

Reviews until January 2018 of Luis Othoniel Rosa. *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2016. 236pp.

2018 Academic Book Review of *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio* by Pablo Brescia for Hispanic Review (UPenn). Volume 86, Number 1, Winter 2018, pp.113-115

2018 Book review of *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio* by Wilkins Román Samot for 80 Grados: Prensa sin Prisa, Puerto Rico, January 26, 2018. [www.80grados.net](http://www.80grados.net).

2017 Academic book review of *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio* by José Eduardo González for the UMCE (Chile) Escrituras Americanas. Volumen 2, Número 1, Octubre 2017, pp.183-191

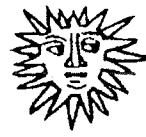
2017 Academic book review of *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio* by Christina Soto van der Plas for the Washington University of St. Louis's Revista de Estudios Hispánicos. Tomo 41, Número 3, Octubre 2017, pp.725-728

2017 Academic book review of *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio* by Todd S. Garth for the University of Ottawa's Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Volume 41, Issue 2, 2017, pp. 459-461

2017 Academic book review of *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio* by Emiliano Coello Gutiérrez for the Liverpool University Bulletin of Hispanic Studies. Volume 94, Issue 10, 2017. pp.1041-1042

2017 Academic book review of *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio* by Marcos Wasem for the University of California's Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production in the Luso-Hispanic World. Volume 7, Issue 2, Spring 2017.

2016 Book review of *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio* by Juan Ávila Conejo. "La literatura de los muchos otros". Revista Cruce.



## REVIEWS

OTHONIEL ROSA, LUIS. *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio*. Cuarto Propio, 2016. 236 pp.

Luis Othoniel Rosa —influido por su exprofesor Ricardo Piglia, difusor de la obra de los seminales autores argentinos incluidos en este estudio— reexamina un vínculo ampliamente visitado por la crítica literaria: la relación entre Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández. Lo hace desde un ángulo interesante y que podría constituirse en un aporte: el rastreo de una “estética anarquista” en los proyectos literarios de ambos, tanto en sus ficciones como en su ensayística. Según Othoniel Rosa, el primer capítulo de su volumen “articula una estética antiestatista”, mientras que en los dos siguientes, las articulaciones estéticas propuestas son la antiliberal y la anticapitalista (30). Y la conclusión propone al fractal como un modelo posible para entender las posiciones literarias de Borges y Macedonio en este contexto.

Othoniel Rosa no duda en hacer explícitas las lecturas sobre estética anarquista con las que dialoga —André Reszler y su *La estética anarquista*, de manera prominente— ni tampoco tiene reparos en identificar las líneas con las que su autodenominada “lectura anarquista”, metaforizada en la idea de una “caja de herramientas” para el lector, polemiza: las lecturas que insertan al dúo en la tradición del liberalismo individualista, las que usan el posestructuralismo para acercarse a las respectivas obras, las que leen a Borges y a Macedonio desde las vanguardias y las más recientes aproximaciones historicistas y poscoloniales.

La estructura del volumen intenta ser lúdica y hasta puede verse como anti-académica en algunos trayectos; hay una sensación de discontinuidad que a veces dificulta seguir el hilo conductor pero, por otro lado, el privilegiar el decir de los escritores y la localización de las notas a pie como ventanas para asomarse a los debates críticos en torno de los diversos temas tratados es una estrategia fructífera y a tono con el estilo del libro.

Los aciertos de *Comienzos para una estética anarquista. Borges con Macedonio* son varios: por un lado, se presenta un análisis del *Museo de la Novela de la Eterna*, novela de Macedonio, junto al estudio del cuento “El Congreso”, de Borges; en él, Othoniel Rosa equipara las prácticas anarquistas con los proyectos literarios de ambos autores, relevando similitudes —la preparación del terreno para una literatura conceptual— y diferencias —el crítico postula, siguiendo a Julio Prieto, a Macedonio más radical y a Borges más conservador, un juicio estético-político que necesita mayor sustento y problematización—. El hallazgo más significativo en este sentido es el giro antirrepresentativo propuesto por estas dos poéticas literarias; el autor demuestra su pericia en sus interpretaciones de ambas, en especial en su lectura de “El Zapallo que se hizo Cosmos”, de Macedonio. Por otro lado, Othoniel Rosa se encarga de auscultar los vínculos de Macedonio y Borges con el empirismo inglés a partir de la inspección de sus ideas sobre el sujeto individualista-liberal y sus diferentes usos: “un uso metafísico-literario, por un lado (en contra) y . . . un uso político por el otro (a favor)” (127), una idea fructífera que Othoniel Rosa enlaza con los preceptos del anarquismo ligados al arte en este caso. En ellos, ve una hoja de ruta para leer en Macedonio y en Borges las semillas de la deconstrucción de conceptos tales como Dios, el Estado o el individuo. Finalmente, el último capítulo trabaja también con una idea cara a Piglia, la falsificación y el plagio. En la lista que acumula Othoniel Rosa para su lectura —“El plagio y la literatura infinita”, “La desherencia”, de Macedonio; “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Kafka y sus precursores”, de Borges, entre otros— el autor ve una serie de textos que conforman “un modo anarco-estético para encontrar en la literatura un pro-común [sic] que no opere bajo la lógica del capitalismo” (166). Hay algunos desvíos en el análisis, como cuando Othoniel Rosa habla de las intervenciones de María Kodama sobre la “marca registrada Borges”, o los *affairs* “El Aleph engordado” o Fernández Mallo sin profundizar, pero el rumbo vuelve a imbricar a Macedonio, Borges y la crítica a la propiedad privada de los pensadores de filiación anarquista. Hay una idea atractiva aquí, esbozada por el crítico, a partir de Fernández: “Lo que vemos aquí con Macedonio es la sustitución del sistema de propiedad en la literatura por un sistema dinámico de posesión, incluido de posesión fantasmática, de voces que poseen otros cuerpos por un tiempo determinado, de la literatura como una Catedral [sic] medieval en la que la suma de trabajos individuales, no sólo se borra con el tiempo, sino que la suma es mayor que las partes” (193). Concluye este capítulo con una excursión hacia la relación entre estos dos autores

con el barroco, donde Othoniel Rosa homologa a Macedonio con Cervantes y a Borges con Góngora. En el breve final del volumen, Othoniel Rosa propone la idea de un universo fractal donde “nada pertenece a nada porque todo está interrelacionado” (219) y cita del cuento de Borges “Utopía de un hombre que está cansado” para vislumbrar los principios básicos de un arte futuro.

Este es un libro ambicioso y entusiasta a la vez; también hay que anotar que deriva de una tesis, rasgo importante para el producto final. Se comentó que *Comienzos para una estética anarquista. Borges con Macedonio* tiene varios aciertos y es sobre todo en el campo de las ideas —cruzar el anarquismo con Macedonio y con Borges— donde los hallamos. Sin embargo, también aparece en el libro una ambición por decir “todo” sobre el tema que conspira contra la claridad de las ideas. De los varios ejemplos que pueden citarse, está la afirmación de que *La invención de Morel* reescribe *Museo de la Novela de la Eterna* (no se sustenta el juicio) o la falta de diálogo con críticos de Macedonio, como Noé Jitrik, o con críticos de Borges, como Juan Nuño o Andrés Lema Hincapié, al tratar la relación con la filosofía. Existen errores que llevan a interpretaciones que parten de una premisa falsa: Othoniel Rosa dice que “Borges y yo” se publicó en 1960, “curiosamente el mismo año que Borges publica el texto biográfico sobre Macedonio” (154), cuando en realidad la pieza de Borges aparece por vez primera en 1957 en *La Biblioteca*. Por otra parte, hay errores evidentes en el lenguaje, casi como si fueran descuidos, que no se sabe si atribuirlos al autor, al trabajo editorial de revisión, o a ambos; por ejemplo, títulos de cuentos que aparecen en mayúsculas —“El Simulacro” (97), en vez de “El simulacro”—, cuentos que aparecen con títulos cambiados —“El rigor de la ciencia” (94, 110), en vez de “Del rigor de la ciencia”—, etc. A veces la sintaxis del castellano falla (p. 46, nota 8). Estos son asuntos que podrían haberse evitado con una revisión cuidadosa y sin prisa del material. La pasión por decir parece llevar al autor a no detenerse en cómo hacerlo.

Aun así, es esa misma pasión la que hace de *Comienzos para una estética anarquista. Borges con Macedonio* una contribución a la bibliografía sobre estos dos escritores y sus ideas que merece debatirse y difundirse.

PABLO BRESCIA  
*University of South Florida*

ROSENBERG, FERNANDO. *After Human Rights: Literature, Visual Arts and Film in Latin America, 1990–2010*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2016. 296 pp.

En *After Human Rights: Literature, Visual Arts and Film in Latin America, 1990–2010*, Fernando Rosenberg hace un importante aporte al debate acerca del rol de la

## **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**

2154-1361

#### **Author**

Wasem, Marcos

#### **Publication Date**

2017-01-01

#### **License**

[CC 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 estríctamente 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 régimes 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 *E/ 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 ideologemas 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, Uqbar, 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 sustentarl. 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 Radowisky, 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.

