

## **La flor (2018) de Mariano Llinás. Autopoiesis y paisajes metaliterarios. Una película que crece en el sur**

**LA FLOR (2018) BY MARIANO LLINÁS. AUTOPOIESIS AND METALITERARY LANDSCAPES. A FILM THAT GROWS IN THE SOUTH**

**LA FLOR (2018) DE MARIANO LLINÁS. AUTOPÓIESIS E PAISAGENS METALITERÁRIAS. UM FILME QUE CRESCE NO SUL**

Rodrigo Bacigalupe Echevarría \*<sup>1</sup>

**rodrigobacigalupe25@gmail.com**

### **Resumen**

Este artículo pretende reflexionar sobre la relación entre geopoética y naturaleza a través de la proliferación del recurso de la enumeración en claro vínculo transmedial entre literatura y cine. Se tomarán como base las nociones de autopoiesis y metaliteratura y su conexión a través de un funcionamiento 'vegetal' como el que se presenta por medio de la mereología. También, a través de la recursividad poética en clave borgeana, estudiaremos cómo el director del film logra dotar al compendio de casi catorce horas de duración de una forma de individualidad que no se deja definir por los cánones tradicionales del término individuo. Cada una de las individualidades que, por su parte, se vincula orgánicamente con las otras en clave mereológica estará determinada por el uso de un recurso característico de la literatura borgeana: las enumeraciones. Profundizar en este vínculo será nuestro objetivo. De este modo, se podrá demostrar una configuración de las representaciones imaginarias de la Patagonia en la que los ecosistemas se tornan representativos de una realidad que trasciende la geografía.

**Palabras clave:** autopoiesis, metaliteratura, paisaje, mereología, individualidad, poética del espacio, paisaje, Borges

### **Abstract**

*This article reflects on the relationship between geopoetics and nature in the proliferation of the resource of enumeration in a clearly transmedial link between literature and cinema. The notions of autopoiesis and metaliterature, and their connection by means of a 'vegetable' operation, such as the one presented through mereology, are the basis for this study. Moreover, through a poetic recursion in a borgesian key, this article analyses how the director of the film manages to endow a*

---

<sup>1</sup> \* Universidad de Salamanca

*fourteen-hour-long compendium with a sort of individuality which does not allow for canonical definitions of the term 'individual'. Each one of the individualities which, for their part, are organically linked to the others mereologically, are determined by the use of a characteristic resource of borgesian literature: enumerations. This article focuses particularly on this link. In this way, it is possible to demonstrate a configuration of the imaginary representations of Patagonia in which ecosystems become representative of a reality which transcends geography.*

**Keywords:** autopoiesis, metaliterature, landscape, mereology, individuality, poetics of space, landscape, Borges

## Resumo

*Este artigo tem como objetivo refletir sobre a relação entre geopoética e natureza por meio da proliferação do recurso de enumeração em uma nítida ligação transmídia entre literatura e cinema. As noções de autopoiese e metaliteratura e sua conexão através de uma operação "vegetal", como a apresentada pela mereologia, serão tomadas como base. Além disso, por meio da recursão poética em tom borgeano, estudaremos como o diretor do filme consegue dotar o compêndio de quase catorze horas de uma forma de individualidade que não pode ser definida pelos cânones tradicionais do termo indivíduo. Cada uma das individualidades que, por sua vez, se vincula organicamente às demais em uma chave mereológica, será determinada pelo uso de um recurso característico da literatura borgesiana: as enumerações. Aprofundar esse elo será nosso principal objetivo, bem como, em segundo lugar, estudar seu impacto na construção da paisagem geopoética do filme (aplicado a uma América do Sul reinventada). Desta forma, será possível demonstrar uma configuração das representações imaginárias da Patagônia em que os ecossistemas se tornam representativos de uma realidade que transcende a geografia.*

**Palavras-chave:** autopoiese, metaliteratura, paisagem, meteorologia, individualidade, poética do espaço, paisagem, Borges

## Introducción

*La Flor* (2018), la película de Mariano Llinás (*Bañerios*, 2002, *Historias extraordinarias*, 2008), está llamada a poner en discusión categorías cinematográficas como el visionado, exhibición e incluso la duración que ha de tener un film<sup>2</sup>. Sin embargo, la importancia creativa de este director no radica únicamente en los aspectos anteriormente aludidos, ni siquiera en el detalle estructural de las catorce horas que requiere su exposición. En cada pétalo de *La Flor*, hay mucho más que ese ramillete de transgresiones de base. Cada relato transita por universos cinematográficos distintos a nivel histórico (de su diacronía

---

<sup>2</sup> Concretamente, 808 minutos de metraje son los que ocupa el visionado del film producido por El Pampero, lo que la hace una de las más largas de la historia del cine no documental.

sincronizada), así como por paisajes geográficos<sup>3</sup> (también geopoéticos, en relación con La Patagonia como enclave de la *imago* literaria y cinematográfica) y estilísticos bien diversos (la literatura gauchesca, el *noir*, el giallo, la ficción autoconsciente). Sin embargo, poseen un denominador común: la presencia de cuatro actrices (grupo artístico *Piel de lava*) como centro de todas esas historias (acaso también como una contundente reivindicación de género y subversión genérica simultáneas). A través de Llinás y la productora El Pampero, *La Flor* logra metabolizar una enorme cantidad de tradiciones, prescindiendo de la aparente estructura obligatoria para arribar a estas, sintetizando lo que parecía imposible e intraducible a nuestro idioma cinematográfico: la literatura pulp, el cine de terror Serie B, el thriller metafísico, el cine de espías o la obra de Jorge Luis Borges.

Con respecto a este último punto es que nuestra propuesta encuentra su objeto de estudio: el influjo de las enumeraciones de raigambre borgeana en la obra de Llinás. Dicho recurso constituye uno de los dispositivos poéticos más aplicados por el escritor argentino, a tal punto que no es aventurado proponer que la película completa (dividida en tres segmentos), pero sobre todo la segunda parte, representa un ejemplo paradigmático de esta presencia enumerativa. Además, este recurso alcanza su apoteosis dentro del film a través de una muy particular forma de reescritura del célebre cuento “El Sur” en el cuarto episodio<sup>4</sup>, acaso un no tan secreto homenaje de Llinás al autor de *Ficciones*, muy presente en el quehacer cinematográfico del director. Autogenerado desde el Sur, engendrado como su gigantesca película a través de un mecanismo de autopoiesis, el modo borgeano de narrar (y de enumerar) que adopta Llinás para su película representa también nueva forma de *individuo* que vamos a analizar: autopoietico, metaliterario, y que crece, como un organismo vivo de naturaleza intermedial.

## Arte planta

Ya Goethe lo había advertido con su noción de *ritmos primitivos*, y luego Valéry profundizaría en ello (Dahan-Gaida, 2018): la organización de lo vivo, del mundo natural, se rige por principios homologables a los del arte (2). Presintieron, primero, y demostraron después, a su modo y según su época, que también un producto artístico puede originarse del mismo modo que un producto biológico, sin que necesariamente exista una copia por parte del arte de los procesos de la naturaleza, entendiendo que no es por imitación, por mimesis de lo natural, que el

---

<sup>3</sup> Las últimas dos historias del film se instalan también en las llanuras pampeanas. La quinta, como una recreación transmedial del mito de la cautiva, presente en la obra homónima de Esteban Echevarría, en *La vuelta de Martín Fierro* (1897), en las pinturas de Ángel Della Valle, o en el cuento borgeano “Historia del guerrero y la cautiva”, incluido en *El Aleph* (1949), por citar las más relevantes. La sexta y última, asume La Pampa como escenario del episodio más autoconsciente del film, exhibiendo los avatares propios de su proceso de filmación.

