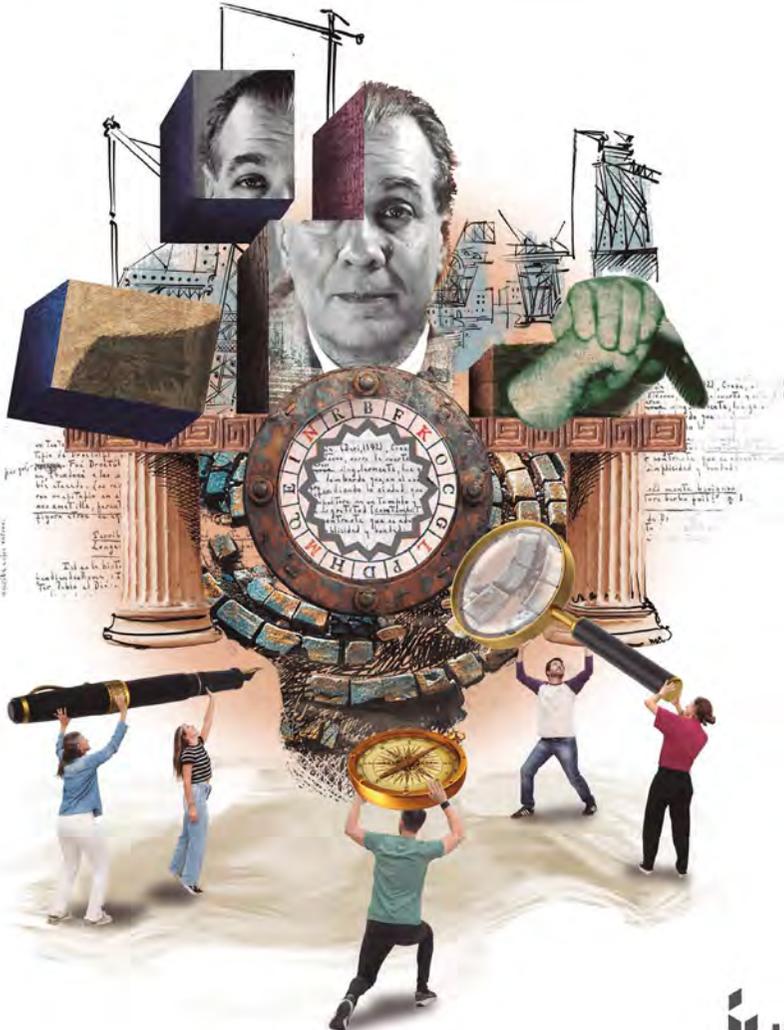


Pablo Luzuriaga

Borges para armar

CUENTOS ENTRE LA FICCIÓN, EL JUEGO
Y EL SABER



Pablo Luzuriaga

Borges para armar

CUENTOS ENTRE LA FICCIÓN,
EL JUEGO Y EL SABER

Autoridades del Gobierno de la Provincia de Córdoba

Martín Llaryora | Gobernador

Myriam Prunotto | Vicegobernadora

Horacio Ademar Ferreyra | Ministro de Educación

Luis Sebastián Franchi | Secretario de Educación

Gabriela Cristina Peretti | Secretaria de Innovación, Desarrollo Profesional y
Tecnologías en Educación

Nora Esther Bedano | Secretaria de Coordinación Territorial

Claudia Amelia Maine | Secretaria de Fortalecimiento Institucional y
Educación Superior

Lucía Escalera | Subsecretaria de Administración

Autoridades del ISEP

Adriana Fontana | *Directora del ISEP*

Lucía Cugini | *Secretaria Académica*

Victoria Farina | *Secretaria de Organización Institucional*

Laura Percaz | *Secretaria de Contenidos Educativos*

Luzuriaga, Pablo

Borges para armar : cuentos entre la ficción, el juego y el saber / Pablo Luzuriaga - 1a ed. - Córdoba : Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba. Instituto Superior de Estudios Pedagógicos, 2025.

