

A treinta años de la muerte de Jorge Luis Borges, el programa **Lectura Mundi** de la UNSAM, distanciándose del homenaje panegírico y de la exégesis literaria, decidió invitar a un conjunto de intelectuales, académicos y escritores a ensayar sus propias lecturas sobre el célebre escritor. La iniciativa se tradujo en un ciclo de conferencias del que participan, entre otros, los tres autores que damos a leer a continuación.

## El nacionalismo cultural del joven Borges

Por Sergio Miceli

Los ensayos del joven Borges conformaron las actitudes estéticas y doctrinarias de sus compañeros de vanguardia. Ninguna cuestión candente allí tratada representaba una novedad para la literatura argentina. La diferencia con sus predecesores nacionalistas era el modo de plantear los temas y desafíos en los cuales se condensaban las trincheras del orgullo nativista.

En lugar de la peroración triunfalista de Lugones, de la letanía optimista de Rojas o de los prejuicios de Gálvez, Borges ejercitaba una maestría innovadora. Asumió el nacionalismo cultural concibiéndolo a la par de las tradiciones de un país periférico y en pugna con la presencia inmigrante. Borges se distinguió por la erudición demoledora, por juicios estéticos convincentes, por la irreverencia ante autores y obras consagrados.

Su vivacidad discursiva provenía de la impronta autobiográfica, que dejaba ver lo profundo de su proceso de aprendizaje. El caudal de información, tan impresionante por su precocidad, avala la persuasión y las arrogantes provocaciones. El proselitismo exacerbado, explosivo en los pioneros, se transformaba en el refinamiento de un crítico atinado, de escritura mansa, matraera, plagada de argentinismos. Tampoco dudó en pronunciarse sin medias tintas respecto de luminarias literarias, cuya aceptación objetó sin pudor.

Borges adaptó la postura combativa al tono periodístico de conversación con el lector de los diarios porteños. Se transformó en un nacionalista cultural con rasgos poco comunes de crítico literario, experto en el manejo de las fuentes, de donde extraía ejemplos graciosos, impregnados por lo cotidiano,

por la conmoción genuina, marcas de su originalidad.

Llevó al paroxismo la definición culturalista al volver cualquier objeto pretexto de una fe estética que se convertiría en el sello de una forma literaria de existir. La voz asertiva y la afirmación vehemente del estatus social calaron hondo en los contemporáneos, tonos del mandato de portavoz de los intereses ideales de cierta elite cultivada con el que fuera investido aquel crítico provocador.

### Nacionalistas precursores

Las figuras destacadas de la generación del Centenario (1910) –Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez– sentaron las bases del nacionalismo argentino: los modelos letrados y la agenda de reflexión. El reverso político era responsabilizar a los inmigrantes por los *impases* del país.

Lugones, Rojas y Gálvez provenían de familias prestigiosas de provincia, a cuyos antepasados y dirigentes políticos atribuían los humos de superioridad social de los que se sentían portadores. Sus rumbos de vida fueron moldeados por las vicisitudes que atravesaron los clanes familiares, obligados a dar continuidad a las veleidades de “hacer carrera” en la capital. Sus obras políticas de juventud evidencian la experiencia penosa de desgarrar la coraza provinciana para encajar en el ambiente letrado porteño.

Aunque sólo Gálvez completará estudios superiores, Lugones y Rojas compensarán su *déficit* de formación mediante la inserción en el periodismo y los cargos públicos. El itinerario de estos letrados, educados en el interior hasta la juventud, expuestos a las oportunidades habilitadas por los hombres fuertes del clan familiar, fue bastante distinto del patrón refinado de socialización al que Borges fuera sometido. En la edad en que los pioneros llegaban a la capital, el Borges políglota retornaba de una estadía familiar de siete años en Europa.

En 1904, Lugones escribió *El imperio jesuítico* –a pedido del ministro del Interior del presidente Julio A. Roca, Joaquín V. González, mentor ideológico del nacionalismo–, en donde concibe una teoría del Estado liberal, en la estela de la derrota impuesta al ideal teocrático;

en 1905, en *La guerra gaucha*, loa de la epopeya nacional, condensó la figura del caudillo en el patriota militar Martín de Güemes, infundiendo contenido histórico a la leyenda de un civismo inmerso en tradiciones gauchas; en 1913, dictó seis conferencias sobre el poema épico *Martín Fierro* de José Hernández, reunidas en el volumen *El payador* (1916), en el que canoniza el texto como grado cero de la literatura argentina, alaba al autor e instituye un objeto de culto. Él y Hernández eran bardos designados por el patriciado criollo, luminarias de la “oligarquía inteligente”. La poesía gauchesca expresaba la voz creadora de la patria, herencia de los cantores populares. La consagración de Hernández descalificaba el resto de la literatura gauchesca, juicio al que Borges se opondrá al tensionar el hilo de plomo de esa genealogía histórico-literaria.

