

Lisa Block de Behar

## Tránsito y transición: de la página literaria a su puesta en pantalla

Para iniciar este tema no podré evitar comenzar *in medias res*, aunque esta vez no sea necesario aplicar las estrategias de esa conocida técnica narrativa, sino atender los varios sentidos que puede acumular el término *medios* en el título que convoca esta reunión, una palabra que se encuentra justo en el medio — *dans le juste milieu*, diría en francés —, para señalar el acierto de la fórmula que propone «Ficción de los medios en la periferia», una pluralidad semántica que no es ajena al planteo que me interesa hacer hoy.

Dicho sea de paso, y solo para sugerir aires periféricos de un Montevideo al que la leyenda frecuente y la literatura llegó a imaginar, recuerdo que en nuestro viejo Mercado del Puerto se ha hecho muy popular «el medio y medio»<sup>1</sup>, una combinación de vinos que empezó siendo exclusividad de un antiguo bar (Roldós, fundado en 1886) y luego se difundió, gracias a un nombre feliz y un gusto que (valga las generalizaciones de la sinécdoque) consiente el paladar del medio, geográfico, social, político y cultural<sup>2</sup>.

Pero el nombre de la bebida no figura entre las numerosas acepciones que el *Diccionario de la Real Academia Española* presenta en la entrada léxica correspondiente a *medio*: «una *mitad*», dice el DRAE en primer término, la fracción de un todo que se divide en dos partes iguales, una división que no puede dejar de asociarse a uno de los mitos más antiguos, aquel que, narrado en un Banquete, radica el origen del símbolo en el severo castigo que condena a los andróginos a causa de los desafíos de su soberbia; partidos por el medio, no le queda a uno más que la nostalgia del otro, la ansiedad de una búsqueda recíproca y de la igualmente ansiada concordia. O, varios siglos antes, es el amor materno el que es puesto a prueba por el rey Salomón, quien dicta sentencia por un crimen diferente pero para el que propone — y no aplica — un castigo similar. Paradigmas ambos de la restitución por el amor, un mito compromete la búsqueda infatigable de la otra mitad y el otro, la salvación de un niño y de la verdad<sup>3</sup>, esas devociones del amor que la justicia convoca.

---

1 Bebida uruguaya conocida como «Medio y medio»; se compone de partes iguales de vino espumante dulce bien frío y vino blanco seco bien frío.

2 Carlos Real de Azúa, *Uruguay, ¿una sociedad amortiguadora?*, Montevideo, CIESU/EBO, 1984.

3 *Reyes* I, 3 (16–28).

Volviendo al tema y título de este coloquio, la palabra *medios* designa «las técnicas de comunicación» y las realizaciones que promueven: la maquinaria (medios) y su producción (medios); medios de comunicación (prensa, cine, radio, televisión, etc.) que, desde los años sesenta, se descargan en masa (analógica y digital, eléctrica y electrónica), multitudinarios y sin discriminación sobre el mundo entero. Aunque siempre fue un término en extremo significativo, es decisiva y emblemática la emergencia de sentidos que presenta *medios*, sus antecedentes y variaciones, en la actualidad. Aun cuando se deseché por ahora, el misterioso poder del o de la *médium*, esa facultad de intermediación sobrenatural que practica quien logra comunicarse con los espíritus, vivos o muertos, no deja de ser un medio más, o aún más.

Cada vez más extendidos y cada vez más diminutos, aparatos y significados se multiplican por los desafueros mediáticos, por medio de instrumentos tan perfectos que su propia perfección parece consagrarlos o condenarlos a una progresiva desaparición. Son aparatos que emiten innúmeros mensajes, que se valen de los recursos electrónicos de registro y reproducción, de conservación y multiplicación ilustrando una «cultura de copias» que, mecánica e informática, se difunde e impone a través de una geografía física y política impugnada por las instancias mediáticas ubicuas y cotidianas, convirtiendo el prodigio en un hábito tan afianzado, y afianzado con tanta naturalidad, que ya ni se asume ni asombra.