Libro digital, PDF - (Pedagogía y Cultura /Adriana Fontana ;5)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-91108-0-7

1. Literatura Argentina. 2. Historia de la Cultura. 3. Crítica Literaria. I Título.

CDD A860

Colección Pedagogía y Cultura dirigida por Adriana Fontana

Cómo citar este libro:

Luzuriaga, P. (2025). *Borges para armar. Lecturas entre la ficción, el juego y el saber*. Colección Pedagogía y Cultura. Para el Instituto Superior de Estudios Pedagógicos, Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba.

Este ejemplar es de distribución gratuita. Se encuentra también disponible en formato PDF y EPUB. Se puede acceder a través de la página institucional del ISEP: www.isep-cba.edu.ar

Equipo de producción

Pablo Luzuriaga | *Autor*

Laura Percaz y Matías Lapezzata | *Edición*

Agustina Merro | *Corrección literaria*

Sebastián Carignano | *Arte de tapa*

Diego Battagliero, Federico Gianotti y Juliana Marcos | *Fotografías de tapa*

Guadalupe Serra y Marcos Oviedo | *Diseño y maquetación de la colección*

Sofía Morón | *Diseño y maquetación de interior*

Matías Pardo | *Coordinación equipos de producción*

Este libro está bajo una licencia Creative Commons

Atribución-NoComercial 4.0 Internacional ([CC BY-NC-4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)).



ÍNDICE

Prólogo	6
Introducción	10
Lección 1	
Borges escritor	
“El fin” y “El sur”	21
Lección 2	
Borges científico	
“Las ruinas circulares” y “El jardín de los senderos que se bifurcan”	36
Lección 3	
Borges artista	
“El Aleph” y “Pierre Menard, autor del Quijote”	52
Lección 4	
Borges historiador	
“Funes el memorioso” e “Historia del guerrero y la cautiva”	68
Lección 5	
Borges detective	
“Emma Zunz” y “La muerte y la brújula”	85
Anexo. Diálogos entre Pedagogía y Cultura	103
Índice de imágenes	121
Referencias bibliográficas	123

PRÓLOGO

*El mundo es pues lo que está entre nosotros,
lo que nos separa y lo que nos une.*

Hannah Arendt

En un tiempo bastante —si no del todo— adverso a lo que anida en las entrañas de este oficio —el diálogo, la escucha, el acompañamiento, la espera—, convocamos al estudio. Al *studium*, esa acción que exige atención, demora, pensamiento que pueda hacer lugar a preguntas capaces de correr el horizonte de lo sabido. “Las preguntas son la pasión del estudio. Y su fuerza. Y su respiración. Y su ritmo. Y su empecinamiento. En el estudio, la lectura y la escritura tienen forma interrogativa. Estudiar es leer preguntando: recorrer, interrogando las palabras de otros”.¹ Es probar una y otra hipótesis, argumentar y contraargumentar, ejercitar, intentar, volver a intentar.

Convocamos a estudiar esa singular y esquiva relación entre Pedagogía y Cultura. ¿Qué supone el “entre”? ¿Queda hoy algo de aquel vocablo griego *paidagogía*, *de pais* (niño) y *agogos* (el que conduce)? ¿Cómo y cuáles son las maneras de la transmisión cultural en el siglo XXI?

En sociedades digitalizadas, atravesadas por fuertes brechas de desigualdad social, quisimos poner sobre la

¹ Larrosa, J. (2003). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México: FCE.

mesa de la formación docente aquello que obliga a repensar el trabajo de enseñar. Independientemente —y no tanto— de la materia que se enseña, ¿en qué consiste el trabajo del profesor; cómo se hace, qué produce, qué puede provocar? ¿Qué puede desatar, qué horizontes inimaginables se pueden alcanzar de la *mano afectuosa, las enseñanzas, el ejemplo* de un maestro, una profesora? Esos actos condensan el momento misterioso que da sentido a la pedagogía.

Hoy el debate abre nuevas aristas que cobran protagonismo: ¿cómo interviene la inteligencia artificial en los procesos de transmisión? ¿Cómo se reconfigura la relación con la cultura frente a su creciente digitalización? En el mundo de las “no-cosas”, retomando la expresión que usó el teórico de la comunicación Vilém Flusser y que Byung-Chul Han dio a conocer, se nos ocurre revitalizar la pedagogía. Decíamos en los inicios del ISEP, allá por 2016:

la pedagogía guarda relación con un tipo particular de diálogo, la mayéutica. Entre los griegos del siglo V antes de Cristo —época de la polis, la filosofía y el teatro— ejercitó Sócrates la mayéutica. A través de la mayéutica, Sócrates buscaba que sus interlocutores alcanzaran pensamientos, que logran componer ideas propias a partir de los diálogos. Destaquemos que conocimos este método a través de Platón, discípulo de Sócrates, que retomó este ejercicio por escrito

en los famosos diálogos socráticos (Abbagnano y Visalberghi, 2012, p. 66).

