

Introducción

Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna

La difusión de nuevas técnicas de comunicación a comienzos del siglo XX — de la fotografía instantánea, del fonógrafo, del cine o de la radiotelegrafía — tuvo impetuoso eco en la literatura moderna de América Latina. El ensayo *El último lector* de Ricardo Piglia documenta que muchos autores de esta literatura muestran una sensibilidad especial por las condiciones técnicas o materiales de la comunicación moderna¹. Parece ejemplar el caso de Borges, a cuyo interés notorio por los soportes concretos de la cultura del libro corresponde una atención no menos sensible por los medios audiovisuales y sus efectos particulares. Como se sabe, el autor de *La biblioteca de Babel* se entusiasmaba por las películas norteamericanas de gánsteres, alabando el artificio eficaz del primer plano, la «espectral velocidad de la acción», la renuncia consecuente a una «excesiva motivación de los actos»².

Empero, en tales casos se manifiesta a menudo la conciencia de pertenecer a una periferia cultural, por no haber inventado las técnicas introducidas. «El hidalgo no crea técnicas», dice, con respecto a todo el espacio cultural hispánico, Ortega y Gasset en su *Meditación de la técnica*, publicada en 1933 en Buenos Aires³. La situación periférica, sin embargo, no implica solamente un problema, sino también una oportunidad de tratar imparcialmente las técnicas del centro. Parece que igualmente a ellas se puede aplicar lo que decía Borges a propósito de las tradiciones literarias del viejo mundo: «Creo que los argentinos, los sudamericanos en general [...] podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas»⁴. Una vez que estén instalados en el subcontinente, los medios globales son susceptibles de subir «mediaciones» locales, de provocar una asombrosa «imaginación técnica»⁵. Ello se puede

1 Ricardo Piglia, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, en particular pp. 19–38.

2 Cf. Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cine*, Buenos Aires, Sur, 1974, pp. 29 y 64.

3 José Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica* (1933), Madrid, Espasa-Calpe, 1965, p. 63.

4 Jorge Luis Borges, «El escritor argentino y la tradición» (1951), en: *Obras completas*, ed. Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emecé, 1989, t. 1, pp. 267–274, aquí: p. 273.

5 Cf. Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gili, 1987; Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.

notar especialmente en numerosos textos de ficción que ponen en escena un uso imaginativo de los medios, favorecido por la posición periférica de las culturas donde se originaron.

A todas luces, semejantes ficciones de los medios se caracterizan por una modificación fantástica o una apropiación lúdica de las técnicas existentes. Algunas se llevan a cabo mediante un perfeccionamiento consecuente o una simplificación arcaica de la maquinaria real; otras la exponen tal cual a un uso táctico o irreverente. Las ficciones de Borges pueden servir como ejemplos para ambas variantes. Si el Aleph distinguible en un sótano bonaerense parece ser un avatar fantásticamente elaborado de los medios modernos de transmisión, si en *El espejo de tinta* una transmisión semejante de «todas las apariencias del mundo» se produce mediante los meros requisitos de la cultura del manuscrito, la protagonista obrera de *Emma Zunz* triunfa sobre su patrón asqueroso porque imita las venganzas espectaculares que su actor preferido suele ejecutar en la pantalla; como el mismo Borges, ella cuenta entre los «clientes fervorosos e insaciables de Milton Sills»⁶.

En los estudios reunidos en esta publicación, leídos en el curso de un coloquio internacional que se celebró en la Universidad de Colonia del 18 al 21 de septiembre de 2007, se analizarán tales ficciones de los medios de la literatura hispanoamericana. Se concederá prioridad a la primera mitad del siglo XX en los países rioplatenses y en México. En este período se registran dos cambios radicales en los medios de comunicación, primero con la introducción simultánea del fonógrafo y del cinematógrafo hacia 1900, después con la aparición paralela de la radio y del cine sonoro hacia 1930, medios que en las metrópolis de México y de Buenos Aires, los más importantes centros de difusión, cobran rápidamente una importancia considerable. Debido a ello abundan las ficciones de los medios, cuya diversidad se extiende desde las narraciones fantásticas de Horacio Quiroga, de Borges y de Bioy Casares — más afines de lo que querían reconocer los dos autores argentinos con respecto a su colega uruguayo — hasta las novelas metropolitanas de Roberto Arlt, las tecnovisiones singulares de Juan José Arreola o los cuentos en blanco y negro del fotógrafo apasionado Juan Rulfo.

