

Vittoria Borsò

## La escritura como teoría: Jorge Luis Borges y el cine — Juan José Arreola y la tecnología

And yet, and yet... [...] El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges<sup>1</sup>.

El título de mi artículo es una alusión a la concepción de Gilles Deleuze acerca del cine como «une nouvelle pratique des images et des signes, dont la philosophie doit faire la théorie comme pratique conceptuelle»<sup>2</sup>. Pues bien, la escritura de Borges tiene una función análoga al cine según Deleuze, para quien el cine no es el medio para la representación de la realidad, sino una práctica que crea diferentes caminos para organizar el movimiento y el tiempo. Por ello, el punto de arranque de mi ponencia es una cuarta dimensión de la mediología<sup>3</sup> que concierne a la estética y a las prácticas materiales y performativas, desde luego en continua interacción y transformación<sup>4</sup>. A partir de la modernidad, dichas prácticas corresponden a procesos de producción y de mediación lingüístico-estética en el espacio temporalizado de la escritura y de los medios tecnológicos<sup>5</sup>. El signo material, lejos de compensar la ausencia de referente metafísico, es productivo propiamente por el diferir del sentido en la

---

1 Jorge Luis Borges, «Nueva refutación del tiempo» (1946), en: *Prosa completa* (en lo sucesivo: PC), Barcelona, Bruguera, 1980, t. 2, p. 300.

2 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, París, Minuit, 1985, pp. 365–366.

3 Acerca de las otras tres dimensiones (los dispositivos materiales, el aspecto neurológico del cuerpo, los rituales sociales) remito al artículo de Wolfram Nitsch en este volumen.

4 Véase Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

5 Cf. Vittoria Borsò, «Topologie als literaturwissenschaftliche Methode. Die Schrift des Raums und der Raum der Schrift», en: Stephan Günzel (ed.), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld, Transcript, 2007, pp. 279–295, y V. B., «Grenzen, Schwellen und andere Orte», en: V. B./Reinhold Göring (eds.), *Kulturelle Topographien*, Stuttgart, Metzler, 2004, pp. 13–41.

---

en: Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp. 197–216.

contingencia de la escritura<sup>6</sup>. Distinguimos, por lo tanto, entre el concepto de escritura y el término de texto o literatura como sistema. Por el primero entendemos la materialidad de las letras, sus relaciones y movimientos espaciotemporales, es decir, la dinámica topológica de la escritura y su producción<sup>7</sup>. En contra, el análisis del «texto» es un procedimiento cartográfico que conlleva clasificaciones de género y de sentido. En lo que concierne al análisis intermedial que nos proponemos más adelante, no trataremos principalmente la relación de la escritura al cine como dependencia, o sea, en el sentido de adaptación o influjo de las tecnologías, sino más bien como intermedialidad constitutiva del uso de los medios, la escritura incluida<sup>8</sup>. Confiamos precisar estos principios a continuación.

### JORGE LUIS BORGES: LA ESCRITURA COMO TEORÍA

No soy poseedor de una estética. El tiempo me ha enseñado algunas astucias: [...] simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa, la memoria no lo es<sup>9</sup>.

A finales del siglo XIX y al comienzo del siglo XX los nuevos medios pusieron en crisis la función mimética de la representación y produjeron cambios en la percepción que en América Latina encontraron rápida difusión fundando una iconografía que, mientras que fomentaba mitos nacionales, constituyó también un desafío para el realismo de la representación<sup>10</sup>. Cabe recordar las teorías de

6 Por el desplazamiento, el concepto de la escritura se substituye a nociones de estructura (Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967). Véase Jacques Derrida, «Signature événement contexte», en: J. D., *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, pp. 365–393.

7 Cf. Borsò, «Topologie» (n. 5) y el estudio de Hanjo Beressem en este volumen.

8 Véase Joachim Paech, «Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figurationen», en: Jörg Helbig (ed.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlín, Schmidt, 1998, pp. 14–30. Paech se basa en la distinción entre «forma» y «medio» (el último, sustrato invisible de la forma) de Niklas Luhmann. Véase Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1997, p. 190.

9 Jorge Luis Borges, «Prólogo», *Elogio de la sombra* (1969), en: PC (n. 1), t. 2, p. 351.

10 La fragmentación de la vista es debida, entre otras cosas, a la «otra óptica» proporcionada por los medios tecnológicos en el siglo XIX (Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en: W. B., *Discursos interrumpidos I*, ed. y trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973, pp. 16–57. Cf. Vittoria Borsò, «Baudelaire, Benjamin et la/les modernité/s», en: *L'année Baudelaire* 8 (2004), pp. 149–172. Al final del siglo XIX, la fotografía se difunde rápidamente en América Latina como medio de expresión del cosmopolitismo urbano (Eugenio Courret, Peru) y de su arquitectura (Juan José de Jesús Yas, Guatemala) o como dispositivo para experimentar la representación (entre otros, Romualdo García en México, Carlos y Miguel Vargas en Peru, Melitón Rodríguez en Columbia, J.D. Noriega en Guatemala). Véase Erika Billeter, «Von den Anfängen bis

la emanación del sujeto fotografiado o de la fisionomía latente del mundo sacada a la luz por el cine como figuración de la vida<sup>11</sup>. En el mismo contexto emerge en la escritura la reflexión sobre el lenguaje por el lenguaje, una metareflexión<sup>12</sup> que concierne a la mediación entre las instancias de la comunicación y sus constelaciones. El medio ya no es el «clásico» dispositivo de transición hacia la referencia o la ventana transparente hacia el mundo. Ahora bien, si se considera la cantidad de películas tanto malogradas como experimentales que Borges inspiró con sus ficciones, no es incauto presuponer una afinidad entre su escritura y el medio del cine, afinidad que procede del mismo cuestionamiento teórico de la representación. La escritura de Borges y el cine comparten, de hecho, las mismas reflexiones metateóricas y es en este sentido que, a pesar del relativo desinterés de Borges por la teoría del cine, se puede hablar del potencial generativo de su escritura con respecto a este medio<sup>13</sup>. Mi exploración parte de una observación de Gilles Deleuze en el contexto de las imágenes cinematográficas de la memoria que se refiere explícitamente a Borges: «Le temps chez Mankiewicz est exactement celui que Borges décrit dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*: ce n'est pas l'espace, c'est le temps qui bifurque»<sup>14</sup>. No es una observación secundaria. Se trata más bien de lo contrario. En el contexto de un principio constitutivo del cine Deleuze toca también un tema netamente borgiano: la proyección de la temporalidad de la memoria al espacio de la escritura, y es el mismo principio que Deleuze, partiendo de *Matière et mémoire* de Henri Bergson, pone en la base de su teoría de la «imagen movimiento» (1983) y de la «imagen tiempo» (1985). En lo siguiente intento por lo tanto explorar la problematización indirecta de las prácticas que organizan el movimiento y el tiempo en la escritura de Borges y su

in die Fünfziger Jahre», en: E. B., *Fotografie Lateinamerika (1860–1993)*, Bern, Benteli, 1994, pp. 9–41 (*Canto a la realidad. Fotografía Latinoamericana 1860–1993*, Barcelona, Lunwerg, 1993).

- 11 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Viena/Leipzig, Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924.
- 12 Roland Barthes habla de la intransitividad de la escritura (*Le degré zéro de l'écriture*, París, Seuil, 1953, p. 134); Michel Foucault lo reitera (*Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966, p. 309), entiende sin embargo «metatransitividad» (*ibid.*, p. 313) en el sentido de la reflexión acerca de las instancias de la comunicación. Cf. también Hayden White, «Schreiben im Medium», en: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (eds.), *Schrift*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, pp. 309–330.
- 13 Borges escribió dos guiones en colaboración con Adolfo Bioy Casares (*Los Orilleros, El paraíso de los creyentes*). *Los Orilleros*, una película menor, fue filmada por Ricardo Luna en 1975. Entre las pocas películas logradas que transpusieron sus ficciones al cine cabe mencionar, entre otras, *La estrategia del ragno* (1969) de Bernardo Bertolucci, inspirada en *Tema del traidor y del héroe*; Carlos Saura escribe y dirige el film televisivo *El Sur* (1992) en base al relato homónimo que trataremos en lo siguiente. Como cinéfilo, Borges apreciaba particularmente los films de gángsteres y criminales como, por ejemplo, los de Joseph von Sternberg (*Underworld*, 1927; *The Docks of New York*, 1928) y de John Ford (*The Informer*, 1935, la película sobre la traición).
- 14 Cf. Deleuze, *L'image-temps* (n. 2), p. 68.

afinidad con los impulsos teóricos del cine según Deleuze, y no sorprenderá que dichas exploraciones conciernan la memoria y la visualidad.