<sup>4</sup> La trama de esta parte se sostiene en una misión suicida que le es encomendada a cuatro agentes internacionales: eliminar al científico Dreyfuss, sin saber que, en realidad, serán ellas las ajusticiadas. Para narrar, el director hace uso del *pulp fiction* y reconstruye, como si de una novela de formación se tratase, los orígenes de cada una de las protagonistas hasta llegar al momento presente en que tiene lugar su misión en el Sur del planeta.

arte encuentra su camino, sino porque el camino es el mismo, pues la morfogénesis (su proceso de origen y formación) es compatible en ambas áreas. Por ello, en este trabajo se pretende aplicar esa noción organizativa a la construcción cinematográfica, tratando de reflexionar acerca de los modos en que un film, en tanto obra de arte, puede compartir un mecanismo originario idéntico en sus impulsos y relaciones al de un ser vivo. De este proceso organizativo nos interesa en particular su carácter reflexivo en su condición metaficcional y autoconsciente, en la medida en que recae sobre sí mismo, para alcanzar la auto organización. Esta idea organizativa, desde lo biológico, fue definida por Humberto Maturana y Francisco Varela (2003) como *autopoiesis*.

También, desde el punto de vista de la teoría literaria es posible ver el afuera y el adentro del “organismo” textual con un funcionamiento regido de modo similar. Por ello, lo que se concibe como artificio (la literatura) lo es solo en tanto que creación, pero, justamente por serlo, comparte con la creación natural sus procesos de formación y reproducción que pueden observarse y comprenderse de manera análoga, según analizaremos. Como consecuencia, las reglas exteriores al texto, las pertenecientes a la propia naturaleza, pueden ser comprendidas también gracias a las reglas interiores, de la semántica textual, permitiéndonos conjeturar que tanto el interior como el exterior son *escritos*. Patricia Waugh (1984) sostiene que la literatura metaficcional, autoconsciente de su proceso creativo, consiste “In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’” (Waugh, 1984, p.18). La literatura que toma el film de Llinás como referencia hace de éste una creación autoconsciente, en total conocimiento de su condición artística, pero también de naturaleza orgánica.

### **Relaciones *inter paris***

Conjuntamente al proceso de autopoiesis, interesa la idea de cómo las supuestas partes individuales de un todo se relacionan entre sí, así como cada una con ese todo que las contiene, pudiendo reconocerse, por analogía, tal proceso en el arte. Para este caso, a través de la obra del director argentino observamos, mediante una estrategia autoconsciente abierta, cómo el propio cineasta bosqueja, mediante una muy desenfadada digresión que comienza al inicio del film, el mapa conceptual de su creación a través del dibujo de una flor, y va explicando el modo en que cada una de las partes depende y nutre simultáneamente a las demás, de manera tal que, aunque por cuestiones de exhibición la obra se haya distribuido en tres partes (en algunas salas en seis), no puede decirse que sean independientes del todo orgánico, aunque puedan funcionar como tales. Así lo explica Llinás en su película: “Hola. Esta película es así: Son seis historias. Hay cuatro que empiezan y no terminan, terminan en la mitad. Son cuatro comienzos. Después hay una que empieza, otra que empieza y termina, y después hay otra que empieza en la mitad y termina todo el film”<sup>5</sup>. Luego, mientras dibuja, nos explica que “la película es como

---

<sup>5</sup> Son muchas las entrevistas en las que el director ha insistido en la idea de un film como creación colectiva, por lo que él nunca se refiere a “sus” películas, evitando el uso del posesivo que aquí usaremos por cuestiones de comodidad referencial.

una flor por tener un centro, cuatro historias (pétalos) y un tallo (una historia simiente), dando un total de seis” (*La Flor*, 2018).

Si bien, en apariencia, el único denominador común de todo el film serían las cuatro actrices, creemos que se encuentra presente el planteo de una concepción de individualidad novedosa en términos poéticos, que escapa de la idea clásica de individuo asociada a lo atómico, celular o genético, para alcanzar la idea de un individuo por encima de las individualidades, y por ello refuerza los vasos comunicantes del largometraje.

¿Hasta dónde se desplaza o extiende esa noción de individualidad? Para abordar esta cuestión parece redituable a nuestro propósito la inclusión del material teórico de Jorge Wagensberg. El pensador catalán propone una nueva concepción de individualidad en relación con los rasgos comunes que permiten identificar a un mismo ser (individuo). En este caso, la propuesta consiste en un cambio en el paradigma evolutivo propuesto por Darwin en 1859 con la elaboración de su famosa *Teoría de la selección natural*, pues la idea que ofrece Wagensberg es la de concebir la individualidad más allá del individuo, del “nivel de los organismos o de los genes individuales”, llegando a pensar que la “selección natural” podría concebirse actuando por encima del individuo (Wagensberg, 2017, p. 201). A este propósito, consideramos que el elemento cohesivo entre los individuos (las enumeraciones poéticas) y el organismo en su sentido amplio (el episodio completo) asienta sus bases en la intermedialidad presente entre literatura y cine como medios expresivos, en un sentido general, y entre la obra borgeana y la de Llinás, en particular. El espacio artístico (también cito a Borges) será el paisaje poético del Sur, aunque actualizado y resemantizado por el director de *La Flor*. Para ejemplificar este mecanismo tomaremos principalmente la segunda parte del film (casi cinco horas de duración), en la que todos los paisajes y lugares (Berlín, Moscú, la guerrilla paramilitar en el Caribe, o la residencia privada de Margaret Thatcher) derivan en la centrípeta Pampa argentina.

### **Poiesis y autopoiesis**

Si consideramos las ideas planteadas por Goethe hacia finales del s. XVIII, en relación con la visión organicista del arte, hasta llegar a la concepción de Paul Valéry<sup>6</sup> sobre los ritmos orgánicos primitivos, es posible extraer como máxima y nuevo punto de partida la idea de que, tanto la estética, como la biología, pueden hallarse en franca conexión. Particularmente en este caso, las ideas de cine como lenguaje poético y su proceso de creación (*poiesis* en términos aristotélicos) pueden vincularse con el proceso funcional de ciertos organismos capaces de autogestionar su desarrollo (*autopoiesis*), así como con la autoconciencia y su importancia para la narrativa autogenerada, o lo que el profesor Steven Kellman denominó como *The Self-begetting Novel* (1980). De este modo, es posible comprobar que existe una mecánica común entre ambas formas de hacerse camino a sus distintas organizaciones. Por esto, es válido afirmar que ambos procesos,

---

<sup>6</sup> Téngase presente que el escritor francés, ya en el siglo XX, en obras como *El hombre y la concha* (1937) no solo se apropia de algunas de las nociones vertebrales del alemán, sino que el sistema operativo que aplica constituye en sí mismo una reelaboración de aquellas.

tanto el de la autopoiesis como el de la autoconciencia metaficcional de la novela autogenerada, son modalidades que se crean y recrean a sí mismas a medida que se desarrollan. Como lo recuerda Dahan-Gaida (2018), ya Valéry había hecho referencia al estudio organicista de los empalmes vegetales en su obra *Tiempo planta* (1933), destacando ese principio autoorganizativo que el francés definió como *modulación en las artes* para referirse a los modos de reconocimiento e identificación que tanto en la naturaleza como en el arte exhiben dinámicas organizativas comunes (p. 8).