Para evidenciar la relación todavía poco tratada entre estos textos, parece apropiado estudiarlas desde tres perspectivas distintas. Desde el punto de vista de la teoría de la cultura y de los medios, cabe preguntarse primero y de una manera general por los usos específicos de las técnicas de comunicación en la periferia. Para ello, se pueden interconectar dos paradigmas hasta ahora claramente separados: por un lado, la semiótica cultural reciente, que describe la relación de centro y periferia en términos no de dependencia unilateral, sino de dinámica funcional dentro de una «semio-esfera»⁷; por otro lado, la teoría de la técnica y de los medios, que manifiesta actualmente un giro antropológico,

6 Borges, *Obras completas* (n. 4), pp. 341 y 565; cf. *Borges y el cine* (n. 2), p. 63.

7 Véase Yuri Lotman, «The semiosphere», en: Y. L., *Universe of the mind. A semiotic theory of culture*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1990, pp. 121–214, esp. pp. 131–142.

subrayando las prácticas concretas de los usuarios⁸. Si en el contexto de la teoría cultural Mary Pratt estima que la periferia dispone de «soluciones que no se pueden desarrollar en el centro»⁹, esta hipótesis puede vincularse con otra, elaborada en el marco de la mediología por Vilém Flusser, quien caracteriza los aparatos modernos como «juguetes» disponibles para un uso imaginativo¹⁰. Además y segundo, con respecto a la historia de discursos y medios técnicos, se plantea la pregunta del horizonte histórico de las técnicas puestas en ficción. No se pueden apreciar debidamente sin tomar en cuenta las técnicas existentes y los discursos regionales acerca de los medios de comunicación respectivos, es decir críticas de cine o de radio y ensayos generales sobre la civilización moderna, de Martínez Estrada a Octavio Paz¹¹. Desde el punto de vista de la narratología y teoría de la ficción se puede analizar, tercero, la interacción entre reflexiones poetológicas y reflexiones mediológicas al interior de las ficciones, por ejemplo la cuestión de los papeles del escritor y del lector en la época de la reproducción mecánica¹².

Un tratamiento adecuado de todas estas preguntas exige una discusión internacional e interdisciplinaria. Por eso, el coloquio de Colonia reunió a tres grupos de investigadores que no coinciden a menudo: por una parte, a algunos hispanistas autóctonos que se dedican a la literatura latinoamericana moderna con la mirada comparativa que caracteriza todavía la romanística de lengua alemana; por la otra, a representantes de disciplinas relacionadas como la mediología o los estudios norteamericanos, experimentados en asuntos teóricos; pero sobre todo, a expertos latinoamericanos que tienen un acceso mucho más directo a los contextos relevantes de los textos tratados.

La primera sección de las actas del coloquio se dedica a la «prehistoria» de la implementación de prácticas y proyectos técnicos en América Latina. Las listas de pasajeros del Archivo General de las Indias permiten a BERNHARD SIEGERT reconstruir los procesos de transmisión en la época colonial. Las entrevistas y los protocolos que sirven para seleccionar a las personas aptas para emigrar de la España peninsular son, además de documentos que evidencian cómo el centro controla a su periferia, modos de admitir la existencia de identidades marginales. En tanto que se manifiestan en actos públicos, éstas se integran en la sociedad. Así, la gran distancia entre España y sus colonias no solo impulsa el uso de técnicas de comunicación (cuestionarios) y de transporte (naves), sino que se vuelve también un medio para la producción de

8 Véase Bruno Latour, «A collective of humans and nonhumans. Following Daedalus's labyrinth», en: B. L., *Pandora's hope. Essays on the reality of science studies*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1999.

9 Cf. Mary Louise Pratt, «Moderne und Peripherie. Zur Analyse globaler Verhältnisse», en: Nana Badenberg/Florian Nelle/Ellen Spielmann (eds.), *Exzentrische Räume*, Stuttgart, Heinz, 2000, pp. 33–50, aquí: p. 42.