Como medio de la memoria, la escritura vuelve al lenguaje la incertidumbre originaria de la que adolece el lenguaje discursivo que, según la lectura que hace Borges del escepticismo lingüístico de Fritz Mauthner<sup>15</sup>, es abstracto y por lo tanto inadecuado para expresar la experiencia inmersa en la temporalidad y en la multitud de las imágenes. Pues bien, el fundamento (post)estructuralista traído a colación por Borges con base en Fritz Mauthner pasa a través de las lentes de la *durée* de Bergson. Propiamente el fluir del tiempo, la temporalidad, bajo la pluma de Borges, transforma el trato del escepticismo en una epistemología de lo indefinido. En ella el escepticismo es una gracia, no solamente porque abre hacia la infinitud de las realidades posibles, sino también porque pone en marcha una escritura que lleva en la densidad de las letras las huellas de la experiencia heterogénea de la vida<sup>16</sup>. En la búsqueda de la mediación entre lo indefinido y el medio discreto del lenguaje discursivo, Borges retorna varias veces a la temporalidad de la escritura y al tema de los mundos paralelos. Acerca del libro imposible del sabio Chino Ts'ui Pên, titulado *El jardín de senderos que se bifurcan, mise en abyme* del cuento homónimo mencionado por Deleuze, el propio Borges subraya «me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio» y añade además: «*El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza cuyo tema es el tiempo»<sup>17</sup>. La temporalidad provoca la bifurcación y la existencia de mundos paralelos no excluyentes<sup>18</sup> lo que, por ende, conlleva la crisis del concepto estructural o hermenéutico del sentido. De hecho, en «El jardín de senderos que se bifurcan» los significantes son indiscretos. Albert es a la vez el nombre de la ciudad francesa de la región de la Somme, bombardeada por los alemanes en la Primera Guerra Mundial, y el apellido del sinólogo Stephen Albert. Estamos

---

15 Arturo Echavarría ha indagado cuidadosamente los posibles vínculos de Borges con el estructuralismo en base a la teoría lingüística de Fritz Mauthner, del que Borges fue lector asiduo. Arturo Echavarría, *Lengua y literatura de Borges*, Fráncfort del Meno, Vervuert, 2006, especialmente pp. 90–102.

16 Ya en «Palermo de Buenos Aires» va Borges en contra de la actividad selectiva del sistema lingüístico: «el entreverado estilo incesante de la realidad, con su puntuación de ironías, de sorpresas, de previsiones extrañas como las sorpresas, sólo es recuperable por la novela, intempestiva aquí» (Jorge Luis Borges, *Obras completas* (en lo sucesivo: OC), Buenos Aires, Emecé, 2005, t. 1, p. 113).

17 La ficción del manuscrito encontrado, la hibridez de la macroestructura y el quiasmo entre los antagonistas (Yu Tsun, el profesor chino de inglés y Stephen Albert, el sinólogo inglés), la enunciación vaga y desorientadora del narrador, el tiempo circular de la narración son los principios de la escritura en este cuento analizado, entre otros, por Arturo Echavarría (Arturo Echavarría, «Espacio textual y el arte de la jardinería china: *El jardín de senderos que se bifurcan*», en: A. E., *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*, Vervuert, Fráncfort del Meno, 2006, pp. 11–46).

18 Me refiero a la crítica de la noción de evidencia de Husserl sobre el que se basa el concepto de estructura. Husserl había rehusado la naturalización del espíritu; sin embargo, dice Derrida, su fenomenología eidética, al presuponer la evidencia del presente y de la intencionalidad de las cosas, se debe considerar «metafísica» en el sentido que Husserl quería superar (Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (n. 6), p. 237).

sin dudas frente a una adivinanza de preguntas y soluciones estéticas que serán relacionadas con el material fílmico y los principios cinematográficos. Pues la temporalidad es también la crisis del movimiento como acción, mientras que el fluir de las imágenes en el movimiento del cine hace ambigua o indeterminada la imagen.

La búsqueda de una escritura que pone en escena la bifurcación del tiempo atraviesa en efecto toda la obra de Borges. En «El otro», relato autobiográfico del *Libro de arena* (1975), la búsqueda desemboca en el enfrentamiento extrañante con otro yo que mira al narrador desde su propia existencia paralela<sup>19</sup>. Como en el sueño, la bifurcación de la relación espaciotemporal se materializa en una figura concreta. Es el banco en el que están sentados los dos Borges en Cambridge y en Ginebra, «ese mismo banco que está en dos tiempos y en dos sitios»<sup>20</sup>. En este relato la indeterminación debida al fluir del tiempo actúa directamente sobre la instancia del sujeto quien existe en el medio y por medio de la escritura y de la memoria, constituyéndose en el acto de escribir<sup>21</sup>. En el medio, el pasado y el presente no se excluyen, sujeto y objeto, adentro y afuera son estancias enredadas. Leer es, por lo tanto, escoger, es decir, una cuestión de ética<sup>22</sup>. Además, el contacto inquietante entre dos tiempos paralelos y distintos es una metareflexión acerca de la representación de la memoria. En «Funes el memorioso»<sup>23</sup> Borges pone en tela de juicio la temporalidad de la memoria y la función constitutiva de los medios que la representan. El eje del relato es, de hecho, la pregunta de cómo transcribir lo que fluye (el recordar) en un medio que se opone al fluir, es decir, el lenguaje discursivo y la segmentación de los signos en la mediación lingüística. El punto de partida de dichas reflexiones, en «Funes el memorioso», es una referencia a Locke. Borges analiza el desajuste entre la memoria indefinida de sensaciones cuya expresión serían las intervenciones fortuitas de la «*mémoire involontaire*» proustiana, independientes de la conciencia racional, y las operaciones del intelecto:

Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio;

19 Como en *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde, al que Borges varias veces hace referencia (filmado por Albert Lewin en 1945).

20 Borges, PC (n. 1), t. 2, p. 463.

21 Marcel Proust es el ejemplo sobresaliente de un sujeto que se constituye en el acto de escritura. Acerca el proceso de escritura como «estar en el medio» cf. White, «Schreiben im Medium» (n. 12), p. 314.

22 *Ibid.*, p. 317. Remito también a mis exploraciones acerca de la escritura. Cf. Borsò, «Topologie» (n. 5); Vittoria Borsò, «Borges «el memorioso». Propuesta de Jorge Luis Borges para una estética del siglo XXI», en: Rafael Olea Franco (ed.), «*In memoriam*» Jorge Luis Borges, México D.F., El Colegio de México, 2008, pp. 239–264; Vittoria Borsò, *Das andere denken, schreiben, sehen. Schriften zur romanistischen kulturwissenschaft*, Bielefeld, Transcript, 2008.

23 Vittoria Borsò, «Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität», en: V. B./Gerd Krumeich/Bernd Witte (eds), *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*, Stuttgart, Metzler, 2001, pp. 23–53.

Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo. En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado [...] Los dos proyectos que he indicado [...] son insensatos pero revelan cierta balbuciente grandeza. Nos dejan vislumbrar o inferir el vertiginoso mundo de Funes<sup>24</sup>.