Se observa así la ambivalente condición de un individuo que, en la actualidad como desde sus albores, contra mitos y etimologías, concilió la «indivisibilidad» que justifica su ser organizado como *individuus* (lat. *in* «no», *dividuus* «divisible») y su situación entre dos medios. Por eso, paradójicamente, la división de dos medios entre dos medios sería el paso previo que requiere la reunión necesaria para consolidar la unidad que resulta de la más elemental operación de quebrados:  $2/2$  entre  $2/2 = 1$ , nada más simple. Se restañan así fracturas o fracciones, gracias a un nuevo medio que, terciando entre ellos, engloba en un orbe a los otros dos.

A esta altura decir que los medios se difunden *urbi et orbi*, ciudad y mundo indistintos, no es más que un lugar común, una mención trillada y un espacio compartido. *Topos* los dos, lugar y argumento trivial: un tópico, en el doble sentido de retóricas aún vigentes y, sin contar la homonimia, de un remedio, el *pharmakon*. Anónimo o anónimo, el lugar común se desliza en un «no-lugar»<sup>4</sup>, otro tópico a contrapelo pero del que no se apartan ni la acción ni la reflexión contemporáneas, acosadas por el tamaño del espacio — por mencionar un título que, en los años veinte del Río de la Plata, dio lugar a «otra esperanza» y sus dimensiones<sup>5</sup>.

Entre tantos medios cabe un medio más que queda en el medio, entre fronteras lábiles, entre medios visuales y verbales, entre lenguas, entre los acontecimientos y su representación, entre espacios distantes y tiempos coincidentes, entre la ficción y aquello que no lo es, entre individual y compartido,

4 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

5 Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza* (1926), Madrid, Alianza, 1998, p. 17.

entre medios y periferias, sucede una nueva realidad, cada vez más sospechosa, una «entrerrealidad»<sup>6</sup>, un *Zwischenraum*, el intervalo que se prolonga, donde la razón vacila y la mente — entre la mención y la mentira — se resiste.

Sería inútil, entonces, insinuar la posibilidad de sustraerse a los interminables artificios inventados por la imaginación tecnoestética, como sería inútil intentar sustraerse a los medios naturales o culturales (medio ambiente, geográfico, familiar, social, profesional, etc.). Entre sus cometidos, la tecnología se ha propuesto habilitar máquinas que sorteen distancias y diferencias: contra el alejamiento, la proximidad; contra la separación, la reunión; contra la fugacidad, la permanencia; contra la inadvertencia, el registro; contra la realidad la virtualidad. Son muchos contras pero hay más.

Abundan los films que se ubican en los medios o que hacen, de esos medios, tema. En lugar de las afinidades más electivas que, entrecruzando ciencia y ficción, imaginaba la literatura en el pasado, son las afinidades por cercanía un fenómeno del siglo XX y, tratándose de cine, *Zelig* (Estados Unidos, 1984) es su icono. En una suerte de documental paródico, Woody Allen muestra las transformaciones que le ocurren a su personaje, Leonard Zelig, por asimilarse a distintos medios donde el azar de las diferencias apuesta a las semejanzas. Próximo próximo, *S/Z*<sup>7</sup>, *Selig* o *Zelig*, en el primer caso designa un santo, un hombre semejante a los demás pero que se diferencia de ellos, precisamente, en devenir semejante a ellos. Semejante y «separado», como un santo en un fresco místico que, distinguido por un aura contradictoria, en lugar de diferenciarse se asimila y, en lugar de sobresalir, es uno más identificado-no-identificable en medio de la multitud que se doblega complaciente ante las ruindades del totalitarismo.