10 Cf. Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía* (1983), Madrid, Síntesis, 2001

11 Véase, por ejemplo, Rubén Gallo, *Mexican modernity. The Avant-Garde and the technological revolution*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2005; Wolfgang Matzat, *Lateinamerikanische Identitätswürfe. Essayistische Reflexion und narrative Inszenierung*, Tübingen, Narr, 1996.

12 Cf. Piglia, *El último lector* (n. 1).

«pequeñas biografías». Según WOLFGANG SCHÄFFNER, en la tradición de esta historia de las distancias, la implementación de tecnologías y discursos modernos produce efectos insólitos en América Latina. Los hilos telegráficos, por ejemplo, que habían de vincular los continentes o atravesar la selva rioplatense y brasileña, dan lugar a conflictos entre los modelos en el tablero de dibujo y las fuerzas de una naturaleza que resiste a los medios modernos de comunicación. La colisión de medios técnicos y medio ambiente, en tanto modo peculiar de sentir el medio ambiente, sigue vigente hasta en *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss. En la experiencia de los ingenieros pioneros y en el libro del antropólogo francés, la selva como obstáculo a la comunicación aparece bajo un doble aspecto: es a la vez una red de picadas y un espacio salvaje, fuera de la civilización. En la simultaneidad de cultura y naturaleza, en esa ambivalencia que impide el funcionamiento llano de la técnica, se manifiesta el cariz típicamente moderno de la periferia.

A menudo, ensayos y ficción rioplatenses establecen vínculos insólitos entre estos proyectos técnicos y las tradiciones culturales premodernas. A la historia de distancias esbozada por Siegert y Schäffner se suma el artículo de MATEI CHIHAIÁ sobre la pampa sublime en la literatura. Mientras que el paisaje típico aparece, en el siglo XIX, como fuente de evidencias, naturaleza interior del gaucho o espacio geográfico su representación se complica a comienzos del siglo XX. Para Horacio Quiroga la pampa — como mentalidad latente del argentino — se llega a fundir hasta con la selva gracias a los medios de transporte técnicos; Martínez Estrada propone una «radiografía de la pampa» para contrarrestar la pérdida de evidencias que, según él, el progreso de los transportes no hace sino acelerar; y Jorge Luis Borges, cuyos ensayos constatan la presencia de la pampa en los arrabales de Buenos Aires, procede a una puesta en escena de este paisaje cifrado en su poemas sinestéticos y su prosa fantástica. ALEJANDRA TORRES distingue una serie de conceptos teóricos para considerar los medios técnicos: contrasta un enfoque centrado en tecnologías y aparatos con teorías antropológicas de los medios que abarcan también cuestiones básicas del arte poética, como el ritmo. Desde el punto de vista de una antropología de los medios resulta fácil integrar tradiciones culturales premodernas. El ejemplo en cuestión son las ficciones acerca de la fotografía que Rubén Darío publicó en Buenos Aires alrededor de 1900, dando cuenta de cómo un monje se sirve de la fotografía para captar la presencia real de Cristo en la hostia. La huella de luz en la capa argéptica parece el análogo moderno del lienzo de la Verónica, lo que hace de la reproducción técnica una repetición del milagro. Contrasta con el entusiasmo de las vanguardias europeas y norteamericanas por el progreso técnico el hecho de que la fotografía se integre en un proyecto fantástico cuyos cimientos se enraízan en tradiciones culturales latinoamericanas. JÖRG DÜNNE diferencia dos niveles de visualidad en las fotografías documentales de Juan Rulfo: bajo la técnica de captar imágenes a través de la cámara se encuentra una forma de percepción óptica que continúa la tradición de la mnemotécnica. Los monumentos de la memoria nacional proporcionan, en tanto lugares vacíos, una oportunidad para colocar, en la imaginación, objetos que se quieran memorizar. La percepción directa y la imaginación se enfrentan de la misma manera en *Pedro Páramo*, novela que combina

un discurso fotográfico o fílmico con un discurso conmemorativo, basado en una imaginación mnemotécnica. Así, el conflicto con el medio técnico lleva a una *meditatio mortis*. La inquietud ética que asoma en la novela de Rulfo, como la preocupación por cuestiones de trascendencia histórica, lo sublime o la presencia real, contrasta con una acogida entusiasta y apresurada del progreso por las vanguardias europeas.