# Rapid #: -12593095

CROSS REF ID: 1150980

LENDER: HDC :: Honnold Mudd Library

BORROWER: LDL :: Main Library

TYPE: Article CC:CCG

JOURNAL TITLE: Revista canadiense de estudios hispanicos

USER JOURNAL TITLE: Revista Canadiense de Estudios Hispánicos

ARTICLE TITLE: LUIS OTHONIEL ROSA. COMIENZOS PARA UNA ESTÉTICA ANARQUISTA: BORGES CON MACEDONIO. SANTIAGO DE CHILE: EDITORIAL CUARTO PROPIO, 2016. 235 PP.

ARTICLE AUTHOR: Garth, Todd

VOLUME: 41

ISSUE: 2

MONTH:

YEAR: 2017

PAGES: 459-461

ISSN: 0384-8167

OCLC #:

Processed by RapidX: 11/28/2017 3:05:53 PM



This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

transnacional como sus diversas manifestaciones en la producción, distribución y exhibición del cine español e hispanoamericano.

Entre los aportes más importantes que el libro ofrece al estudio cinematográfico desde una perspectiva transnacional es la orientación teórica "Lo transnacional en el cine hispánico: deslinde de un concepto" de Nadie Lie. A pesar de cierta inclinación hacia lo contemporáneo, algo típico del giro transnacional en los estudios cinematográficos hispánicos, Lie presenta un buen estudio de los debates recientes sobre la transnacionalidad del cine, y un boceto de tres acercamientos transnacionales (material, identitario y formal) al cine hispánico. La esquematización de tendencias teóricas y críticas en el ensayo será de interés particular a los lectores que buscan una introducción al lo que se ha convertido en campo intelectual.

Los ensayos de la primera parte del volumen "Modos de producción y de distribución", exploran vertientes de la transnacionalidad del cine: la coproducción (Marina Díaz López); las estrategias de coproducción de la casa de los hermanos Almodóvar, El Deser S.A. (Marvin D'Lugo); una iniciativa de financiación, Cine in construcción, que surgió del circuito de festivales de cine (Minerva Campos) y unaqueute de ensayo-testimonio de Sergio Wolf, el anterior director del Buenos Aires Festival de Cine (BAFICI).

Los ensayos de la segunda parte examinan la cuestión de directores, una de las aproximaciones más representativas de estudios sobre la transnacionalidad cinematográfica, particularmente del cine español y latinoamericano. En los trabajos sobre Luis Buñuel y Carlos Saura (Robin Lefèvre), Edgardo Cozarinsky y Alberto Yacelini (Pablo Piedras), Isabel Coixet (Piersis Fenestrat) y Alejandro González Iñárritu (An Van Hecke), los autores indagan el desarraigo de la finura del director de tierras nacionales. De interés particular son los ensayos de Lefèvre y Piedras. En la conclusión de su estudio, Lefèvre trata de determinar distintas maneras en que podemos calificar como transnacionales los films de Buñuel y Saura, cineastas cuyas conexiones son principalmente nacionales. Propone acercamientos a lo que se podría considerar como lo transnacional (*eis. latissimo sensu, lato sensu*, temáticamente, etc.), y estas acepciones revelan un intento quizás ojibesco de precisar un término impreciso, borroso.

Lefèvre reconoce la imposibilidad de la definición, pero insiste en que "semejantes disensiones semánticas deberían de contribuir a dotar de contenido una palabra, y a plasmar un concepto" (102). Por su parte, Piedras no considera el término en un sentido más global, sino particular en "Lo transnacional como expresión de cuestionamientos identitarios en los documentales de Edgardo Cozarinsky y Alberto Yacelini". En su análisis de dos documentales, Piedras identifica estrategias formales

empleadas por los directores para negociar cuestiones de identidad y exilio.

"Modos narrativos, géneros y temas", la última parte de la antología, reúne ensayos sobre la *road movie* latinoamericana (Verena Berger, y también Michael Chanian), la infancia en coproducciones hispanoamericanas (Sophie Dufays) y la relación entre coproducciones europeas y el cine queer latinoamericano (Deborah Shaw). Los trabajos de Berger y Chanian forman parte de una coprelación de trabajos recientes sobre el género como *The Latin American Road Movie* (eds. Verónica Garibotto y Jorge Pérez, 2016) y *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity* (Nadia Lie, 2017). Es notable la inclusión del ensayo de Shaw, "Cine que, latinoamericano y las coproducciones europeas", una traducción de un artículo que fue publicado en inglés en la revista *Transnational Cinemas*, porque posibilita nuevas lecturas sobre un aspecto clave de la transnacionalidad del cine contemporáneo.

*Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* refleja la situación actual de los estudios de índole transnacional. Más allá de la tensión de pretender esquematizar un acercamiento teórico-crítico cuyas manifestaciones polifácéticas se resisten a la sistematización, algo que los editores reconocen, los ensayos representan contribuciones importantes al análisis de sus diversos objetos de estudio. En este sentido, los colaboradores (principalmente europeos) tal vez contribuyan más a sus debates específicos que la transnacionalidad del cine hispánico en términos más amplios. No obstante, como volumen editado, nos hace cuestionar el modo en que el giro transnacional se ha manifestado en la crítica cinematográfica del mundo hispánico.

NICOLAS POPPE  
Middlebury College

LUIS OTHONIEL ROSA. *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2016. 235 pp.

At times it seems as if as many people are writing about Macedonio Fernández as reading his works, and as Luis Othoniel Rosa implies, this impression is fitting. Macedonio was more interested in dialog than he was in the dispensation and consumption of his texts, and more disposed to absenting himself while provoking such dialog than to establishing an authorial identity. For this reason, Macedonio's relationship with Jorge Luis Borges is seen as simultaneously productive and frustrating. Borges furthered Macedonio's campaign to engage in the exchange of ideas

without legitimizing the status of author, but in doing so perpetuated the notion that anecdotal accounts of Macedonio's philosophy carried more weight than his writing. Rosa, in this excellent contribution to the study of both writers, examines this legendary relationship in terms of its anarchist context – a context with deep philosophical, ideological and personal implications for both men.

The paradox of Rosa's approach – a paradox suited to two writers who together virtually reoriented the very concept of paradox – is his observation that anarchism has a defining presence in Argentine cultural and political history yet itself disallows historical materialism. The essence of anarchism as received by both Macedonio and Borges, Rosa argues, is the rejection of a reality that can be objectified, categorized, preserved and accounted for by economic, political, aesthetic or personal practices.

Rosa's argument is highly convincing because he synthesizes copious, carefully researched material on the history and philosophy of anarchism – with a cogent focus on the philosophy of Piotr Kropotkin – with insightful close readings of Borges's and Macedonio's works, together with detailed knowledge of the extensive scholarship on both authors. Combined with his comprehensive knowledge of Macedonio's and Borges's corpus, these components come together to form a remarkably clear picture of the importance of anarchist thought in their respective works and in their relationship to each other.

The foundation of this argument is the persuasive observation that Macedonio in particular regards literature – both writing and reading – strictly as a collaborative and open-ended endeavor. By extension, this means that Macedonio rejects all forms of attribution, including authorship, genius, copyright and private property. This absolute refusal of ownership is corollary to Macedonio's complete negation of selfhood – of the Cartesian autonomous individual – since the materiality of the self relies on the specious existence of an objective reality. In that vein, Macedonio also rejects all form of mimesis, since representation requires some objective or Platonic reality to be symbolized or recreated in aesthetic form. In what is perhaps Rosa's central, and most perspicacious, observation, the Macedonian project to expunge representation from aesthetics has its counterpart in his political philosophy: representative government, like mimetic art, is a mistake based on the belief in objective, material reality. In all of these respects, Rosa points out, the lens of anarchist thought enables us to see the consistency of Macedonio's method throughout his writing: on aesthetics, on politics, on his urban and national context and even on his personal circumstances.

Rosa's account of the two writers' participation in this anarchist-aesthetic project is especially significant where it sheds light both on

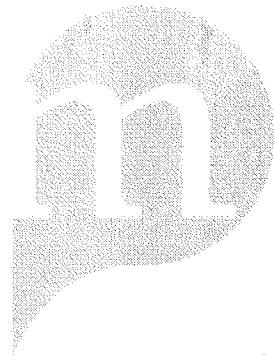
Borges's relation – philosophical, artistic and personal – to Macedonio and on Borges's own peculiar history of political commentary. Rosa's reading of a fairly late Borges story, "El Congreso del mundo," helps one discern the importance of anarchist thought in both respects. Among other explanations, Rosa affirms that for Borges, political figures, such as the detested Juan and Eva Perón, are to be regarded as representations of a collective imagination rather than as agents of representation of a public will (98). The State is essentially a chimera consequent to that collective imagination.

In tracing these detailed analyses, Rosa also helps to better delineate the critical differences between Macedonio's and Borges's adaptation of anarchist thought. These differences in large measure owe to Borges's hesitancy to completely embrace Macedonio's negation of self. In his extensive examination of their "self-portraiture," Rosa argues that while Borges's obsessive examination of the myriad permutations and implications of self is in one respect a betrayal of his mentor's outright "selfless-soulism," it is more arguably an adherence to Macedonio's radical project of remaking the individual as the function of a collective performance (149). This difference also reflects the ultimate demarcation between the two writers – between Macedonio's work as a gesture of openness to all prospective readers to whom he cedes all possession of narrative production, and Borges's equivocating but ultimate concession to writing as an accumulation of cultural capital (27).