Tanto en el mundo de la biología como en el mundo de la creación artística, se hablará de organismos que, según la terminología propuesta por Maturana y Varela (2003), puedan denominarse *máquinas autopoieticas*. Estas entidades serán reconocibles por su mecánica evolutiva autogestionada<sup>7</sup>, la cual se forja en las relaciones dinámicas entre el todo y sus partes (relaciones mereológicas, según Valéry), permitiendo al organismo equilibrar, según la segunda ley de la termodinámica, sus intercambios energéticos de orden y desorden, transfiriendo información, energía y vida para continuar evolucionando (en sentido darwiniano) en su condición de sistema abierto y no morir. El proceso equivalente a nivel literario lo constituyen las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas que dan coherencia y cohesión a un texto, es decir, equilibrio. Sin embargo, esto podría entenderse para el caso de *La Flor* como el final de la autopoiesis artística. Por este motivo, el aparente desorden de las enumeraciones de herencia borgeana será vital para que la entropía fílmica prospere. Por ello, con la propuesta autoconsciente de Llinás se consigue la autogénesis a través de la reflexividad filmoliteraria, pues el film da lugar a la literatura, se nutre claramente de esta en un vínculo intermedial, y a su vez, lo literario permite la construcción de la identidad fílmica. Como lo plantea Patricia Waugh (1984), una obra de metaficción se torna medio y fin, creación y crítica, propiciando su propio devenir orgánico cuando

[t]he lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between creation and criticism and merges them into the concepts of interpretation and deconstruction. (Waugh, 1984, p. 6)

Maturana definió este proceso autogenerativo como “una dinámica en la cual lo que ocurre en esa dinámica como proceso de producciones moleculares da por resultado el sistema en el que esos procesos moleculares se producen. Autopoiesis, producción de sí mismos” (Maturana, 2018). En el caso de *La Flor*, uno de los ejemplos más explícitos de autogeneración ocurre con las diversas apariciones del director en el film, interviniendo como personaje, encargándose de explicar el origen, la estructura y el funcionamiento de la película. De este modo, a través de episodios de metaficción transgresiva, (ruptura de planos ontológicos<sup>8</sup>),

<sup>7</sup> Ese modo de autogeneración es parte de la esencia de la llamada “máquina autopoietica” que “continuamente específica y produce su propia organización a través de la producción de sus propios componentes, bajo condiciones de continua perturbación y compensación de esas perturbaciones (producción de componentes)” (Maturana & Varela, 2003, p. 69).

<sup>8</sup> En la terminología de Genette en *Palimpsestos* (1989) “metalepsis”, y para Waugh es “frame break”.

queda claro el vínculo entre medio artístico y finalidad del que hablaba Waugh.

### **Individuo o individualidad**

Como se mencionó en la sección anterior, otro aspecto que hay que considerar para comprender la constitución de las entidades individuales es el de la retroalimentación, el vínculo e intercambio que acaece entre el todo y sus partes, nutriéndose respectivamente. En nuestro caso sucede entre la literatura y el cine de manera análoga a como lo hacen los distintos sistemas de los organismos vivientes. ¿Cómo concebir esta idea en el universo narrativo particular de *La Flor*? Aquí se presenta una situación taxativa para la que resulta útil la reflexión de Wagensberg que citamos. Si aplicamos la lógica que plantea el pensador catalán y la aplicamos a la realidad filmoliteraria, la individualidad puede traspasar la esfera de los distintos episodios que componen el universo fílmico (como organismo), para concebir al film en sí propio como un “individuo”, o bien, buscar la mínima expresión orgánica considerada como literatura extendida a lo largo del film, para estudiar así su funcionamiento dentro del cine. El objetivo será, pues, reconocer el mínimo recurso estilístico capaz de causar *extrañamiento* (en sentido formalista): el *tropos*. Luego, analizar cómo este individuo poético se organiza (dentro del film) por medio de la lengua. En el caso de la presencia borgeana en el texto cinematográfico de Llinás, se destacará por sobre otros un recurso que es casi *marca registrada* del escritor argentino: la enumeración, célebre por su caótico ordenamiento en su no menos célebre cuento “El Aleph” (1949).

### **Orden y caos**

Como expresó en una ocasión Alberto Manguel: “Si hubiera que elegir una imagen que sintetizara la obra de Borges, ésta no sería, como muchos podrían suponer, el ‘laberinto’, sino el Aleph” (Águila, 2000, p. 1).<sup>9</sup> Y sucede que en ese libro, y en particular en el cuento homónimo, el recurso de las enumeraciones alcanza la excelencia que lo convirtió en signo de identidad autoral. Esa forma de enumerar tan particular, que por supuesto no es invención de Borges (Rodríguez-Mansilla, 2015), obtiene una nueva dimensión en algunas de las mejores páginas del escritor, quien, como aquí postulamos, influyó en la película de Llinás. El siguiente análisis parte de la convicción de que esas enumeraciones representan en el film la *nueva individualidad* de la que habla Wagensberg, generada a través de la autopoiesis que la recursividad enumerativa genera. De este modo, los momentos más claramente literarios estarán siempre dotados del recurso en cuestión como insignia.

Según el *Diccionario de términos literarios* publicado por AKAL, la enumeración como tropos, ya sea a través del asíndeton o ya mediante la coordinación, puede presentarse bajo la forma de catálogo, de inventario, de recapitulación, puede ser de tipo elíptica (ligada al contenido simbólico de la referencia), o caótica (propia de recursos como el monólogo) (Ayuso de Vicente, García Gallarín & Solano Santos, 1997, p. 125).

---

<sup>9</sup> La referencia tuvo lugar en una conferencia con motivo del homenaje organizado a Borges por Boston University en el año 1998.

Tanto en Borges como en el film de Llinás, esta última será la forma con mayor presencia, aunque para el caso de *La Flor*, la enumeración caótica no siempre formará parte del monólogo de un personaje<sup>10</sup>, tal y como los manuales de retórica prescriben, sino que tendrá lugar a través de la *voiceover* del propio director, focalizada en un personaje, como si del fluir de conciencia se tratara. De este modo la relación intermedial se ve potenciada, como lo sostienen Gil y Pardo (2018), y cada medio, en tanto que “síntesis de una materia/soporte de creación [...]”, se nutre recíprocamente del otro. Dicha forma de intermedialidad, según lo plantean los autores, deberá considerarse en su modo extrínseco, que requiere de una transmisión y una combinación en segundo grado, ya sea entre códigos y soportes, como entre medios institucionalizados (literatura, música, artes plásticas y escénicas, cine, cómic, etc) (Gil & Pardo, 2018, p. 18). Según este planteo, lo fundamental será no olvidar que se trabaja con un soporte que funciona como entidad artística singular a la vez que como parte de un continente mayor (la literatura de Borges en el cine de Llinás).

La enumeración de raigambre borgeana que abordaremos como concepto clave, sin embargo, presentará variantes que hay que atender. En ocasiones fluctuará del inventario a la enumeración caótica, en otras, de esta a la elíptica, dando lugar a la consecución de imágenes de valor simbólico, formas híbridas, inconexiones que, no obstante, bajo la forma dominante del aparente caos de referencias (metáfora del infinito), darán lugar, tanto en “El Aleph” como en el paisaje pampeano de Llinás, a la expresión de una conmoción ante lo inefable (heredera de las visiones hagiográficas) y a la plenitud del cosmos, donde cada una de las partes del todo, mereológicamente, se mantienen ensambladas. Ese ensamble entre cada individuo es lo que terminará dotando al film de una armonía orgánica, ya que el espectador puede reconocer, por repetición y acumulación, que las enumeraciones pasan a formar parte del ritmo natural de todo el episodio, y no constituyen un hecho aislado.

Eduardo Amaya Valencia (1946) nos recuerda, a propósito de Spitzer y las enumeraciones caóticas en Borges, que éstas “son como catálogos del mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas, que se integran no obstante en una visión grandiosa del Todo-Uno” y agrega luego que la “enumeración caótica se inserta en la gran tradición judeocristiana: las letanías, la lista de los nombres de la Divinidad, y toda clase de enumeración panegírica religiosa en honor de Dios” (Amaya Valencia, 1946, pp.206-207).

Pero en Borges no siempre tiene una finalidad ni un origen teológico, y menos en Llinás, igualmente panteísta en relación con el paisaje Sur pampeano y su geopoética. Esa enumeración, desde un enfoque jakobsoniano, constituye un distanciamiento de la función poética, pues tiende a desplegar el de forma monótona los ejes sintagmático y paradigmático (Jakobson, 1981, pp. 360-362). Sin embargo, esto provoca que dicha concatenación de ideas, en lugar de distorsionar

<sup>10</sup> Sin embargo, será habitual a lo largo del episodio analizado hallar la enumeración caótica como parte central de discurso que tradicionalmente tiene como objetivo reflejar la interioridad de un actante, ya fuere en el caso de un soliloquio en el que el personaje se desdobra para propiciar su reflexión, o cuando se trata del clásico monólogo interior o *fluir de conciencia*, ideal para tal propósito, como su nombre lo evidencia.

el sentido, lo unifique como acumulación de *semas* que en su representación de lo inmenso concentrado funcionen como metonimia del todo. Esas enumeraciones funcionarán como las partes del todo. Esto es lo que recupera Llinás para su *Flor*, una seña orgánica de la poesía argentina puesta en escena a través de un gesto metaliterario no del todo solapado para los conocedores de la obra borgeana, ya que, como decía Bajtin, “es necesario un oído muy fino para percibir lo específico del discurso del otro” (Bajtin, 1986, p. 281).