El legado que reconocemos en la mayéutica, en perspectiva pedagógica, es que al saber se accede con otros. Dicho de otro modo, es a partir del diálogo que es posible acceder al saber. No solo por lo que ese otro nos dice, sino, principalmente, por lo que ese otro nos permite pensar, descubrir con lo que nos dice, por cómo nos interpela eso que nos dice.

Con ganas de reeditar la potencia de este origen en un presente que parece haberlo desplazado o, incluso, podría decirse que lo ha borrado, desarrollamos este espacio de formación que llamamos Pedagogía y Cultura y que se plasma en un conjunto de seminarios.²

Elegimos este fragmento para que nos vuelva a acompañar en el prólogo de esta colección homónima, ya que recoge el legado de aquel proyecto. Estos libros tienen, a su vez, independencia; se los puede leer y no cursar los seminarios, y viceversa. La colección habla a nuevos destinatarios, surge en un momento diferente; si bien se retoman los temas de las clases, se alejan de ellas para reeditarse como capítulos

² Fragmento de “Diálogos sobre Pedagogía y Cultura”, texto de presentación y fundamentación del ciclo de seminarios “Entre la Pedagogía y la Cultura” del ISEP. Puede leerse completo en el anexo de este libro.

de un libro; son otra cosa, tienen otra composición. Pero bajo una forma y otra, el propósito es el mismo: reenviar a la cultura, a objetos —pues los libros lo son— y acontecimientos —pues la historia se hace a través de ellos— que se esfuerzan por poner en pie una morada, la casa que habilita la vida en común. Retomando a Masschelein y Simons, es lo que colocamos en la mesa. La pedagogía es la responsable de abrir la pregunta incansable por la transmisión, no quiere descansar hasta hacerla carne o hasta que la morada, en efecto, reciba a los nuevos, les haga un buen lugar. Asumiendo que así, entre, la pedagogía se revitaliza. Y en esa relación, la cultura evita estancarse, volverse de unos pocos, perderse en solipsismos o quedar demasiado lejos de las nuevas generaciones a las que tan rápido hoy capturan un emoticón o un *like*. Hay algo más para ofrecerles: a eso apostamos con el ciclo de seminarios y con esta colección.

Adriana Fontana y Javier Trímboli

INTRODUCCIÓN

Entrevista al autor por Paulo Martínez Da Ros

Borges es uno de los escritores más importantes del siglo XX. Mucho se ha escrito sobre él, y sus libros circulan en cualquier librería o quiosco de revistas, en grandes y costosas ediciones o en sencillas versiones de bolsillo. Podría decirse que es una referencia obligada, y da la impresión de que todo (o casi todo) está dicho sobre él y su obra. Entonces, ¿cuál es el objetivo de publicar un nuevo libro sobre Borges?

Como otros títulos de esta misma colección, el libro proviene de clases escritas; en este caso, del seminario *Enciclopedia imaginaria: cuentos de Borges*, pensadas para la formación docente, en el marco de la Actualización Académica en Pedagogía y Cultura del ISEP. Antes de adoptar esta forma, fue un dispositivo pensado como punto de partida de docentes y futuros docentes para introducirse en la obra de Borges.

El objetivo principal del seminario y ahora de este libro es introducir al lector en la literatura del más grande escritor argentino de todos los tiempos; probablemente, el más conocido tanto en Argentina como en el mundo, aunque, acaso, no el más leído.

¿Qué más se puede pensar sobre una obra consagrada? El corpus crítico tiene una amplitud babélica. La consagración universal de su obra, sumada a las especiales características de su performance como intelectual —de la vanguardia al conservadurismo, del criollismo al cosmopolitismo— y la multiplicación de sus intervenciones orales —en entrevistas de todo tipo para radio y televisión, a partir del comienzo de su ceguera, al promediar la década de 1950—, lo fueron transformando poco a poco en una figura que trasciende la escena literaria; entre erudita y popular.