Throughout this book, however, Rosa makes an excellent case for a deep and complex affinity between Borges and Macedonio, an affinity rooted in their common bond to anarchist thought as well as in the dialogic nature of their friendship. In his close examination of Macedonio's unchained humor, in contrast to Borges's infamous devotion to narrative detail; Macedonio's self-suppressing *Presidente* versus Borges's self-examining narrator; Macedonio's utter repudiation of the State against Borges's struggle to elucidate its dangers; Macedonio's city as a collective experience of pain, at variance with Borges's secret pain as evidence of the labyrinthine connectedness of human experience, Rosa finds in their divergences rich evidence of a fundamentally common aesthetic rooted in anarchism.

This is a fine piece of scholarship – lucid, thorough and provocative – of interest to any student of Borges, Macedonio or the cultural implications of anarchist thought in Argentina.

TODD S. GARTH  
United States Naval Academy

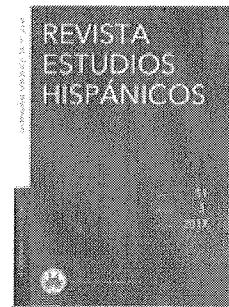


PROJECT MUSE®

*Comienzos para una estética anarquista* by Luis Othoniel  
Rosa (review)

Christina Soto van der Plas

Revista de Estudios Hispánicos, Tomo 51, Número 3, Octubre 2017, pp. 725-728  
(Review)



Published by Washington University in St. Louis  
DOI: <https://doi.org/10.1353/rvs.2017.0075>

► For additional information about this article  
<https://muse.jhu.edu/article/679170>

An art model for Diego Rivera and David Alfaro Siqueiros (among others), Luz Jiménez emerges in McDonough's analysis as much more than a nationalistic muse. Chapter four, "Knowing, Speaking, Teaching and Writing: Doña Luz Jiménez," focuses on Jiménez's collaborations with Fernando Horcasitas and other ethnographers that produced two Nahua-language works in which she voices her witness to the Mexican Revolution and experience of early twentieth-century assimilative education practices. McDonough's nuanced reading of *De Porfirio Díaz a Zapata: Memoria Nahuatl de Milpa Alta* (1968) and *Los cuentos en Náhuatl de doña Luz Jiménez* (1979) as first-person testimonial texts makes manifest that Jiménez should be understood as a "knowledge producer" rather than a "source of knowledge" (134): Jiménez's is a first-person voice of indigenous lived experience in the first half of the twentieth century.

The final chapter, "Performing the Recovery of Indigeneity," examines the works of bilingual teacher and cultural producer Idelfonso Maya Hernández. McDonough analyzes not only Maya's texts, but also their performance, from his play *Ixtlmatinij* (1987), to Maya's self-staging as a contemporary *tlahcuiloh* in his creation of a contemporary *amoxtli*, the *Ama Tlanamaquilitli*. McDonough describes how Maya's oeuvre challenges Nahuatl speakers and others through its engagement with the lived realities of assimilation, resistance, and indigenous identity, and offers vivid insight into Idelfonso Maya Hernández himself, who McDonough interviewed.

What emerges quite clearly throughout *The Learned Ones* are voices that for too long have been silenced, misconstrued or hindered. Abelardo de la Cruz, a Reading Circle collaborator, unforgettably summarizes what *The Learned Ones* accomplishes: "So all this time they've been lying to us, the schoolteachers. They said we were stupid *burrohmeh*, nothing but donkeys. I guess they were wrong" (3). Indeed. The book's listening attitude and clarity of purpose emerge through very accessible text; its rich and well-presented critical arguments are approachable even for undergraduate students. McDonough's articulation of the dynamics of language repression as a means of social disenfranchisement—as well as the ramifications of language and cultural recovery—resonate with borderlands and Mexican American studies, and no doubt with related fields. *The Learned Ones: Nahua Intellectuals in Postconquest Mexico* is essential reading for students and scholars of the colonial Americas, indigenous culture and writing, ethnography, and post-coloniality.

Anna M. Nogar

University of New Mexico

**Othoniel Rosa, Luis. *Comienzos para una estética anarquista*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2016. 235 pp.**

Just as Macedonio Fernández wrote hundreds of prologues and beginnings to postpone his "first good novel," Luis Othoniel Rosas's book is conceived as a series of beginnings for what he calls an "anarchist aesthetic." If Macedonio

proclaimed a “beginning” after declaring that all has been written, said and done, Othoniel is faithful to this principle by opening new readings where the excessive bibliography on Macedonio and Borges seems to have said it all. In this sense, this book illuminates the relation—invisibilized until now for political and historical reasons—between anarchism and certain aesthetic principles derived from the works of Macedonio and Borges.

The main argument of *Comienzos para una estética anarquista* is that the parallelism or analogy between anarchist precepts and the aesthetic projects of Borges and Macedonio resides in their opposition to any kind of representative and representational mechanisms. Othoniel claims that there are three concepts that these authors reject within the aesthetic sphere which are also the same notions that anarchism criticizes: the idea of representation, the individual, and private property. The alternatives to these instances are what Othoniel elaborates in the three main chapters of his book.

The first chapter, “Los estados de la literatura,” argues that for Borges and Macedonio literature is an act. Instead of conceiving literature as a readily consumable product that accumulates cultural and economic capital in its discourse, they envisage it as a direct practice in action. In Macedonio’s historical context in Argentina, populism defined the role of the intellectual as the national representative, and in Borges’s time the problem was the same one but in the background of Peronism, thus becoming a matter of representing those that were left out of the representative regime of the state. In the first case, Macedonio managed to traverse the threshold of this kind of representative—political and realist—regime by proposing himself as president and having his novel walk out in the streets, whereas Borges regarded representations as monstrous and instead envisaged creating his fictions on a scale of 1:1 to reality.

The second and most fascinating chapter of *Comienzos* dismantles the idea of an “I,” the core component both of psychologism and of liberal individualism. Othoniel proposes that Borges and his precursor’s work operate in two ways: first, by rejecting the idea of the individual and, second, by overthrowing the figure of the author. In their writing and in their relation to one another, Macedonio and Borges become atemporal and decontextualized aesthetic figures and not authors, authorities or proprietors of their discourse—they are the result of their prose and not the other way around. Subjectivity in the work of Macedonio—his anecdotes, self-portraits or “poses”—is conceived only as a product of sensibility in a given moment, and thus outside of it there is only “sensibilidad ayoica” (132). For Borges, on the other hand, the metaliterature referring to the mode of literary production as a conflict with the plot turns the creating subject into part of the work of art (146). This means that in both the Borgean and Macedonian literary endeavors individuality is not merely decentered, but it turns out to be irrelevant because there is no “I” and, therefore, there is no origin of the literary discourse—which is related to the anarchists’ “direct action”, a *direct* political act of intervention where no mediation is necessary.

“Las posesiones de la literatura,” the third chapter of *Comienzos*, suggests that literature is a possession and not private property. As opposed to the abstract

legal power of property, a possession is a fact and an act that has a dynamic relationship with time and space. Othoniel links this model of goods and products with intellectual property. He provides us with a fascinating metaphor: an author is a landowner that rents his land to others. But in the case of the analyzed figures, if, as said before, there is no "I," then there is neither an author nor a property, but rather a transitory use and "occupation" of the always-malleable work of art. In this sense, Borges leaves his stories open to the past and thus reinvents and reclaims his precursors' efforts. And Macedonio makes his work available both for his friends and his future readers and accomplices who can always modify and use it—literature becomes a collective possession. They both articulate what Othoniel calls a "collective aesthetic," in which there are no geniuses or "originals," no authorship or linear inheritance.

The last chapter, pointing towards a new aesthetic, proposes a "future" art that would be the actualization or acting of the Borgean and Macedonian poetics—in which representative institutions, individuals, and private property regimes would ideally disappear. This brief segment is the weakest one of the book as it falls into an idealization and simplification of the previous well-assembled arguments by using, for example, the figure of the fractal and its fluidity, which is extremely difficult to tie to aesthetic projects. The loose ends of the overarching theoretical enterprise of *Comienzos* appear more clearly in this chapter where, for example, the author claims that Borges's and Macedonio's texts are "tool-boxes" that "help us theorize" and imagine the postcapitalist art we must strive to attain (223). Here, we find the symptomatic break of the whole book, where literature—as seen through literary criticism—is merely a space to trace analogies or parallelisms between politics and aesthetics. Instead of taking his very novel and eloquent argument against the notion of representation to its utmost consequences, Othoniel stops short of developing his theory, and instead claims that the aesthetic projects he is analyzing function as a critique of the system—of private property or representation—of liberal capitalism, which would be the function of "anarcoliterature" (159). In my view, the scheme the book is putting forward has much more to say and should aim to be more than just a criticism of the representational logics of capitalism. Likewise, it is also worth mentioning that the main body of *Comienzos* deliberately does not have any references to secondary literature on Borges and Macedonio, which goes well with the spirit of the project. As a result, however, there is an excess of footnotes throughout the book which, even though they are sometimes informative and illuminate the panorama, seem to betray the principle of non-property that is being put forward in the argument and, instead, there seems to be a constant worry about attributing certain ideas to particular authors or books. With these examples, I want to point out the problem of the reading that Othoniel provides us, which emerges more clearly at these symptomatic junctions between theory and literature, and is related to the attempt of finding an analogy or parallel lines between anarchism and the aesthetic of Macedonio and Borges, where literature often functions as the "illustration of their argument" or a "space that allows us to question ideas" (201, 121).