Alternando conflictos y conciliaciones vagas, medios y medios (ambientales y técnicos) se cruzan produciendo híbridos de seres y máquinas aptos para superar las limitaciones de la especie (fr. *contraintes*) por medio de dispositivos, prótesis, injertos, experimentos aberrantes que «invierten» el dolor de los enfermos en esclavitud y eficacia productivas, en clínicas donde la perversión de prácticas que podrían ser concentracionarias no solo procede de la ficción o del continente austral y americano: «Parece increíble que un cuerpo tan débil como el mío produzca un dolor tan fuerte»<sup>8</sup>.

Depravado, un médico afiliado al modelo mefistofélico de la narrativa de Bioy Casares, utiliza esa fuerza tan intensa para la generación de la energía que asegura el funcionamiento de equipos en el atroz y bien llamado Sanatorio del Dolor, inspirado, tal vez, en las brutalidades cometidas por el «doctor de la muerte» y conocidas aún antes de que se refugiara en estas regiones, que prodigaron injusto amparo a esos criminales y a sus abominables secuaces. Por su parte, Felisberto Hernández imagina un proceso similar, solo por generar su

6 La noción procede de un trabajo previo: «Entrevistas y la imaginación anáforica en el cine», luego incorporado a mi libro *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1990.

7 Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

8 Adolfo Bioy Casares, «Otra esperanza», en: A. B. C., *El héroe de las mujeres*, Buenos Aires, Emecé, 1978, p. 62.

cuerpo una luz propia, una irradiación extraña a cualquier insinuación de crueldad, sin duda, pero igualmente extraña: «Miré la bombita de luz eléctrica y vi que ella brillaba con luz mía. [...] Cada noche yo tenía más luz»<sup>9</sup>.

En la oscuridad, la situación narrativa se da, en un medio *dado*, un «don» circunstancial, un presente donde con otro *dado* se juega el azar, una coincidencia de palabras e idiomas, de contingencias que solo ocurren en ese ámbito, sin salida. Sin embargo, los medios parecen proponer una alternativa a esa aporía, facilitando ambivalentemente instrumentos de intercesión e intercepción a la par, que forjan la ilusión de otros medios y el simulacro de experiencias virtuales o vicarias, similares a las fugas que favorece la lectura desde hace siglos.

A menos que se imiten las ingeniosas andanzas de un conocido caballero que, aun desconociendo el dictamen de un poeta romántico, no escatimó su «willing suspension of disbelief»<sup>10</sup>, no hay *Plan de evasión* posible (por mencionar el título de una visionaria novela de Bioy Casares de la que se hablará en este coloquio).

¿En qué medios ocurre la ficción? ¿A qué medios recurre para evadirlos? ¿Cómo distinguir los medios periféricos cuando son los mismos medios y solo discutiblemente diferentes las circunstancias? ¿Por qué los medios inventados han inquietado la fantasía de nuestros escritores, que imaginaron avanzadas tecnológicas tan variadas y perfectas que logran deslumbrar a sus lectores, aún cuando los términos que las designan ya forman parte de su inmediato entorno?

Los fundamentos teóricos propuestos para este coloquio sugieren una fantasía literaria capaz de superar fronteras, donde seres fantásticos ingresan a la superficie cada vez más plana, más grande o más pequeña de pantallas y de páginas que las imaginan, o de allí creen salir. Se diría que, cuanto menos quieren depender los escritores del medio territorial, más dependen de los medios técnicos, y sería esa una aserción tan universal como reversible.

Siguiendo las consideraciones de Wolfram Nitsch yo formularía, a partir de esa proporción inversa, una probable hipótesis: tal vez en América Latina la recurrencia de la ficción tecnoestética responda a la posibilidad de fuga que los medios ofrecen, de apartarse del *hic et nunc* de un medio determinado y precario para acceder a otro, alejándose de las circunstancias inmediatas, ya sean periféricas o no, procurando prescindir de ellas.