Girando más claramente en torno a la modernidad de las ficciones, algunos trabajos centrados en la modernidad argentina y uruguaya deslindan los rasgos específicos de una mediología rioplatense. El estudio de LISA BLOCK DE BEHAR abre un nuevo enfoque sobre la reproducción técnica y el pluralismo mediático de la edad moderna. Lo que es periférico respecto a los medios aparece en la literatura rioplatense moderna como medio de innovación, pero también como camino sin salida. Felisberto Hernández, por ejemplo, el escritor pianista de cine, está en un espacio intermedio entre el nuevo medio audiovisual y la tradición de conciertos sinfónicos. Mientras que sus cuentos fantásticos exploran intersticios de la realidad desde un punto de vista periférico, el cuento *Axolotl* de Julio Cortázar evoca el temor a la reproducción. El visitante, que descubre un medio para comunicar con el axolotl, su doble, llega a estar encerrado en un acuario debido a esta privilegiada comunicación. La existencia en la periferia lleva consigo tantas posibilidades de apertura como amenazas contra la integridad personal. A través de su amplia retrospectiva histórica, SYLVIA SAÍTTA confirma la estrecha interacción de medios técnicos y géneros literarios en el Río de la Plata. El ejemplo de algunos autores modernos como Horacio Quiroga y Roberto Arlt muestra que la tecnología moderna es fuente de elementos fantásticos dentro del cuento realista. La ficción presenta posibilidades inesperadas en tanto que puede ir más lejos del funcionamiento de la realidad empírica. En cambio, los géneros fantásticos se sirven de técnicas reales, como del cine, para otorgar verosimilitud a fenómenos trascendentales. Este uso contradictorio de los nuevos medios de comunicación tiende a borrar los límites entre los géneros narrativos: gracias a los medios técnicos que inventa, el cuento realista se acerca al cuento fantástico, mientras que éste parece verosímil a fuerza de referirse a medios de comunicación tan sólitos como la proyección cinematográfica. El sistema de géneros literarios cambia en la medida en que integra las innovaciones mediales a su poética. Al mismo tiempo, en el corpus de letras de tango que analiza SILVANA K. FIGUEROA-DREHER se encuentran pocas referencias a los nuevos medios de comunicación. Es posible comprender que el horizonte simbólico de las letras, la añoranza de una relación espacial y temporalmente inmediata, no mediada y la radical imposibilidad de comunicación existencial excluye los intermediarios técnicos que presuponen la existencia de una comunidad de hablantes. A la desintegración social causada por la inmigración masiva, el tango contesta con un símbolo colectivo: el abrazo que expresa la posibilidad de comunión. Es un símbolo que no implica los medios técnicos en su semántica, aunque éstos contribuyen, en una dimensión pragmática, a su efecto. La difusión del tango por radio, discos y cine trae como resultado una integración, en el sentido de permitir, simultánea y masivamente, «estar todos soñando el mismo sueño».