In spite of this problematic approach, *Comienzos* goes way beyond the often-tedious books of literary criticism and puts forth a highly original and theoretically well-grounded argument. The best moments of the book happen in the analyses and close-readings of the work and life of Macedonio and Borges, which are then brilliantly extrapolated to illuminate a broad aesthetic and historical scenario. This kind of far-reaching structural and formal take on literature in its historical context also locates *Comienzos para una estética anarquista* at the threshold of different disciplines, where its intervention is bound to be relevant. In the spirit of Macedonio and Borges, the true contribution of the book is that it provides the reader with the beginning(s) of a multifaceted vein of literary criticism related to politics—which does not tamper with the semi-autonomy of these two spheres—that both re-arranges previous “canonical” interpretations and offers new possibilities for future readings.

Christina Soto van der Plas

University of California, Riverside

**Penix-Tadsen, Phillip. *Cultural Code: Video Games and Latin America*. Cambridge: The MIT P, 2016. 333 pp.**

Phillip Penix-Tadsen's outstanding and much-needed *Cultural Code: Video Games and Latin America* pays serious critical and theoretical attention to video games and the ways in which they are not only shaped by Latin American culture, but how video games shape that culture as well. Drawing on Uruguayan game theorist and designer Gonzalo Frasca's use of the term "ludology" in reference to the study of games, particularly video games, Penix-Tadsen develops the concept of cultural ludology, expanding Frasca's focus to consider the reciprocal impacts and interplay between culture and video games. The book's structure is as cyclical and interactive as its theoretical arguments. The first half, "How Culture Uses Games," examines and analyzes various game-related practices in Latin America from the earliest video games to the present. The second half, "How Games Use Culture," examines cultural representation in various popular games set in Latin America and explores the ways in which sound elements, visual iconography, and other signs are used to create meaning in video games.

The first chapter, "Play," uses the Dutch cultural theorist Johan Huizinga's fundamental 1949 text *Homo Ludens* as a springboard into an analysis of the relationship between play and human civilization, delving into theoretical questions of what motivates players in a game. Here Penix-Tadsen offers a preliminary cultural history of video games play in Latin America, including frequent caveats about the myriad cultural, economic, social, and technological factors that complicate or impede the mapping or tracing of consumption, distribution, and other trends in Latin American gaming. Chapter two, "Persuasion," examines two ways in which contemporary culture uses games in a persuasive sense; that is, in ways that have little relationship to actual gameplay. First, he examines controversies surrounding video

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

José Eduardo González  
Universidad de Nebraska

Los intentos de colocar la obra de Borges en un contexto histórico y político específico siempre han sido escasos en comparación a la gran cantidad de otros tipos de acercamientos críticos, y constituyen una pequeña fracción de la voluminosa cantidad de estudios que se publican cada año sobre este autor. Su linaje se remonta a las primeras críticas que hizo Ernesto Sabato sobre Borges y a varios esporádicos intentos en los ochenta antes de llegar a libro de Sarlo, *Un escritor en las orillas* de 1995.<sup>1</sup> A partir de esa publicación, han aparecido trabajos enfocándose en diversos aspectos de la ideología y el contexto histórico en el que Borges produjo su obra,

como la colección de ensayos compilada por Juan Pablo Dabóve.<sup>2</sup> Sin embargo, creo certero decir que en general el impulso que este acercamiento crítico recibió con la publicación del estudio de Sarlo se vió descarrilado por el predominio de análisis basados en la teoría posestructuralista. En cierto sentido fue un hecho irónico: por décadas Borges había sido visto como un escritor de cuentos apolíticos, ahistóricos, si se quiere, y en el momento en que la crítica finalmente parecía encaminada a estudiar con profundidad su obra desde el punto de vista histórico e ideológico, la corriente posestructuralista desvió nuevamente la atención de la crítica a un terreno que descontextualizaba su obra. De ahí que enfrentar el

<sup>1</sup> Sarlo, Beatriz. *Un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

<sup>2</sup> Juan Pablo Dabóve (ed.). *Jorge Luis Borges: políticas de la literatura*. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2009.

## *reseñas*

problema que las teorías posestructuralistas han tenido en la crítica borgeana sea uno de los temas claves del libro de Luis Othoniel Rosa, *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio*. Uno de los propósitos de Rosa es demostrar que las características aparentemente posmodernistas o posestructuralistas de los textos de Borges se pueden (y deben) explicar en relación al momento histórico al que el artista responde. En las ideas del movimiento anarquista, el cual juega un papel importante en la política y la sociedad argentina de finales del siglo 19 y principios del 20, Rosa encuentra un importante componente histórico que le permite estudiar la relación entre Borges y Macedonio Fernández.

La tesis central de este trabajo de Rosa es que un análisis literario que explique las características principales de los textos Borges y de Macedonio Fernández tiene que basarse primeramente en la conexión de sus obras con las ideas anarquistas, es decir, que las posiciones estéticas de estos autores, específicamente su modo de entender las funciones básicas de la litera-

tura son el resultado de traspasar las ideas anarquistas a la obra literaria. De modo que las percepciones que Borges y Macedonio poseen de la relación entre la sociedad y el texto, el público lector y texto, y el autor y el texto parten de las ideas del anarquismo sobre, respectivamente, la necesidad de eliminar las jerarquías de la representación, la visión del individuo como “resultante de fuerzas colectivas”, y la crítica a la noción de la propiedad privada.

Possiblemente el capítulo más importante del libro es el primero, donde se estudia la literatura de Borges y Macedonio como una reacción artística a la represión y subsiguiente pérdida de influencia del movimiento anarquista a partir de la emergencia del populismo yrigoyenista de 1916. Entre 1880 y 1916, Rosa nos explica, el anarquismo, con su característico rechazo de la representación política y la defensa del auto-gobierno, “fue el mayor movimiento de oposición al Estado”.<sup>3</sup> A partir

<sup>3</sup> Rosa, Luis Othoniel. *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2016, p. 80.

de 1916, sin embargo, primero con Yrigoyen –como el caudillo populista que representa la sociedad civil– y después con la dictadura de Uriburu, el “Estado se reformula, crece, se hace una máquina de representación mucho más efectiva”<sup>4</sup> y busca crear la ficción de que puede representar a todos los grupos y clases sociales. A raíz de la supresión del anarquismo como alternativa política, “hay una transferencia [de las ideas anarquistas] a lo literario”.<sup>5</sup> La literatura de Macedonio y la de Borges surgen de esta crisis en el sistema representativo. El equivalente estético de la crítica a la representación y el deseo de autonomía política se manifiestan en una literatura que se rehusa a copiar/representar la realidad y que, por el contrario, crea un universo autónomo, “un espacio estético regido por otras reglas que no son las de la realidad”.<sup>6</sup> Estas literaturas no buscan escapar de la realidad “sino que precisamente, por tener otras reglas, [rivalizan]

con la realidad”.<sup>7</sup> El anarquismo literario busca intervenir en la realidad sin caer en la representación. Por ello, comenta el crítico, “el tema [de esta literatura] es siempre el mismo, un artefacto estético (un artificio) que se acciona en lo real, que participa desde su autonomía de lo social y nos muestra cómo eso que llamamos la realidad social está a su vez llena de ficciones”.<sup>8</sup>

Si para el anarquismo únicamente puede existir la democracia verdadera “cuando rompemos con el lazo jerárquico y vertical de la representación”,<sup>9</sup> las literaturas de Borges y Macedonio presentan “una suerte de orden horizontal de la realidad, en donde ningún representante se eleva verticalmente sobre lo representado”.<sup>10</sup> El anarquismo literario incluye también otros elementos además de la autonomía estética, especialmente en el caso de Macedonio. Rosa explica que para el anarquismo político no es posible apropiarse de la producción industrial

<sup>4</sup> Rosa, *Comienzos*, p. 50.

<sup>5</sup> Rosa, *Comienzos*, p. 68.

<sup>6</sup> Rosa, *Comienzos*, p. 62.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Rosa, *Comienzos*, p. 67.

<sup>9</sup> Rosa, *Comienzos*, p. 46.

<sup>10</sup> Ibid.

del sistema capitalista, como predicen otras posiciones de izquierda, porque esa producción es siempre alienante. El anarquismo “postula que en vez de apropiarnos de las condiciones materiales que surgen de la revolución burguesa, es necesario abolirlas y valorizar los trabajos de la reproducción de la vida (el autosustento) por encima de la producción y la acumulación de capital”.<sup>11</sup> En el análisis que realiza Rosa del *Museo de la Novela de la Eterna*, Macedonio aparece tomando una posición similar a la descrita arriba dentro del campo literario al crear una novela “sin acabar”, no sólo porque nunca la termina de escribir ni la publica, sino porque “cuando la leemos no encontramos una novela acabada, sino indicaciones para cómo seguir escribiéndola. Es una novela que rechaza la tendencia a pensar en la literatura o el arte como un producto de acumulación, sino como actividad reproductiva”.<sup>12</sup> En ese sentido, la escritura de Macedonio es más radical que la de Borges, es una especie de una “caja de

herramientas” para producir más literatura. Borges, por su lado, emplea una estructura “tan redonda y perfecta que sus textos tienen el efecto de generar un lector pasivo”.<sup>13</sup> Al igual que Macedonio, Borges es capaz de ver el problema de representación, de la jerarquía vertical, en la literatura, pero se limita a señalar “la posibilidad de quemar esos espacios privilegiados... y no a hacerlo él mismo con su obra”. En lugar de crear una literatura que incite a la participación, “Borges escribe cuentos en donde los personajes ejecutan esa literatura de acción directa sin que él tenga que hacerlo”.<sup>14</sup> Borges crea un *producto* literario.