Entre 1909 y 1924, Ricardo Rojas publicó las obras que lo convertirían en un pensador chauvinista. En *La restauración nacionalista* (1909), nuevo encargo del ministro González, reúne quejas personales con un manifiesto en pro de la reforma de la enseñanza capaz de detener la desnacionalización en curso; en 1910 publicó *Blasón de plata*, donde vuelve a reflexionar sobre la dicotomía “civilización y barbarie” en términos de

**Sergio Miceli** es doctor en Sociología por la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (París, 1978) y por la Universidad de San Pablo (USP). Es profesor titular de Sociología en la USP e investigador del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq). Es autor, entre otros libros, de *Les intellectuels et la classe dirigeante au Brésil* (1979); *Intellectuais à brasileira* (1979, 2001); *Nacional estrangeiro. História social, intelectual e cultural do modernismo artístico em São Paulo* (2003); *Vanguardas em retrocesso. Ensaio de história social e intelectual do modernismo latino-americano* (2012) y *Ensayos porteños. Borges, el nacionalismo y las vanguardias* (2012).

### Ciclo de conferencias “Lecturas de Borges”

#### 10 de agosto

Graciela Montaldo: “Borges: la sobrevida de la literatura en la cultura de masas”.

#### 23 de agosto

Mesa Centro PEN Argentina.  
Luisa Valenzuela: “Borges lúdico”.  
David Jacobson: “Un libro y un laberinto: Borges como difusor y crítico de Joyce”.

Jorge Torres Zavaleta: “Borges y el plagio”.

#### 8 de septiembre

Lucas Adur Nobile: “Un dios despedazado y disperso. Imágenes de Jesús en la obra de Borges”.

#### 6 de octubre

Luis Tedesco: “Borges: su cuerpo y la ‘prolijidad de lo real’”.

#### 1 de noviembre

Sergio Miceli: “Borges en Sur, 1931-1945”.

#### 29 de noviembre

Martín Plot: “Sueños y pesadillas: lo imaginario y lo real en la interrogación política borgeana”.

**Todas las conferencias tienen lugar en Av. Pte. Roque Sáenz Peña 832, 2º, C.A.B.A., a las 18 h.**

“exotismo o indianismo”, fórmula que le parecía más adecuada para dar cuenta del pasado. No renunció a la jerarquía social bajo cuya dirección se hallaba la minoría blanca *criolla* que había absorbido a la masa indígena autóctona, preludio del camino que iban a cumplir los inmigrantes. La emancipación habría sido entonces protagonizada por la rebelión del hidalgo pobre, criollo formado en la universidad española, socorrido por los parientes estancieros acaudalados, que arrastraron a la multitud de gauchos, mestizos, esclavos, indios y zambos; en 1917, la parte inicial de su *Historia de la literatura argentina* confronta con Lugones y reclama haber anticipado el papel fundador de José Hernández. No contempló las obras del período colonial, de modo que hacía coincidir el surgimiento de lo nacional con la literatura gauchesca.

Las décadas vividas en Santa Fe alimentaron el resentimiento de Gálvez, tal como revela *El diario de Gabriel Quiroga* (1910), desahogo de un *alter ego* ficcional. En formato de diario con entradas según la fecha y la ciudad donde fueron anotadas, las provincias del norte estimulan la indigestión de argentinidad. La confesión es queja de provinciano fascinado por la capital que simula repudiar, semillero de vicios de desintegración. La letanía contrasta las virtudes de la provincia, donde abunda la savia indígena, con las bajezas de la metrópolis, movida por los intereses pecuniarios de los inmigrantes. Es el libelo elitista de un joven de bien, alabanza de la sociedad católica y conservadora. Los blancos de la detracción son los trabajadores, los sindicalistas, los mulatos, como si tales grupos pudiesen desvirtuar a los argentinos de raíz. La tonalidad estridente es el patriotismo abierto, la altivez presuntuosa del narrador preclaro que a menudo se asemeja a la voz circunspecta del joven Borges. El legado hispánico, la poesía gauchesca, la lengua amenazada de los argentinos, Rosas mesiánico, Sarmiento entreguista, el devenir de la nación: he ahí los clisés de Gálvez que serán retomados por Borges.