El propio Borges en una nota referida al poema “Aquél”, que forma parte de *La cifra* (1981), esboza una explicación de lo que representa la enumeración caótica para él, aclarando que esa poesía “como casi todas las otras (de este libro), abusa de la enumeración caótica. De esta figura, que con tanta felicidad prodigó Walt Whitman, sólo puedo decir que debe parecer un caos, un desorden y ser íntimamente un cosmos, un orden” (Borges, 2011, p. 577).

Ahora bien, como se explicó antes, uno de los momentos literarios más significativos en la obra de Borges en relación con el recurso en cuestión, y probablemente el que haya servido de influjo (por su similitud) para el uso de dicho tropos en la textura fílmica de *La Flor*, acaece cuando un Borges personaje, actante principal de “El Aleph”, narra lo *visto* al mirar ese denso círculo que condensa el universo, o, al menos, *su* universo:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó [...] vi racimos, nieve, tabaco [...] vi a un tiempo cada letra de cada página [...] vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin [...] vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, 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, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (Borges, 1993, p. 172)

Como se aprecia en la cita, una serie de complementos del verbo “ver”, en primera persona, multiplicado anafóricamente hasta el agotamiento, parece estar en franca oposición con nociones como las de función poética y/o extrañamiento, rompiendo con la idea de ritmo por lo cansino del procedimiento, así como con la variedad sintáctica por exceso de repetición, y, sin embargo, en esa cadena sintagmática encontramos también una forma de *poiesis*, un modo de convocar lo infinito a través de una parte que, aunque finita, lo expresa metafóricamente<sup>11</sup>. Téngase presente que la enumeración caótica es un recurso que se encuentra a lo largo de toda la obra borgeana. Antes de pasar al análisis de las enumeraciones en

---

<sup>11</sup> Nótese que la idea de la enumeración caótica es concomitante con la teoría de los fractales, propuesta por Benoît Mandelbrot (1924-2010), pilar en los estudios que mancomunan la literatura (el arte en general) con la ciencia.

el film, obsérvese un par de ejemplos más de esta fórmula consolidada en a) “La escritura del dios” y b) “La biblioteca de Babel”, respectivamente:

a) Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destrozaron las caras. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad, y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre. (Borges, 1993, p. 149)

b) [...] la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos [...], el evangelio gnóstico de Basílides [...], la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas [...] (Borges, 1993, p. 38)

Esta idea de condensación del todo orgánico es la que tomará Llinás en su película, efectivizando su uso de manera consistente, para lograr que en el film, como en el cuento borgeano, tal cual lo afirma Paul-Henri Giraud (2013), cada uno de esos elementos que componen la cadena semántica se establezca con “un peculiar equilibrio entre ‘caos’ y ‘cosmos’ en función de una tonalidad anímica variable [...]” (p. 249). Incluso por medio del mismo verbo es que el narrador de *La Flor*, con visos de estilo indirecto libre (*voice over* del propio Llinás) consigue que la textualidad fílmica, a través del uso de las enumeraciones caóticas, y como si de epifanías literarias se tratase, exponga una fascinación casi extática. Muy similar en estilo a la de “El aleph” es el pasaje que transcribimos a través de la mirada del narrador:

Finalmente tomaron un camino de tierra [...] Vieron lagunas. Vieron manadas de vacas negras pastando a lo lejos [...] Vieron cercos de alambres y molinos, como en Australia. Vieron palmeras bajas y solitarias. Vieron aves rapaces más grandes que un halcón y más pequeñas que un águila. Vieron liebres cruzando a toda velocidad el camino. Vieron portones de madera largos y bajos con palabras escritas en carteles, palabras incomprensibles (El destino). Vieron perros que salieron corriendo a ladrarles y las persiguieron con insistencia durante varios metros. Vieron torres de alta tensión, alejándose hacia el horizonte como gigantes [...] Sabían que esas cosas eran las últimas que iban a ver, ese paisaje remoto y extraño, [...] Media hora antes de atardecer vieron a lo lejos unos galpones blancos y bajos recortándose contra el horizonte [...] (*La Flor*, 2018).

Las similitudes son varias. El tono elegíaco incluso se hace patente y aporta un elemento extra en la descripción del paisaje del Sur que potencia su singularidad en la geografía a través del asombro ante la flora y la fauna de la región, pero a su vez le aporta una suerte de “autóctono universal” que forma parte de la visión artística de los dos autores, del escritor y del cineasta. Se constata, además, una forma de panteísmo, también presente en Borges, que refuerza los

lazos orgánicos entre arte y naturaleza, como lo apunta Jaime Alazraki (1986): "Borges [...] has employed this particular type of enumeration, proper to pantheism, in his fiction, in the description of divine vision or theofanies in stories like "The Aleph", [...] and "The God's Script" [...]" (Alazraki, 1986, p. 152).

Claramente, aquí se vincula la intención inherente al panteísmo de volver a unir al hombre con la naturaleza, aunque en un sentido más amplio y natural en el que la deidad es la propia geografía del Sur, re-presentada a lo largo de todo el film. El propio Llinás deja en claro esta concepción y refuerza el vínculo elegiaco mencionado anteriormente:

Hace muy poco descubrí que los otros países del mundo que aparecen en *La Flor* de alguna manera están filmados como si fueran la provincia de Buenos Aires [...] Me pregunté por qué, qué era exactamente lo que unía todos esos países y lugares y qué me hacía recorrerlos y contarlos de una forma similar. Y entonces me di cuenta: lo que está atrapado ahí, también en muchos tramos de *La Flor*, son los últimos años del siglo XX. Lo que descubrí es que filmar la provincia de Buenos Aires es filmar las ruinas del siglo XX. (Llinás, 2018)

Las enumeraciones que utiliza el director, y que funcionan a lo largo del film como individuos, van dotándolo de un carácter notoriamente literario. De todas estas tienen particular interés las que se asemejan, en su sintaxis y en su capacidad evocativa, a las que tienen lugar en el cuento "El Sur", que a continuación analizamos.

### **Paisaje: en y desde el Sur**

Afirmaba Borges: "Para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es. Que yo sepa, nadie ha alcanzado hasta hoy esa alta vigilia. [...] Whitman se la propuso, pero sus deliberadas enumeraciones no siempre pasan de catálogos insensibles" (Borges, 2011, p. 337). Si Llinás hace un uso consecuente de este recurso, como lo hizo Borges, ¿es posible no caer en una concatenación "insensible" de sintagmas? En este punto es que el todo orgánico funciona en relación con las partes (las enumeraciones caóticas) como sucede en los sistemas vivos con las relaciones mereológicas. Lo consigue con una resignificación de la mirada que se nutre del protomundo literario que representan las intertextualidades borgeanas pero aplicadas al universo cinematográfico, al igual que en la sentencia tantas veces citada por Borges (parafraseando a Schopenhauer), que versa que "un hombre es todos los hombres"<sup>12</sup>, un paisaje contiene todos los paisajes. Estos en Llinás se

---

<sup>12</sup> La idea se encuentra presente casi como *leitmotiv* narrativo de Borges a lo largo de buena parte de su obra. Citamos aquí dos ejemplos: 1) "La forma de la espada": "Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres [...] Acaso Schopenhauer tenga razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon" (Borges, 1993, p. 58). 2) "El inmortal": "Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy" (Borges, 1993, p. 99).

resignifican como un *totum naturae* personal del Sur y así consiguen la armonía que no se resume en equilibrio, sino en esa particular forma de desequilibrio que el recurso de la enumeración consigue, aportando un núcleo vivo (entrópicamente), una unidad mínima entre el caos y el orden. Como se apuntó anteriormente, el principio caótico de las enumeraciones (su aparente desorden), al volverse una constante dentro del ritmo de la película, le aporta a esta regularidad a través del caos formal que representa cada una como unidad.