Los próximos dos capítulos continúan explorando dos aspectos anarquistas centrales para las obras de Borges y Macedonio Fernández. El segundo se enfoca en el conocido ataque a la noción del sujeto por parte de ambos autores. Uno de los problemas centrales que Rosa debe solucionar en su intento de conectar las estéticas de Macedonio y Borges con el anarquismo es la

<sup>11</sup> Rosa, *Comienzos*, p. 70.

<sup>12</sup> Rosa, *Comienzos*, p. 73.

<sup>13</sup> Rosa, *Comienzos*, p. 47.

<sup>14</sup> Rosa, *Comienzos*, p. 106.

defensa de la tradicional visión liberal del individuo batallando contra el Estado que los dos han utilizado en sus escritos. Rosa señala que se trata de un uso táctico-político del individualismo y que es usual en el anarquismo político encontrar prácticas similares. Uno de los ejemplos más claros es el del texto “Nuestro pobre individualismo” de Borges, en el cual el autor argentino proclama una defensa del individualismo con el propósito de atacar al peronismo y su aspiración a representar a las masas. Ante la noción liberal del individuo, el anarquismo propone que la subjetividad es el “resultante” de “distintas asociaciones colectivas que lo producen y lo cambian en la medida en que entra en contacto con otras asociaciones colectivas”.<sup>15</sup> La crítica al individualismo se convierte así en otra “arma” para enfrentar las ideas de jerarquías verticales del capitalismo. Una de las partes más fascinantes de este capítulo es la sección en la que Rosa contrasta los autorretratos creados por Macedonio (en “A fotografiarse”) y Borges (“Borges y yo”). Como

en el capítulo anterior, es fácil distinguir en estos textos dos acercamientos diferentes al anarquismo literario. Lejos de ser el reflejo de una subjetividad, este tipo de autorretrato se crea a partir de una visión colectiva que otras personas tienen de los autores: “el personaje colectivo sustituye y se apodera de la subjetividad del autor”.<sup>16</sup> La gran diferencia entre ambos autores es que mientras “Borges se lamenta de que la función autor se trague su subjetividad, Macedonio, por el contrario, la celebra”.<sup>17</sup>

El último capítulo explora cómo el rechazo anarquista de la propiedad privada se traspasa a la literatura por medio del rechazo del texto artístico como una posesión. El ataque de Borges y Macedonio a la originalidad artística y establecimiento del plagio como la condición natural del texto literario adquieren aquí una innovadora interpretación por parte de Rosa (especialmente en su análisis de “Pierre Menard”). Se trata de un ataque directo al concepto moderno del autor como propietario,

<sup>15</sup> Rosa, *Comienzos*, p. 129.

<sup>16</sup> Rosa, *Comienzos*, p. 153.

<sup>17</sup> Rosa, *Comienzos*, p. 154.

## reseñas

como el que posee el *copyright* de su propia genialidad. “El lenguaje es un medio de producción, es como la tierra, un bien colectivo que mezclado con nuestra labor puede producir. La literatura es el producto,” señala el crítico, “pero un producto colectivo, el producto de un grupo, la literatura es grupo, y contiene un excedente, una plusvalía, del trabajo colectivo”.<sup>18</sup>

Uno de los aspectos más originales de este estudio sobre Borges y Macedonio Fernández es la manera en que el crítico se aproxima al problema de la mediación entre el arte y la realidad. En la distinción que Rosa establece entre las dos posibilidades de movimientos de izquierda que se presataban a la escena social a principios del siglo 20 en Argentina, el anarquismo y el marxismo, juegan un papel central las actitudes de cada grupo hacia la representación política. Por un lado, el marxismo apoya el concepto de representación en la dictadura del proletariado y, por otro lado, el anarquismo ve en todo tipo de representación la imposición de una jerarquía, la

exclusión de grupos sociales. De similar manera, si para el marxismo existe una relación entre el texto y la realidad en la que la literatura *representa* de alguna manera –no necesariamente mimética– la formación social de la que emerge, esta posición es rechazada desde el punto de vista anarquista. Como mencioné anteriormente, la construcción de un mundo autónomo anarquista en la literatura implica la creación de una serie interna “regida por otras reglas que no son las de la realidad”.<sup>19</sup> No sólo se trata de que el mundo autónomo no está subordinado a la serie externa del mundo mundo social, sino que además “es capaz de conquistar la serie exterior... éste es su potencial político”.<sup>20</sup> Ante el problema de que toda explicación de la mediación que propone la versión marxista del arte (ya sea la causalidad expresiva o la famosa causa ausente althusseriana) es *siempre* una versión de la representación y por lo tanto crea una jerarquía entre el arte y la realidad, la versión de la estética anarquista, se-

<sup>18</sup> Rosa, *Comienzos*, p. 165.

<sup>19</sup> Rosa, *Comienzos*, p. 62.

<sup>20</sup> Rosa, *Comienzos*, p. 78.

gún Rosa, se rehúsa a establecer una mediación entre las dos series. Pero que el problema de la mediación no es fácil de superar o ignorar es algo de lo que está muy consciente el crítico en su texto, cuando se pregunta a sí mismo: “¿Cómo hacemos el *salto* entre representación y autonomía política, y representación y autonomía literaria?”

El salto es la misteriosa manera en que dos esferas se pueden unir sin que la representación (ni la jerarquía) se interponga. El problema central de la labor crítica de Rosa es demostrar que la estética de Macedonio y de Borges intentaron seguir los principios anarquistas que tuvieron gran influencia en la política argentina a principios de siglo 20 sin caer en la mediación, sin que la literatura se convirtiera en reflejo de la “serie externa”. Lo interesante de su solución es que, además de permitirle contestar su pregunta, también le sirve de modelo de trabajo a su proceder crítico a través de todo el libro. Para explicar el “salto”, Rosa recurre al concepto de la analogía entre las diferentes esferas de la vida:

El anarquismo propone una visión del mundo que podríamos llamar fractal: los patrones de acumulación de poder que vemos en las esferas macropolíticas del Estado-Nación y del capitalismo global, se repiten en las esferas micropolíticas de la vida diaria y en las interacciones cotidianas, y a su vez, esos mismos patrones de acumulación de poder que vemos en nuestras interacciones cotidianas se repiten al interior de nuestra subjetividad, del pensamiento, del lenguaje.<sup>21</sup>

El concepto de la analogía le permite evitar el problema de la mediación al conectar el campo de la literatura con el de la política sin establecer una jerarquía entre ellos: “La literatura, mediante un proceso de substitución, retoma el impulso de participación directa del anarquismo, y lo que postulamos como analogía entre esferas (la política y la estética), se hace transversal”.<sup>22</sup> De esa manera, por ejemplo, su tercer capítulo funciona sobre la analogía entre la teoría de la propiedad en el anarquismo y los derechos de propiedad intelectual. Aunque pienso que hubiera sido más

<sup>21</sup> Rosa, *Comienzos*, p. 15.

<sup>22</sup> Rosa, *Comienzos*, p. 68.

## *reseñas*

apropiado utilizar el término homología, ya que se trata de estructuras individuales que reaccionan de la misma manera a las condiciones creadas por el capitalismo, lo que hay que destacar es la manera en que Luis Othoniel Rosa se vale de este acercamiento para crear una verdadera crítica anarquista. Este proyecto crítico se observa plenamente en la manera en que Rosa extiende las ideas de la analogía y la destrucción de jerarquías a la descripción de la relación entre los dos autores a los que dedica su estudio. En un texto menos logrado, esta comparación se hubiera convertido en un estudio de la influencia de Macedonio sobre Borges y quizás hubiera desembocado en una típica crítica al discípulo que desvirtúa las lecciones del maestro. Es claro que una parte esencial de la tarea crítica de Rosa era evitar establecer esa jerarquía. Este libro repensa la conexión entre los dos escritores en relación a la lógica interna de dos proyectos estéticos diferentes. De manera similar a la que Macedonio vio las series de actos en su mundo ficticio como análogas, pero no determinadas por las se-

ries de sucesos en el mundo exterior, Rosa coloca, lado a lado, las leyes autónomas que rigen los universos creativos de Macedonio y Borges. Borges no es una mera copia. Sin embargo, Rosa se encuentra a la vez muy consciente de la posición de superioridad que el campo literario le ha dado a Borges. De ahí que en el segundo capítulo tome el lado de la crítica de Macedonio de ver a Borges como un “usurpador”, cuyas ideas “originales”, las que hacen de Borges una “súper figura” en la historia de la literatura, tienen en realidad su origen en Macedonio. Conscientes ya de la posición anarquista en contra de la idea del autor como “propietario” de ideas únicas, es claro para los lectores que el alineamiento de Rosa del lado de Macedonio es simplemente una “estrategia” —como la estrategia de los anarquistas al invocar la noción liberal del individuo de la cual descreen— para destruir una falsa jerarquía creada por el campo literario internacional. La feliz selección de la preposición “con” en el título del libro para describir la relación entre los dos autores—la preposición “y” siempre supone una jerarquía

entre el primer y el segundo lugar—anuncia ya a los lectores que además de ser un estudio sobre el anarquismo en la literatura, se trata de la puesta en práctica de una *crítica anarquista* como modelo de escritura.

