

*Jeffrey Cedeño**

**Jorge Luis Borges globalizado:
Las travesías de la literatura y el cine en tiempos
de globalización cultural**

a pablo carvajal

El inédito corpus borgeano que el mercado editorial ha *valorizado* desde la muerte del escritor argentino en 1986 —textos cautivos cuya circulación se dio las más de las veces en revistas y/o editoriales populares y periféricas de la Argentina de principios de siglo pasado—, no sólo cuestiona de manera interna su clásica escritura y, por consiguiente, un código de lectura instituido, también abre un nuevo capítulo dentro del decisivo diálogo que tanto Borges como su narrativa establecieron con la llamada industria cultural en el siglo XX. Un capítulo que halla decisivamente su lugar en los actuales desplazamientos de la representación agenciados por los disímiles procesos de globalización cultural. De acuerdo con lo anterior, y ante la proliferación editorial que produjo en la Argentina y América Latina el mediático centenario del nacimiento del escritor argentino, Graciela Montaldo no puede menos que plantear la siguiente pregunta:

¿por qué las publicaciones —recientes— de Borges —que son las más antiguas— son éxito de público, por qué proliferan? Por un lado, podríamos suponer

* Licenciado en Letras de la Universidad Central de Venezuela, Caracas. Tesista de la Maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana.

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: 4, itálicas mías).

Me interesa estudiar tan solo *una de las formalizaciones culturales* que adquiere la circulación de la narrativa borgeana dentro de los procesos de transcodificación/ resemantización que agencian los medios masivos —específicamente el cine— en una fase histórica donde no resulta posible ignorar el decisivo avance de la cultura capitalista sobre áreas reservadas de la experiencia, la práctica y el significado. He aquí, entonces, mi objeto de estudio: Borges publica en 1942 el volumen de cuentos *Ficciones*, “La muerte y la brújula” —considerado por la crítica como el cuento policial clásico del escritor argentino— constituye uno de los relatos que lo integran. 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 es significativa precisamente porque en ella media —entre otras cosas y simplificando un mucho las ideas—, no sólo el debilitamiento del esencialismo nacionalista y, en su reverso, la pérdida de la centralidad de la literatura dentro de la construcción de los imaginarios nacionales, sino también la intensificación y expansión de los procesos (y los medios) de globalización económica y cultural. Dejo de lado, entonces, un estudio mayor sobre el corpus del escritor argentino en relación con las industrias culturales, para acotar mi reflexión crítica en torno a “la muerte y la brújula” y *Death & The Compass*, y desde allí, indagar en las travesías de la literatura y el cine en tiempos de globalización cultural.

Podría decirse que la obra literaria de Borges circula actualmente dentro de un orden cultural cuyas apropiaciones y resemantizaciones *significan* 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 referencialidades geohistóricas. Hablo, sí, de una *inflexión de valor* capaz de reorganizar jerarquías y diseños antigua-

mente considerados autosuficientes —lo culto, lo masivo y lo popular (Canclini, 1989)— para inscribir múltiples agenciamientos de poder dentro de un ya inestable y sorpresivo espacio de la representación estética y cultural *in extenso*. Se trata, entonces, 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 de los bienes simbólicos, sino las transformaciones mismas 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, ¿cuál es el alcance de tal funcionalidad a la hora de evaluar el significado intencionado que sustenta la narrativa borgeana desde una multimedial recepción anclada en el presente?, ¿acaso garantiza un mínimo de identidad la mediática circulación y recepción que inscriben los medios de consumo en cuanto a las estructuras históricas y culturales que soportan e in/forman la narrativa borgeana?¹ ¿qué desplazamientos en el espacio de la representación sobre la Argentina y la América Latina inscriben tales procesos de reconversión cultural? ¿resulta actualmente sostenible —si es que alguna vez lo ha sido— hablar de la literatura como una totalidad formada e inscrita en el pasado?