La crítica Ana María Barrenechea (1965), en su libro *Borges, The Labyrinth Maker*, fue, junto con Leo Spitzer<sup>13</sup>, una de las primeras en estudiar en profundidad la relevancia que tiene la utilización de las enumeraciones caóticas en la obra borgeana al momento de intentar expresar la vastedad del universo: "Whenever he wants to refer to the dual infinity of time and space, to eternity and the universe, [...] he transmits the magnitude of the spectacle through series of objects chosen with extraordinary poetic efficacy" (Barrenechea, 1965, p.85).

Es esa sensación de asombro ante lo inconmensurable lo que en el film toma otro cariz respecto al cuento borgeano y permite el desarrollo del paisaje del sur de América. La vastedad de la Pampa, en plena extensión hacia la Patagonia, es lo que potencia la película de Llinás en este punto. Pero también lo es todo lo que de simbólico trae aparejado ese ecosistema, ecopoético por excelencia: dueño y generador de una tradición estética, incluso de un género literario propio, como es el caso de la poesía gauchesca, y de un tipo humano que, a pesar de la vida pastoril, salvaje y trashumante, no se iguala al de los cowboys norteamericanos. Todo eso está presente en *La Flor* y el vehículo que más esplendor le proporciona es el de la enumeración, a modo de condensación sintagmática y paradigmática, oficiando de enlace entre -y a lo largo de- toda la película. Acaso esto sucede de un modo particular en esta cuarta parte del film en la que basamos nuestro análisis, ya que los fragmentos analizados pertenecen a "la más literaria" de las seis historias de *La Flor*, la que, según el crítico Cédric Lépine (2018) "es el corazón de la película: por su duración; por la extensión del relato que permite el desarrollo de cada personaje espía; por la multiplicación de las subtramas y por un rodaje llevado a cabo en diferentes países [...]" (Lépine, 2018, p.53).

Y es que, bajo la máscara del género de espías, acaso un homenaje a films como *Spione* (1928) de Fritz Lang, hace uso de una estructura que sirve para desentramar elementos que trascienden este género, convirtiéndose en una reflexión existencial sobre el paisaje del Sur. A través de secuencias de catálogos expresivos, bajo el aparente desorden o el tedio de las enumeraciones hiperbólicas es que se alcanza la unidad y la energía necesarias para que el organismo fílmico progrese, pues, como venimos apuntando a lo largo del trabajo, es la constante máscara de caos la que termina dándole un orden y un ritmo al film, un modo de narrar que se nutre de un recurso que técnicamente no debiera aportar equilibrio, y sin embargo, por su recurrencia, se convierte en una modalidad en sí, una marca de autor. Esas enumeraciones que aquí comenzamos a analizar representan la nueva individualidad *transindividual* de la que nos habla Wagensberg y que, en *La*

<sup>13</sup> A nuestro juicio, el primer gran estudio del recurso de la enumeración en la obra de Borges es el de Leo Spitzer: *La enumeración caótica en la poesía moderna*, 1945.

*Flor*, son literatura de pura raigambre borgeana, al punto tal que, por momentos, parecieran reescribir<sup>14</sup> (¿clonar?) la atmósfera del propio cuento que corona *Ficciones* (1944).

En “El Sur”, su actante principal, Juan Dahlmann, luego de un accidente, aún convaleciente, se dirige a su estancia en el Sur para recuperarse por completo en la tranquilidad de la Pampa, encontrando allí su destino y probablemente su muerte en un combate a cuchillo. Analicemos la secuencia de aproximación a medida que va adentrándose en la geografía: “Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme” (Borges, 1993, p. 87).

Las ideas de eternidad e inmensidad del pasado comienzan a adquirir entidad en *La Flor* como sucede en los textos de Borges. En Llinás, la enumeración caótica en tanto que unidad/individuo, así como su concepción del paisaje poético del sur, parecen funcionar de un modo análogo en su universo filmoliterario como en el sistema textual borgeano. En “El Sur”, el personaje de Dahlman se muestra atrapado por el paisaje:

Vio casas de ladrillo sin revocar, esquinadas y largas, infinitamente mirando pasar los trenes; vio jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas y hacienda; vio largas nubes luminosas que parecían de mármol, y todas estas cosas eran casuales, como sueños de la llanura. También creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era harto inferior a su conocimiento nostálgico y literario [...] (Borges, 1993, p. 88)

En el film, el conocimiento del paisaje por parte de los personajes también connota azoramiento y estupor ante el vaivén de lo falsamente conocido y lo ignoto:

Primero atravesaron una carretera pequeña y desolada. Luego doblaron en otra llena de pozos que les recordó las de Laos y Camboya en tiempos de la guerra. Finalmente tomaron un camino de tierra [...]. Vieron casas muy antiguas pintadas de rosado o de rojo [...]. Vieron árboles secos, y postes de luz, o de teléfono en el que algún roedor o algún pájaro había construido extraños nidos de tierra [...]. Alguna vez, vieron a un hombre a caballo, y ese hombre las saludó como si las conociera [...]. Al amanecer habrían muerto, y esa llanura abandonada sería su tumba. Alguna pensó en el mar, otra, en la nieve, otra pensó en la selva y en el canto de los pájaros, otra pensó “No está tan mal, lo mismo da un lugar que otro. Al menos, no hace calor”. La 301 miró hacia atrás donde a lo lejos empezaban a encenderse algunas luces. Le dijo a

---

<sup>14</sup> La noción de reescritura a la que nos referimos es la propuesta por Lubomír Doležel en su obra *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles* (1998): “en la reescritura posmoderna, según he explicado [...] la intertextualidad es solo un factor auxiliar de un vínculo histórico y semántico más profundo, la transducción del mundo ficcional” (p. 291)(Dolezel, 1998, p.291). Es ese mundo, esa inmensidad, la que se recrea orgánicamente en el film de Llinás a partir del recurso borgeano.

la agente 50 que mirara las últimas poblaciones, y a la agente 50 dos lagrimones le rodaron por la cara.<sup>15</sup> (*La Flor*, 2018)

Una cita del cuento de Borges consigue resumir la atmósfera narrativa creada por las enumeraciones que parecen cumplir una equivalencia funciona con las del cineasta argentino: “Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto” (Borges, 1993, p. 88). A través de la focalización en el personaje de Dreyfuss, el paisaje del sur, en un principio genérico e intercambiable por diversos escenarios foráneos, hacia el final del párrafo alcanza su singular revelación:

Dreyfuss ni siquiera sabía dónde estaba. Al principio pensó: Italia, algún lugar del sur de Italia. Después se corrigió: Italia no, España. Con el tiempo empezó a dudar. Eso no parecía Europa. Hubiera dicho ‘el sudeste asiático’, pero no había chinos. Hubiera dicho América del Sur, o África, pero tampoco había negros. Entonces, no había tantas opciones: llegó a la conclusión de que sí estaba en Europa, pero en alguna región poco conocida, alguna región del sur. “Alguna zona baja de Yugoslavia”-pensó. Yugoslavia, Rumania. “Eso es”, pensó, “Rumania. Debo estar en Rumania”. (*La Flor*, 2018)

A medida que progresa la enumeración, y con ella la descripción del paisaje, lo universal se torna particular. Al igual que con el actante de “El Sur”, al personaje de Llinás también lo acechan los recuerdos, como si espacio y tiempo se fundieran y la repetición y su enumeración parecieran una sentencia: “justo a él”. Dice Borges en su cuento: “Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur” (1993, p. 88). Por su parte, en el film, a través de la voz del narrador, conocemos también parte del pasado del prisionero, y el fragmento exhibe de nuevo la presencia de reiteraciones de la primera persona que singularizan el caso del personaje:

[...] justo a él que nunca había visto una batalla en su vida, que en su vida había oído silbar una bala, que había pasado su juventud bien calentito en Estocolmo, mientras a sus primos y a sus tíos y a los amigos de la infancia de sus padres se los llevaban los alemanes. Mientras los alemanes venían y los encerraban a todos en Aichman o en Ede o Flörsbak, mientras que a él no. A él lo habían dejado siempre tranquilo y cómodo y seguro y con plata en el bolsillo, e incluso le habían pagado el viaje a Leipzig para que tuviera sus cohetes, sus motores a chorro. Justo a él, que se había acostumbrado a la comodidad como un perro que se aficiona a dormir en los sillones y ya nadie lo saca de ahí. Justo a él le venían esas ideas heroicas, a él que, si había que ser sinceros, hasta esa tarde nunca había pensado que podía morir. (*La Flor*, 2018)

---

<sup>15</sup> Nótese que el intertexto es prácticamente exacto, y replica el final del Canto XIII del *Martín Fierro* (1872) en el que los personajes de Cruz y Fierro se avienen a contemplar el elegiaco paisaje de un mundo a punto de desaparecer. Aquí hay otro elemento de carácter reescritural en relación con la literatura argentina y el Sur como paisaje presente en la película a través de un guiño intertextual. “Le dijo Cruz que mirara/ Las últimas poblaciones/ Y a Fierro dos lagrimones/ Le rodaron por la cara./ Y siguiendo el fiel del rumbo/ Se entraron en el desierto [...]” (Hernández, 2008, p. 106).

Luego de esa unificación temporal, tiene lugar la anagnórisis del rehén que descubre cómo los paisajes imaginados se alían en el escenario geopoético del sur, todos en uno, las partes del todo, y tiene lugar uno de los momentos más laboriosos, a nivel literario, de toda la película. El caos se vuelve orden entre lo *visto* y lo *pensado*, alcanzando el clímax del recurso enumerativo con la descripción del cielo del hemisferio sur, a través del fluir de conciencia del personaje, que se funde también con la voz del narrador:

[...] Y entonces, de a poco, una a una, empezaron a salir las estrellas y ahí Dreyfuss miró el cielo. “Claro”, pensó, “Soy un tonto. No estoy en Rumania. Estoy en el sur, en algún lugar del hemisferio Sur”. Y cuando vio que no solamente no estaba la Estrella polar ni la Osa mayor, sino tampoco Vega, comprendió que estaba realmente muy abajo, en el fondo del planeta. “Este cielo es nuevo”, pensó, “A este cielo nunca lo había visto”. Tuvo una extraña sensación de euforia, un extraño vértigo, como si fuera un niño y hubiera sorprendido a sus padres borrachos o desnudos. Las estrellas eran las mismas. Las constelaciones eran las mismas, pero estaban dadas vuelta. Orión dado vuelta cabeza abajo, con la maza hacia abajo. El viejo cazador patas arriba como en el cuadro de Seiter que aparece cuando uno busca “Orión” en las enciclopedias. Y el toro, también dado vuelta, la gran quijada dándole la espalda al suelo, como quedan las reses en el matadero después de que les den con el martillo. Y dados vuelta el centauro y el escorpión, uno a cada lado del horizonte, y a los gemelos invertidos, Pólux, antes que Cástor, el débil antes que el fuerte, todo al revés, el mundo al revés. Y así, embriagado de tanto mirar el cielo, sintió que las estrellas eran sus compañeras de exilio, y que estaban tan lejos como él, tan sorprendidas como él de estar ahí, tan ridículas como él en ese cielo extraño. Betelgeuse, Rigel, Aldebarán, todas mal, todas en el lugar equivocado. Y de repente vio a Sirio en el horizonte, y hasta le dio gracia. “¿Qué estás haciendo ahí, viejo perro? ¿Desde cuándo te revuelves con las patas hacia arriba, como una foca?”. Y así siguió mirando la noche y haciendo chistes, hasta que en un momento descubrió la Cruz, la Cruz del Sur, las cuatro estrellitas perfectas como un diamante, o como un barrilete. “La Cruz del Sur, después de toda una vida de mirar el cielo”, y ahí sí, ahí sonrió. Sonrió abajo de su mordaza y ya no pensó en la muerte ni en la mujer que tenía al lado, ni en el cautiverio, ni en la extraña historia en la que estaba envuelto y de la que no comprendía nada. Y en un momento pasó algo, allá en la oscuridad, y la mujer silenciosa que tenía al lado pareció preocuparse y salió sigilosamente, y se perdió en la noche, pero él ni lo notó, y recién al cabo de varios minutos volvió en sí, como si despertara de un sueño, y vio que estaba solo, y siguió solo durante un rato, encerrado, amordazado y maniatado, mirando hacia arriba, asombrado, emocionado, extrañamente feliz. (*La Flor*, 2018)

Como se expuso, la cita anterior condensa las distintas variantes del procedimiento enumerativo que tiene lugar en el film. También se ven en el fragmento las progresivas revelaciones que la visión del cielo nocturno le proporcionan al personaje, adentrándose cada vez más en un escenario que es, a la

manera borgeana, uno y múltiple, y en el que la ya mentada anagnórisis también procura un efecto similar al que tiene en el personaje de Dahlmann en el cuento de Borges, cuya semejanza se afirma en la descripción de la felicidad de ambos actantes (literario y fílmico) ante la revelación de su posible destino, poéticamente equiparado:

Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado. (Borges, 1993, p. 90)

### Replicación, copia, autorreproducción

Es de gran utilidad ampliar el espectro considerando la ya citada propuesta de Jorge Wagensberg en su libro *Teoría de la creatividad* (2017), que en uno de sus capítulos denominado “Individuos versus individualidades: una aproximación darwiniana” propone la posibilidad de transgredir la idea de que la expresión individual es la orgánica<sup>16</sup>, para así elevar esta idea a una dimensión mayor que traspase la noción tradicional de *individuo*, reconociendo que éste puede hallarse entre el conjunto de elementos comunes—que podrían ser los genes, pero no de un mismo organismo—que definen a un todo como algo más que la suma de sus partes, aunque este todo sea la suma, a su vez, de los elementos que tienen en común más de un individuo, es decir, un individuo o una individualidad (trans o supraindividual), identificada por elementos compartidos (como el gen) de una familia de individuos. La mínima unidad orgánica del film (el gen literario) la constituyen las enumeraciones. Pareciera que estas fuesen tendiendo lazos comunicantes para adquirir esa estructura de organismo supraindividual.

En el film dicha clase de enumeración se recrea constantemente, generando formas subsidiarias, híbridos, que involucran el catálogo, la recapitulación, el inventario o la enumeración elíptica, como se arguyó al comienzo del artículo. Todas estas variantes no son sino modos de propiciar las necesarias fluctuaciones para que su efectividad poética, su extrañamiento (desequilibrio en términos de entropía), se mantenga funcional, a pesar del uso reiterativo del recurso, ya que se introducen matices que no lo desarticulan del todo, más allá de su aparente monotonía. Por esto es que la supervivencia de ese organismo puede tener cabida a pesar de la repetición sistemática del individuo (del *tropos*) autogenerado, ya que, mediante esas ligeras variaciones, lo aparentemente idéntico en su forma, es diverso en su contenido.

La autopoiesis, como se ha observado en su proceso organizativo y autogenético, se rige por una ley aparentemente elemental: “la reproducción

---

<sup>16</sup> Recuérdese que la idea del gen fue la preeminente, en tanto que unidad mínima constitutiva. Al respecto la propuesta más popular es la de Richard Dawkins, que hizo célebre en su obra *El gen egoísta* (1993).

requiere la existencia de una unidad que reproducir, y está necesariamente subordinada al surgimiento de tal unidad [...]” (Maturana y Varela, 2003, p. 88). Sin embargo, esto que puede presentarse como un inciso de índole tautológica, tiene un devenir interno que no se deja comprender de manera tan simplista sin advertir previamente otras consideraciones del orden de las variantes en situación reproductiva. Significa esto que, si bien la organización comienza con la autopoiesis, en una etapa anterior a la reproducción, no debe olvidarse que “la reproducción debe necesariamente haber surgido como una complicación de la autopoiesis” (Maturana y Varela, 2003, pp. 92-94), y es esta dificultad transitoria la que vuelve al mecanismo reproductivo un engranaje de la maquinaria autopoietica analizada, por lo que debe atenderse también a esta operación durante el proceso de autoorganización<sup>17</sup>. Esa reproducción, que ocurre de manera incidental, no es, sin embargo, insignificante, como se ha apuntado anteriormente, y debe entenderse que pueda llegar a adoptar diversos recursos con tal de abrirse camino. Maturana y Varela (2003) sostienen que son tres los fenómenos, o las variantes, a través de las que un organismo durante su proceso morfológico puede llegar a reproducirse: a) la replicación, b) la copia y c) la autorreproducción en sí misma.