Con la publicación de este libro se abre un nuevo camino en los estudios de la dimensión política de Borges. A los que quisieron explicar, por medio de la forma de su ficción los saltos ideológicos de Borges, el paso de su populismo a sus posturas conservadoras, o su temprana fascinación y luego ruptura con el yrigoyenismo, o su lucha contra el peronismo, como etapas ideológicas diferentes, regidas por la experiencia, Rosa les advierte del error. Fiel a su noción anarquista de la literatura como posesión colectiva, explica cómo una crítica que sigue persiguiendo la explicación de esas posturas políticas personales, temporales, continúa siendo una pobre versión del biografismo literario. No soy el más adecuado para juzgar el lugar que el estudio de Rosa ocupará en la historia de la crítica de Macedonio

Fernández, pero es muy claro que, en cuanto a la de Borges, el autor está consciente de la tradición en la que busca situarse. Esa historia está compuesta de una acumulación de observaciones que, sin pensar en ningún tipo de noción evolutiva o superación de etapas previas, aceptan como puntos de partida, como lengua franca, los que trabajan en el campo de los estudios borgeanos. Es una historia crítica que contiene hitos conocidos, como la noción de la irrealidad (Barrenechea), las observaciones del estilo borgeano que realizó Irby, la búsqueda cabalística de Alazraki, la teoría de las dos linajes de Rodríguez Monegal, la desestabilización de los signos que anota Molloy, los orígenes stevensonianos de sus ideas que desenterró Balderston, y la ya mencionada interpretación política de Sarlo. Este libro, me atrevo a afirmar, se une a esos y a la vez marcará el comienzo de un nuevo camino. En el futuro será imposible estudiar el tema de la política en Borges sin conocer —sin recibir la influencia de— la crítica anarquista de Luis Othoniel Rosa.

understudied subject: black medical practitioners and their engagement with scientific and technological ideas in the public sphere as Peru underwent a transformation from a colony to an independent nation.

Interestingly, Jouve Martín's work also sheds light on women healers and patients: for example, the humble *curandera* Dorotea Salguero was accused of 'practicing medicine and selling cures without authorisation and without any rewards for her patients' lives' (101). Her case opened up a larger debate in the public sphere about the right to choose one's own medical care and became symbolic of Limeños' stance on traditional healers, who were often favoured over doctors. Likewise, women patients become part of the larger medical debate. For example, the case of the black female slave, the 'Negra Asunción', who reportedly gave birth to a pigeon (74) sheds lights on the midwives who would help slave women give birth. Yet, Larrinaga's interest in the case would destroy his career as a result of his defence of the idea that humans could give birth to humans thereby engaging in a larger debate concerning monstrosity (76). All in all, Jouve Martín has authored an important contribution to the history of race, medicine and the Enlightenment in the Spanish colonial world.

GIOVANNA MONTENEGRO

Binghamton University

LUIS OTHONIEL ROSA, *Comienzos para una estética anarquista. Borges con Macedonio*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio. 2016. 235 pp. ISBN 978-956-260-780-3.

Uno de los méritos del libro de Luis Othoniel Rosa es el de estudiar la obra de Jorge Luis Borges desde un prisma totalmente diferente y hasta opuesto al tradicional. En efecto es osado (y ello es un valor del libro de Othoniel) analizar el mundo artístico del maestro argentino, ultraconceptualizado y aristocratizante, a partir de la óptica anarquista.

Otro aporte del texto del crítico puertorriqueño es el señalamiento de la deuda que tiene el posestructuralismo francés con la literatura borgiana en tanto genitora de la idea de 'opera aperta'. La escritura como ludismo y tejido intertextual, el rizoma, la 'muerte del autor', la deconstrucción como propuesta de diálogo cultural y negación de

un sentido unitario (condensación de poder y metafísica) en las creaciones artísticas, ya están en germe en los esbozos de Macedonio Fernández y en el brillante orbe espejular de Borges quien, a partir de los años cuarenta del pasado siglo, alumbró todo un universo de posibilidades escriturales.

Del mismo modo es interesante estudiar a Borges (y esto ya lo apuntó Beatriz Sarlo) en tanto autor genuinamente latinoamericano, si se tiene en cuenta que las señas de identidad latinoamericanas, precisamente por la conflictividad que caracteriza a su origen, se convierten en marcas identitarias lábiles, fluidas, cuya ausencia imanta a las más diversas tradiciones culturales, que entrecenan, dialogan y finalmente se funden con el imaginario nacional. Este proceso lo representa, de un modo sublime y acabado, la literatura borgiana.

Podría estarse de acuerdo incluso con la idea anarquista de una 'Sensibilidad' universal entendida como ente líquido, en constante movimiento, una suerte de acervo artístico y 'espiritual' donde las ideas y concepciones que ya forman parte de la reserva intelectual colectiva resisten a la fosilización, y en cuya fuente beben los autores.

Más discutible sería la absoluta negación del individuo que se desprende de la estética anarquista. De hecho, se concibe la individualidad como una especie de monstruo prometeico constituido de retales de dicha alma colectiva, negándole así de un modo tajante su mismidad. Esto contradice toda experiencia artística, ya que es el individuo el catalizador, el plasmador y el ejecutor de los impulsos unitarios y rupturistas, analógicos e irónicos (por utilizar la terminología de Octavio Paz) de dicha Sensibilidad ecuménica, y esto no solo desde la época del liberalismo, como parece afirmar el autor, con la filosofía anarquista, sino desde la noche de los tiempos. El individuo concreta y expresa los hallazgos del colectivo humano de igual modo que el habla actualiza las potencialidades del sistema en la lingüística saussuriana.

De igual manera es cuestionable la asociación revolucionaria (y en esto coinciden el anarquismo y el marxismo) de individuo con reacción y de colectividad con progresismo. Quizá sería posible repensar los términos de dicha ecuación del modo contrario, ya que en muchas ocasiones, y la Historia del mundo es testigo de ello, han sido los individuos los

factores de divergencia y de disolución con respecto a creencias caducas (incluso dentro de la práctica revolucionaria), mientras que la colectividad humana se ha erigido en elemento conservador y dique de contención de los cambios y del progreso.

También se trasluce del libro de Othoniel que, según las directrices anarquistas, el arte debe imponerse como praxis inacabda, la cual parte de la masa humana anónima para volver a ella con fines de servicio. Puede estarse de acuerdo con la concepción del hecho artístico como un sempiterno esbozo (ya que una parte del significado del gran arte suele quedar arcana a la inteligencia), pero es necesario que una porción del tejido creativo sea accesible al entendimiento, proporcionando la impresión de obra acaba. En Borges se dan ambos términos de la dicotomía, y no únicamente la concepción del texto como bosquejo. Por otro lado, sería difícil aplicar la idea de praxis a la literatura borgiana, ya que esta transmite en grado sumo la impresión de exquisita inutilidad que es propia del arte, desde sus comienzos hasta hoy. Es ahí donde radica su talante subversivo, opuesto a todo concepto de uso, de práctica o de servicio.

Por último, no es fácil conciliar la imagen de Borges con la de un 'plagiario' de la literatura universal. Detrás del proteico mundo del maestro argentino, que nos entregó un cosmos con apariencias de perfecta autonomía, se esconde, tras los espejos, un potentísimo demiurgo que sonríe. Se ha subestimado quizás el humor borgiano y su extraordinario don para la ironía.

Podría ocurrir con la ideología anarquista aplicada al arte lo que le pasó al humillísimo Cervantes del prólogo a la primera parte de *El Quijote* con la 'resultante' continuación de Avellaneda, contra la que no deja de clamar durante toda la segunda mitad de la magna obra. Y es que, como afirmaba el genio manchego, '¿pensará vuestra merced ahora que es poco trabajo hacer un libro?'.

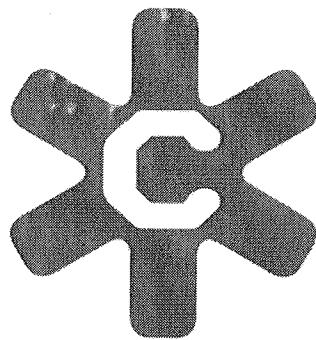
EMILIANO COELLO GUTIÉRREZ  
Universidad Autónoma de Madrid

MIGUEL ARNEDO-GÓMEZ, *Uniting Blacks in a Raceless Nation: Blackness, Afro-Cuban Culture, and Mestizaje in the Prose and Poetry of Nicolás Guillén*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press. 2016. xxxv + 236 pp. ISBN 978-1-4985-61148-758-9.

In *Uniting Blacks in a Raceless Nation* author Arnedo-Gómez continues his study on Afro-Cuban cultural productions in the 1930s, already introduced in his *Writing Rumba: The AfroCubanista Movement in Poetry* (2006). Here he sets out to provide a critical examination of the representation of Cuban blacks, Afro-Cuban culture, and the Cuban ideology of mestizaje in Guillén's pre-Cuban revolution writings. Arnedo-Gómez explores the paradox of Guillén's legacy as a poet of mestizaje promoting the harmonious nature of Cuban identity, versus a poet that enhances black Cuban identities and unity, to state that 'one of the book's significant contributions is the way it highlights Cuban blacks' capacity to exert influence in Cuban politics even after experiencing the violent repression of the 1912 race war' (xii).