Esa imagen tan interesante desde el punto de vista del análisis de la cultura, que lo vuelve un ícono de multitudes al nivel de nuestros más grandes ídolos deportivos, al mismo tiempo, se vuelve por demás contraproducente porque en su forma plana, estereotipada, no se condice en nada con la obra literaria, barroca, laberíntica, plagada de detalles significativos y matices. Una imagen plana del ícono pop que quizás sea la responsable de que tanta gente lo conozca, y tan poca lo lea. La imagen del anciano erudito consuela.

Y el barniz de la imagen pop, en este caso, le da brillo no a un jugador de fútbol salido del potrero, sino al máximo escritor consagrado por la alta cultura. Como si fuese un jarrón chino de la dinastía Ming que solo podemos adorar a distancia, el monumento “Jorge Luis Borges” queda relegado como patrimonio universal para el disfrute de unos pocos iniciados a los que se les permite acercarse. El resto sabe que existe. Ahí está, celebrado por todos. Pero acaso

la mayoría de los argentinos desconoce por completo o en gran medida su legado.

Escriben sobre Borges en todo el planeta. No obstante, si colocamos la mirada sobre la historia crítica de la literatura argentina escrita en nuestro país, ciertos nombres se destacan sobre otros. La orientación estilística, en la lectura que propone Ana María Barrenechea desde la década de 1950, coloca en sombras otras orientaciones que buscan en Borges respuestas más allá de lo estrictamente literario. Sobre finales de la década del 60, Piglia, Sarlo, Guzmán, Ludmer y, sobre todo, el rosarino Nicolás Rosa, lo vuelven a leer y definen, en gran medida, al Borges sobre el que todo (o casi todo) se ha dicho, tal cual lo transmitimos hoy entre generaciones.

El crítico rosarino propone, a nuestro modo de entender, la lectura más productiva, en el sentido de lo que permite seguir pensando. Tanto Nicolás Rosa (1938) como el platense Saúl Yurkievich sostienen que el centro de su literatura estaría apoyado sobre una figura topográfica muy precisa que es la de los laberintos. Esta definición de la crítica permite pensar alrededor de esa figura clásica a la que alude en distintas zonas de su obra. El lector de Borges se encuentra atrapado en un laberinto de puro cálculo y poesía. Se trata de una arquitectura ficcional próxima a *El castillo* de Kafka, donde el agrimensor deambula por los alrededores del castillo perdido como en un laberinto; en Borges, los laberintos y las figuras paradójicas conectan a los cuen-

tos entre sí. El uso que podamos darle a esta reflexión en la crítica acerca de esta característica distintiva en la obra de Borges es lo que justifica su relectura contemporánea. La figura del laberinto permite pensar asociaciones entre las disciplinas, las ciencias, las matemáticas, la historia, el lenguaje.

A lo largo del libro, se presenta un “tablero” que pone a Borges en una situación poco usual: se lo ve como detective, historiador, científico y artista. ¿Qué significa esto y qué operación promueve sobre la lectura de su obra?

¿Borges es un gran artista a pesar de que es un “mal” filósofo, o Borges es un gran artista porque su literatura hace temblar no solo a la filosofía sino al pensamiento en general? Los protocolos teóricos de la crítica tradicional, previos a la lectura de Ana María Barrenechea o Nicolás Rosa, intentan llevar a Borges fuera del arte. Como si quisieran prestigiar con medallas más importantes, bajo el supuesto de que hay temas serios, “filosóficos”, y temas “poco serios” o próximos al entretenimiento, y que los primeros no son objeto de la literatura. En este sentido, cuando pensamos el seminario del que nace este libro, propusimos un diálogo medular con el libro clásico *Homo ludens*, de Hui-zinga. El historiador de la cultura holandés, en ese libro, reflexiona sobre el arte de un modo al mismo tiempo muy moderno y muy clásico. En el origen filogenético de la cul-

tura, dice, pudo haber estado el juego animal. Borges leyó a Huizinga, no sabemos exactamente cuándo, porque el libro del holandés es de 1938. A Borges le interesa proyectarse como artista. Esa es una premisa del seminario y de este libro. En la lección 3, proponemos algunas entradas al tema: ¿de qué tipo de artista estamos hablando cuando hablamos de Borges?