Los medios de comunicación dan lugar a un espacio común entre medios distantes y distintos, que dejan de serlo en la vidriosa transparencia de una pantalla o en la opacidad de la página escrita. En ambos casos se observa una transformación y tal vez sea ésta una de las palabras clave: de obra literaria a cine, de cine a televisión, de televisión a videos, a DVD, a teléfonos celulares y, no por último, a los infinitos sitios de Internet, en perpetua transformación de hábitos. La desmesura preocupa por el procedimiento cada vez más

9 Felisberto Hernández, «El acomodador» (1946), en: F. H., *Obras completas*, Montevideo, Arca/Calicanto, 1982, t. 2, p. 62.

10 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria, or, Biographical sketches of my literary life and opinions*, New York, Kirk and Merein, 1817. Hay una edición en línea en <http://www.gutenberg.org/etext/6081>.

«prégnante»<sup>11</sup> — o «amigable» —, pasando del insondable espacio satelital al compartido y desconocido del cine, al de la familiaridad doméstica cada vez más personal, más privada, más secreta, de transformación en transformación, la metamorfosis casi inadvertida, nada ajena a una previsible e irreversible mutación antropológica.

En los medios, similares y simultáneos, coinciden centro y periferia, sin que cuenten la procedencia ni las diferencias de equipos y «sitios», dispersos en el «dilatado universo»<sup>12</sup>. En una breve página de *Plan de evasión*, el narrador de Bioy repite más de cinco veces los «transformados»<sup>13</sup>, refiriéndose a personajes alterados anatómicamente por artefactos diversos que se multiplican con rasgos más o menos parecidos en sus tramas celestes o sombrías, donde abundan los dobles y pululan, incontenibles, las copias, «incorruptibles»<sup>14</sup> — diría otro de sus narradores.

En los mismos años, Walter Benjamin<sup>15</sup>, poco tiempo después André Malraux<sup>16</sup>, Marshall McLuhan<sup>17</sup>, entre otros pensadores especularon sobre la proliferación mecánica de imágenes (visuales, auditivas, en movimiento). Se referían a reproducciones progresivamente fehacientes, similares a las que habían imaginado los narradores latinoamericanos, coartadas útiles para superar distancias, retener el tiempo, administrar sus eventualidades y evanescencias.

Intentan atravesar las clausuras de la historia; refutar la radicación única y excluyente de los individuos o inventar metas y metamorfosis para que prevalezcan las técnicas en la ficción. Contra las nostalgias de la inmortalidad perdida, atenuadas apenas por las urgencias de la continuidad biológica, la ficción alerta contra copias y cópulas que multiplican copias de copias y seres en series.

Tratándose de espacios sin salida, de instrucciones y tácticas para demoler murallas, emerge — es una forma de decir — la figura de Louis-Auguste Blanqui<sup>18</sup> quien, sin resignarse a las sucesivas condenas ni a la detención, ni al tiempo que parece preso en la prisión, cifra su esperanza en una extraña ficción que puebla de copias astronómicas el espacio inasible, de «sosas» (se acentúa así) que repiten la misma estrategia contra las aporías del reducto. La afortunada incidencia de Blanqui, en la especulación astral-planetaria-austral de Borges y de Bioy, anticipa la construcción de inventos que suspenden los

11 «1. *Littér.* Qui s'impose à l'esprit. — (1962) *Psychol.* Structure prégnante. 2. *Anglic.* Qui contient de nombreuses possibilités, virtualités». *Le Petit Robert*, CD-Rom, Version 2.2, 2001/2003.

12 Jorge Luis Borges, «Los teólogos» (1949), en: J. L. B.: *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, t. 1, pp. 550–556.

13 Adolfo Bioy Casares, *Plan de evasión*, Buenos Aires, Emecé, 1945, pp. 212–213.

14 Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940), Madrid, Alianza, 1972, p. 113.

15 Walter Benjamín, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936/39), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1963.

16 André Malraux, *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, Gallimard, 1952–54.

17 Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962.

18 Louis-Auguste Blanqui, *L'Éternité par les astres. Une hypothèse astronomique* (1872), Genève, Slatkine, 1997.

estragos de la historia, ordenando el universo en objetos paralelos que todo lo contienen y conservan.