Throughout his laborious study Arnedo-Gómez engages in a theoretical dialogue with critics such as Thomas F. Anderson, Ana Cairo Ballester, Bruno Gottberg and Antonio Cornejo Polar to argue that his study 'sees Guillén's blackness as a specifically Cuban construct' (xxii), hence emphasizing that his study 'contents with their tendency to apply a preconceived idea of blackness not developed in relation to Latin American contexts' (xxii). Furthermore, Arnedo-Gómez argues that his interest in the intellectual Cuban black discourse that coexisted with Guillén's poetry feeds into the endeavour of a semiotic analysis of his poetry as cultural constructs and the need to take into account the social discourses through which his contemporaries experienced his work.

The book, divided into an introduction, six chapters and a conclusion, encompasses a thoroughly grounded theoretical debate and a detailed analysis of Guillén's prose and poetry and proposes to determine a viable identity for the Cuban socioculturally heterogeneous society. In the first chapter Arnedo-Gómez presents an essential historical background while simultaneously introducing the discursive heterogeneity of 1930s black Cuban intellectual discourses upon



**cruce {**

CRÍTICA SOCIO-CULTURAL CONTEMPORÁNEA

Escuela de Ciencias Sociales,  
Humanidades y Comunicaciones  
**UNIVERSIDAD METROPOLITANA**

POLÍTICA Y SOCIEDAD

LETRAS

CINE

ARTES

CARTAS DESDE...

FOTOGRAFÍA

COLUMNISTAS

## LETRAS

### La literatura de los muchos otros

Escrito por  
**Juan Ávila Conejo**



+ SOBRE EL/LA AUTOR/A

Comparte:

**C**uando el nombre de Jorge Luis Borges es invocado en los salones de la academia literaria, usualmente lo acompañan términos como "infinito" y "recursivo", que lo posicionan en las más altas repisas de la filosofía, o sino otros como "espejos" y "bibliotecas", que lo encierran en las inaccesibles bóvedas del academicismo. En *Comienzos para una estética anarquista*, Luis Othoniel Rosa devuelve a Borges al colectivo y a la política, al reencontrarlo con Macedonio Fernández, y se atreve —más de lo que el título sugiere— a proponer una forma de entender y de producir el arte desde el anarquismo.

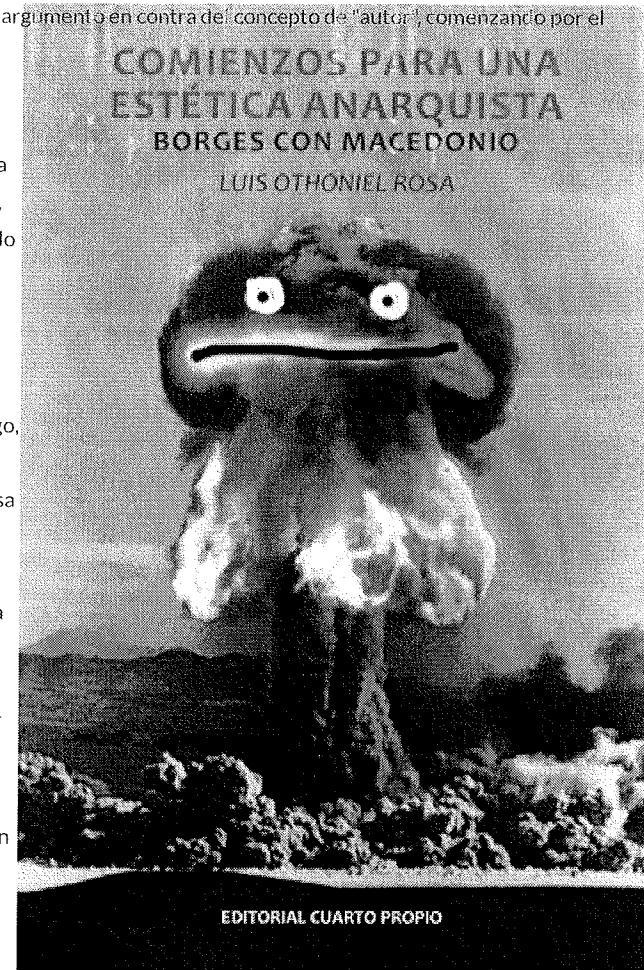
Este libro propone como argumento principal que las innovaciones en teoría literaria de los escritores argentinos Macedonio Fernández (1874-1952) y su "discípulo" Jorge Luis Borges (1898-1986) están directamente relacionadas con la tradición anarquista, identificando en los textos de Borges y Macedonio tres pilares de la filosofía anarquista: la participación que elimina las jerarquías; la concepción de individuo como resultante de las fuerzas colectivas; y la denunciación de la propiedad privada como robo. Para la estética anarquista el texto es siempre un proceso colectivo, ayoico e inacabado, que no pertenece sino a la colectividad que naturalmente lo produce y reproduce constantemente.

El primer capítulo, en la primera sección dedicada a Macedonio, comienza por contextualizar la literatura de Macedonio en el ambiente represivo-hostil hacia el anarquismo de Argentina a principios del siglo XX, y la describe como una escritura participativa y antiliteraria, que se burla del estado en forma de una "guerra contra la representación literaria" (76) y reconoce los lazos que guarda con la vanguardia europea, principalmente con Duchamp y Marinetti. La siguiente sección se enfoca en el contexto del ascenso de Perón, el cual Borges critica. A modo de respuesta contra el autoritarismo, surge la idea de la autonomía de la literatura: "autónomos", 'propias reglas'. La literatura de Borges ocurre a la sombra de Macedonio, según Rosa, pues ambas toman posturas opuestas a la acumulación de poder, pero en formas distintas: Borges hace a sus personajes ejecutar la "acción directa" (106) del arte, en lugar de hacerlo él mismo como Macedonio. Finalmente, la tercera sección se inserta en el debate Marx-Bakunin, tomando la posición antiestatista del anarquismo contra la dictadura del proletariado marxista. Rosa argumenta que esta posición se encuentra presente en las literaturas de Borges y Macedonio, al mostrar el colapso de la expansión del "monstruo absorbente" (114), que es el Estado de Rosa, el Zapallo de Macedonio o el Mapa a escala 1:1 de Borges.

El segundo capítulo dirige el argumento en contra del concepto de "autor", comenzando por el ataque al concepto de "individuo". El ataque al individuo comienza por sugerir la idea de la literatura ayoica, la emoción sin sujeto, que no representa ni el estado emocional del autor ni de los personajes. Ambos autores atacan la concepción del individuo burgués desde un punto metafísico; sin embargo, Rosa admite el uso del "yo" burgués en Borges, y lo excusa como un método de resistencia en el ambiente político autoritario. Para esta postura anarquista que Rosa identifica en Borges y en Macedonio, el individuo –así como el autor– es el resultante de una creación colectiva. La siguiente sección dilucida la posición ayoica de Macedonio contra la concepción liberal de individuo de la cual hasta los

límites físicos del cuerpo son negociables. El individuo que percibe "es solo una subjetividad percibida por otras subjetividades, una sensibilidad ayoica, o antes del yo, que percibe" (134). Esta subjetividad ayoica es una manifestación del concepto de "acción directa", de la eliminación de la representación, o sea, del autor y del personaje como representaciones de la sensibilidad. El lector se convierte temporalmente en el autor cuando se entiende la literatura como acción directa, y, aunque este concepto pasa cerca de la muerte del autor Barthiana, continúa por una ruta alterna a la del posestructuralismo, pues no asigna el rol privilegiado individualista (que ha sido extirpado del autor) al lector. La tercera sección expone cómo se puede entender el concepto de "resultante" en estos escritores, quienes crean versiones literarias de sí mismos y modelan sus "yo" reales con base en sus "yo" literarios. Esto, para Rosa, es el individuo resultante de la acción directa del arte. La última parte del segundo capítulo introduce la idea de propiedad privada como un robo a la colectividad, que es el punto central del tercer capítulo. Esto se traduce a la literatura siguiendo la fórmula de Macedonio, quien dice que "no es el segundo inventor, sino el primero, quien comete el plagio" (163). Considero que, tal vez, uno de los aportes más importantes del libro es identificar que el "lenguaje es un medio de producción, es como la tierra, un bien colectivo que mezclado con nuestra labor puede producir" (165).

El tercer capítulo se dedica al ataque a la propiedad privada en general y a la propiedad intelectual en particular. Rosa identifica esta arremetida por Macedonio en "La Santa Cleptomanía" y por Borges en "Pierre Menard", donde los argentinos atacan la propiedad intelectual del autor, partiendo de la crítica marxista y prudhoniana de la propiedad privada como "instituciones de acumulación" (180). La conclusión de este argumento es que la estética anarquista no busca la eliminación de la propiedad, sino la del propietario: la eliminación del autor y no de la obra. Según el anarquismo, la obra, pues, debe ser entendida e interpretada como la producción colectiva que es. Esta creación colectiva es atemporal, no porque sea postmoderna o posthistórica o



EDITORIAL CUARTO PROPIO

fukushímica, sino porque no tiene principio ni fin; es eterna e inacabable. El incompleto eterno del arte colectivo se visualiza, según el cuarto capítulo del libro, en la forma del fractal, donde todo está relacionado y se repite, a diferentes escalas, infinitamente. Finalmente se aclará que la literatura de estos dos autores no es la perfecta ejecución de la estética anarquista, sino la manifestación de un deseo de llegar a ella. Este cuarto capítulo, que funciona como conclusión, es una metáfora increíblemente rica, pero inconclusa. Podría leerse como una carencia en la teoría o como una genialidad performativa del libro.

