

UC Merced

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World

Title

Rosa, Luis Othoniel. Comienzos para una estética anarquista. Borges con Macedonio. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2016. Impreso. 235 pp.

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/3tw0t70k>

Journal

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 7(2)

ISSN

2154-1353

Author

Wasem, Marcos

Publication Date

2017

DOI

10.5070/T472035440

Copyright Information

Copyright 2017 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed

Rosa, Luis Othoniel. *Comienzos para una estética anarquista. Borges con Macedonio*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2016. Impreso. 235 pp.

MARCOS WASEM
PURDUE UNIVERSITY

Al final del ensayo «Kafka y sus precursores» Borges lanza su célebre frase donde afirma que «cada escritor *crea* a sus precursores», y añade: «Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro». En el caso de *Comienzos para una estética anarquista. Borges con Macedonio* de Luis Othoniel Rosa, la cita de Borges viene a cuento dado que el libro es tanto un texto de crítica como un gesto de apropiación de la obra de estos autores que está muy ligado a un proyecto estético propio del autor: Luis Othoniel Rosa plantea su análisis como una poética orientada políticamente desde el anarquismo, que tiene tanto valor crítico como valor de manifiesto. Es un caso de la tradición latinoamericana de los «críticos-poetas», como los denominaba Haroldo de Campos, aquellos que insertan su tarea crítica en su propio proyecto estético, como ejercicio de lectura que sirve de base para la escritura. La pregunta sobre la pertinencia de aplicar el adjetivo *anarquista* a Jorge Luis Borges es menos relevante que la operación de aplicar a la obra del autor de «El Aleph» un *organon* basado en categorías políticas y filosóficas del anarquismo que permite reinterpretar por completo ciertas líneas fundamentales de su literatura.

Distinto es el caso de Macedonio Fernández. Éste último, en tanto *precursor*, estuvo mucho más ligado al movimiento anarquista argentino y vivió su auge hasta la dictadura de Uriburu. Es probable que, desde un punto de vista estrictamente filológico, una lectura desde el anarquismo de la obra de Macedonio Fernández sea mucho más fácil de documentar (y Luis Othoniel Rosa no deja de hacerlo) que la de Borges, pero el libro se dedica a poner ambos autores lado a lado, abandonando por momentos sus notorias diferencias. Al retornar a Buenos Aires en 1921, es a través de su padre que Borges conoce a Macedonio Fernández, y este lo introduce a los incipientes círculos vanguardistas argentinos. Allí se genera un diálogo intelectual muy fructífero, del cual sin duda Jorge Luis Borges, que venía de Europa con el bagaje del expresionismo alemán y el ultraísmo de Cansinos-Assens, adquirirá muchos de los rasgos de su literatura futura.

Pero hay un pasaje del libro de Rosa que me parece sintomático de su operación crítica, y en particular, de su modo de determinar los precursores: al inicio del primer capítulo, «Los estados de la literatura», recuerda la historia marco de la novela *The Man Who Was Thursday* de Chesterton, donde una discusión sobre poesía es una excusa para enmascarar dos visiones del mundo opuestas: la del anarquista y la del detective de Scotland Yard encargado de reprimirlo. Al referir el conocido introito de la novela de Chesterton, Rosa asimila al poeta anarquista a Macedonio Fernández, mientras que el rol del agente policial estaría a cargo de Leopoldo Lugones, «poeta del orden», rival en política y en letras. Pues bien, en la historia literaria argentina Jorge Luis Borges debe no poco a Lugones, que, de modo no disímil al mismo Borges, supo atravesar todo el espectro político de punta a punta: desde el editor, junto a José Ingenieros, de *La Montaña*, periódico pionero del socialismo argentino (en el que un joven Macedonio colaboraba) al fascista entusiasta del golpe de estado de 1930. Es conocido el acercamiento fascista de Borges en el '76, quien compartió (junto con otro escritor de veleidades anarquistas, Ernesto Sábato) la célebre cena con el dictador Videla para hablar de asuntos culturales... Y los mimos que le prodigaran los regímenes dictatoriales argentinos son bien conocidos. Aramburú por ejemplo en el '55, con la «Revolución libertadora», nombrándolo director de la Biblioteca Nacional,