La manera en la que Funes recuerda corresponde a la temporalidad misma, pues en su memoria está presente la infinitud de los momentos de la imaginación y de la experiencia, momentos que, bien lo sabemos a partir de Freud, para los demás están perdidos para la conciencia. Con la infinitud de sus recuerdos este personaje «está en el medio», en el fluir temporal de las imágenes<sup>25</sup>. Propiamente por ser la temporalidad de la experiencia misma, la memoria de Funes no encuentra formas miméticas, no es comunicable. La forma mimética de la memoria de Funes, siendo un catálogo infinito de todas las imágenes de su vida, desborda conceptos clásicos de la técnica mnemónica y problematiza además la función del «medio de la memoria» entendido como archivo de contenidos o como técnica de grabación. Así que, con Funes, 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. Es por allí que Borges prefigura el cine como medio indiscreto de la temporalidad, es decir como material que representa el mero fluir del tiempo, un intervalo anterior a la selección de fotogramas por la cronología. Ahora bien, Gilles Deleuze elabora un principio semejante con respecto a la visualidad del cine que, como la memoria, está inmersa en un universo de imágenes fluyentes, carentes por lo tanto de un centro. La materia del cine es más bien el intersticio temporal, dice Deleuze con referencia a Vertov en el segundo comentario de Bergson<sup>26</sup>, mientras que la formación del encuadre, es decir, el «cadraje», es la operación posterior que escoge y aísla una posición en la diversidad de la materia, ordenando asimismo el flujo de las formas posibles<sup>27</sup>. Es pues separando una imagen de la otra que se forma posteriormente un campo internamente homogéneo, correspondiente al orden «natural» de las cosas y al régimen de acción y reacción cronológico-realista. Aún la percepción no es originaria, sino más bien el efecto de un primer encuadre que congela la materia flexible e indeterminada de la experiencia, según Deleuze en su crítica de Husserl<sup>28</sup>.

24 Jorge Luis Borges, «Funes el memorioso», en: OC (n. 16), pp. 519–525.

25 Borges explora muy claramente la medialidad de la escritura moderna como un espacio en el cual el sujeto no encuentra estructuras preconfiguradas, sino que «está en el medio». Cf. también Hayden White (n. 12).

26 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma I*, París, Minuit, 1983, p. 90. Para el espacio visual como intersticio véanse Deleuze, *L'image-temps* (n. 2), pp. 233, 278.

27 Deleuze, *L'image-mouvement* (n. 26), p. 74. En el segundo comentario de Bergson, Deleuze subraya las metamorfosis y la flexibilidad de la materia, debida al movimiento (*ibid.*, p. 93).

28 Deleuze critica la tesis de un grado natural de la percepción (*ibid.*, p. 84)

Varias veces Borges elabora este problema aunque no sea con respecto al medio audiovisual, sino en el contexto de una teoría del lenguaje. Su punto de arranque es la concepción del fluir del material lingüístico según Fritz Mauthner. Pues Mauthner subraya la oscilación y atracción de los significantes entre ellos, oscilación que, en el acto de comunicar, se debe transformar en conceptos abstractos con base en selecciones y con pérdidas de restos materiales de la percepción. La selección, abstracción y aislamiento de los signos contra las oscilaciones y atracciones entre ellos es de hecho la operación que el narrador de «Funes el memorioso» descubre como la operación «normal» del lenguaje, contraria a la extraordinaria capacidad «insensata» que tiene el personaje de imaginar o recordar como si su memoria fuera la pura materia del «medio», un medio indiscreto, sin forma. Como todos los «insensatos» de la obra borgiana, también Funes enseña al narrador a verter una mirada oblicua a los fundamentos del pensamiento occidental<sup>29</sup>. Lo que el narrador descubre al final del relato no son los límites de Funes, sino los límites del pensamiento racional y del sistema lingüístico: «pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos»<sup>30</sup>. Siendo Funes incapaz de pensar esencias, ideas platónicas o abstracciones simbólicas, la grabación de las imágenes de Funes no tendría una forma accesible al discurso lógico, sería mero «ruido», mero signo indexical de la materialidad del medio. Las abstracciones simbólicas son, desde luego, una forma del medio lingüístico organizado por la lógica geométrica de la estructura. Este momento es trascendente también en la teoría del cine de Deleuze. Pues para el cine, la forma narrativa, es una figuración debida a la organización cronológica del fluir de las imágenes<sup>31</sup> — sus anomalías incluidas. Es una organización que tiene lugar en la concatenación metonímica del discurso narrativo del cine. Con

---

29 El imaginario de Borges es, según Foucault, «chino», es decir, procede de una dislocación de la cultura occidental, una mirada transversal que trastrueca las posiciones del sistema desconcertando a la lógica occidental y desafiándola hasta exponer la ficcionalidad y lo absurdo de su supuesta coherencia. Foucault desea dicho método también como práctica política. Se supone, en general, que la exterioridad del pensamiento occidental se localiza en Oriente — a esto se refiere Foucault con respecto a la enciclopedia china o también a la imagen de un Borges chino —. Sin embargo, la acepción de Foucault y de Borges no es geopolítica. Oriente no es lo contrario de Occidente, ni un «afuera», un lugar en la otra parte de la frontera, sino que se encuentra dentro del límite, en su propio margen. El mismo Borges usa semejantes desplazamientos que miran al Occidente de manera transversal, malvada, irónicamente destructora con respecto a la mitología de la identidad occidental y de su opuesto, la identidad exótica de Oriente.

30 Borges, OC (n. 16), t. 1, p. 524.

31 Para el intervalo del movimiento como grado cero de lo visual, véase Deleuze, *L'image-mouvement* (n. 26), p. 47. En el contexto de la visibilidad de las imágenes tecnológicas, Deleuze postula una reducción fenomenológica hasta al intersticio primordial anterior a la formación de una *Erstheit*, un primer valor según Peirce. En esta base critica también la semiología del cine de Christian Metz, que considera en la obra cinematográfica la imagen narrativa como primordial (*ibid.*, p. 40). Con base en Bergson, el movimiento de la imagen no es el signo narrativo del cine, sino más bien la forma de la articulación del tiempo: «le mouvement [...] est la articulation de la durée» (*ibid.*, p. 32).

Funes, Borges subraya también que de la inacción o insensatez del pensamiento surge la visualidad de la memoria, una visualidad «desviante».

#### VISUALIDAD AL MARGEN DEL LENGUAJE: CONTIGÜIDAD Y METONIMIAS INQUIETANTES

Los nuevos medios no solamente han puesto en crisis la función mimética de la representación, sino que el cine y la fotografía buscan propiamente una visualidad «pura», no orientada por la organización discursiva del simbolismo visual<sup>32</sup> o por la geometría cartesiana del espacio que con la perspectiva central de la pintura del *cinquecento* había naturalizado la iconografía «realista»<sup>33</sup>. En el contexto de los nuevos medios la relación entre lo visible y la realidad se transforma en un problema, y será de hecho la fenomenología tardía de Merleau-Ponty la que constatará la presencia irreductible de lo invisible en la visibilidad de las cosas. Sus referencias son desde luego Cézanne y las artes de la primera modernidad del siglo XX que hacen de la visualidad una aventura de la mirada. La visualidad es pues la inacción o insensatez del pensamiento (Wittgenstein)<sup>34</sup>, es el límite del discurso (Roland Barthes) o el afuera del lenguaje dentro del lenguaje, son las «audiovisiones» al margen del lenguaje que, dice Deleuze, se expresan por un «devenir étranger du langage»<sup>35</sup>. El visible corresponde al orden de los discursos; visualidad, en contra, es una performance del sujeto a los límites del discurso<sup>36</sup>. Como fenómeno intermedio entre los

32 La «imagen pura» es, pues, la diferencia que surge al límite de la discursividad, tras las rupturas del discurso (Roland Barthes, «Visualisation et langage», en: R. B., *Oeuvres complètes*, París, Seuil, 1996, t. 2, pp. 112–116).