### Ensayos nacionalistas de Borges

El ensayo “Buenos Aires” da forma a la epifanía criolla de la casa apacible de las familias de estirpe, replicando en prosa los versos de su primer libro estrella (*Fervor de Buenos Aires*, 1923). El texto conecta elementos arquitectónicos –balastradas, umbrales de mármol, patios, aljibes– con el atavismo de los allegados y los familiares, a veces al límite del desclasamiento, en el registro de la fatalidad, del orgullo antiliberal de “ser criollo”. Elabora la nostalgia de una ciudad envuelta por los vestigios de sociabilidad rural en un tono reticente al bullicio urbano; contrapone la afectividad del suburbio a la ganancia inmigrante. Emprende la decantación estética de la capital, tal como Hernández hiciera con la pampa: renueva la literatura patria en la selva urbana filtrada por el suburbio impregnado de rasgos campestres.

El lema es el enaltecimiento de la identidad criolla, la conducta de vida de los ar-

gentinos bien nacidos: léxico reconocible, imagen mítica del arrabal adherido a la pampa, cierta morfología del espacio doméstico, la fijación de las rutinas por los horarios del mate.

Los arrebatos nostálgicos lamentan la pérdida de esa convivencia y asocian la ruina de las elites a las encrucijadas del país. El declive de los más próximos amenaza la supervivencia de una minoría indefensa ante la chabacanería inmigrante.

El ensayismo borgeano erigió una tradición literaria autóctona vinculada a cierta historia revisionista. Hechos literarios como los que encapsulan la valentía de los protagonistas de la nacionalidad. Entiende los momentos fuertes de la literatura como trances reveladores de los *impasses* políticos definidos por los patriotas; hasta los escritos estéticos apelan al rescate de la llama telúrica, fortalecida por el caudillismo rosista. El tesoro literario es fruto de la convergencia entre la emocionante poesía gauchesca, el acervo hispánico del Siglo de Oro y los aportes contemporáneos. Dando continuidad a la revalorización del *Martín Fierro* de Hernández, concibe esa literatura de hombres cultos como mímesis del lenguaje de los gauchos.

Borges sacó del limbo de los olvidados al poeta Hilario Ascasubi (1807-1875), cuya vida aventurera reunía proezas militares con la composición lírica de un escritor comprometido. Ascasubi se enrolará de muy joven en la guerra civil entre unitarios y federales, tras haber enfrentado las vicisitudes de la prisión y del exilio en Montevideo: las trovas de *Paulino Lucero o Los gauchos del Río de la Plata* (1872) relatan el sitio de la capital uruguaya por el general Manuel Oribe, además de dar testimonio de la batalla de Monte Caseros (1852), que derribó el régimen de Juan Manuel de Rosas. Borges rastrea en el lenguaje de Ascasubi –precursor del amigo Estanislao del Campo, otro poeta miliciano que constituye, con Hernández, la trinidad de la poesía gauchesca– los vocablos afines al léxico criollo anticuado. Ascasubi practicó una poesía masculina que celebra el estilo de vida del hombre de las pampas entrenado en el manejo de armas, empujado por el sentimiento de libertad de cara al desconcierto del mundo.

Borges amplió la jurisdicción de la literatura criolla al elogiar a poetas uruguayos, en los cuales identificaba afinidades con sus versos. Su elogio apela a las credenciales de autenticidad criolla perceptibles en el lenguaje: el ritmo contagioso de la poesía gitana, la invención metafórica. En tal empeño en reconstruir la tradición gauchesca, recuperó la obra maestra de un extranjero –*La tierra purpúrea* (*The Purple Land*, 1885), de Guillermo Hudson–. La opción por la vida en el campo, sin trabas ni constricciones políticas, se parece al fatalismo de Hernández, con la ventaja de prescindir de las imágenes edificantes de los finales del *Martín Fierro*. Los héroes son Rosas e Yrigoyen, en contraposición a los artifices de la modernización, comenzando por el liberal norteamericanizado (Sarmiento) que “nos europeizó con su fe de hombre recién llegado a la cultura y que espera milagros de ella”.

El panteón borgeano albergaba además a Almafuerte y Enrique Banchs, poetas

de la segunda ola del modernismo a la Rubén Darío, obsesionado en desban-car a Lugones del pedestal y sostener una tradición distinta de la estilística vigente. Borges destacó en el primero trazos pertinentes a su embate: autodidacta, maestro, profeta cívico, predicador, escritor masculino, atento a las generosidades criollas, un argentino de pura cepa, a imagen del gaucho perseguido Juan Moreira. Ese suburbano de elite daría inicio a la genealogía de la poesía porteña que culminaría en Borges.