Según José Sánchez Noriega no parece evidente que los códigos literarios y fílmicos compartan una homología estructural, un relato similar; considera, por el contrario, “que los cambios de la sustancia de la expresión no sólo afectan al discurso, sino también a la historia. Ciñéndonos a textos fílmicos y literarios, probablemente la sustancia de la expresión sea determinante en el nivel del contenido” (2000: 42). El reto de la transfiguración de un código a otro estaría, según creo, en que la sustancia de la expresión no sólo no afecte en gran medida al discurso y, por consiguiente, a la historia; sino también a la interacción entre los significantes del texto/filme y la carga libidinal que invierte el lector/espectador. Se entiende, entonces, la importancia de la recepción en tanto modo de representación capaz de establecer por una parte, semejanzas y diferencias entre ambos discursos, y, por la otra, un diálogo significativo de resultados múltiples. Diálogo

1 Recordemos al respecto lo expresado por Roger Chartier: “No es lo mismo un libro, una novela, un ensayo, que es una creación intelectual y estética y que así debe ser percibido por el lector, aun cuando no lo lea entero. El texto electrónico no permite esta percepción fácilmente, y su tendencia es a la fragmentación o a la ausencia de percepción de la totalidad de la obra. Este es para mí el gran obstáculo a la circulación de textos electrónicos: no está garantizada la identidad de la obra” (D’Onofrio, “Las nuevas tecnologías”).

que depende considerablemente de la analogía de la imagen con respecto a los sintagmas verbales, como bien lo argumentan Sánchez Noriega (2000) y Jaime García Salcedo (1989). *Death & The Compass* evidencia que la adaptación de un relato literario al cine no cubre su total dimensión con la fidelidad de éste último en relación con la historia relatada. No. El filme debe, necesariamente, dialogar con la imaginería que desprende el texto. Y en el filme dirigido por Cox tal diálogo resulta, sin duda, problemático; como lo comentaré más adelante.

De acuerdo con lo anterior, resulta necesaria una aproximación comparativa entre ambos sistemas discursivos: ir del cuento al filme. 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 los hechos genera, desde su misma coherencia interna, un cúmulo de posibilidades de lo real. La fecha del crimen —tres de diciembre—, la bibliografía rabínica y la hoja con la sentencia inconclusa “La primera letra del Nombre ha sido articulada” constituyen las azarosas —pero reales— evidencias 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 Lönnrot—. 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* (500, *itálicas mías*).

Asistimos, sin duda, a la 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 erigen 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. 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 los días cuatro 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 crímenes develaron, en conjunto, no sólo la realidad de la ficción, sino también la trampa laberíntica del propio Lönrot anclada en el Nombre inefable de Dios, el Tetragrámaton, como bien lo revela 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; 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 (506).

Como vemos, 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: las peripecias detectivescas de Lönrot son las del propio relato y a ellas asiste —de forma secreta tanto para Lönrot como para el lector si consideramos la perspectiva narrativa— el juego de enmascaramientos y simulacros de Scharlach. De acuerdo con lo anterior, podría decir entonces que tanto Lönrot como Red Scharlach se construyen como personajes desde las disímiles (pero en últimas enfrentadas) proyecciones discursivas que ambos agencian: la trascendencia talmúdica actúa como un pliegue que acoge en su interior las ilusiones del raciocinio por una parte, las luchas de lo real y lo ficticio por la

otra. “La muerte y la brújula” se devela como 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 fatal e inexorable rombo geométrico. En la medida en que el cuento escenifica performativamente su propio proceso de construcción en cuanto a mundo posible se refiere, asistimos a la denuncia autoparódica de la lógica detectivesca que la sustenta, todo lo cual diluye los límites entre la realidad y la ficción: Lönrot termina siendo, irremediabilmente, víctima de su propio ingenio.