El libro de Rosa presenta una fuerte teorización del anarquismo como estética, sustentado por un marco teórico e histórico que llena un vacío de la crítica aún entrabada por y enraizada en la noción *dépassée* del autor como "genio". Presenta una visión materialista que tiene cuidado —por momentos, demasiado— de no caer en la trampa teleológica del marxismo soviético aplastante ni en los globalismos aplanantes, generando así herramientas útiles para entender la literatura como producto local, múltiple, variante. Sin embargo, este "demasiado cuidado" que se toma para alejarse del marxismo, por momentos, parece deberse a una concepción, un tanto injusta, que hace Rosa del marxismo como monolítico y exclusivamente estatista (Anderson). En fin, la conclusión principal de la obra, en mi opinión, recae en las ideas expuestas en los primeros tres capítulos: que el lenguaje (y la literatura) no pertenece ni es producto de *uno mismo*, sino de *muchos otros*.

[Lista de referencias:](#)

Anderson, Kevin. *Marx at the Margins*. University of Chicago Press, 2016. Impreso.

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

[Lista de imágenes:](#)

1. Pablo Kontos, *Generación zapping*
2. Editorial Cuarto Propio

[Publicado en Letras](#)

Más en esta categoría: [«Pueril recuerdo](#)    [Los amamantados »](#)

**Deja un comentario**

Asegúrate de llenar la información requerida marcada con (\*). No está permitido el código HTML. Tu dirección de correo NO será publicada.

Mensaje \*

Escribe aquí tu mensaje ...

Nombre \*

Escribe tu nombre ...

Email \*

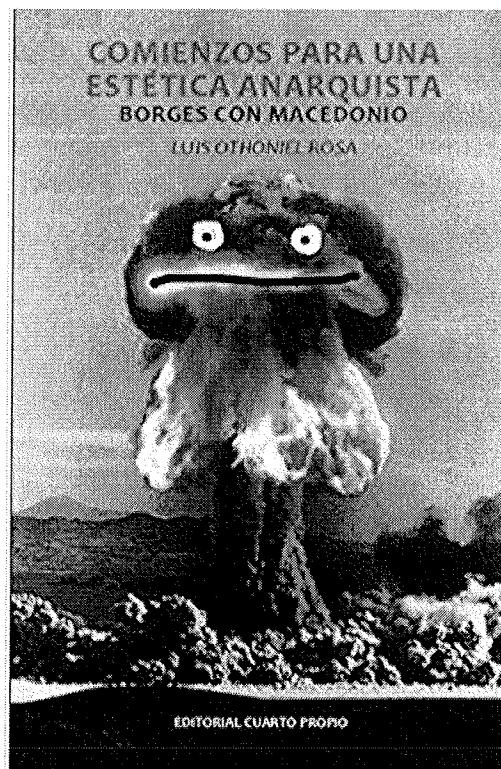
URL del sitio web

Escribe tu dirección de correo electrónico ...

## Reseña: Comienzos para una estética anarquista

80 [www.80grados.net/resena-comienzos-para-una-estetica-anarquista/](http://www.80grados.net/resena-comienzos-para-una-estetica-anarquista/)

Wilkins Román Samot



Luis Otoniel Rosa Rodríguez (Puerto Rico, 1985), autor, de entre otros escritos, dos novelas (*Otra vez me alejo*, 2012; *Caja de fractales*, 2017), que creo merecen la pena leerse a la par que *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio* (2016), su tesis doctoral defendida en la Universidad de Princeton. Como es de esperarse de una tesis doctoral, es un excelente trabajo de investigación terminal. A su vez, creo pertinente señalar que es una lectura amena, sin dejar de ser profunda, de la estética anarquista orquestada por dos escritores argentinos y anarquistas, Macedonio Fernández (1874-1952) y Jorge Luis Borges (1898-1986).

Luis Otoniel, en su tesis, busca y logra explorar la relación analógica entre la línea de la literatura y la de la política, "persigue el curso de estas dos líneas". Nos delata el autor que la literatura de Borges, así como la de Macedonio, articulan alternativas a la representación y a su vez "cualquier tipo de originalidad del yo artista y, por último, y consecuentemente, a la propiedad intelectual". También, sostiene que las dos líneas trazadas entre la política y la literatura tienen una coincidencia, la cual recae en compartir o coincidir en un mismo momento histórico:

"Los dos autores en cuestión son argentinos nacidos a finales del siglo XIX, se autoproclaman anarquistas, y pertenecen a un momento histórico en que el anarquismo pasa de ser la mayor fuerza de oposición al partido en el poder en Argentina a ser un movimiento bastante minoritario después de los años treinta. Pero los dos escritores en cuestión no son

reconocidos por ser ideólogos del anarquismo, y hasta el lector más inexperto de su literatura, entenderá que es imposible pensar que hay una relación de causa y efecto entre sus textos y la ideología anarquista".

Rosa Rodríguez se propuso el objetivo de encontrar dónde se bifurcaban, precisamente, los textos de Borges con los Macedonio y su ideología, o más bien, en su fractal visión de mundo. Creo que lo logra.

En su tesis, Luis Othoniel, propone que "las innovaciones en teoría literaria" de Macedonio y Jorge Luis tienen una relación directa con la tradición anarquista. No la atribuye a un acto de conciencia de parte ambos escritores, aunque sí a una práctica escritural que tiene como base los tres principios de la filosofía propiamente anarquista: 1) La participación, en lugar de la representación; 2) El individuo como resultado la fuerza del colectivo; 3) y, La propiedad no es otra cosa que una falacia validada solo por el Estado. Los capítulos de su tesis, en consecuencia, han de explorar la forma en que los antedichos tres principios actúan en la estética de Borges y en la de Macedonio, respectivamente.

Al así hacerlo, Luis Othoniel estudia cómo Borges y Macedonio intentan, a través de su estética anarquista, librarse de los "patrones de acumulación en el interior del arte". Lo anterior, lleva al tesista a preguntarse lo básico: "¿cómo es posible que la crítica de las pasadas cinco décadas que rigurosamente ha examinado la obra de estos dos famosos autores, haya pasado por alto, salvo raras y superficiales excepciones, esta tradición política tan importante en la historia argentina como el anarquismo social?" Y es precisamente ahí donde radica la originalidad de la lectura profunda que hace Rosa Rodríguez de la obra de Borges en Macedonio. Es curioso por demás decir que algo parecido me pasó al estudiar el pensamiento político de Eugenio María de Hostos (1839-1903), al que lo usual es atribuirle influencias de un muerto a otro con tal de no redimir que son literalmente las ideas anarquistas de Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865).

No se propuso Rosa Rodríguez establecer que Macedonio y Jorge Luis tuvieran una vida en paralelo con el anarquismo clásico, con lo que nos quiere decir que la literatura de uno como la del otro no devino de su condición de partícipe y consistente anarquista, aún cuando ambos se consideraron anarquistas de por sí. Tal vez, mejor fuera que no buscara establecer esa relación, pues, al igual que en De Hostos y tantos otros, entre el dicho al trecho de lo que Borges considera secreto, existe el trecho de la distancia entre los hechos y las palabras. En fin, que de lo que trata Luis Othoniel es de ver y probar que los seres humanos, están hechos de sus circunstancias, y la obra de Borges y Macedonio no dista de no ser así si no más que "un acto colectivo y no como la propiedad intelectual de un individuo privado".

Divide el autor su tesis-libro en cuatro capítulos, seguidos de una pertinente y amena nota introductoria. En el primer capítulo, intitulado "Los estados de la literatura", se tratan los procesos por los cuales Macedonio y Jorge Luis hacen ostentación de la ficción como acción directa, en lugar de representación de la realidad. No dice Luis Othoniel que a eso Ricardo Piglia le dijo que le llamó: Literatura conceptual. En su segundo capítulo, "Los individuos de la literatura", el tesista se concentra en dejarnos ver cómo Borges y Macedonio

sistemáticamente "deconstruyen el concepto central de la filosofía liberal: el individuo". Así, no más, Rosa Rodríguez desmitifica su lectura desprevenida de Macedonio y Jorge Luis como individualista y liberales.

Por su parte, en el tercer capítulo, "Las posesiones de la literatura", Luis Othoniel se concentra en hacernos ver que la literatura de Borges y Macedonio no son otra cosa que una literatura colectiva sin autores. Organiza su capítulo en las posesiones compartidas (palabras, símbolos) y en la crítica a la propiedad privada, y nos sostiene así que la de Borges en Macedonio no es otra que una literatura anti-moderna. Finalmente, en el cuarto capítulo, "Geometría de un arte del futuro", Rosa Rodríguez propone, a manera de conclusión, "la forma geométrica del fractal y su juego de escalas como un modo predilecto mediante el cual se nos presenta la estética anarquista de Borges y Macedonio". Finiquita su tesis con su aplicación en un cuento de Jorge Luis, intitulado: "Utopía de un hombre que está cansado". Se trata, preciso decir, que es aquel cuento en el que Borges delata con Macedonio y en el que los principios anarquistas que comparten son uno detrás del otro puestos en vigor. En fin, que vale la pena leer a Luis Othoniel para ver lo que otros o no vieron o no quisieron que viéramos en la estética en común de Macedonio y Jorge Luis.

80grados.net está disponible bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial 3.0 Puerto Rico. El reconocimiento debe ser a 80grados.net y a cada autor en particular.