- a) La replicación. Ocurre cuando un sistema reproduce “sucesivamente unidades distintas a él pero en principio idénticas unas a otras y con una organización que el sistema determina”, por lo que la esencia de este recurso es la de un “sistema replicador” de unidades organizativas.
- b) La copia. Según lo apuntan los autores (2003), su mecánica es también la de la repetición, como en el caso de la réplica, pero aquí el énfasis recae en el “proceso de mapeo”, es decir, en el recorrido o progresión espacial de las unidades. Este resulta ser idéntico entre la “unidad modelo” y las derivadas, y no en la identidad de las unidades. Es un “proceso isomorfo”
- c) La autorreproducción. Es atinente a los sistemas autopoieticos con exclusividad, pues, este tipo de sistema es el único en el que una unidad “produce otra con organización similar a la de ella misma, mediante un proceso acoplado al proceso de su propia producción”. (Maturana y Varela, 2003, p. 93)

Aplicado a la obra de Llinás, son reconocibles estas formas mediante las que una unidad poético-literaria pervive y se extiende (como sucede con cualesquiera

---

<sup>17</sup> Anótese que, en un grado de construcción muy anterior, este conflicto o complicación evolutiva/organizativa tiene su correlato en la oposición que planteaba Goethe, hace más de dos siglos, con su idea de la *música inmovilizadora* que oscila entre la formación (*bildung*) y la forma fija (*gestalt*). Esto ocurre al momento del intercambio entre el todo orgánico y sus partes a través de las ya explicadas *relaciones mereológicas*. Dicha contradicción también fue advertida por Valéry al estudiar los procesos morfológicos y su vinculación con las artes, planteando esa misma suerte de *contradictio in adjectio* con la expresión: *desarrollo inmovilizado*. La idea base es la misma, pero el francés sostiene que la complejidad de las leyes internas de la organización del sistema se divide en los procesos de i) transformación, ii) regeneración, y iii) conservación (anticipo también de los fenómenos expuestos por Maturana y Varela en la instancia reproductiva de las *unidades modelo*).

de los ejemplos aportados) a través de aquellos mecanismos reproductivos, al punto de que en su repertorio de variantes, la réplica, la copia, y la propia autopoiesis ya ejemplificada, pueden ser vistas como extensiones de la unidad modelo o primer individuo.

La replicación. Aquí se aprecia ese “sistema replicador” de unidades organizativas. El sujeto oracional se complementa con el sintagma adjetival, que a su vez se complementa con un sintagma modal. La unidad se replica y coordina en doble núcleo adjetival (lejana y sola) para luego retomar el núcleo y complementarse con el gerundio, (avanzando) de naturaleza adverbial que aporta movimiento al sistema:

Siberia, lejana como el aullido de un lobo. Lejana, aunque uno esté ahí, lejana y sola como esos ermitaños que viven en las cavernas y que dan miedo. Siberia, avanzando como una enfermedad por todo el continente, por leguas y leguas, por un tercio del mundo, avanzando tanto que al sur están las montañas y al norte los mares helados, y uno piensa que están ahí para frenarla, para poner un límite a tanta suciedad y tanta tristeza. (*La Flor*, 2018)

La copia. A través de la comparación se logra concretar la repetición pero, en este caso, la prioridad la tendrá “el proceso de mapeo” del que hablan Maturana y Varela, por lo que la idea de reproducción seriada se enfatiza, evidenciando su característica acumulativa a mediante la copia total o parcial de sintagmas:

Siberia, blanca, como son blancos los fantasmas. Blanca, como un papel en el que se escribe un testamento o una sentencia de muerte. Blanca, como los ojos de un ciego, blanca como la piel de un muerto, blanca como un esqueleto abandonado durante siglos, blanca como la nieve que cae y mata lo poco que queda de la primavera, blanca, como un vestido de novia, olvidado en un armario, blanca, como el mármol de un templo pagano al que nadie va a volver a ir, blanca, como el vaso de leche con el que alguien envenena a una mujer hermosa. (*La Flor*, 2018)

La autorreproducción. Está presente en cualquiera de los otros dos ejemplos, cuando se encadenan los complementos al sintagma base generando el correspondiente proceso de acoplado al proceso de su propia producción. Un ejemplo recurrente es a través de la relación hipónimo/hiperónimo, como en el modelo siguiente, del que pueden darse por sentado incluso los componentes sugeridos y no mencionados, tanto a un lado o al otro de la cadena semántica (guerras/batallas/ejércitos/soldados):

[...] a Dreyfuss le hizo pensar en batallas, en batallas que se avecinaban, en esos cielos que aparecen delante de los ejércitos que están a punto de entrar en combate. Batallas, ejércitos, eso es lo que le vino a Dreyfuss a la cabeza [...]. (*La Flor*, 2018)

De este modo, no es difícil llegar a la noción explicada al comienzo del trabajo respecto a una nueva forma de individualidad, al *gen literario* del film, según la teoría de Wagensberg. Podemos establecer, entonces, un paralelismo en el proceso reproductivo de ciertas unidades poéticas que se encuentran presentes en

el sustento metatextual de *La Flor*, y así considerar, como se ha propuesto, que a través de un recurso retórico particular, como la mentada enumeración caótica, se puedan generar (y autogenerar) otros *tropos* sucedáneos de similar naturaleza, pasibles de ser abordados en otros trabajos (inventario, catálogo, enumeración elíptica, recapitulación, etc). A partir de la unidad modelo, se genera un proceso de reproducción de la *poiesis*, en tanto que origen del proceso creativo, que permite, en una estructura de aparente monotonía, la variedad. En términos físicos relacionados con la segunda ley de la termodinámica, el desorden de un sistema, la entropía, sería la tendencia esperable, y un recurso que se basa en la repetición, a priori no sería el más adecuado para garantizar la pervivencia de tal sistema. Sin embargo, gracias a la naturaleza misma de la enumeración caótica, a su aparente desorden, la sintaxis no se resiente por caer en una monotonía que lleve al equilibrio orgánico y a la ‘muerte’ del sistema. De este modo el proceso autopoietico consigue, como sucede con otras estructuras retóricas de base repetitiva (anáforas, anadiplosis, epífora) que en lugar de saturación se genere un énfasis diverso dentro de esa uniformidad, generando el necesario desequilibrio que garantice la continuidad del organismo como nuevo individuo, por encima de la noción tradicional de individualidad.

