jeffrey Cedeño es profesor del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar, Caracas. Magister en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Ha publicado varios artículos en revistas especializadas sobre literatura y cultura latinoamericana, siglo XX. Coordina, con Abril Trigo, un volumen especial de Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales, sobre “La Nación y el Estado en América Latina en tiempos de globalización”.

¹ Dentro del emergente corpus borgeano, sólo el volumen organizado por Enrique Saciero-Garí y Emir Rodríguez Monegal (1986) contó con la autorización del escritor meses antes de su muerte.

zan, 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, ofrecer nos *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 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–, circula actualmente dentro de un orden cultural cuyas apropiaciones y resemantizaciones sígnicas 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 eco-

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 rescata-mos 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).

nómica 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?

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/apropiaciones sobre la imaginería del 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.

2. 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 circuló 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 Fierro*, *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 enfrentó 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 fijas 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 “[e]n 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: 9). 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*” (2002: 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 irrepetible” (Benjamin 1973: 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 20³, 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 imaginería 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. 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 épica⁴; 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 de las formas culturales que in/forman la nación argentina. Dice Borges, en este sentido: “los relatos policiales, aunque despreciados por

³ 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” (1994: 97).

⁴ 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).

muchos, tienen la virtud de recordar a los autores que la obra de arte debe tener un principio, un medio y un fin. Fenelón, 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” (en: Vásquez 1977: 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)” (Montaldo 1998: 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.

3. 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–. 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. 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” (Borges 1982: 156), nos dice. Esa *puesta en orden* responde a una mirada cultural y manifiesta además 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 extre-

mos 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, Hôtel 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: 35); 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 Yarmolinsky en el Hôtel 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 cigarrillo—. 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 Lönnrot—. 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* (Borges 1982: 149; 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 Yarmolinsky, 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. Lönnrot 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 Lönnrot anclada en el Nombre inefable de Dios, el Tetrágramaton, como bien lo desvela 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. Verosímilmente, 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; Yarmolinsky 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 Zaitung* que usted buscaba en los escritos de Yarmolinsky la clave de la muerte de Yarmolinsky. 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 (Borges 1982: 160-161).

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 Lönnrot son las del propio relato y a ellas asiste –de forma secreta tanto para Lönnrot como para el lector si consideramos el conocimiento limitado de la perspectiva narrativa– el juego de enmascaramientos y simulacros de Scharlach. Podría decir entonces que tanto Lönnrot 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 (Lönnrot); 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 presentí que usted agregaría el punto que falta. El punto que determina un rombo perfecto, el punto que prefija el lugar donde una exacta muerte lo espera. Todo lo que he premeditado, Erik Lönnrot, para atraerlo a usted a las soledades de Triste-le-Roy” (162). 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)⁵–, *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 caníbal entre la realidad y el simulacro: Lönnrot termina siendo, irremediamente, 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–, interpellando, 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

⁵ 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 agradecerle y es meritorio” (1999a: 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 lo mate –replicó Scharlach– le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante” (1982: 163). Y la literatura será, desde la autorreflexividad narrativa escenificada en el relato por el narrador, la que materialice ese orden *otro* del mundo.

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.

4. 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 is so visual – his description of places, of melancholy times of day, of deadly doppelgangers, of dark coincidences formed out of chaos, are visually spectacular”⁶ (Cox s. a.). Trascendiendo las estrategias cinematográficas que inscribiera el mismo Borges en su narrativa –tributario, sin duda, de Josef von Sternberg–, 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 de la *Yidische Zeitung*, cercano al detective Erik 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 Lönnrot. 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 fílmica–; 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

⁶ Entrevista en: <<http://www.alexcox.com>> (08.10.2002).

de una caricaturesca pitonisa⁷ y de malhechores postapocalípticos –al mejor estilo de *Mad Max* (1979) o *Waterworld* (1995)– que sucumben ante el poder mesiánico de un detective que con su sola presencia anula heroicamente el mal, sin olvidar la transfiguración del dandi 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 Lönnrot es dibujado como “un puro razonador, un Auguste Dupin”, que tenía algo de “aventurero [...] y hasta de tahúr” (Borges 1982: 148), en el filme nos encontramos con un detective altamente espectacularizado: Lönnrot exhibe una *pose* de héroe racional, eficaz y autosuficiente, como bien lo demuestran las escenas de su viaje en tren mientras el periodista de la *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 Lönnrot 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 significante 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, concluyen 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*. 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

⁷ 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*” (en: Saciero-Garí/Rodríguez Monegal 1986: 40; las cursivas son mías).

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 sobrepone 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*. *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 which commodified narratives are the aesthetic expression, so that the populations in question learn both at the same time” (Jameson 1998: 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 aún 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.

5. 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 1999: 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 ilu-

sión 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/Parodi 1999: 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 la 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.⁸ 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.⁹ 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

⁸ 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).

⁹ 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, incluso el *boom* literario de los sesenta; ni tampoco el hecho de que ciertas formas de experimentación artística hayan establecido, como bien lo señala García Canclini (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 fílmica, 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” (1997: 35).

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 Canclini 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). Si Borges resulta un excelente proveedor de contenido para los entrecruzamientos del mercado y la tecnología, 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/disfraza 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).

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 signícas y estéticas de tales elementos con el objeto de trascender las determinaciones del *marketing* editorial o comunicacional, por ejemplo. 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.

Borges opera dentro del mercado editorial global por *excepción* al desplazarse sin mayores dificultades en circuitos relativamente paralelos: ni siquiera constituye un “ries-

go 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 aún –*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 y, en ocasiones, anulando la mediación crítica en sus diversas formalizaciones.