es el caso más paradigmático, sin duda un premio a su antiperonismo. De allí que la tradición de la crítica de izquierda latinoamericana tuviera una particular relación de rechazo hacia la literatura de Jorge Luis Borges. Recuérdese la diatriba de Roberto Fernández Retamar en su *Calibán* contra el escritor argentino, y la respuesta airada desde Yale de Emir Rodríguez Monegal, que por esa época promovía una literatura latinoamericana que a su criterio no estaba cooptada por la revolución cubana desde las páginas de *Mundo Nuevo*. Así, por esas ironías de la historia, Jorge Luis Borges se transforma en la figura ingrata del escritor conservador durante la guerra fría.

Se puede argumentar que hay Borges para todos los gustos. También un Borges comunista, el del poemario *Bandera roja*, de comienzos de los 20, al que su autor habría renunciado y que nunca apareció recogido en sus obras completas canónicas. Asimismo un Borges liberal, especialmente involucrado en sus artículos contra el eje publicados en la revista *El Hogar*, un Borges fascista, funcionario de las dictaduras sucesivas en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX, uno antisemita (basado en la lectura de Emma Zunz), otro filosemita (también basado en el mismo cuento y otros de tema judaico, y en su expresa admiración por Gershom Scholem), y también un Borges anarquista, que se apoya no sólo en sus escritos sino también en diversas declaraciones suyas. Este es el Borges que Rosa escoge, no sólo por los ejemplos de adhesión explícita al anarquismo sino más bien por sus operaciones estéticas. Como señala el autor, sus adhesiones se expresan «sobre todo al final de su vida, son bastante superficiales, y no aportan mucho a nuestra lectura que está menos interesada con el biografismo o la ideología personal... y más interesados en cómo la estética de Borges ejecuta formalmente modos de anarquizar el arte y la literatura» (22n).

Es este deslinde lo que le da al libro su razón de ser. Leer a Borges con Macedonio, es una estrategia de lectura que permite reinterpretar la obra de ambos escritores a la luz de ciertos ideogramas provenientes del anarquismo, donde destacan tres aspectos: la crítica al estado, la crítica a la subjetividad y la crítica a la propiedad. Estos temas, que forman parte de la teoría política clásica del anarquismo, se pueden rastrear por medio del análisis textual y de la práctica estética a lo largo de la obra de ambos escritores, lo cual lleva a Rosa a formular uno de los argumentos a mi modo de ver más fuertes en su libro: el hecho de que ciertos tópicos descubiertos a posteriori por la crítica postestructuralista en la obra de estos escritores argentinos bien puede deberse a la circulación a priori del pensamiento anarquista argentino, que hoy, gracias a los renovados esfuerzos de investigación en el área, son mucho más visibles para quien quiera tomarse el trabajo de averiguar sobre el cruce entre lo político y lo estético en el temprano siglo XX en el Río de la Plata. Es más, es posible rastrear, a partir de esta lectura, aquello que el postestructuralismo debe a la literatura latinoamericana, a juzgar por la presencia de la literatura de Borges entre los escritores de *Tel Quel*. Habría que recordar el rol que Roger Caillois tuvo en la difusión de escritores latinoamericanos en Francia, y también el rol de la revista *Sur* en la *liaison* con ese país para entender los modos de circulación literaria, sobre todo luego de la Segunda Guerra Mundial, sentando las bases de lo que sería el «boom» de la literatura latinoamericana.