Bajo el pretexto de un perfil biográfico del cantor de los suburbios, amigo y coterráneo de su padre, *Evaristo Carriego* constituye una profesión de fe nacionalista travestida de análisis cultural. Borges exalta ahí el truco, la milonga, el puñal, la virilidad, al poeta de los desposeídos, la sabiduría criolla del ocio y el placer, la leyenda del coraje masculino asociada al desertor Martín Fierro. Comparte los preconceptos del biografiado contra los inmigrantes –bandidos, inferiores, nuevos ricos– en defensa de los criollos. He ahí el esbozo de esa mitología de la valentía que será la viga maestra del Borges ficcional, que mantendría el universo de la marginalidad para dar cuerpo a la transcripción urbana de la leyenda gauchesca.

Además de las motivaciones afectivas, el objetivo de entronizar a Carriego estaba orientado por intentos estratégicos en un momento precario de su valor como escritor. Tal actitud hilvanaba un linaje de poesía urbana al promover a Carriego y a Baldomero Fernández Moreno como precursores, un símil de la genealogía gauchesca. Quería agitar el podio de escritores consagrados en la transición entre el dominio de las mayorías del Centenario y el ascenso del liderazgo ultraísta. La meta era destronar a Lugones, la eminencia del momento, atacando su reputación al tildarlo de epígono, artesano mediocre y preciosista. Borges destacó también en la figura misteriosa de Macedonio Fernández –otro amigo de su padre– el humor exquisito, las excentricidades del criollo auténtico, *rara avis* valorada más por su oralidad que por su obra. Él y Carriego inaugurarán la coartada de cuestionar la jerarquía de legitimidades entonces predominantes en la escena literaria.

Otro recurso es la apología abierta de los clásicos del Siglo de Oro –Góngora, Quevedo, Cervantes–, artifices del dominio estético del español. A pesar de lo rebuscado y del abuso de metáforas, de latinismos y mitos griegos, Borges admiraba la vena creativa de los maestros, que oscilaba entre la sujeción a la ortodoxia y el ingenio artístico. El análisis de un soneto de Quevedo esclarece la estética de Borges. La fuerza expresiva del soneto celebra la pulsión erótica, el estruendo de los sentidos, en contraposición al formato rígido y la métrica arbitraria. El deseo amoroso reconcilia cuerpo y espíritu, receta de vida de Schopenhauer –guía espiritual de esa generación de letrados–.

La tercera obsesión de la ensayística borgeana es la lengua –el idioma de la patria alborotada–, tensada entre el castellano y el virus de los dialectos inmigrantes. Lo vernáculo estaría

# Borges: el hombre que lee

Por Graciela Montaldo

A pesar de los diferentes intentos y actos de apropiación (legal, comercial, simbólica), hoy podríamos decir que, como nunca antes, tenemos Borges para todos y todas. Sin embargo, siempre hubo algo en Borges que lo vinculó a la cultura de masas. Es lo que querría indagar aquí a través de un libro, *Evaristo Carriego*, publicado en 1930. Es un libro sobre Buenos Aires –Palermo–, además de una biografía de Carriego para canonizarlo como poeta argentino, y es también una mitologización del tango y el truco. La primera edición incluye fotografías de Horacio Coppola. El libro fue y es un artefacto vanguardista que experimenta con los procedimientos complejos de una vanguardia como la argentina, reactiva a los contenidos “modernos” pero sofisticada en sus procedimientos. Borges no escribió en 1930 un libro para las multitudes. Por el contrario, prefiere describirlo así: “hacia 1929, yo aproveché el segundo Premio Municipal de Literatura, el premio que me ha emocionado más en la vida, era la entonces considerable suma de tres mil pesos, para dedicar un año al ocio; es decir, a escribir un libro para mí. Ese libro fue un estudio sobre mi antiguo vecino de Palermo [...]”. Ese libro que describe como íntimo le permitió practicar una escritura en diálogo con temas, procedimientos y gustos de la cultura de masas. Allí termina presentando toda una ecología de la cultura del suburbio, del conventillo. Y, en ese sentido, podemos entender el “libro para mí” como una suerte de cuaderno personal, donde Borges dialoga con sus preferencias.