En el marco de la literatura rioplatense destacan dos paradigmas modernos; la visión de Roberto Arlt, que vincula los nuevos medios con la experiencia de alienación y disidencia cultural, y la del equipo Borges/Bioy Casares, que busca en ellos el impulso para nuevas formas de ficción. ROSE CORRAL incluye ambos paradigmas al mostrar cómo Arlt, pero también las grandes revistas literarias *Martín Fierro* y *Sur*, tardan en considerar el cine como medio técnico. Una lectura comparativa de los ensayos de Arlt y de Borges sobre Chaplin confirma que las vanguardias se sirven de los filmes para ilustrar sus propias ideas estéticas y poetológicas. El proyecto de colaboración de Arlt con el director argentino Ulises Petit de Murat fracasa por culpa del guión del escritor, guión muy literario y compuesto de varios géneros cinematográficos; tanto sus folletines como sus narraciones hacen de la alusión a películas de todo género un rasgo característico de su modernidad. JOSÉ AMÍCOLA compara la puesta en escena de la metrópoli y la técnica en las novelas de Arlt con novelas y películas del expresionismo alemán, como *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Wiene y *Metropolis* de Lang. A estos estudios hay que añadir otro elemento importante para el paradigma Arlt. WOLFGANG MATZAT muestra cómo su teatro, de tendencia crítica, pone de relieve los problemas sociales creados por los nuevos medios de comunicación. Así la reflexión sobre el teatro en *El fabricante de fantasmas* se traduce en un cuestionamiento ético de la producción masiva de imágenes, que llegan a desprenderse del autor y favorecer la alienación del público. Esta actitud crítica frente a una sociedad se pronuncia a través de personajes que se ven expulsados del centro de la sociedad. En vez de entusiasmarse por los nuevos medios de la cultura popular, Arlt rechaza incluso los medios que figuran en sus folletines, como la radio o el cine, por no cambiar la condición periférica de los marginados.

Aunque la actitud de Borges frente a los nuevos medios es más optimista, el cine no se puede considerar modelo para su ficción literaria. DAVID OUBIÑA vuelve a la cuestión levantada por Edgardo Cozarinsky y propone cambiarla: además de confirmar el importante lugar del cine en la obra borgeana, señala la peculiar manera en que Borges mira los filmes. Sus críticas evocan pocas veces el lado fílmico o audiovisual del nuevo medio; una suerte de *misreading* lúdico y productivo le permite liberarse de las innovaciones mediales y los aspectos técnicos del cine para destilar su contenido narrativo, su substrato literario. Lo mismo se puede decir de los guiones escritos en colaboración con Bioy Casares. Gracias a su novedad, el cine puede servir como laboratorio para ficciones; sin embargo, éstas precisan de la escritura, de la literatura para llegar a la perfección. Cuando Borges se vuelve ciego, estas deformaciones voluntarias del cine se convierten en una actitud moderna, irreverente frente a la mirada y ficción habituales. Así el conservadurismo del espectador Borges es la condición de su modernidad en tanto como autor. Bioy Casares, más joven y más dispuesto a considerar el cine como un medio con los mismos derechos que las artes tradicionales, parece también menos libre de las convenciones mediales de los filmes. El artículo de Oubiña permite distinguir dos maneras de considerar la obra de Borges, según uno enfoca el horizonte intermedial de sus ficciones o hace hincapié en su parcialidad por la literatura y los *misreadings*