33 Las modalidades en que la cultura fue disciplinando el ojo, construyendo las maneras de ver con iconografías y textos, son variadas, sin embargo se estructuran en dos paradigmas: uno más ligado a una concepción cartesiana y abstracta de la realidad, basada también en la iconografía de la perspectiva central de Gianbattista Alberti, el otro más ligado a una tradición hedonista y ocular (baconiana) del saber. Mientras que la modalidad escópica antes de la llegada de los nuevos medios está vinculada a la distinción entre «alta y baja cultura», con la época de la reproductibilidad tecnológica la tendencia que profundizaría una «fantasmagoría de la igualdad» se profundiza. Acerca de las complejas mediaciones y articulaciones de la visibilidad, también con respecto a la memoria histórica, véase Beatriz González-Stephan, «Tecnologías para las masas: democratización de la cultura y metáfora militar (Venezuela siglo XIX)», en: *Iberoamericana* n° 30 (2008), pp. 89–102.

34 Véase el ensayo de Lisa Block de Behar en este volumen.

35 Deleuze subraya que las audiovisiones, como la corporeidad, son «le dehors du langage dans le langage, c'est le devenir étranger du langage [...] La limite n'est pas en dehors du langage, elle en est le dehors: elle est faite de visions et d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possible. [...] C'est à travers les mots, entre les mots, qu'on voit et qu'on entend. [...]» (Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, París, Minuit, 1993, p. 9). Véase también Deleuze, *L'image-temps* (n. 2), p. 42.

36 Para la distinción entre los términos *visibilidad* (el orden visible de las cosas) y *visualidad* (la potencialidad del ver), me baso en la etimología latina: *visibilia* («cosas visibles») vs. *visus* («el ver»). La visualidad es una performance, en la que el sujeto está relacionado con la alteridad del acto mismo de ver, como lo demostró Maurice Merleau-Ponty con respecto al quiasmo de la corporalidad (Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*,



sentidos y los medios, la visualidad se produce cuando la mediación discursiva encuentra resistencias.

Pues bien, el principio sobresaliente del discurso narrativo que, en la escritura de Borges, pone en marcha la aventura de la mirada es la contigüidad<sup>37</sup>. En «El arte narrativo y la magia» (1932) el escritor expone un principio semejante en el contexto de una definición poco común de la magia: «la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción»<sup>38</sup>. Es, desde luego, una acepción de la magia contraria a la de la etnología, sin embargo muy cercana a lo que Lévi-Strauss caracteriza como «pensée sauvage», como otra racionalidad, una ciencia de lo concreto y una lógica de lo sensible. La peligrosa armonía en la contigüidad de la magia es, de hecho, una causalidad frenética que el relato (la novela) «manda» por atracción «mágica» entre las palabras (o las imágenes) en el eje metonímico del discurso<sup>39</sup>. Ahora bien, la atracción entre las palabras produce «faux raccords»<sup>40</sup>, relaciones insensatas con respecto a la lógica discursiva o cronológica y fomenta asimismo la visualidad del relato.

A la altura de nuestras reflexiones ya no sorprende más la afinidad con el discurso cinematográfico cuyo principio es la concatenación metonímica de las imágenes. Además, el principio de atracción que en el cine de Eisenstein lleva a la estética del montaje, pone en tela de juicio un momento intrínseco de la imagen cinematográfica, es decir la relación entre *cadre et cache* la relación entre el encuadre y lo que sigue en la sucesión metonímica de las imágenes. En virtud del movimiento, el límite del encuadre se vuelve frágil provocando la desterritorialización de la imagen y su tensión hacia el exterior<sup>41</sup>. La visibilidad

París, Seuil, 1964). Cf., entre otros, Vittoria Borsò, «Rulfo intermedial. Passages entre textos, fotografía y cine», en: Uta Felten/Isabel Maurer Queipo (eds.), *Intermedialität in Hispanoamerika. Brüche und Zwischenräume*, Tübingen, Stauffenburg, 2007, pp. 203–220.

37 Jaime Alazraki, «Las figuras de contigüidad en la prosa narrativa de Borges», en: *Revista Iberoamericana* n.º 65 (1968), pp. 56–66.

38 Jorge Luis Borges, «El arte narrativo y la magia», en: OC (n. 16), t. 1, pp. 238–251, p. 243. Propiamente la tesis de que la «magia» es un efecto de la contigüidad subraya un principio clave de la crítica de la estructura, pues, al entrar en contacto con las zonas limítrofes, los signos se contaminan, «corrompiendo» el espacio homogéneo del interior. Tenemos aquí uno de los motivos clave del postestructuralismo, señalado por Derrida, pues la demarcación del lugar (como la clasificación de la estructura) es a la vez una de-marcación (Jacques Derrida, «La loi du genre», en: *Glyph. Textual Studies* 7 (1980), pp. 176–201).

39 Las conexiones metonímicas se refuerzan por la vaguedad implícita en toda palabra. Borges deduce de la teoría lingüística de Fritz Mauthner la idea de que cada palabra es en sí oscilante (especialmente *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 3 vols., Stuttgart, Cotta, 1901–1902). Cf. Arturo Echavarría, *Lengua y literatura de Borges* (n. 15), p. 101. Mientras que Echavarría elabora a partir de este concepto el escepticismo lingüístico como base del estructuralismo de Borges, es decir del concepto de la arbitrariedad del lenguaje y de su valor comunitario (*ibid.*, pp. 90–102), mis propios argumentos, aun reiterando la validez de la base estructuralista de Borges, vierten luz sobre la vaguedad de las palabras como consecuencia del movimiento y de la temporalidad. Asimismo, pongo en tela de juicio la superación del concepto de estructura por parte de Borges.

40 Véase Deleuze, *L'image-temps* (n. 2).

41 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1958, t. 1, p. 188; véase esp.: A. B., *¿Qué es el cine?* (1958), Madrid, Rialp, 2004. Véase la referencia a Bazin con respecto a la tensión entre *cadre y cache* en Gilles Deleuze, *L'image mouvement* (n. 26), pp. 23, 27, 28.

del encuadre incluye por ello también la invisibilidad de lo que en una toma cinematográfica no es visible, sin embargo existe y puede entrar al campo visual como algo extraño y amenazante<sup>42</sup>.

Acabamos de considerar en lo anterior metareflexiones estéticas de la escritura borgeana afines a las problematizaciones y soluciones del cine. Además de la contigüidad extrañante, el *close-up* o *l'image-affection*<sup>43</sup> deja sin duda una de las huellas más influyentes en su escritura.

## EL CLOSE-UP — O LOS LUGARES DEL CRIMEN

El *close-up* es una imagen que, dice Deleuze citando a Vertov, corresponde de manera genuina al ojo de la cámara. Es una visión anónima «ce qui accroche l'un à l'autre n'importe quel point de l'univers dans n'importe quel ordre temporel. Ralenti, accéléré, surimpression, fragmentation, démutiplication, micro-prise de vue»<sup>44</sup>. El *close-up* no es el perfeccionamiento del ojo humano, agrega, sino más bien la toma de un ojo anónimo, que mira desde la posición extrañante de las cosas y mortifica el movimiento con una fuerte carga afectiva, opaca y corpórea. Pues, si en el cine hay movimiento, es decir, acción, los primeros planos detienen el movimiento y las imágenes densifican su corporalidad<sup>45</sup> y su opacidad, como lo demuestra Roland Barthes en el contexto del *sens obtus*, aquel «tercer sentido» de la imagen, explorado por él en algunos fotogramas de *Octubre* de Eisenstein<sup>46</sup>. Por un lado el *close-up* evoca la huella de la fotografía cuya forma, con el movimiento, se había transformado en el nuevo medio del cine, por el otro la huella de la fotografía es también el indicio de una amenaza de muerte. La ilusión del flujo vital de la imagen cinematográfica queda amenazada por su posible congelación. Propiamente este efecto es uno de los momentos clave de la visualidad en los relatos de Borges cuando la imagen es sacada de su contexto natural por una mirada tecnológica que congela y mortifica el flujo narrativo reforzando el carácter espectral de los

42 Según Deleuze en referencia a Jacques Lacan, surge una «présence inquiétante qu'insiste ou sub siste» (*ibid.*, p. 29).

43 *Ibid.*, especialmente capítulo 7.

44 *Ibid.*, p. 117.