Ese libro extraño se publica en el momento en que el país ingresa –después de la primera experiencia democrática– a la consolidación del poder militar en su alianza con los sectores más autoritarios de la sociedad civil,

que habían venido preparándose desde la temprana organización y radicalización de los grupos sindicales y obreros. Las primeras décadas del siglo fueron, en las grandes ciudades, de una intensa actividad política, que involucró de manera especial a los inmigrantes (mayoritariamente obreros y artesanos). Época de luchas en la calle (manifestaciones, atentados, huelgas), donde se mostró el valor del número, las multitudes invadiendo o apropiándose del espacio público. Y fue también el momento de gran experimentación de la cultura de masas, cuando los espectáculos masivos se multiplicaron y crearon una enorme variedad de opciones de entretenimiento. Eran también opciones estéticas, porque en ese mundo nuevo del consumo cultural todo debía ser inventado, creado desde la nada, ya que se carecía de tradición. En los primeros años del siglo, el ingreso de la cultura de masas tomó tal impulso que obligó a la cultura letrada a reposicionarse, a generar nuevas obras y relaciones con su público. Algunos artistas e intelectuales se retrajeron a una esfera propia y elitista; otros –como Borges– salieron a explorar ese mundo extraño.

Como todo gran escritor, Borges no sólo hace cosas, sino que también las explica. A su modo, nos dejó una irónica pero también clara definición de su estrategia y del trabajo que realizó en la cultura argentina. Lo hizo en el “Epílogo” a sus *Obras completas* (1974), donde al hablar de su *Carriego* declara sobre sí mismo: “Los saineteros ya habían armado un mundo que era esencialmente el de Borges, pero la gente culta no podía gozar de sus espectáculos con la conciencia tranquila. Es perdonable que aplaudieran a quien les autorizaba ese gusto”. Borges explica, a través de su propia obra, de qué modo funciona la cultura bajo las normas del mercado, que impone nuevas formas de prestigio y legitimación. Se posiciona como el articulador entre los tipos de obras que, en la cultura de masas, se dividen según el gusto. De este lado, Carriego (el plebeyo) pone en escritura al poverío, su lengua y sus “innobles” realidades; del otro, Borges (el ilustrado) autoriza la lectura –y disfrute– de esa zona baja de la letra a los cultos, al traducirla a la otra lengua. Lo que se relata así es el conflicto de la letra en la historia cultural de la Argentina moderna.

Al legitimarla, obviamente, la transforma y se la apropia para otros fines, la extirpa de su clase de origen y la convierte en legible para otros. Teatro popular, tango, circo, primer cine: eran los espectáculos que estaba produciendo la cultura de masas y que eran consumidos por un público en crecimiento constante. La

**Graciela Montaldo** es profesora en la Universidad de Columbia, especialista en culturas latinoamericanas modernas y contemporáneas. Es autora, entre otros, de *De pronto el campo. Literatura argentina y tradición rural* (1993); *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo* (1994); *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina* (1999); *A propriedade da cultura. Ensaio crítico sobre literatura e indústria cultural na América Latina* (2004); *Zonas ciegas. Populismo y experimentos culturales en Argentina* (2010) y *Museo del consumo. Archivo de la cultura de masas en Argentina* (2016), y coeditora de *Yrigoyen entre Borges y Arlt, 1916-1930* (1989); *Esplendores y miserias del siglo XIX* (1995) y *The Argentina Reader* (2002). En 2013 se publicó su edición de las crónicas de Rubén Darío, *Viajes de un cosmopolita extremo*.

cultura masiva (a diferencia de la categoría de popular) se define por un sistema dinámico de producción y de difusión. Puede contener elementos tradicionalmente definidos como populares, pero lo suyo es la combinación de prácticas y el desarrollo de sistemas de producción y difusión modernos y urbanos. Está ligada al crecimiento del mercado, pero también al desarrollo de técnicas y tecnologías de reproducción. Tampoco pertenece a un sector social específico, sino que pone en contacto las diferencias y es un espacio de nueva comunidad entre letrados más o menos tradicionales y “recién llegados” al campo intelectual.

Borges, en *Evaristo Carriego*, trabajará en dos direcciones: por un lado, sofisticando los procedimientos formales de su literatura de los años veinte (cerrando su ciclo “de Buenos Aires” y abriendo el de sus ficciones canónicas); por otro lado, prestando atención a los procedimientos de la cultura de masas, viendo qué pasa allí. Así Borges hace una crítica literaria del primer libro de Carriego, *Las misas herejes* (1908), y afirma: “Esos principios de Evaristo Carriego son también del suburbio, no en el superficial sentido temático de que versan sobre él, sino en el sustancial de que así versifican los arrabales. Los pobres gustan de esa pobre retórica”. Una constatación que poco después Borges desbarata: “el arrabal se surte de arrabalero en la calle Corrientes, pero lo altilocuente abstracto es lo suyo y es la materia que trabajan los payadores”. Es decir, “la versificación del pueblo” es una convención, es formal (como argumentará sobre el criollismo en la famosa conferencia “El escritor argentino y la tradición”, de 1951). Al interrogar los procedimientos que producen esa poesía, concluye que la cultura es un espacio –jerárquico y jerarquizado– donde se negocia legitimidad, prestigio y valores, y que la frontera –siempre artificial– entre los diferentes tipos de obras es socialmente discutible.