Si en algún cuento fantástico no sorprende que el mundo entero se pronuncie en una palabra o en la trazada diagramación de la escritura, desde *aleph* a *tav*, no puede sorprender que los inventos de otros cuentos radiquen en el éter la eternidad ni que escritores los imaginen como un éxito o *exit*, una salida hacia la requerida extraterritorialidad literaria prevista por la espacialización sin lugar del mundo en redes.

## VIENTOS DEL SUR

En aquellos mismos años, ese narrador uruguayo antes mencionado, Felisberto Hernández (1902–1964), imaginaba un panorama reticulado, en paisajes rectangulares, encuadrados en sucesivas pantallas, tersas y regulares como páginas sobre las que se inscriben: «las cosas blancas y negras con algún resplandor de magnolias»<sup>19</sup>. Una mujer de vestido negro, la túnica blanca, el pelo muy negro, la frente muy blanca, los ojos muy negros, como el piano, las teclas blancas y negras como letras, espacios y notas, monotonías cromáticas que replican las del cine en blanco y negro, todos los colores o ninguno.

Adelantando los recursos informáticos del *morphing*<sup>20</sup>, las palabras transforman aspectos de personas y cosas recortadas, una transformación por contigüidad y semejanza que se produce entre figuras y objetos vecinos y afines, metáforas y metonimias visuales que se deslizan y encastran, desafiando los recursos verbales de la consecutividad pero valiéndose de ellos para imbricar analogías.

En los escritos de Felisberto es llamativa la frecuencia con que el narrador recurre a los verbos de decir, de pensar, de recordar, de ver, verbos a los que la tradición filológica ha denominado «verbos prismáticos» o de «refracción», y es natural que estos *verba dicendi* (o verbos declarativos<sup>21</sup>) hayan sido denominados con términos figurados procedentes del campo de la visión o de la dicción, todos vistos al trasluz de los recuerdos: «El alma se acomoda para recordar, como se acomoda el cuerpo en la banqueta del cine»<sup>22</sup>.

Son verbos, pero de in-acción, que denotan la interioridad meditativa a la que el cine no suele acceder sin subterfugios retóricos pero que la narración propicia. El narrador recurre a paréntesis que, emblemáticamente tipográficos,

19 Felisberto Hernández, *El caballo perdido* (1943), Montevideo, Arca, 1970.

20 «(Computing) The smooth transformation of one image into another by computer, as in a motion picture using digital tweening, a technique in film animation for generating intermediate frames such that one image evolves smoothly into the next. morphing — as a special effect, 1991, from (*meta*)*morph*(osis). *To morph verb*: change shape as via computer animation». Ver, por ejemplo, <http://dictionary.reference.com/browse/morphing> y [www.prosient.com.au/artsinformatics.pdf](http://www.prosient.com.au/artsinformatics.pdf).

21 *Le Robert. Dictionnaire historique de la Langue Française*. ed. Alain Rey, Paris, Le Robert, 1992, p. 562.

22 Hernández, *El caballo perdido* (n. 19), p. 29.

abre y no cierra; signos que no se oyen ni se ven en imágenes; voces no emitidas del cine mudo o apenas musitadas por discretos espectadores que el autor, sigiloso, transforma en el silencio de la página, y en el del lector circunspecto que no habla porque debería callar en la sala. Un diligente narrador — de presencia invisible o imprevisible en el cine — confunde en un solo medio visual-verbal el acontecimiento cinematográfico que ve pero que no oye: «El cine de mis recuerdos es mudo. Si para recordar me puedo poner los ojos viejos, mis oídos son sordos a los recuerdos»<sup>23</sup>.

Las narraciones de Felisberto se someten a un «régimen»<sup>24</sup> cristalino que filtra figuras y funciones en una trans-apariencia espectral, fantasmas que desfilan reflejados en el vidrio de una ventana o, cuerpos despedazados, desorganizados en *disiecta membra*.