que resultan de esto. Tres de las contribuciones recalcan el primer aspecto. VITTORIA BORSÒ reexamina la relación de Borges con el cine respecto a la teoría de la intermedialidad. Descubre una afinidad entre la reflexión teórica en la escritura y en el nuevo medio, que procede del mismo cuestionamiento de la representación. A pesar del aparente desinterés de Borges por la teoría del cine, sus cuentos prefiguran los conceptos teóricos propuestos por Gilles Deleuze. La proyección de la temporalidad de la memoria al espacio de la escritura puede ilustrar la teoría de la «imagen-movimiento» y de la «imagen-tiempo». Con *Funes el memorioso*, Borges pone en tela de juicio los límites de los medios de la memoria y la necesidad de un (nuevo) medio o de una nueva manera de relacionar el tiempo y la medialidad. *La muerte y la brújula* y *El Sur* son otros ejemplos de ficciones que impulsan una reflexión teórica sobre el tiempo y la memoria, reflexión que habría de desembocar en la teoría deleuzeana de la representación cinematográfica. Semejante a Borges, Juan José Arreola expone los mitos occidentales y cotidianos propagados por los medios de masa. Además de una inmensa gama de experimentaciones mediológicas, las afinidades entre la escritura de Arreola y la estética del cine radican en su reflexión sobre la naturaleza intermedial de la representación. También KIRSTEN KRAMER considera el espejo en los cuentos de Borges como señal de una reflexión sobre horizontes de la ficción y no como alusión a la técnica del filme. En un cuento como *El Aleph*, el hallazgo extraordinario — un punto desde el que todo el universo puede ser visto simultáneamente — no habría que compararlo al cine sino al reflejo especular. Estriba esta técnica y su función de «descubrir el mundo» en algunos experimentos del siglo XVI, lo que encaja bien en el amplio horizonte cultural presumido por Borges. Las complejas instalaciones catóptricas de Athanasius Kircher, que producen proyecciones, distorsiones y multiplicaciones del objeto, se pueden considerar como modelos del Aleph en tanto que dispositivo medial. Otra explicación de la ficción fantástica por la intermedialidad propone el análisis detallado de *Funes el memorioso* por CHRISTIAN WEHR, que complementa los estudios centrados en medios ópticos con una investigación acerca del fonógrafo. Conforme a Wehr, el cuento corrobora la asombrosa memoria del personaje principal por no pocas referencias a la técnica del fonógrafo y a los discursos que acompañan este invento. El narrador de *Funes* establece una analogía entre memoria y medio técnico, que aparece ya en un ensayo de Jean-Marie Guyau, *Mémoire et phonographe*, publicado en 1880 y, además, probablemente conocido por Borges. Contrasta con esta imagen del «Borges intermedial» el punto de vista de Witold Gombrowicz, emigrante polaco en la periferia. En su lectura de ambos autores, HANJO BERRESSEM empieza por esbozar una teoría de los medios basada en Deleuze y el constructivismo: considera el lenguaje como medio del pensamiento y el cuerpo humano como medio de experimentar la vida. El privilegiar uno de estos medios antropológicos lleva entonces a las poéticas respectivas de Borges y de Gombrowicz. Mientras que Borges fundamenta la literatura en una red de referencias intertextuales y citas cultas («reading»), para el escritor polaco solo el andar («walking») parece un medio de expresión que favorece la emergencia de un pensamiento vinculado a la vida. Además, el proyecto de una anti-escritura produce un espacio topológico, constituido por la experiencia

física, que se opone al espacio abstracto, cartesiano, construido solo por el pensamiento. Estas distinciones resultan de la sátira con la que Gombrowicz reacciona al personaje y a la poética de Borges, su insistencia en la lectura como el medio que tiende a apropiarse de todas las otras expresiones artísticas. WOLFRAM NITSCH ilustra la diferencia entre Borges y Bioy Casares a partir de sus respectivos comentarios al cuento *Wireless* de Rudyard Kipling: mientras que Borges admira la habilidad de la narración, Bioy se entusiasma por el medio inalámbrico. Contrariamente a su amigo, es la predilección por las invenciones técnicas que lo lleva a la creación de un género de ficción fantástica. *La invención de Morel*, *Plan de evasión* y *El perjurio de la nieve* se pueden leer como una verdadera trilogía de la reproducción técnica que pone en escena la invención de aparatos materiales, sensoriales y rituales. La acción fantástica de estas novelas se sitúa en la frontera entre la cultura europea e hispanoamericana (con inventores formados en el viejo mundo, cuyas invenciones se utilizan de manera insólita en el nuevo mundo), pero también al cruce entre medios actuales y medios anticuados. Mientras que el creador metropolitano de la novedosa técnica manifiesta cierto desdén hacia la cultura del libro, su antagonista periférico, por lo contrario, recuerda y defiende la tradición literaria. Bioy Casares manifiesta así los dos lados del paradigma Borges/Bioy; la reflexión sobre la intermedialidad de la ficción y la preferencia por el medio de los libros.