Podría decirse que el filme dirigido por Cox respeta considerablemente la historia narrada en el cuento. Es más, introduce una alteración ingeniosa si se quiere: el periodista del *Yidische Zeitung*, cercano al detective Eric Lönrot (Peter Boyle), resulta ser en el filme 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 el relato de Borges en una clara autoparodia de la intriga detectivesca. La versión cinematográfica 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 of Rain) como trasfondo de varias escenas—; la iluminación estilo zonas —las más de las veces opaca, en un sórdido juego del 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, lo futurista y lo apocalíptico—, contribuyen, en conjunto, a la recontextualización del relato borgeano. Pero aún hay más: el filme de Cox se tiñe, sin duda, de elementos claramente apocalípticos, una de las formas del imaginario postmoderno: la introducción de fanáticos provocando la intolerancia mundial, así como también la de una caricaturesca pitonisa y de malhechores postapocalípticos —al mejor estilo de *Mad Max* (1987) o *Waterworld* (1990)— que sucumben ante el poder mesiánico de un detective que anula con su sola presencia el mal o la exacerbación del discurso religioso en contrapunto con el mal y el fin de los tiempos, junto con la transfiguración del dandy Scharlach como un vulgar villano de la serie *Batman y Robin* —su indumentaria no puede ser menos ilustrativa—, contribuyen al establecimiento de una transfiguración problemática. Si en el cuento Lönrot es dibujado como “un puro razonador, un Auguste Dupin”, que tenía algo de “aventurero y hasta de tahúr”, en el filme nos encontramos con

un detective altamente espectacularizado: Lönrot exhibe una *pose* de héroe racional 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.

Si el cuento autoparodia su misma materia narrativa —el relato detectivesco— y, en esa medida, interroga sus inscripciones simbólicas; el filme por poco se torna una parodia de sí mismo al acentuar una obsesiva repetición de motivos codificados capaz de eludir toda diferencia y, por ende, toda densidad significativa. El filme de Cox adopta una visión caricaturesca del detective policial y, por extensión, del relato detectivesco. La 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 de fórmulas icónicas contemporáneas 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; validando, de este modo, una cruda y simple esquematización que, por sí misma, vacía de significado a los personajes del cuento. El juego de refracciones discursivas que emprenden desde propósitos enfrentados Lönrot y Scharlach para develar los pliegues de la realidad y la ficción como experiencia trascendente cede su lugar frente a una imagería visual cuyas *políticas* de representación estética *anestesian* las dimensiones significantes del relato.

La apropiación que ejerce el filme sobre el cuento banaliza las propuestas estéticas y temáticas de “La muerte y la brújula” desde una transfiguración que, si bien no traiciona considerablemente el argumento original, fractura su propia verosimilitud.² Aún si decidimos obviar el texto, *Death & The Compass* sólo logra presentarse muy cercano a una mezcla de series como *El Superagente*

2 Como bien lo ejemplifica la escena de la muerte de Lönrot a manos de Red Scharlach: ¿resultará posible que un ser humano después de ser ultimado con tres proyectiles por la espalda, pueda pronunciar semejante discurso y, además, solicitarle a su victimario que, en otra vida, “le dé muerte en un laberinto griego que es una línea recta donde se han perdido tantos filósofos?” La alteración de las acciones en relación con el cuento no pudo menos que fracturar la verosimilitud misma del filme. Le debo a Gloria del Hierro esta jocosa observación.

86 o *Batman y Robin* en su versión de los años sesenta. Nos encontramos ante una adaptación que degenera al texto literario, muy a tono con la nivelación del significado que, en ocasiones, inscriben *ciertos* 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. Es decir, 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).