45 Acerca del uso del primer plano que activa la visualidad parando el flujo narrativo del filme, véase Pierre Kast, «Une fonction de constat», en: *Cahiers du cinéma* n° 7 (1951), pp. 6–16. Está ampliamente documentado el hecho de que dicha estética, que en los años treinta busca una nueva concepción de la realidad, procede de los experimentos intermediales. Bajo el concepto de «efecto de constatación», Pierre Kast concibe, por ejemplo, aquel fenómeno que hace aparecer en la pantalla, repentinamente, una realidad independiente, un efecto a través del cual los objetos se muestran como autónomos respecto al ojo del espectador. Bonitzer subraya la expresividad del primer plano, que refuerza un «régime physique, affectif, intense» (Pascal Bonitzer, *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris, Etoile, 1985, p. 89).

46 El *sensus obtusus* tiene, según Barthes, un valor fundador para la visualidad, pues marca el «passage du langage à la signifiante [sans signifié]» (Roland Barthes, «Le troisième sens», en: *Cahiers du Cinéma* n° 222 (1970), pp. 12–19, especialmente p. 18.

objetos y la inquietante referencia a la muerte. Los lugares de varios relatos de Borges, desde «El hombre de la esquina rosada» a «La muerte y la brújula», para mencionar sólo algunos, se parecen a lugares del crimen, a un «Tatort»<sup>47</sup>. El *close-up* construye pues el lugar desierto del crimen, un lugar en el que la acción no tiene representaciones en el campo del visible, sino que deja solo huellas de algo extraño y amenazante en el *off*<sup>48</sup>. Veamos un ejemplo. Es la descripción del segundo crimen en «La muerte y la brújula» (1944):

El segundo crimen ocurrió la noche del 3 de enero, en el más desamparado y vacío de los huecos suburbios occidentales de la capital. Hacia el amanecer, uno de los gendarmes que vigilan a caballo esas soledades vio en el umbral de una antigua pinturería un hombre empochado, yacente. El duro rostro estaba como enmascarado de sangre; una puñalada profunda le había rajado el pecho. En la pared, sobre los rombos amarillos y rojos, había unas palabras en tiza. El gendarme las deletreó... Esa tarde, Treviranus y Lönnrot se dirigieron a la remota escena del crimen. A izquierda y a derecha del automóvil, la ciudad se desintegraba; crecía el firmamento y ya importaban poco las casas y mucho un horno de ladrillos o un álamo<sup>49</sup>.

El movimiento de la acción y el discurso narrativo se congelan para dar lugar a la visualidad del lugar del crimen, introducida por la acción de ver («vio en el umbral»). A partir de este momento, al margen del texto se abre la pantalla en la que el lenguaje proyecta los movimientos de la cámara. Ella pasa del encuadre de tipo panorámico o americano tomado desde la esquina a un *close-up* que focaliza la cara enmascarada de sangre o la puñalada en el pecho. El naturalismo de la percepción es interrumpido por una *mise en scène* extrañante, la puesta en pantalla de un umbral sombrero («amanecer», «esas soledades», «el umbral de una antigua pinturería», «hombre empochado») que es a la vez un lugar y un tiempo de «*passage*»: la imagen es imprecisa y a la vez está cargada por los indicios materiales y por la expectativa de algo que, desde el *off*, puede irrumpir en el campo de la visualidad. Semejantes imágenes enfrentan al espectador con una visualidad sin centro, una visualidad no orientada ni por la organización discursiva, ni por el simbolismo icónico o por la geometría

47 Es un concepto de Arnheim acerca de las fotografías de Atget que Walter Benjamin propone en el ensayo sobre la reproductibilidad (Walter Benjamin, «La obra de arte» (n. 10.)) y en Walter Benjamin, «Kleine Geschichte der Photographie», en: *Gesammelte Schriften*, eds. Rolf Tiedemann/Herrmann Schweppenhäuser, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1991, t. 2.1, pp. 368–385.

48 Se trata por un lado de lo extraño en el margen del orden (Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Flammarion, 1971, p. 55) o «el afuera del lenguaje» (Deleuze, *Critique et clinique* (n. 35), p. 9), una exterioridad intrínseca a la dimensión inmanente del lenguaje, a su ser secundario, no originario (Derrida, *L'écriture et la différence* (n. 6), p. 165). Véase también David Wellbery, «Die Äußerlichkeit der Schrift», en: Gumbrecht/Pfeiffer, *Schrift* (n. 12), pp. 337–348, p. 343. Con respecto a la visualidad no está equivocado pensar a la exterioridad de Lévinas por lo que concierne un extraño irreductible que limita la vista. Acerca de la inmanencia de la visualidad remito a Borsò, «Rulfo intermedial» (n. 36).

49 Borges, OC (n. 16), t. 1, p. 537.

cartesiana del espacio. Por lo tanto la estética de Borges, afín a la estética cinematográfica, es la manifestación de una topología que libera de la tutela del ojo y de su régimen orgánico y natural o abstracto y totalitario como el ojo panóptico en la cultura occidental.

LA VISUALIDAD AL LÍMITE DE LOS ARTIFICIOS DEL PLOT:  
«EL SUR»

El poema gana si adivinamos que es  
la manifestación de un anhelo, no  
la historia de un hecho.

La cita procede del ya mencionado relato autobiográfico «El otro»<sup>50</sup>. El principio que Borges formula en él es tanto un gesto fundador de la escritura como el principio del cine, la fábrica de sueños o la tecnología del imaginario<sup>51</sup>. Ahora bien, «El Sur», otro relato de ficción autobiográfica, nos enfrenta directamente tanto al tema de la periferia que da el marco a este volumen, como al de la tecnología cuya figuración en este cuento es la operación neuroquirúrgica, un fármaco con la doble función de medicina y de amenaza o veneno. Mientras que retorna además el tema de la memoria y de la percepción, en este relato encontramos de manera más evidente una elaboración metaestética del cine como medio de la puesta en pantalla del imaginario. Igual que en «El otro», el principio de la indeterminación de los signos es el eje del proceso en el que se va formando la subjetividad del yo. El yo está «en el medio»: el afuera y el adentro son vasos comunicantes; la materialización y lo inmaterial se entrecruzan.

El *plot* es la puesta en escena del imaginario del yo. Pues en el momento en el que el protagonista se prepara a la lectura de un raro ejemplar de *Mil y una noches*, un accidente físico, la operación quirúrgica y la insania mental arrastran al protagonista Juan Dahlmann quien, a raíz de la operación, ya no logra despertar del ensueño de la imaginación. Al contrario, su convalecencia acaba con realizar sus nostálgicos deseos por el Sur, el paraíso de la infancia:

Dahlmann había logrado salvar el casco de una estancia en el Sur, que fue de los Flores; una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesi<sup>52</sup>.

El Sur es un lugar estereotípico, inexistente en el mapa, cuyo imaginario sin embargo puede matar. De hecho, en el momento en el que Dahlmann realiza o cree realizar el viaje y llega al otro lado de Rivadavia, donde empieza el Sur, y al lugar de su identidad, encuentra la amenaza de la muerte. Si corre el riesgo de morir, es porque no despierta del sueño del Sur, un sueño poblado de imágenes

50 Jorge Luis Borges, *El libro de arena*, en: PC (n. 1), t. 1, p. 462.

51 Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Múnich, Fink, 1995.

52 Borges, OC (n. 16), t. 1, p. 562.

de películas hogareñas. El viejo «oscuro, chico y reseco, y [que] estaba fuera del tiempo, en una eternidad» (p. 565), un «gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo)» (p. 566), es, por ejemplo, el personaje de una película gauchesca que, desde un rincón del almacén, le tira la daga, y es allá, en el imaginario gauchesco, que se acaba su destino, que Dahlmann recoge la daga, el indicio del color local del Sur. Dice Borges en efecto: «Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo» (p. 567). Es por el sueño del Sur que el protagonista Juan Dahlmann olvida la «discordia de sus dos linajes» (p. 562)<sup>53</sup> y se deja arrastrar por el determinismo del imaginario de uno de los dos, de la periferia. Allí muere o corre el riesgo de morir. El *plot* se parece a un guión de cine y es sin duda tanto una crítica sutil del poder del cine sobre el imaginario, como una crítica de los esencialismos geopolíticos de la identidad.