La comparación de las lecciones de este libro con diferentes “tableros” se orienta a pensar en la dimensión lúdica de la lectura y del arte. Con Borges, el lector necesita asumir su papel agonístico. Igual que en cualquier juego, hay que conocer ciertas reglas o formas de funcionamiento. Cuando el lector las conoce, entonces puede leer la obra completa de Borges con gusto y placer. El lector desprevenido que entra por lugares que no son los más “blandos”, como diría Roland Barthes, el lector que entra por “Tlön” o cualquier otra puerta pesada puede quedar afuera a la espera del entretenimiento. Las ficciones y los juegos tienen numerosos puntos de comparación. Los cuentos de Borges nos desafían a pensarlos. Proponen problemas conceptuales. En algunos casos, problemas que podemos pensar con el “tablero” de la ciencia, como en “Las ruinas circulares” y la figura topológica de la cinta de Moebius; en otros casos, problemas de la reflexión de los historiadores, como en “Funes el memorioso”.

Es curioso encontrar, detrás de esas imágenes guardadas en la memoria (pienso en las fotografías que le tomara —a él y a muchos otros y otras más— Sara Facio) de ese hombre entrado en años, ciego, con el bastón o acomodando su camisa, en fin, detrás de ese hombre serio e inaccesible, a una persona que juega, a alguien que ríe. ¿Cuál es el sentido o el fundamento de promover una asociación entre Borges y el juego, lo borgeano y lo lúdico? ¿Qué significa esa risa de Borges?

Todo juego es desinteresado, improductivo, tiene reglas propias que deben respetarse, un tiempo determinado que lo aísla del tiempo rutinario, está separado de la vida en el sentido del trabajo y la reproducción, y tiene un escenario específico donde acontece. Si además sumamos uno de los aspectos más importantes según Huizinga: el hecho de que en todo juego se abre una dimensión agonal, competitiva; entonces, podemos suponer que, sobre la base de esa estructura desinteresada y sin una finalidad pragmática directa, pudieron haberse desarrollado otras respuestas más interesadas, como la educación y el aprendizaje mediante pruebas y exámenes, el derecho con sus reglas performativas, la guerra y, dice Huizinga especialista en Erasmo, también la filosofía y las ciencias. La única actividad no lúdica que, no obstante, mantiene la misma lógica de “curiosidad desinteresada” es el arte y la literatura.

Por eso, el seminario sobre Borges —y este libro— se organizan a partir de la metáfora del juego de mesa.

El contraste entre el escritor y el artista está marcado en esa figura de Borges, que es la imagen más popular del sabio, ciego, vestido con traje y bastón. En gran medida, corresponde al lugar que tenían los escritores en general en la sociedad. Borges fue el escritor argentino más destacado en el siglo XX, cuando los escritores tenían una voz influyente. Hoy los escritores no tienen ese mismo lugar. Y antes, Sarmiento o Mitre eran políticos además de escritores. Pensemos, por ejemplo, en las figuras de Ernesto Sabato o Ezequiel Martínez Estrada, dos voces influyentes desde el punto de vista político que se afirman en la autoridad de ser escritores. En cierta medida, Martín Kohan o Claudia Piñeiro en el presente todavía ocupan ese espacio; sin embargo, el cambio en la audibilidad de los escritores como intelectuales es drástico. En ese sentido, Borges se aparta. Está claro que interviene en política. El debate con Martínez Estrada a propósito del peronismo después de 1955, los encuentros con Pinochet y Videla, el apoyo a Yrigoyen a fines de la década de 1920 y su afiliación al Partido Conservador a fines de la década de 1960 son intervenciones políticas. Con todo, su literatura se aparta de la sociedad. Se orienta a contramano del realismo del siglo XIX y de la literatura del compromiso sartreana del siglo XX.