La operación de transcodificación de la literatura al cine —por sólo mencionar dos códigos discursivos—, responde a una gramática de representación cultural capaz de jerarquizar a la imagen visual en tanto código de comunicación y transmisión de la información, como bien lo expresa el mismo Alex Cox al referirse al cuento del argentino: “Borge’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”). La jerarquización de lo visual imprime un recorte simbólico que intensifica y multiplica —como nunca antes en la historia— la dependencia de la realidad de su propia re-presentación. A ello pareciera tender la literatura desde el diálogo discursivo que la misma opera —intencionadamente o no— con la imagen visual de las nuevas tecnologías de la comunicación. Ciertamente, las formalizaciones sónicas de representación que exhibe *Death & The Compass* son válidas por sí mismas al margen de que constituyan una formalización establecida y extendida dentro de los medios de masas. No obstante, si aceptamos esta argumentación resulta obvio que los juicios de valor —inevitables dentro de un espacio acotado como lo es el de la transfiguración de la literatura al cine— no tienen cabida dentro de esta discusión. No obstante, las diferencias se despliegan en los desplazamientos de los modos de representación: mientras “La muerte y la brújula” se inscribe dentro de la tradición vanguardista y autoparódica del policial como fuente de búsqueda creativa e intelectual; *Death & The Compass*, en cambio, opera con fórmulas que sólo movilizan la visión estereotipada del receptor desde el mismo momento en que le sobreimpone al relato de Borges los límites de una convención mediática. Uno y otro trazan un giro en el valor de representación de una formación discursiva como el policial: la experimentación intelectual y jerárquica borgeana en tanto función estética no se ha cancelado, ciertamente, pero no puede obviar la transmigración del género a formalizaciones efectivamente masivas y populares signadas por representaciones específicas y ritualizadas que, en sí mismas, constituyen soportes

significantes en la medida en que a partir de ellas se pueden desplegar diferencias. *Death & The Compass*, sin embargo, nos entrega una forma específica cuyo aprendizaje y modelización por el consumo subraya una práctica cultural de la vida diaria: “a practice of wich commodified narratives are the aesthetic expresion, so that the populations in question learn both at the same time” (Jameson, 1998: 63). La ya generalizada “estetización” de las narrativas (e imágenes) de consumo 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” como argumenta Yúdice (2001: 642), sino también discursos narrativos al margen de significados capaces de acumular tensiones y especificidades diferenciales.

Es claro: Borges y su obra literaria son otros, puesto que vivimos en un mundo de estetización generalizada cuyo centro generador puede verse en la mercantilización de los signos. Pero también me interesa indicar uno de los efectos pragmáticos que acarrea la pérdida de especificidad de lo estético en la medida en que reordena la masa de espectadores bajo los nuevos significados que sustentan la experiencia cultural: *Death & The Compass* en su formato y en su circulación transnacional otorga la reconfortante ilusión de haber “leído” a Borges, todo lo cual resitúa los medios de acceso a la “cultura” y, también, subsume al discurso literario y a la ciudad letrada como instancias de legitimación de valor.

Lo anterior coincide con lo argumentado por Beatriz Sarlo en su estudio *Borges, un escritor de las orillas* (1994) cuando denuncia el proceso de anulación del referente nacional argentino por parte de la crítica internacional que se ha hecho cargo de la obra de Borges. Se trata de un problema de apropiación y recepción que no puede sustraerse, en buena parte, 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-popular y lo cosmopolita desde donde se instala la narrativa borgeana. Nada de eso pervive en el filme de Cox puesto que imprime una nivelación cultural que opera por desterritorialización sónica. 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 traza, no obstante, fuertes in/flexiones y movilizaciones discursivas —multimediales, hipertextuales— capaces de reordenar semántica y funcionalmente todo el circuito literario instituido por la

tradición moderno-occidental: autor/texto/lector/historia, teoría y crítica literaria, lo cual no es poco. No planteo aquí la defensa de la reconstitución nostálgica de un significado esencializante de lo literario; debemos *considerar*, al menos en un primer momento, la descripción de los procesos de pasaje y mediación que estructuran las formaciones residuales, dominantes y emergentes —tal como los entiende Raymond Williams (1997)— 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 general en su fase transnacional. Es decir, las industrias culturales —tal como *Death & The Compass* lo evidencia— nos dicen, entre otras cosas, que la literatura no constituye, en modo alguno, una totalidad formada capaz de autorizar y/o legitimar, por sí misma, sus usos. De allí la importancia de los procesos de transcodificación y de las formas de la 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 acá de las políticas de representación que las rigen desde y en su proceso de producción.