La escritura, sin embargo, tras la temporalización y la ambigüedad de las imágenes, adopta la imaginación delirante, debida al accidente cerebral o a la convalecencia de una operación neuroquirúrgica, y pone en pantalla un «sueño vigilante». Ya durante el viaje a la clínica y la preparación para la operación, las imágenes visuales se encuentran en un espacio intermedio entre realidad y sueño:

Dahlmann, en el coche de plaza que los llevó, pensó que en una habitación que no fuera la suya podría, al fin, dormir. Se sintió feliz y conversador; en cuanto llegó lo desvistieron; le raparon la cabeza, lo sujetaron con metales a una camilla, lo iluminaron hasta la ceguera y el vértigo, lo auscultaron y un hombre enmascarado le clavó una aguja en el brazo. Se despertó con náuseas, vendado, en una celda que tenía algo de pozo (p. 563).

Bajo el poder de la tecnología, aunque sea por motivos terapéuticos, el sujeto es desposeído de su soberanía. El narrador pone en escena el poder hegemónico de la institución y la progresiva reducción del cuerpo a un objeto anatómico sometido al régimen de la mirada clínica para la que el cuerpo se transforma en un órgano al que la tecnología inflige violencia<sup>54</sup>. Sin embargo, además de ser

53 El conflicto entre los dos linajes (Dahlmann, pastor evangélico alemán y Flores, héroe histórico, «lanceado por indios de Catriel» en la frontera de Buenos Aires) desemboca en la decisión romántica de seguir el destino del abuelo mártir. Según Borges: «Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica» (*ibid.*, p. 562).

54 El aumento de las tecnologías conlleva la intensificación de las relaciones de poder. Foucault observa a mediados del siglo XVIII una cesura que tiene lugar cuando se lleva a cabo la exclusión dentro del espacio del cuerpo humano. La regla inaugurada por Aristóteles, es decir, la formulación del ser humano como un animal vivo que se distingue del animal por ser capaz de una existencia política, se transforma de la siguiente manera: «El ser humano moderno es un animal, en cuya política su vida como ente viviente está puesta en juego» (Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen (Sexualität und Wahrheit)*, trad. Ulrich Raulff y Walter Seitter, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1977, p. 171). El poder ya no se limita al cuerpo social, sino que se dan diariamente dentro de la definición misma de *bios*, de vida cualitativa digna de ser protegida, en el interior del cuerpo individual. Dicha cesura es la piedra de toque de Giorgio Agamben cuando considera la producción de

una tecnología de masa que domina la formación del imaginario de manera hegemónica, el cine puede ser también productivo. Pues, como hemos visto en el caso del *close-up*, las nuevas tecnologías ponen en marcha un cambio de percepción del que aprovecha la escritura, que a su vez puede provocar una estética metareflexiva en el cine. Semejante potencial intermedial, a lo largo del relato, hace que la estancia en el Sur sea a la vez el paraíso imaginado y la realidad de la vigilia, ambos presentes en las imágenes «bifurcadas», localizadas a la vez en tiempos y lugares distintos: en la realidad de una estancia en la clínica y en la memoria del Sur. Lo mismo vale para la descripción del almacén:

Algo en su pobre arquitectura le recordó un grabado en acero, acaso de una vieja edición de *Pablo y Virginia* [...] Dahlmann, adentro, creyó reconocer al patrón. Luego comprendió que lo había engañado su parecido con uno de los empleados del sanatorio (p. 565).

Dahlmann encuentra tal vez la muerte que, en contra, el narrador logra escapar en el acto de transcribir la puesta en pantalla de las imágenes del sueño. Pues, en la escritura, la muerte se metaforiza en el sentido etimológico de μεταφορεῖν: pasaje. Con los continuos pasajes del mundo real al sueño, la escritura impide la absorción de la reflexión por el mundo fantasmático del cine popular. De hecho, la estética intermedial de la escritura desconstruye la polaridad entre imaginación y realidad y demuestra la ambigua función de los medios (tradicionales, como la escritura, y tecnológicos), a la vez fármaco y veneno, un veneno que, al poner en pantallas el imaginario nacional provoca el ensueño de los espectadores. Sin embargo, es con los medios que la metaestética proporciona también el fármaco de la reflexión. Pues la mirada inclemente y voyeurista del ojo tecnológico, del *close-up*, marca la vulneración, el despojo del sujeto, su amenaza, su reducción a un objeto. Además, en la materialidad de la escritura, ya desde el comienzo, el Sur es indirectamente denunciado como un lugar sin territorio en el mapa geográfico, un lugar del deseo, de la memoria y de la utopía a la que hace referencia el recuerdo de «un grabado en acero, acaso de una vieja edición de *Pablo y Virginia*» (p. 565) por parte del protagonista, mientras que, al comienzo del relato, el personaje está introducido por la iconografía de un museo de la memoria:

Un estuche con el daguerreotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del *Martín Fierro*, los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso (p. 562).

---

*homo sacer* en el interior del cuerpo tanto social como individual. Giorgio Agamben, *Homo sacer I. Il potere sovrano e la nuda vita*, Turín, Einaudi, 1995. Acerca de la biopolítica y de las resistencias por una filosofía de lo abierto (Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Turín, Bollati Boringhieri, 2002), véase Vittoria Borsò, «Tier und Maschine: Margo Glantz an den Schwellen der Differenzen», en: Christopher Laferl/Claudia Leitner (eds.), *Mensch — Tier — Maschine in der Iberoromania*, en prensa (2008).

La contigüidad de los *close-ups* de objetos disparados y anónimos materializa la fragmentación del pasado. Mientras que el personaje reacciona a la melancolía de las ruinas y de las huellas de la muerte acumuladas en la memoria compen-sando las formas fracturadas con el sueño romántico de la nacionalidad argentina y sus requisitos gauchescos, para el lector la imagen «demodée» de la daguerrotipia desconstruye el sueño. Pues la pátina del tiempo echa luz a la historicidad de la foto, al retrato antiguo de un tiempo pasado, a la vez orna-mento de la sociedad de una época histórica<sup>55</sup> y momento indexical de la ima-gen de la muerte, la muerte del sujeto fotografiado que estuvo ante la cámara<sup>56</sup>. Mientras que los signos culturales son símbolos que fomentan la identificación «voluntaria» de la imagen criolla con el territorio del Sur, la «casualidad» extraña de las conexiones en la escena de la escritura impulsa a la vez la reflexión acerca de la naturaleza ficticia de dicha identidad. Lo mismo pasa con la relación entre ficción y realidad. Un *close-up* en la descripción del accidente visualiza la herida y la des-identifica a la vez con una ambigüedad que recuerda el umbral entre realidad y ficción de imágenes surrealistas:

En la cara de la mujer que le abrió vio grabado el horror, y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre. La arista de un batiente recién pintado que alguien se olvidó de cerrar le habría hecho esa herida (p. 562).

La imagen de la herida es a la vez el rojo de la sangre y el «fard», es decir, materia colorada, pues el color rojo de la sangre que aparece en el *close-up* de la frente podría ser también la mancha roja dejada por el batiente recién pintado. Propiamente este *sensus obtusus* de la imagen puesta en pantalla hace que el sueño se junta a la vigilia. Pues, la mirada de la mujer es un espejo opaco que deja ver la *mise en scène* de la visualidad y la incertidumbre de las imágenes que en todo el relato oscilan igualmente entre ficción y realidad. Sólo el personaje queda encerrado en el sueño y cuando logra encontrar el Sur y se abandona a la proyección de su imaginario, muere.

---

55 Siegfried Kracauer, *Schriften*, ed. Inka Mülder-Bach, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1990, t. 5.2 (*Aufsätze 1927–1931*), p. 83.

56 Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, 1989.