Es como si el Borges de los años veinte se tomara el tiempo de aprender lo nuevo no de su clase, sino del consumo popular, para dar el gran salto hacia su nueva ficción. Esto se ve claramente en las fotos de Coppola incluidas en el libro. Las fotos no quieren “ilustrar” el Palermo que Borges describe (por lo demás, de manera esquiva), sino entrar en diálogo formal. Del mismo modo, Borges “verá” en la formalización del truco y del tango las formas de una nueva escritura que se organiza según sofisticados principios. Por eso la cultura es algo que “se lee” con la voluntad del curioso que quiere explorar. Y en la lectura, como sabemos, Borges asentó la fuerza de la literatura.

en riesgo a causa de los idiolectos de agentes nocivos, contra los cuales Borges enuncia los caminos de redención de cierto candor expresivo. Tal rescate daría fundamento a una voz unificada, lista para conmemorar paisajes, acontecimientos y personajes de la nación. Él se veía interpelado como poeta e ideólogo de la *criollidad*.

Borges rechazaba tanto a los adeptos al casticismo como a los hablantes de un dialecto escualido. Rechazaba los dialectos inmigrantes buscando descalificarlos por su relación con los barrios de malhechores. Contraponía el lunfardo, “jerga artificiosa de los ladrones”, al habla suburbana, como estadios de degradación frente a la dicción de los sectores educados. Una lucha contra el léxico indigente y la timidez conceptual por medio de obras literarias cuya alquimia recuperaba la vivencia de los sectores populares. El campo, la pampa o la provincia ya poseían sus gauchos sin miedo, pero “la ciudad sigue a la espera de una poetización”.

Borges pone reparos al casticismo por estar disociado de las experiencias locales, ser impermeable a las singularidades de la historia argentina. Optaba por la oralidad criolla, el diálogo mezclado con la sociabilidad nativa. Al evitar lo pseudoplebeyo y lo hispánico vicario, abogaba por ese idioma hablado en el cual pululan centenares de vocablos y expresiones idiomáticas incomprensibles para los españoles, y de los cuales es preciso apropiarse inventando un “hemisferio de sombra” donde la vivencia íntima del escritor se fusiona con el paisaje natural y social de la patria.

Lugones, Rojas, Gálvez y Borges inscribieron los ascendientes en la historia de la nación. La lírica de Lugones convirtió el epígrafe de *Lunario sentimental* (1909) en eco de la heráldica señorial, mezclando el nombre de familia con los colores de la bandera argentina. Rojas realizó una simbiosis idéntica en *Blasón de plata*, al evocar el mito de la progenie y proporcionar a la inteligencia *criolla* la misión de colorear la confederación del Plata. Gálvez es el antiintelectual, con rencor hacia los extranjeros, el precursor de la argentinización. Borges también se enorgullecía de sus antepasados militares, de la antigüedad familiar, de los emblemas de esa herencia; quiso afiliarse a la tradición de los maestros de la poesía gauchesca. Quedó fascinado por la mezcla de figuras históricas y personajes tumultuosos, involucrados en narrativas asombrosas, pautadas por la estilística inconfundible de la conducta criolla. Esta invención borgeana del escritor nato, del hombre de letras consumado, fue plasmada desde el interior de un universo social amenazado. El contraste entre Rosas y los baluartes liberales se tradujo en una proclama autoral, sin prejuicio del desgarramiento entre la raíz del modelo europeo y la conmovición de voces del nuevo mundo. Desde allí pasaría a la invención de un universo ficcional fatalista, infundiendo en las leyendas gauchescas las marcas del contexto urbano sacudido por los inmigrantes.