«Cuando los ojos del niño toman una parte de las cosas, él supone que están enteras»<sup>25</sup>, o cuando dice: «la cara estaba dividida en pedazos que nadie podría juntar ni comprender»<sup>26</sup>. La mirilla, el visor, una suerte de pantalla que recorta el paisaje, que permite ver, que impide ver para apare-ser (con ese, un hápax monstruoso e incidental, revela que si alguien existe, existe porque aparece o parece aparecer).

Semejante al narrador del cuento «Axolotl»<sup>27</sup> de Julio Cortázar, escritor y lector de Felisberto, la contemplación se produce a través del cristal líquido de la pecera que, como la pantalla, seduce y muestra las transformaciones de una larva que observa a quien la observa en igual perplejidad y confusión. Una transformación, una mutación de especies pero, sobre todo, una confabulación narrativa, la fábula cuenta con una larva que pasa a narrar, transformándose en otro ente, como en la ceremonia se transforman, por el ritual, un individuo o más.

Fascinado por los reflejos del vidrio, del agua, de su propia imagen, el narciso-narrador de Cortázar se contempla y convierte, con la asidua afición del voyeur, lector, cinéfilo, en ese golem («embrión» en hebreo) que, anterior o interior, es otra máscara suya que, en lugar de ocultar, descubre la rara identidad de una larva en estado adulto. Semejante a Cortázar, pero varios años antes, Felisberto cede a la frágil y falaz seducción del cristal que lo transforma, sabe que está a un tris de fracturarse, como el vidrio, que separa y une dos medios, oficiando transparencia y transformación, en un mismo arrebato: «(El hecho de ver las muñecas en vitrinas es muy importante por el vidrio; eso les da cierta cualidad de recuerdo)»<sup>28</sup>. O en otro cuento: «[...] al mover el agua del recuerdo las imágenes que están debajo se desforman como vistas en espejos ordinarios donde se movieran los nudos del vidrio»<sup>29</sup>.

23 Hernández, *El caballo perdido* (n. 19), p. 30.

24 Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, p. 27 y passim.

25 Hernández, *El caballo perdido* (n. 19), p. 33.

26 Hernández, «El acomodador» (n. 9), p. 62.

27 Julio Cortázar, «Axolotl» (1956), en: J. C., *Final de juego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1964.

28 Felisberto Hernández, «Las hortensias», en: *Obras completas* (n. 9), t. 2, p. 153.

29 Hernández, *El caballo perdido* (n. 19), p. 33.

Entrecortada, discontinua, la narración recurre al montaje de fragmentos, de fotografías yuxtapuestas conforme a una ilación abrupta que compromete la coherencia por la consecutividad, según la lógica fortuita establecida en la discontinua disposición del álbum: «Clava su mirada en las imágenes como si pinchara mariposas en un álbum»<sup>30</sup>.

Encuadrado y enmarcado, a través de los cristales, de la lente de la cámara o de la foto bajo el vidrio, fijo en el portarretrato o sucesivo en el cine, expuesto en página o pantalla, el recuerdo se enrarece ofreciendo un espectáculo donde los acontecimientos de la narración importan menos que la mirada que los anima y la palabra que los describe. Una transformación *ekfrástica* convierte la mirada en palabras que hacen ver, desplazando el consabido «effet de réel»<sup>31</sup> por el «efecto del cine» al que el propio Felisberto apunta<sup>32</sup>, una realidad que se fija en la foto pero que el film pone en movimiento, materiales de un arte, el cine, de copias sin original; parcial, una visión en división perpetua, en ese tejido de sombras, en silencio. Es ese el medio de Felisberto que, como el acomodador de su cuento, en las sombras ve y vive en el cine y por el cine, como quien sueña: «Si aquella mujer [...] hubiera tenido esa enfermedad del sueño en que las personas están vivas pero no se dan cuenta»<sup>33</sup>.