JUAN JOSÉ ARREOLA Y LAS TECNOFICCIONES DE  
*EL CONFABULARIO*

Juan José Arreola<sup>57</sup>, a quien Borges denomina un escritor «sin ismos», además de ser cinéfilo y actor<sup>58</sup>, es un escritor de trato absurdistas y fantástico que experimenta la escritura del cuento al límite de varios géneros, del ensayo a la receta de cocina a la noticia periodística, a la entrevista, crónica y el anuncio publicitario. Al elaborar de manera irónica el fenómeno polifacético de los medios tecnológicos, Arreola, igual que Borges, expone los mitos occidentales y cotidianos propagados por los medios de masa, mientras que los sueños colectivos dirigen también el imaginario de los individuos. Los personajes, figuras de un *plot* literario o de cine, son parejas míticas, con las que el escritor vierte una luz irónica a la diferencia entre los géneros<sup>59</sup>. En sus tecnoficciones tematiza además los inventos científicos de la física cuántica, la rama de la física que explica el comportamiento de la materia a escala muy pequeña donde sus predicciones divergen radicalmente de la llamada física clásica, elaborando especialmente el principio de indeterminación de Werner Heisenberg («En verdad os digo») y varios usos de hallazgos mediáticos («El prodigioso miligramo») así como los fracasos de la modernización tecnológica en México («El guardagujas») Además de una inmensa gama de experimentaciones mediológicas, la escritura de Arreola tiene, tal como la de Borges, afinidades con la estética del cine.

En «En verdad os digo»<sup>60</sup> la ironía sarcástica del cuento estropea la creencia en el poder de la tecnología. Un tal Dr. Niklaus promete la invención de aparatos que el llama «estrafadores», capaces de efectos cuánticos tales que transportan las moléculas del cuerpo a un tiempo futuro. El doctor no solamente quiere comprobar que un camello puede pasar por un chorro de electrones, sino también organizar los electrones en átomos, los átomos en moléculas y las moléculas en células, reconstruyendo inmediatamente el camello en su forma original. Para ejecutar el proyecto, al Dr. Niklaus le hace falta además una planta atómica extensa como una ciudad, mientras que sus únicos presupuestos financieros son la aguja hecha de portentoso metal inclasificable y capaz de dejar pasar el camello por su hueco, así como un fantástico dromedario blanco y una gran caravana de camellos que los protectores de animales han donado, convencidos de que el proyecto era inofensivo. Una invención

57 En 1936 Arreola llega de Jalisco a México D.F., y tras sus viajes a Europa empieza a escribir en *Taller*, la revista editada por Paz.

58 Actuó, por ejemplo, en *El topo*, la película de Jodorowsky (1971).

59 Desde Aristóteles, la cultura occidental edifica al hombre erigiéndolo de la caverna cengosa de su origen animal y tribal. Así dice Margo Glantz en su lectura de Arreola: «La posición erecta que el hombre le ganó al mono cuando se bajó de las ramas altas a las que la prehistoria lo confinaba, lo convierte a su vez en un árbol (Bataille) cuya erección es perfecta. El pie es también la huella de la muerte, pues a pasos rápidos marchamos hacia ella» (Margo Glantz, *Esguince de cintura. Ensayos sobre narrativa mexicana del siglo XX*, México D.F., Conaculta, 1994, p. 11).

60 Juan José Arreola, «En verdad os digo», en: J. J. A., *Confabulario*, (1952) México D.F., Joaquín Mortiz, 1973, pp. 19–23.



semejante promete pues la eternidad, y tal proyecto se debe promover por medio de una colecta de fondos, piensa el personaje. Sin embargo, muy temprano, la transparencia científica del proyecto tecnológico se ofusca tras la concurrencia de charlatanes quienes disuelven al camello en una solución de ácido sulfúrico y lo destilan por el ojo de la aguja mediante una clepsidra de vapor. Ahora bien, en este relato la irónica referencia al principio de la indeterminación de Heisenberg vale también para la indeterminación del medio lingüístico que, en contraste con el principio divino de una única verdad al que hace referencia el título («En verdad os digo» son las palabras de Jesucristo) no consigue distinguir entre charlatanes y científicos. La argumentación del Dr. Niklaus es un camino de senderos que se bifurcan. El mismo ofrece dos probables resultados, el fracaso y el éxito. Si logra el éxito, el Doctor convertirá a los empresarios en accionistas millonarios de una empresa de transportes. «Los hombres del mañana viajarán a través de grandes distancias, en un instante y sin peligro, disueltos en ráfagas electrónicas» (p. 23). También la posibilidad de un fracaso es halagadora, tal vez más, dice el narrador a modo de clausura del cuento. Los ricos empobrecidos por sus agotadoras inversiones entrarán fácilmente en el reino de los cielos aunque el camello no pase. Pues bien, además de la ironía acerca de la radicalización del proyecto de la modernidad por medio de mitos tecnológicos que pervierten el anhelo de la perfectibilidad del ser humano iniciado por la ilustración<sup>61</sup>, en la parábola de Arreola se demuestra que el problema de la tecnología no está en la tecnología misma, que en sí no es ni buena ni mala, sino en el uso y las creencias en los mitos modernos — según la moraleja del relato.

Encontramos tal análisis en «El prodigioso miligramo»<sup>62</sup>. Una hormiga, relata el narrador, «censurada por la sutileza de sus cargas y por sus frecuentes distracciones, encontró una mañana al desviarse nuevamente del camino, un prodigioso miligramo» (p. 55). Reconoció en ello una tecnología que la perfeccionaría en su tarea de transportar materiales, una tecnología inteligente, correspondiente a las medidas de su cuerpo, un medio pues que «daba a su cuerpo extraña energía: como el peso de las alas en el cuerpo de los pájaros» (*ibid.*). Con fina ironía alude el narrador a la utopía del perfeccionamiento del hombre que la cultura de occidente anhela desde el siglo XVIII. Es la utopía de superar los límites humanos que, tanto en la mitología como en la historia de la

---

61 Michel Foucault encuentra el punto de partida de la modernidad «crítica» en el artículo de Kant «Was ist Aufklärung?» aparecido en diciembre de 1784 en *Berlinische Monatschrift*, un ensayo al que el filósofo francés regresa numerosas veces en los años 80 cuando lleva a cabo una filosofía de la subjetividad (Immanuel Kant, *Was ist Aufklärung? Aufsätze zur Geschichte und Philosophie* (1784), Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967). La reflexión crítica sobre las condiciones del pensamiento y los límites de la cultura conlleva el fracaso de conceptos fuertes. Por ello, cabe subrayar la diferencia entre la crítica de la modernidad como negación del proyecto racional y el proyecto de la modernidad como crítica. Este último, el que perdura, es una «attitude limite», una «postura-limite» que, lejos de negar y polarizar, supera y transforma las polaridades: «Il faut être aux frontières». Cf. Michel Foucault, «Qu'est-ce que les Lumières?», en: M. F., *Dits et écrits*, ed. Daniel Defert, París, Gallimard, 1994, t. 4, pp. 562–578, p. 575.

62 Juan José Arreola, «El prodigioso miligramo», en: *Confabulario* (n. 60), pp. 55–64.

modernización tecnológica, acabó por representar el máximo peligro para la humanidad: la sobrevaluación de su propia fuerza. El escritor mexicano analiza lúcidamente los rituales sociales en el contexto de los medios. Pues el problema que se encuentra analizado en el cuento es la interpretación y el uso de la tecnología, así como la creencia en su substancialidad mágica, creencia que transforma el medio en la reliquia de la divinidad. De hecho el Estado, interpretando las prácticas frente al miligramo como un ritual heterodoxo y pues como una amenaza contra el orden social, excluye a la hormiga de la *polis*. Encerrada por demente, la hormiga, a su vez venera al miligramo hasta agotar su energía vital<sup>63</sup>. Sacrificado el descubridor rebelde, el Estado pasa de la prohibición a la sacralización del medio prodigioso. La colonia de hormigas, alegoría de la sociedad, refuerza por ende sus técnicas de *gouvernement des hommes*, su régimen de control político-religioso<sup>64</sup>. Sin embargo, a pesar del orden totalitario, la colonia de hormigas se desintegra. Pues todos fabrican y adoran miligramos prodigiosos y nadie recuerda su función concreta y material, nadie atiende más sus tareas. Las tácticas del uso del instrumento como simple «medio»<sup>65</sup> cayeron en el olvido. Así termina el cuento: «solamente nos quedará, encerrado en dos o tres fábulas ineficaces, el recuerdo de sus antiguas virtudes» (p. 64). La incapacidad de profanar y la sacralización del medio llevan al fin y a cabo a la destrucción de la sociedad<sup>66</sup>.