Si el *boom* de la narrativa latinoamericana en los años sesenta puede ser definido como el cenit 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, 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*. La tarea, sin embargo, no resulta nada fácil.

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 super-

puesto 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 refuncionalizar 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 liberado 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 cultura plural, multiforme, expansiva.

Bibliografía

- Adorno, Theodor/Horkheimer, Max (1999): “The Cultural Industry: Enlightenment as Mass Deception”. En: Waters, Malcolm (ed.): *Modernity. Critical Concepts*. Vol. II. *Cultural Modernity*. London/New York: Routledge, pp. 292-313.
- Almeida, Iván/Parodi, Cristina (1999): “Editar a Borges”. En: *Punto de vista*, 65 (diciembre), pp. 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”. En: *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 37-55.
- Balderston, Daniel (1996): *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Benjamin, Walter (1973): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Dis-cursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, pp. 17-57.
- Bennett, Tony (ed). (1990): *Popular Fiction. Technology, Ideology, Production, Reading*. London/New York: Routledge.
- Borges, Jorge Luis (1964): “El escritor argentino y la tradición”. En: *Obras completas*. Vol. I. Buenos Aires: Emecé, pp. 121-129.
- (1982): *Ficciones*. Buenos Aires/Madrid: Emecé/Alianza (El Libro de Bolsillo, 320).
- (1994): “E. González Lanuza”. En: *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, pp. 94-98.
- (1999a): *Borges oral*. Madrid: Alianza.
- (1999b): *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé.
- (2001): *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Crítica.
- Bustillo, Carmen (2000): *Una geometría disonante. Imaginarios y ficciones*. Valencia: eXcultura.
- Capdevilla, Analía (1995): “Una polémica olvidada. (Borges contra Callois sobre el policial)”. En: *Borges, ocho ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 72-80.
- Cozarinsky, Edgardo (1981): *Borges en/y/sobre cine*. Madrid: Fundamentos.
- Eco, Umberto (1981): *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.
- (1993): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Franco, Jean (1981): “Narrador, autor, superestrella. La narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas”. En: *Revista Iberoamericana*, 114-115 (enero-junio), pp. 129-148.
- García Canclini, Néstor (1989): *Culturas híbridas*. México, D. F.: Grijalbo.
- (1999): *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós.
- (2002): *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- Herra, Rafael Ángel (1999): “Globalización y ética no-predicativa”. En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXIII, 3, pp. 399-406.

- Jameson, Fredric (1998): "Notes on Globalization as a Philosophical Issue". En: Jameson, Fredric/Miyoshi, Masao (eds.): *The Culture of Globalization*. Durham/London: Duke University Press, pp. 54-77.
- Louis, Annick (1997): *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*. Paris: L'Harmattan.
- (1999): "Jorge Luis Borges: obras, completas y otras". En: *Boletín*, 7 (octubre), pp. 41-62.
- Martín-Barbero, Jesús (1994): "Nuevos modos de leer". En: *Hojas de lectura*, 28, pp. 2-7.
- (2002): *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México, D. F./Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- (2003): "Identidad, tecnicidad, alteridad. Apuntes para re-trazar el mapa nocturno de nuestras culturas". En: *Revista Iberoamericana*, 203 (abril-junio), pp. 367-388.
- Masiello, Francine (2000): "La insoportable levedad de la historia: los relatos Bestseller de nuestro tiempo". En: *Revista Iberoamericana*, 193 (octubre-diciembre), pp. 799-814.
- Massuh, Gabriela (2002): "¿Qué hacer con la cultura?". En: <http://www.lanacion.com.ar/02/01/25/do_369179.asp> (25.01.2002).
- Montaldo, Graciela (1998): "Borges, Aira y la literatura para multitudes". En: *Boletín*, 6 (octubre), pp. 7-17.
- Rama, Ángel (1984): "El boom en perspectiva". En: *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 266-306.
- Rivas Rojas, Raquel (2002): "América Latina en tiempos de entreguerras: instalación de la amenaza massmediática". En: *Bulla y buchiplumeo. Masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista*. Caracas: La Nave Va, pp. 13-19.
- Rivera, Jorge B. (1987): "El auge de la industria cultural (1930-1955)". En: *Historia de la literatura argentina*. Vol. 4. *Los proyectos de vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 577-600.
- Rodríguez, Ileana (1997): "Conocimientos fatigados y actividades en desuso: cultura popular/arte de élite: microelectrónica/telecomunicación". En: *Estudios*, 10 (julio-diciembre), pp. 31-53.
- Rufinelli, Jorge (2002): "Leer a Borges ver cine". *Texto crítico*, 11 (julio-diciembre): pp. 43-52.
- Saciero-Garí, Enrique/Rodríguez Monegal, Emir (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". En: *Punto de vista* 16, pp. 5-10.
- (1983): "Lo popular como dimensión: tópica, retórica y problemática de la recepción". En: *Segundo Seminario de la Comisión de Comunicación de CLACSO. Comunicación y culturas populares*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 1-12.
- (1995): *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- (2001): "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa". En: González de Mojica, Sarah (comp.): *Mapas culturales para América Latina*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano-CEJA, pp. 220-229.
- (1996): "¿Cómo Borges fue Borges?". En: *Borges Studies Online*, <<http://www.uiowa.edu/borges/bsol/bscb.shtml>> (01.08.2006).
- Vásquez, María Esther (1977): *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Williams, Raymond (1977): *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- (1994): *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- Yúdice, George (2001): "La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y el siglo XXI en América Latina". En: *Revista Iberoamericana*, 197 (octubre-diciembre), pp. 639-659.
- (2002): *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Zangara, Irma (coord.) (1995): *Borges en Revista Multicolor*. Buenos Aires: Atlántida.