Así, el postestructuralismo tomaría de la literatura de Borges (e indirectamente, de Macedonio Fernández, si aceptamos que las líneas de pensamiento anarquista le vendrían dados por éste) posicionamientos filosóficos propios del anarquismo, que se ajustaban al clima de revuelta del Mayo del 68 que aglutinó a intelectuales como Michel Foucault o Gilles Deleuze, cuya filiación anarquista suele ser convenientemente ignorada por una academia que no deja de invocarlos como marco teórico. Luis Othoniel Rosa argumenta que en los años 20, cuando el ascenso de la tercera internacional comienza a desplazar gradualmente al anarquismo de la escena política de izquierda, el arte comienza adoptar prácticas tomadas directamente de las estrategias anarquistas de acción y democracia directas. Así, la exhibición de Marcel Duchamp en Buenos Aires en 1919 (coincidiendo con la semana trágica) es la primera ocasión en que se puede apreciar un «arte basado en la lógica del acto» (66). Es el inicio de las vanguardias, que retoma en lo estético lo que el anarquismo habría dejado inacabado en lo

político. «Así —dice—, los *objets-trouvés* de Duchamp entran en relación con los objetos creados por el artista Xul Solar durante esa misma época, o con los objetos que Macedonio planea esparcir por la ciudad de Buenos Aires desde su estancia de la Novela, o con los objetos “tlónicos” que aparecen en la realidad del cuento “Tlön, Uqbr, Orbis Tertius”, en donde un mundo de la imaginación comienza a hacerse presente en nuestro mundo, participa y deforma el presente» (66-7). Es obviamente el inicio de las vanguardias, interpretado en este contexto como un proceso de anarquización del arte. Para Rosa, el nuevo artefacto estético que aparece en el horizonte vanguardista pone de manifiesto la crisis de la representación, que se interpreta en el doble sentido de representación referencial y de representación política. Así, la idea de que un objeto representa a otro —un significante a un significado, una novela a un mundo— o de que, en el terreno político, el gobernante representa a sus gobernados, es desafiada por un arte utópico donde se promueven modelos de participación política directa a través de la interacción con un tipo de objeto estético que no está destinado a la contemplación sino a un involucramiento comunitario activo.

En *El museo de la novela de la eterna* y en *Teoría del estado*, Macedonio Fernández habría dejado delineadas una utopía y una teoría política que en buena medida viene a sustentarla. En su estructura experimental, la novela viene a plantear el establecimiento, fuera de los límites de la ciudad (en el espacio histórico de la barbarie, yendo hacia el Sur) una comunidad utópica que toma la ciudad por asalto. En su *Teoría del estado*, defiende una sociedad que se desliga de los centros urbanos, proponiendo una economía del autosustento, rural, y fuertemente basada en el trabajo comunitario. Para Rosa, esta concepción, que tiene origen en el socialismo libertario de corte federativo, habría orientado las posiciones políticas de Borges muchos años después, en los años 40, durante el ascenso del peronismo. En ese momento, el peronismo logra darse la mano con los socialistas y cooptar políticamente la CGT, que se transforma en una entidad política oficial. La oposición política de Borges al peronismo está enraizada, según el autor de *Comienzos para una estética anarquista*, en la tradición política del anarquismo, que resulta anacrónica en el contexto político de los años 40: «En materia política hemos leído a Borges fuera de contexto. Si sus textos políticos se concentran en los conflictos creados por la Segunda Guerra Mundial y el ascenso del Peronismo, sus ideas provienen de los conflictos de la generación de su padre y de Macedonio, marcada por las últimas batallas del anarquismo argentino...» (80-1). Así, Rosa lee los textos «La fiesta del monstruo» y «El simulacro» no desde la tradición liberal en la que la crítica históricamente los situó, sino en un anarquismo anclado en la memoria de la semana trágica y el movimiento anarcosindicalista de comienzos de siglo XX. El personaje judío que es linchado en «La fiesta del monstruo» es asimilado a Simón Radowsky, anarquista judío de origen ucraniano que realizara en 1909 un atentado contra el jefe de policía, un paradigma del anarquismo expropiador y la acción directa.