«El guardagujas» es en fin una parábola crítico-irónica acerca de la transición de la tecnología moderna al mapa latinoamericano, translación que tuvo lugar desde la colonia<sup>67</sup>. En este relato el personaje del guardagujas, los andenes de la estación y un pueblo desierto son relictos de la tecnología telemática en América Latina. Pues los viajeros que llegan al pueblo y quieren salir de él tienen otra vez dos alternativas: o son obligados a aposentarse en un hotel cercano para esperar un tren que nunca llega, o si llega un tren en cualquier momento inesperado, los lleva a un peregrinaje infinito tras las desventuras de la técnica, tanto que la compañía, en vista de los largos viajes en los

63 «Por las noches, en vez de dormir, la prisionera se ponía a darles vueltas a su miligramo, lo pulía cuidadosamente, y pasaba largas horas en una especie de éxtasis contemplativo [...] Un día, al amanecer, la carcelera halló quieta la celda, y llena de un extraño resplandor. El prodigioso miligramo brillaba en el suelo, como un diamante inflamado de luz propia. Cerca de él yacía la hormiga heroica, patas arriba, consimida y transparente» (*ibid.*, p. 57).

64 Me refiero a los escritos del tardío Michel Foucault, entre otros: Michel Foucault, «La gouvernabilité», M. F., *Dits et écrits* (n. 61), t. 4, pp. 641–642; Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique (Cours au Collège de France. 1978–1979)*, ed. Michel Senellart/François Ewald/Alessandro Fontana, Paris, Seuil/ Gallimard, 2004. Véase también «Du gouvernement des vivants», el curso que Foucault expuso en el Collège de France (1980, todavía no publicado) acerca de la genealogía de la psicología como dispositivo político. Acerca de la gobernabilidad véase también Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986.

65 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, UGE, 1975; Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México D.F., Grijalbo, 1995, especialmente pp. 57–72; Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México D.F., Era, 1995.

66 Giorgio Agamben, *Profanierungen*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2005.

67 Cf. también el ensayo de Wolfgang Schäffner en este volumen.

que muchos fallecen, acompaña los trenes con vagones funerarios. Además, el uso de la tecnología es pervertido. En vez de ser la prótesis la que perfecciona la movilidad del hombre, es el hombre el que llega a ser la prótesis de la tecnología — cuando, por ejemplo, los viajeros, por falta de puentes, son obligados a transportar pedazos de vagones a hombros para pasar a la otra parte del valle. Sin embargo, a lo largo del relato, esta visión crítica de la modernización en el tercer mundo muestra, además del fracaso, también el éxito de las translaciones, un éxito que emerge a contrapelo del fracaso, cuando, en el medio de las peripecias de las transacciones, los usuarios recurren a su propia imaginación<sup>68</sup>. En el relato, de hecho, el fracaso de las tecnologías en la periferia da lugar a formas de productividad irreverente contra la creencia del centro con respecto a las tecnologías. Pues, es cuando los viajeros «naufrogan», es decir, son forzados a aposentarse para siempre en las provincias deshabitadas de México, que se fundan ciudades, se crean familias, nacen niños. Es ahí que se inventan prácticas cotidianas lúdicas y carnalescas de cultura popular.

#### LA PERIFERIA COMO LUGAR EPISTEMOLÓGICO: HACIA OTRAS MEDIACIONES

Acabamos de considerar autores como el argentino Jorge Luis Borges y el mexicano Juan José Arreola que entre los años 30 y 50 del siglo pasado llevaron a cabo una considerable obra de deterritorialización de la epistemología y filosofía occidental. Frente a esta labor cabe pues preguntar, en dónde está el centro, en donde la periferia. Pues bien, en el contexto de la muy temprana aparición del cine y de la crítica de cine en América Latina<sup>69</sup>, nos enfrentamos, de hecho, a las mediaciones y transiciones no solamente entre los medios, sino también entre Europa y América o entre ella y otros puntos del globo. Con las transformaciones se pierde el origen o el origen pierde su autoridad. Propiamente América Latina demuestra la trascendencia del giro copernicano, tanto en la mediología como en la geopolítica, que había sugerido el ensayo de Walter Benjamin acerca del arte en la época de la reproductibilidad<sup>70</sup>. La noción de «periferia» no corresponde pues a un lugar concreto en el mapa sociopolítico o cultural, sino es un discurso cuya pertinencia se debe poner en tela de juicio. Ya en los ensayos acerca del escritor argentino y la tradición o sobre la poesía gauchesca, Jorge Luis Borges demostró las aporías de los argumentos geopolíticos. Cabe recordar la irónica referencia a la ausencia de camellos en el Corán, y justamente esta carencia demuestra según

68 Es, por supuesto, el mensaje de Borges acerca del fracaso de Averroes al interpretar el concepto de «tragedia». Con respecto a la productividad de las transposiciones en el «uso» de los nuevos medios cf. García Canclini, *Consumidores y ciudadanos* (n. 65), especialmente pp. 57–72.

69 Cf. el estudio de Rose Corral y José Amicola en este volumen.

70 Benjamin, «La obra de arte» (n. 10). Véase el artículo de Lisa Block de Behar en este volumen y sus ensayos teóricos (Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio* (1984), México D.F., Siglo XXI, 1994, p. 62) así como Jesús Martín Barbero, «Mis encuentros con Walter Benjamin», en: *Ciencias de la Comunicación* 1 (2000), pp. 16–23.

Borges la autenticidad del texto, su arabicidad<sup>71</sup>, mientras que el color local es el signo de una visión foránea y una pregunta que para los locales no existe. Dice Borges en «El escritor argentino y la tradición»: «El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo»<sup>72</sup>. El diagnóstico de Borges ya pone el acento sobre los desplazamientos culturales, la dimensión performativa de la cultura y los enfoques poscoloniales del final del siglo XX: «Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare» (p. 288). Cuando Borges maneja los discursos de periferia y centro, lo hace como cita o como puesta en pantalla de un imaginario que, bajo su pluma, se disloca, se socava, se estropea. En el cuento «Funes el memorioso» es, de hecho, el pobre minusválido que, encerrado en un rincón de su rancho uruguayo, desde la periferia de la periferia le enseña al narrador culto, proveniente del centro de Buenos Aires, el problema de la mediación de la memoria. En la escritura borgeana, las localizaciones geopolíticas son irónicas; sus figuraciones ponen en escena las aporías, las negociaciones y los diversos puntos de vista que las mediatizan. Lo demuestra, por ejemplo, el famoso pasaje acerca de la visión del Aleph en el sótano de la casa de Carlos Argentino Daneri. Parafraseando a Borges se podría por lo tanto afirmar que, reducir las figuraciones de su escritura a la imaginación de la periferia argentina sería un culto europeo que los de allá tendrían que rechazar por foráneo<sup>73</sup>.

---

71 «Sólo un turista o un nacionalista árabe hubiera hecho prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página, pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecerlos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local» (Jorge Luis Borges, «El escritor argentino y la tradición», en: Borges, OC (n. 16), pp. 282–289, p. 285).

72 *Ibid.*, p. 285.

73 «Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América [...] vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré» (Borges, OC (n. 16), p. 666). El tema de la descripción es la posición del sujeto en el espacio frente a las múltiples perspectivas (cf. Borsò, «Topologie» (n. 5)) Con respecto a la figuración de la pampa cf. Matei Chihaiia en este volumen.