Traducción: Micaela Cuesta

# Borges y el enigma de lo político

Por Martín Plot

Borges es considerado, por muy buenas razones, un escritor profundamente filosófico. Estas razones, por supuesto, no están basadas en la asunción de que practicar filosofía es buscar respuestas definitivas a preguntas metafísicas. Ni en sus poemas ni en sus cuentos y ensayos Borges ofrece soluciones últimas a los problemas de la forma estética, la coexistencia política o la investigación epistemológica. Lo que Borges ofrece son *interrogaciones*. Tomando en préstamo las reflexiones del filósofo francés Claude Lefort acerca de la relación entre la escritura filosófica y la ficción, podríamos decir que el filósofo no es alguien del todo distinto del escritor de ficción. Tanto uno como otro son *escritores-pensadores*, cuya escritura y cuyo pensamiento están no sólo entrelazados y son, efectivamente, inseparables, sino que también emprenden, laboriosamente, la tarea de adquirir la capacidad de “pensar aquello que busca ser pensado. [...] El [escritor-pensador] no abandona la caverna”, dice Lefort, simplemente trata de “avanzar en la oscuridad”. Lo que quiero sugerir aquí es que Borges –de alguna manera inesperada, si creemos lo que dicen muchos de sus devotos admiradores– efectivamente ofreció un buen número de interrogaciones que se propusieron simplemente avanzar en la oscuridad, reflexionar sobre el enigma de lo político.

Permítanme incursionar primero muy esquemáticamente en lo que podríamos llamar la cuestión del arte político, o de la literatura política, esbozando una tipología rudimentaria, basada en tres formas tanto recurrentes como diferenciables de abordar estas cuestiones: los abordajes de 1) la acción política, 2) la ciencia política y 3) la filosofía política. Estos abordajes –el de la intervención (la acción), el de la descripción o la explicación (la ciencia) y el de la interrogación (la filosofía)– son usualmente presentados en términos oposicionales, como si intervención e interrogación, acción y pensamiento, fuesen prácticas excluyentes; como si no hubiese pensamiento en la acción e interrogación en la intervención, o no hubiese agencia en el pensamiento y no se interviniese al adoptar la actitud interrogativa; en suma, como si no hubiese un componente activo en la pasividad del pensa-

miento o sensibilidad pasiva en la actividad de la intervención. Si en vez de oponer acción y pensamiento, o el participar y el juzgar, si considerásemos más bien su entrelazamiento y su reversibilidad, entonces la interrogación y la intervención devenirían polos ideal-típicos de un continuo, más que opuestos incompatibles; y la pretendida objetividad del saber (la ciencia), una objetividad que se propone dar fin a las incertidumbres, los desacuerdos y las ambivalencias de la acción y la interrogación, se convertiría más bien en un abordaje más, uno que contribuiría informativamente y también moderaría las propensiones voluntaristas y anárquicas de la intervención y la interrogación.

A pesar de que, como ya sugerí, es indudable que Borges produjo las tres formas de literatura política de acuerdo con la tipología sugerida –*intervino* en los conflictos de su tiempo, *describió* explícitamente acontecimientos políticos e *interrogó* la cuestión de la institución de la sociedad–, es en el último terreno donde, creo, hizo sus contribuciones más permanentes a la interrogación del enigma de lo político.

Permítanme ahora referirme brevemente al trabajo de Maurice Merleau-Ponty. En uno de sus más sutiles ensayos estéticos –“La duda de Cézanne”– el filósofo francés presentó al pintor como un fenomenólogo de lo visible y de la visión. Según Merleau-Ponty, en su pintura Cézanne formuló las siguientes preguntas: ¿qué significa que el mundo sea visible? ¿Qué significa que en él haya visión? ¿Qué significa ver? El pintor interroga el enigma de la visión (esta suerte de “locura”, como decía Merleau-Ponty, en la que puedo estar donde no estoy y en la que puedo tocar-a-distancia) y la visibilidad. El enigma de la visión es, entonces, el enigma del estar-a-distancia y el de un vidente que pertenece a lo visible, siendo él o ella mismos *un* visible. En esta dialéctica del vidente y lo visible en la que ambos ven y son vistos, lo visible también mira al pintor, como un espejo, y como el cuerpo, que también se ve a sí mismo mirando. La pintura, las artes visuales en general, interrogan así lo visible. ¿Qué es lo que el escritor interroga, ese *escritor-pensador*? Lo que el escritor interroga es lo invisible.