A diferencia de otros narradores latinoamericanos que van al cine con asidua disposición cinéfila pero con esporádica participación, Felisberto actúa en el cine, aunque no es actor y ve el film aunque no es espectador. Pianista del cine mudo, interpreta, como un actor o un espectador privilegiados, un intérprete que intermedia, entre dos medios: entre la sala y la pantalla, entre la música y el silencio, Felisberto toca el piano, al filo del film, de espaldas al mundo, mudo y musical a la vez.

Si por método o costumbre, se suelen oponer las formas visuales a las formas verbales, aún más que en los fundamentos del consabido *ut pictura poiesis*, la actualidad mediática suspende la oposición entre páginas y pantallas en transformación recíproca: además de oírse, de leerse, las palabras son vistas en pantalla. Bíblica y ancestral, la voz se ve. Una visión verbal y virtual que impugnaría el sentencioso aforismo de Wittgenstein «Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden»<sup>34</sup> ya que una poética digital hace la palabra a su imagen y semejanza en pantallas infinitas.

Creación literaria y razón intelectual ilustran e indagan sobre la especiosa dualidad que, desde el principio anfibilógico de *thea*<sup>35</sup>, teatro y teoría, en la

30 *Ibid.*

31 Roland Barthes, «L'effet de réel» (1968), en: R. B.: *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 167–174.

32 Felisberto Hernández, «Fragmentos», en: «Textos afines (En el cine)», en: *Obras completas* (n. 9), t. 2, p. 206.

33 Hernández, *El caballo perdido*, en: *Obras completas* (n. 9), t. 2, p. 11.

34 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 4.1212.

35 La palabra TEATRO deriva de *thea* «acción de mirar», «vista, espectáculo, contemplación», que se aproxima, en el interior del idioma griego, a *thauma* «maravilla», «objeto de sorpresa o admiración» (ver *thaumaturge*). TEORÍA como investigación especulativa, tomado del gr. *theoria* «grupo de enviados a un espectáculo religioso, a la consulta de un oráculo», deriva de *theôros* «espectador» pero, sobre todo, «consultor de un oráculo», «asistente a una



misma dirección, concilian *meditar*, *especular*, *reflexionar*, verbos que, según se decía más arriba, legitiman esa mirada que contrae el espectáculo del teatro con la visión, el espejo y la especulación, los reflejos y la reflexión en un mismo compromiso del conocimiento, se digan o no. La *meditación*, un término que, si bien no deriva de *medio*, introduce dos medios más, el de la leyenda y la historia de la palabra, la fábula y la verdad, el estupor que precede al estudio o la mirada que petrifica y sostiene el pensamiento como una inacción a la vista: fija como la imagen en la que se fija la mirada.

Sería necesario abordar estos planteos en relación con las nociones de *diégesis* y *mimesis*, del discurso verbal y la imagen visual, oponiendo *to say and to see*, como en el himno de Estados Unidos: *O say can you see, / by the dawn's early light*, oposiciones que caducan en esta cultura de pantallas que lee y ve imágenes de palabras en la pantalla, derogadas las diferencias entre imágenes de cosas o imágenes de palabras en un mismo acontecimiento visual-virtual de transformación.

Por eso me interesó esbozar hace un par de años una teoría de la pantalla<sup>36</sup> que rescate y analice las coincidencias entre idea e imagen, entre «the eye in the text»<sup>37</sup>, como ya se ha dicho, que deviene «the mind's I»<sup>38</sup>, homofonías que confunden *eye* «ojo» y *I*, «primera persona». Indiscernibles, el sujeto que ve y el sujeto que es visto advierte la metamorfosis en transiciones o transacciones literarias para llegar al reconocimiento del insecto, larva o «l'animal, donc je suis»<sup>39</sup>, empezando por preguntarse qué se ha hecho de «L'espace littéraire»<sup>40</sup> o del espacio *tout court* que, puesto en pantalla, es asediado y ocupado por la imitación, la reproducción, por el copioso frenesí de la copia.