En el caso de «El simulacro», el análisis apunta a un cuestionamiento de la representación. En el cuento, se representa el entierro de Eva Perón en un pueblo de la provincia del Chaco. El narrador del cuento dice que «El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva, sino desconocidos o anónimos...» (98) lo que es interpretado por Rosa como una inversión del populismo, que da lugar a la «emoción sin sujeto» que había sido teorizada por Macedonio Fernández: el simulacro de luto por otro simulacro que es la muñeca representando el cadáver de Evita. La representación política es invertida por la teatralización del sentimiento.

Esto lleva al segundo gran tema del libro, el cuestionamiento de la subjetividad y el individualismo. El anarquismo, sostiene Luis Othoniel Rosa, se opone tanto a la noción de representación (tanto política como referencial) como a la individualidad creadora, es decir, en términos estéticos, al realismo y al romanticismo por partida doble. Rosa propone un concepto de *emoción ayoica* basada en la crítica sistemática de la individualidad que Macedonio Fernández y Jorge

Luis Borges habrían elaborado conjuntamente, no como plan teórico ni filosófico, sino como derivaciones mutuas y encares críticos similares de la tradición filosófica occidental.

El segundo capítulo culmina con la afirmación «sin individuo no hay propiedad», y el libro dedica el tercer capítulo a analizar cómo la literatura de ambos escritores realiza un cuestionamiento de la idea de propiedad privada, al postular el carácter colectivo e intrínsecamente intertextual de la escritura. Así, «Pierre Menard autor del *Quijote*» pertenecería a una tradición de defensa del plagio como estrategia artística que históricamente estaría ligada a la idea de que la propiedad es un robo (Proudhon) y que en Argentina habría tenido su primera formulación estética en un texto de Macedonio Fernández, «La desherencia», de 1897. Así, el juego borgeano con el plagio pertenecería desde siempre a una tradición anarquista de expropiación. Luis Othoniel Rosa no deja de prestar atención al reciente caso de plagio artístico en que el poeta Pablo Katchadjian reescribe «El Aleph» y lo reedita como «El Aleph engordado», dando lugar a un juicio por parte de la albacea María Kodama, que vuelve la reivindicación de la propiedad intelectual y el derecho de autor contra los mecanismos mismos de cita, pastiche y expropiación que su difunto marido practicaba y promovía (192-3).

Se puede objetar que Luis Othoniel Rosa hace un corte un tanto sesgado del vanguardismo al asimilarlo al anarquismo. Existió un vanguardismo francamente fascista, de ello es testigo el episodio entre Marinetti y Macedonio Fernández analizado en el libro. También se puede objetar que de hecho el anarquismo no siempre tuvo buena una relación con el vanguardismo (sirvan de ejemplo las diatribas de Jean Grave contra el simbolismo y el decadentismo franceses, pese a que muchos de los que integraban esos movimientos se identificaban políticamente con el anarquismo, como ha mostrado Uri Eisenzweig). No hubo, en definitiva, un solo anarquismo, ni una estética formulada coherentemente desde el movimiento anarquista. Sin embargo, hay que tener en cuenta que muchos de los riesgos que asume la propuesta de lectura de Rosa le dan al libro más el carácter de manifiesto que de análisis estrictamente histórico, sobre todo en lo que respecta a Jorge Luis Borges. A falta de una estética, Rosa propone sus comienzos. Como se afirmó al principio, Macedonio Fernández parece mucho más legible desde un *organon* anarquista. El libro se centra en las coincidencias, a veces parece perder de vista lo que distancia a ambos escritores. Pero estas objeciones no obstan para que la intención por momentos redentora de una obra por su valor y posicionamiento político no genere lecturas realmente válidas y abra la perspectiva a una tradición que, por conveniencia política, la crítica ha tendido a soslayar. El peso ideológico y cultural del anarquismo ha sido mucho más fuerte de lo que tradicionalmente la crítica ha estado dispuesta a aceptar, dado que desde fines del siglo XIX, impresores y libreros anarquistas fueron la base de la formación de un espacio autónomo para la literatura, que permitió al letrado convertirse en el intelectual orgánico del siglo XX y permitieron la creación de circuitos culturales alternativos, que liberaron al escritor de su relación histórica con el estado.