En su inconcluso *Lo visible y lo invisible*, Merleau-Ponty reinició el gesto –un gesto ya intentado desde su temprana *La estructura del comportamiento* y su masiva *Fenomenología de la percepción*– de dismantelar las dicotomías mente/cuerpo y esencia/apariencia dominantes en el pensamiento occidental. En su último trabajo, cuando este gesto estaba encontrando una formulación más precisa, se vio interrumpido por su temprana muerte. De este modo, sabemos que lo efectivamente dicho no era todo lo que estaba a punto de decirse. Lo dicho, de todas maneras, logra capturar el movimiento del decir, y al hacerlo se las arregla para sugerir la siguiente intuición: lo invisible –las ideas, los conceptos, la actividad de nuestro pensamiento, la capacidad de a veces co-pensar, al mismo tiempo o en tiempos diferentes, por parte de dos o más cuerpos– todas estas formas de la invisibilidad no son de otro orden que lo visible; lo invisible no es otro mundo, paradójicamente localizado en otro y en ningún lugar al mismo tiempo. Lo invisible es lo invisible de lo visible (o de los “visibles”), es su desprendimiento, su emanación, su eco: no tiene otra localización que la de los acontecimientos y los fenómenos, que la de las “cosas mismas”, que la de la carne del mundo y la carne de sus cosas. Si el cuerpo –ese ser autoanimado que mueve las cosas y se mueve a sí mismo– es carne, entonces la extensión del cuerpo que es su sonido, su lenguaje, sus

conceptos, es la incursión de la carne visible en lo invisible, ahora este mismo devenido carne.

La carne del lenguaje, ese ser autoanimado que mueve las cosas y se mueve a sí mismo, es entonces el cuerpo de lo invisible, y esto es lo que el escritor-pensador interroga. Es en este sentido que Borges fue no un escritor político, sino un escritor de *lo político*: esto es, no un escritor que intervino en los conflictos visibles de su tiempo (lo que también hizo, con resultados, en general, poco interesantes y hasta profundamente desagradables) o un escritor que describió procesos políticos visibles de su tiempo y de otros (aunque esto también lo hizo, con resultados mucho más lúdicos y sugerentes), sino un escritor que interrogó el enigma de la institución de la sociedad, el enigma que está en el centro de la preocupación del pensamiento y la filosofía política en su lidiar con lo invisible de lo visible, con el sentido de aquello que aparece, desaparece o reaparece en la vida colectiva.

Por supuesto, también podría decirse, de una manera algo más modesta, que Borges meramente interrogó el lenguaje y la escritura del mismo modo en que Cézanne interrogó lo visible y la visión; esto es, que Borges fue un fenomenólogo de la carne de lo *invisible* del mismo modo en que Cézanne lo fue de lo *visible*. Una formulación como esta, de todos modos, tiende a circunscribir las preocupaciones borgeanas por lo invisible a la “materialidad” de lo invisible, y este reduccionismo de algún modo replica aquel que no ve en Borges nada político –ni sus intervenciones, ni sus descripciones, ni su interrogación–, sólo que esta vez el prejuicio en juego no sería el de una hostilidad antipolítica sino el de un lugar común estético que concibe el arte como un hacer exclusiva y narcisísticamente preocupado por el material de su propia práctica. Borges, en cambio, fue mucho más allá de la materialidad de lo invisible que es el lenguaje; Borges interrogó las emanaciones de las cosas mismas, como tan espectacularmente demostró en su texto sobre la obra *invisible* de Pierre Menard; Borges interrogó el enigma de lo invisible, el enigma del concepto de tiempo, el de la inmortalidad tanto como el del infinito, el enigma de la contingencia tanto como la posibilidad de una necesidad, el del azar y el de la identidad, el enigma de la historia y el de la lectura. Y, mientras interrogaba lo invisible instigado por los acontecimientos de su tiempo –como podemos leer en sus incursiones en Tlön, Babel, Babilonia y otros cosmos imaginarios y no tanto–, Borges confrontó el enigma que más concierne a la sociedad, el de su propia institución, el enigma de lo político.

**Martín Plot** es doctor por la New School for Social Research de Nueva York e investigador independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) y del Instituto de Altos Estudios Sociales de la UNSAM. Fue director fundador del Programa de Maestría en Estética y Política y profesor regular de Teoría Política Contemporánea y Estudios Culturales en el California Institute of the Arts (CalArts). Sus principales áreas temáticas de investigación son la teoría política moderna y contemporánea, la teoría democrática y la fenomenología. Sus libros más recientes incluyen *Indivisible. Democracia y terror en tiempos de Bush y Obama* (2011) y *The Aesthetico-Political. The Question of Democracy in Merleau-Ponty, Arendt, and Rancière* (2014).

**Staff: Rector:** Carlos Ruta. **Director Lectura Mundi:** Mario Greco. **Edición general:** Micaela Cuesta. **Diagramación:** Virginia Giannoni. **Colaboran en este suplemento:** Sergio Miceli, Graciela Montaldo y Martín Plot.