### **Conclusión: nueva individualidad (poética) autopoietica**

Como se ha observado a través de distintos fragmentos, no es aventurado afirmar que aquellas ideas planteadas por Goethe y Valéry que vinculaban morfología y estética resultaron fermentales para el tema en la actualidad en relación con los procesos organizativos y creativos en la naturaleza y el arte. Se puede sostener entonces que, al igual que para los individuos biológicos, para los individuos artísticos (literarios) como los que se abordaron a través de los textos de Borges y del film de Llinás, existen tres dominios fundamentales: el dominio molecular de su autopoiesis (donde se encuentra el germen creativo), el dominio relacional en el que son unidades discretas (simples, pero relacionadas mereológicamente), y el dominio de la interacción de ambos (Maturana, 2018). Puede sintetizarse entonces que *La Flor* da cuenta de un proceso de organización y creación artística que es capaz de ser analizado en clave de autorreproducción morfológica, pero también que en mismo proceso de formación están las claves que permiten la supervivencia (el *bildung* del que hablaba Goethe). Si aplicamos nuevamente la lógica del principio de termodinámica al análisis literario es correcto sostener que la garantía del sistema para mantener el necesario desequilibrio que asegure su continuidad es paralela o equivalente a la del extrañamiento poético (*ostranenie*) y recursividad sintáctica, que también garantizan un necesario y aparente caos, según lo afirmaba Borges de las enumeraciones. Finalmente, es válido afirmar que el modo de efectuarse la reproducción responde, efectivamente, a los parámetros arriba analizados, ya fuere mediante réplicas, copias, o a través de la propia autopoiesis y que estos dan cuenta de las bases de una nueva concepción de individualidad. Dicha noción, como lo sostiene Wagensberg, se expresa a través de una entidad trans-individual cuyo vínculo se evidencia en los rasgos distintivos comunes de todas las unidades

que le son “familiares”<sup>18</sup>. Como se ha planteado, ese conjunto de procedimientos tan presentes en la biología, también lo están en el arte, y nos hablan de individuos definidos por el cambio, el movimiento, la búsqueda constante por prevalecer. En el caso de nuestra película, dicho proceso comienza advirtiendo y anunciando un cambio que será fin y principio, un nuevo estado: el nacimiento de *La Flor*, del film como organismo completo que crece en el sur del mundo, en un paisaje geopoético representativo de toda una tradición cosmopolita en la que los textos borgeanos, las alusiones al Martín Fierro, y las constantes descripciones del paisaje pampeano constituyen, como se pudo apreciar, un abono esencial para el film más extenso de la historia del cine argentino.

## Referencias

Águila, E. (2000, enero, 01). “Las enumeraciones borgeanas (o algunas notas para leer la “diversa entonación” de la narración de El Aleph en la obra de JL Borges y algunas consecuencias que de allí se derivan)”. En *Cyber Humanitatis*. 14. Recuperado de <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx1eaguila.html>.

Alazraki, J. (1986). “Enumeration as Evocation: On the Use of a Device in Borges' Latest Poetry”. En C. Cortínez (ed.), *Borges, the Poet*. (pp. 149-157). Fayetteville, Arkansas: The University of Arkansas Press.

Amaya-Valencia, E. (1946, enero-abril). “Reseña a La enumeración caótica en la poesía moderna (Raimundo Lida, Trad.)”. En *Thesaurus*, 1(2), pp. 206-207. Recuperado de: [https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/02/TH\\_02\\_001\\_216\\_0.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/02/TH_02_001_216_0.pdf).

---

<sup>18</sup> En una entrevista para LA NACIÓN (15/4/2018), Llinás es consultado por Marcelo Stiletano acerca del influjo de la obra de Borges en la suya y el director responde de manera contundente: “Esa influencia es inmensa”. Este vínculo borgeano también puede apreciarse en recursos como las kenningar de la poesía escandinava, que también, y creemos que no de manera casual, se encuentran presentes en el film. En *Historia de la eternidad* (1933) Borges analiza la recursividad poética de los antiguos escaldos nórdicos a través de la fórmula de las kenningar que dan nombre al ensayo. Estas representan una suerte de equivalencias semánticas de carácter deliberado, cercanas a la alegoría pura, que no admite otra interpretación y vuelve al texto casi críptico para quien no conozca las veleidosas correspondencias. En uno de los momentos más irónicos del film las cuatro agentes comienzan a replicar la fórmula de las kenningar a las que alude Borges, no sin un propósito humorístico, a partir de una metáfora como la de “el sol de la noche”, en referencia a la luna, utilizando metáforas que son, por su estructura, kenningars, como la anterior. Así se suceden “caballo de hierro”, en referencia al tren, “el pez de hierro”, para aludir al submarino, “el pájaro de hierro”, para el avión, y “La flecha de hierro”, ironizando sobre el escaso poder de ataque del puteaux SA18, un cañón utilizado por los franceses durante la Primera Guerra. Continúan las bromas con “la dama de hierro”, en alusión a M. Thatcher, y luego “la cortina de hierro”, humorada que despierta la risa de todas. Verbi gratia la poca originalidad del abuso del sintagma adjetival, esa situación es la que ha unido a las cuatro agentes de bandos distintos en un centro que, como la flor que da nombre al film, también se encuentra en el Sur del mundo.

- Ayuso de Vicente, M. V., García Gallarín, C., & Solano Santos, S. (1997). *Diccionario de términos literarios*. Madrid, España: Akal.
- Bajtín, M. (1986). Problemas de la poética de Dostoievski. *Breviarios*, (417). México: F. C. E.
- Barrenechea, A. M. (1965). *Borges. The labyrinth Maker*. New York, United States: New York University Press.
- Borges, J.L. (1993). *Ficciones-El aleph-El informe de Brodie*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Borges, J. L. (2011). *Poesía completa*. Barcelona, España: Lumen.
- Dahan-Gaida, L. (2018). La forma en acto: morfogénesis y ciencias de lo viviente en Paul Valéry. *Arbor*, 194 (790).
- Dawkins, R. (1993). *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Barcelona, España: Salvat Editores.
- Doležel, L. (1998). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, España: Arco Libros.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, España: Taurus.
- Gil González, A. J., & Pardo, P. J. (2018). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad. In honorem José Antonio Pérez Bowie*. Binges, Éditions Orbis Tertius.
- Giraud, P. H. (2013). Pronto sabré quién soy. La 'enumeración caótica' en la poesía de Jorge Luis Borges. En L. Funes (Coord). [\*Actas del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en \(y desde\) el Sur\*](#). (pp. 249-259). Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila Editores.
- Hernández, J. (2008). *Martín Fierro*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Clasa.
- Jakobson, R. (1981). Lingüística y poética. En *Ensayos de lingüística general* (pp. 347-395). Barcelona, España: Seix Barral,
- Lépine, C. (2018). Un punto de vista sobre *La Flor* de Mariano Llinás. (Gloria Pineda Moncada, Trad.). En *Cinémas d'Amérique latine* (pp. 48-53). Recuperado de: <https://journals.openedition.org/cinelatino/5789>.
- Llinás, M. (2018, diciembre 26). *Cómo Mariano Llinás volvió a marcar la historia del cine argentino* / Entrevistado por Natalia Laube: La Nación. Recuperado de:

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/como-mariano-llinas-volvio-marcar-historia-del-nid2205685>.

Llinás, M. (2018, abril15). *Mariano Llinás: A mí me hubiese gustado seguir filmando La Flor siempre: la historia de una película de 14 horas, la más extensa de la historia argentina*/ Entrevistado por Marcelo Stiletano: La Nación. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/mariano-llinas-a-mi-me-hubiese-gustado-seguir-filmando-la-flor-siempre-la-historia-de-una-pelicula-de-14-horas-la-mas-extensa-de-la-historia-argentina-nid2125705>.

Maturana, H., & Varela, F. (2003). *De máquinas y seres vivos*. Buenos Aires, Argentina: Ed.Universitaria y Ed. Lumen. S.R.L.

Maturana, H. (2018). *Qué es autopoiesis. Por el prof. Humberto Maturana Romesín* / Entrevistado por Cristián Warnken: Sistemas Sociales, Universidad de Chile. Recuperado de <https://sistemassociales.com/que-es-autopoiesis-por-el-prof-humberto-maturana/>.

Rodríguez-Mansilla, F. (2015). Una huella quevediana en la enumeración de 'El Aleph' . En *La Perinola*, 19, pp.209-223. Navarra, España: Universidad de Navarra.

Spitzer, L. (1945). *La enumeración caótica en la poesía moderna (Vol. 1)*. Buenos Aires, Argentina: Imprenta y casa editora Coni.

Wagensberg, J. (2007). "La esencia del cambio (Adaptación y autoorganización: un nuevo concepto de historia de la complejidad)". En *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona, España: Tusquets Editores.

Wagensberg, J. (2017). *Teoría sobre la creatividad*. Barcelona, España: Tusquets Editores.

Waugh, P. (1984), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, UK: Routledge.