Death & The Compass nos sitúa en una problema complejo precisamente porque examina y coloca en su centro la pregunta por la identidad —y su representación— no sólo de la literatura como formación discursiva instituida, sino también de lo “latinoamericano” como categoría geodiscursiva y geopolítica. ¿Hasta qué punto los procesos de transcodificación discursiva que impulsa el capitalismo global no posibilitan sutilmente construcciones de una otredad latinoamericana capaz de reforzar proyectos de dominación cultural y, por lo tanto, económica? No creo que *Death & The Compass* se inscriba al menos en una de las formas de la moda global: aquélla producida por la recuperación y fetichización de la cultura latinoamericana como periferia multicultural y exótica colmada de “realismo mágico”. Se inscribe más bien en la *presentación* del no-lugar: se instala en el “mundo” simplemente, es decir, en otra forma —muy occidental— de concebirlo. Insisto: las posibilidades significantes que inscriben los procesos de globalización son amplias y, por lo tanto, asimétricas. 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 en tanto imaginario diferenciado: 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, una renovación del diseño industrial y los medios masivos: la Bauhaus, el constructivismo, el expresionismo, etc. (1989). Sin embargo, las inscripciones

políticas dentro de un intensificado espacio de reconversión signica minan el campo de la representación porque lo aparentemente subversivo y transgresor en aras de una democratización cultural, bien puede responder a un simulacro sustentado en las políticas mercantilistas de dominación de quienes agencian el poder discursivo en Occidente. El problema entonces no se centra tanto en esa arma de doble filo que es la cualidad masiva de los medios; se trata, más bien, de examinar cuidadosamente si las formas que circulan en tales medios logran trascender la volatilidad de los *commodities* y de este modo, desestabilizar las fuertes asimetrías entre emisores y receptores del intercambio simbólico con el objeto de avanzar en la democratización del espacio de la representación política y cultural que, por cierto, no se encuentra garantizada por su carácter masivo. Esta vía de intervención política, con todas sus dificultades, no debe resultar desdeñable si consideramos la creciente densidad simbólica que informa el subcontinente en su producción, circulación y recepción audiovisual. Densidad simbólica que en modo alguno se encuentra reducida a las fuerzas del mercado.

¿Qué hacer, entonces, frente a discursos como *Death & The Compass*? No puedo dejar de pensar —como Sarlo— que “las posiciones personales en relación con estos desarrollos (...) son irrelevantes frente a la fuerza que exhiben” (2001: 222). Pero también coincido —de forma puntual— con la crítico argentina en que la cultura mediática y cibernética “exige una nueva alfabetización” (Ibid). Hablo de una alfabetización capaz de erigir una conciencia crítica —desde sus múltiples posibilidades— que ayude a discernir las políticas de representación estética y cultural que circulan dentro de los procesos mediáticos de globalización y, de este modo, afirmar prácticas de significado dentro de un orden cultural transnacional que neutralicen simulacros de democratización y formas de nivelación, sin descartar por ello el entretenimiento o el goce de identificaciones mediáticas que traspasan fronteras estrictamente nacionales. Se trata, en suma, y como bien lo expresa Jesús Martín Barbero, de aprender a “transformar la información en conocimiento, ésto 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” (1997: 6). Los métodos y procesos pedagógicos —vía instituciones estatales y privadas— han de reconocer la cualidad significativa que brindan las nuevas tecnologías como fuentes operativas y estra-

tegas de conocimiento capaces de cuestionar, subvertir y trascender críticamente las inscripciones de valor del intercambio capitalista que las sustentan, con el objeto de pluralizar y democratizar las dimensiones de significado que afectan e intervienen la experiencia cultural. *Death & The Compass*, por ejemplo, y contrariamente a lo sostenido por Sarlo, muestra que a la literatura le resulta difícil preservarse de la nivelación del significado agenciada por ciertos discursos mediáticos desde una escala global. Pero las inscripciones estéticas y políticas del significado son variables en relación con los medios y, más allá, con el mercado: la apropiación de elementos provenientes de la cultura de masas por parte de la literatura latinoamericana contemporánea podría responder tanto a una experiencia cultural profundamente transformada por los medios de comunicación como a la institucionalización de un lenguaje globalizado de implicaciones mercantilistas, lo que no niega las posibles refuncionalizaciones estéticas y signícas de tales elementos con el objeto de potenciar sus capacidades expresivas. Refuncionalizaciones que intervienen en su producción y/o recepción más allá (o más acá) de las determinaciones del marketing editorial.³