La vanguardia mexicana contrasta con estas actitudes rioplatenses. En particular el estridentismo acoge las novedades tecnológicas con un entusiasmo que se traduce en obras innovadoras. Un buen ejemplo de esta innovación es el poema *Radio* de Luis Quintanilla, al que se dedica principalmente el artículo de RUBÉN GALLO. Muestra cómo, en el contexto de las vanguardias, es primordial distinguir entre la afición por palabras claves del dominio de las máquinas modernas y el cambio estructural impulsado por la técnica y, en particular, por la radiofonía. Este último se expresa, en el caso de Quintanilla, no solo por la transformación fonética de su nombre en «Kin Taniya», caligrafiado como antena, sino también por efectos fonéticos que imitan la sintonía (IIIIUUUIIUU) o intentan una puesta en escena radiofónica de la poesía. KATHARINA NIEMEYER confirma esta tendencia del estridentismo con respecto al cine y estudia sus nexos con la cultura mexicana de los comienzos de siglo y el fenómeno de transculturación. En la literatura mexicana de posguerra disminuye el entusiasmo por la técnica y se esboza una actitud más escéptica frente a las invenciones que llegan desde Europa y, en particular, desde los Estados Unidos. PABLO BRESCIA lo averigua en el texto *Baby H. P.* de Juan José Arreola, uno de los creadores del nuevo cuento breve latinoamericano. Esta ficción de antología sigue considerándose como una acerba sátira del «american way of life»; en realidad se trata de una respuesta literaria al discurso técnico-científico de los años 1950. El texto se aprovecha de su enfoque periférico para enunciar exageraciones en un registro humorístico y fantástico. De esta manera es posible levantar la cuestión de si la racionalización consecuente del trabajo puede extenderse, según el discurso de lo «eficaz», a la vida familiar. Esta pregunta ética sigue vigente, como puede inferirse de un *remake* reciente

de la ficción de Arreola y una patente que realiza la idea del generador de energía, propulsado por movimientos infantiles.

También en el panorama literario rioplatense de posguerra las ficciones de los medios mantienen su importancia. La exploración científica del universo y, en particular, la física atómica y cuántica sirven de modelo para la poética de *Rayuela* de Julio Cortázar. Como muestra KIRSTEN MAHLKE, esta novela experimental contiene no solo referencias explícitas al movimiento browniano, sino también muchas alusiones cifradas que marcan la estructura oscilatoria de la novela. Con ironía, los discursos eruditos de las ciencias naturales se convierten en trabalenguas y juegos fonéticos de tradición surrealista. CLAUDIA KOZAK explora la prolongación de esta tendencia en dos autores de finales del siglo XX, Alberto Laiseca y Ricardo Piglia. La «tecnopoética» de ambos escritores se basa en un modelo de la producción técnica sin por eso perder de vista la alteridad y el potencial estético de la ficción literaria. Las narraciones de Laiseca integran procesos mediales como la reproducción en serie, pero al mismo tiempo señalan una actitud irónica frente a estos procesos vampirizados. Las referencias tecnológicas levantan la cuestión de las condiciones mediales de la narración. También en Piglia el diálogo con el discurso de los medios de comunicación masiva permite reflexionar sobre la escritura como medio de la literatura. ANA MARÍA ZUBIETA concluye las actas del coloquio con un panorama de la literatura argentina actual que pone de manifiesto los horizontes socio-culturales de la «tecnopoética» esbozada por Kozak. La dialéctica del ocio y del trabajo sigue las tramas planteadas por la televisión, la radio y las computadoras, que no solo dan forma al tiempo libre, sino también ocupan los espacios creados. En esta dialéctica, la ficción constituye un umbral desde el que se puede enfocar tanto la historia del ocio y de la riqueza como la del trabajo y de la escasez. La ambivalencia constitutiva de la ficción tiende un puente entre la vida interior y el exterior, escapando a las tramas dictadas por los medios masivos de comunicación. El ejemplo de novelas como *La villa* de César Aira o *La experiencia sensible* de Rodolfo Fogwill muestra cómo la ficción denuncia las formas espectaculares del ocio, la segmentación social del divertimento y la reducción progresiva de la oferta medial.

La organización del coloquio no hubiera sido posible sin el apoyo generoso de la Fundación Volkswagen y sin la hospitalidad del Archivo y de la Biblioteca de la Universidad de Colonia. Los debates acerca de las ponencias que han dejado sus huellas en los trabajos escritos no hubieran sido tan vivos sin la asistencia permanente de Martina Mohr, Bärbel Haas, Wiebke Heyens, Maria Imhof, Frauke Schmidt, Clara Theis y Victoria Torres. La transformación de los manuscritos en el texto aquí publicado hubiera tardado mucho sin la redacción escrupulosa asegurada por Andrea Kottow y Christine Rath. Quisiéramos agradecerles a todos, también en el nombre de Alejandra Torres que colaboró en la organización del encuentro.