En la pantalla o en la página, las metamorfosis de la narración confirman el veredicto de Haroldo de Campos: «Escrever é uma forma de ver»<sup>41</sup>. La

---

fiesta religiosa». *Theôros* tiene numerosos derivados en griego, desarrollados sobre las nociones de oráculo, espectáculo religioso, pero también de contemplación, de visión abstracta, de especulación (*theôrein*, en griego moderno, significa todavía «considerar»). El origen por composición de *thea* «espectáculo» y *ôros* «que observa» plantea un problema geográfico (*thea* es solamente ático) y semántico: la noción religiosa de oráculo es la primera, y no la de espectáculo. Por el elemento *thea* en *theoros*, *theôros*, ha sido posible evocar la influencia de *theos* «dios». De manera que para H. Roller, *theo-ôros* corresponde a «quien observa /ôros/ la voluntad de Dios». Sea lo que sea, *theôria* ha tomado la acepción de «contemplación, meditación» a partir de Platón y de ahí la de «especulación abstracta». Ver Alain Rey (ed.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992; así como Joan Corominas/José Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1983.

36 Lisa Block de Behar, «Annotazioni preliminari per una teoria dello schermo», en: *Heteroglossia. Dossier e Strumenti*, Università degli Studi di Macerata, n° 2 (2003), p. 15–47.

37 Mary Anne Caws, *The Eye in the Text*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

38 Douglas R. Hofstadter/Daniel C. Dennett, *The Mind's I. Fantasies and Reflections on Self and Soul* (1981), New York, Bantam Books, 1988.

39 Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

40 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

41 Haroldo de Campos, «Leitura de Novalis» (1977), en: *Transideraciones/Transiderações*, ed. y trad. Eduardo Milán/Manuel Ulacia, México, El tucán de Virginia, 1987, p. 76.

escritura puesta en pantalla exalta la «lujuria de ver»<sup>42</sup> de la que hablaba Felisberto, una fiesta de la visión que prodigan los prodigios de redes sinfín, haciendo visible la letra, como si por la tecnología se retornara al origen icónico de la escritura, de la letra al ideograma, de la lectura a la visión y se retornara, desde el nuevo mundo de las pantallas, a uno más arcano y arcaico.

*Ça me regarde*: me mira y me concierne. La mirada de los escritores latinoamericanos no descrea del milagro de Miranda, *mirrors, miroirs, mirages*, de la magia de este *Brave New World* ante el que se maravilla la hija de Próspero al salvarse del naufragio. «Hoy, en esta isla ha ocurrido un milagro»; la frase, lapidaria pero bien podría ser, más que el principio, el epígrafe de una novela de Bioy Casares, de varias novelas<sup>43</sup>.

Los narradores vuelven a animar a Miranda, se admiran al mirarla y celebran en la escritura los «privilegios de la vista»<sup>44</sup>, o la maravilla de mirar que, al restituir la *unidad* del acontecimiento estético, concilia la Idea<sup>45</sup>, la forma visible de la reflexión, en el milagro regular y secular de la pantalla.

---

42 Hernández, «El acomodador» (n. 8), p. 64.

43 Bioy Casares, *La invención de Morel* (n. 14), p. 13.

44 Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, México/Buenos Aires, FCE, 1987. El título cita un verso del poema «Al favor que San Ildefonso recibió de Nuestra Señora para el certamen poético de las fiestas que el cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas hizo en la traslación de Nuestra Señora del sagrario a la capilla que le fabricó» de Luis de Góngora y Argote (1615/16).

45 Ingl. «figure, image, symbol» from L. *idea* «idea» and in Platonic philosophy «archetype» from Gk. *idea* «ideal prototype» lit. «look, form» from *idein* «to see». ([www.etymonline.com/index.php?l=i](http://www.etymonline.com/index.php?l=i)) Fr. «Du latin philosophique: «type de chose» et, en latin tardif, «forme visible», emprunt au grec: *idea* «forme visible, aspect» [...] et, chez Platon «forme idéale concevable par la pensée»; en grec *idea* est dérivé du verbe *idein*, [...] «voir», [...] «percevoir par la vue». Ver *Le Robert* (n. 21).