El tránsito de “La muerte y la brújula” a *Death & The Compass* traza los desplazamientos del significado en el espacio de la representación: la alteración de los circuitos de producción, circulación y consumo no sólo lleva consigo la disolución de prácticas restringidas simbólicamente, también la formación de un icono cultural transnacional —Borges— capaz de inscribir, en buena medida, un imaginario superpuesto y diseminado 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 fundar tradiciones nacionales populares sin olvidar las diferencias culturales —un ejemplo: *Evaristo Carriego* (1930)— y, también, postular una literatura elitista y universalizante en un diálogo conflictivo con Occidente; hoy, en cambio, se encuentra librado a su

3 Carmen Bustillo en un lúcido estudio amplía precisamente esta problemática. Ver “Ficción caníbal: fabulación de imaginarios colectivos” en *Una geometría disonante. Imaginarios y ficciones* (2000). El “boom literario” que vivió América Latina en los años sesenta resulta, sin duda, un antecedente esclarecedor de lo que he venido discutiendo, tal como lo argumenta Francine Masiello: “el boom latinoamericano (...) impulsó a los escritores innovadores a una fase multinacional de traducción y distribución de textos, que los condujo a nuevos modos de competencia en los mercados a través de las Américas y el extranjero. A pesar de la riqueza de los textos literarios de aquellos años, este modelo de mercado produjo, también, para los propósitos de la sociedad de consumo, una unificación paradójica y superficial de textos literarios muy diversos. *De este modo, una curiosa homogeneidad de la producción cultural se usó para globalizar la escritura latinoamericana*” (2000: 801-802, itálicas mías).

suerte ante el poder desterritorializador de los medios globales pero, también, ante las apropiaciones resignificantes capaces de restituir la fuerza residual y constitutiva de un significado histórico que lo nombra en toda su complejidad posibilitando de este modo una experiencia plural y expansiva de la cultura, de los laberintos de la muerte y la brújula.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1956). *Ficciones*. Barcelona: Emecé.
- Bustillo, Carmen (2000). *Una geometría disonante. Imaginarios y ficciones*. Valencia: eXcultura.
- Cox, Alex. "Entrevista". Disponible online en <http://www.alexcox.com>.
- D'Onofrio, Ana. "Las nuevas tecnologías obligan a desarrollar una actitud crítica". Entrevista a Roger Chartier. *La Nación* (online), <http://www.lanacion.com.ar>.
- Eco, Umberto (1981). *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- _____ (1999). *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós.
- García Saucedo, Jaime (1995). *El cine y sus metáforas*. Bogotá: Ebergard Editores.
- Jameson, Fredric (1998). "Notes on Globalization as a Philosophical Issue" en *The Culture of Globalization*. Fredric Jameson and Masao Miyoshi (eds.) Durham and London: Duke University Press, 54-77 pp.
- Martín Barbero, Jesús. "Nuevos modos de leer". *Hojas de lectura* 28 (1997): 2-7.
- Masiello, Francine. "La insoportable levedad de la historia: los relatos Bestseller de nuestro tiempo". *Revista Iberoamericana* 193 (Octubre-Diciembre 2000): 799-814.
- McRobbie, Angela (1994). *Postmodernism and Popular Culture*. New York and London: Routledge.
- Montaldo, Graciela (1998). "Borges y las clases peligrosas". *Boletín* 6, Rosario: Octubre.
- Morley, David y Kevin Robins (1995). *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London and New York: Routledge.

- Robins, Kevin (1996). *Into the Image. Culture and Politics in the Field of Vision*. New York and London: Routledge.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Buenos Aires: Paidós.
- Sarlo, Beatriz (1994). *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: CEJA.
- 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.
- Williams, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.