La risa de Borges creo que habría que colocarla en ese plano, el del artista que conduce su trabajo en dirección al arte en sí mismo y no en dirección a la sociedad. En ese sentido, la risa borgeana, las inversiones satíricas, la ironía, el

“humorismo” macedoniano, el juego burlón vanguardista son marcas del artista que contrastan con la figura del sabio, ciego y con bastón. La risa borgeana, la deriva lúdica que acompaña los cuentos como si fuesen enigmas, o cifras que el lector tiene que develar, es la del juego mental, una búsqueda que explica el interés tanto por el género fantástico como por el policial. En ambos casos, donde Poe es el punto de partida de Borges, se trata de un juego de cálculo. Esto lo dice Paul Valéry en el libro *De Poe a Mallarmé*, donde explica que el poeta y narrador estadounidense fue el primero en concebir la literatura como un juego en el sentido en que proponemos leer a Borges. Poe organizaba sus cuentos de modo tal que tuvieran efectos buscados por él en el lector. Podríamos pensar que es el primero en calcular, como si fuera un “científico”, los efectos de la escritura en la lectura. ¿Cómo diseñar un cuento para atrapar al lector? “La muerte y la brújula” de Borges, en este sentido, es una obra maestra. ¿Cómo diseñar un cuento donde el detective es la víctima, donde el lector es la víctima?

Mediante este procedimiento, Borges es efectivamente desmontado de esa imagen del “jarrón de la dinastía Ming”...

Los cuentos de Borges tienen propiedades específicas, se producen sobre problemas que se reiteran (el doble, la paradoja, los laberintos, el tiempo) y formas que se reescriben (el policial o el fantástico). Si dejamos de tratarlo como un

monumento frágil y lo leemos buscando el goce en la lectura, entonces, ahí donde nos propone un desafío podemos chocar con él, pelearnos, usarlo para pensar otras cosas, compararlo con otras series, colocarlo como espejo, doble o en analogía con las más variadas disciplinas del saber. El recorrido en este libro propone entrar por lo más “blando”, para ir hacia las zonas más difíciles. Pensar a Borges como artista y reivindicarlo como tal es la mejor forma de usarlo para pensar cosas que no son artísticas. “El jardín de los senderos que se bifurcan” podría compararse con una teoría de la física que se conoce como “teoría de los muchos mundos”. Si pensáramos a Borges como matemático, tendríamos que buscar en su cuento modos de resolver problemas matemáticos, lo que no conduce a nada. En cambio, si lo pensamos como un artista, entonces la “teoría de los muchos mundos” se ilumina de otro modo. El problema de la “incertidumbre” en las ciencias del siglo XX tiene su correlato con el mismo problema en las artes, entre el arte tradicional y el arte conceptual contemporáneo.

Antes de dejar a las y los lectores frente a *Borges para armar*, cabe una pregunta obligada: ¿qué compañía puede resultar este libro para colegas docentes, maestros, maestras o estudiantes próximos a serlo?

Borges y su ficción laberíntica con la perspectiva del *Homo ludens* permite a docentes y futuros docentes recorrer va-

riados problemas que conectan distintas series del conocimiento: las matemáticas, la física, la historia, la política, la literatura. Este libro pretende ser al mismo tiempo una introducción a la lectura de Borges y una invitación a su relectura a partir de distintas propuestas que van del cine a la pintura, de la literatura argentina a la filosofía y las ciencias. Diríamos que casi para todos hay en este libro una puerta de entrada accesible, donde podrán sentirse autorizados por su propia formación. Leer a Borges para cualquier docente es una garantía de poner a funcionar la reflexión y el juego mental entre las ideas y la ficción. Borges en la escuela pondera sobre todo el goce de pensar y conocer. Al terminar su lectura y la lectura de los cuentos de Borges que propone este libro, recomendamos que lean “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, publicado en la revista *Sur* en 1940. Para muchos, ese es el mejor cuento del autor. El desafío de este libro es proveer de las herramientas y el entrenamiento para poder disfrutar de su lectura y relectura incesantes. Esa es quizás la primera regla del juego: los cuentos de Borges no están hechos para ser leídos una sola vez. Como los poemas, esperan ser leídos y releídos para encontrar, cada vez, algo nuevo.



Lección 1

Borges escritor. "El fin" y "El sur"



Borges escritor. “El fin” y “El sur”

Leer a Borges, en cierta medida, es como andar en bicicleta; una vez que logramos leer dos o tres cuentos, la lectura camina más ligera. La nube que pesa sobre sus escritos se explica a partir de un problema sobre el que discuten el crítico literario Enrique Anderson Imbert y el escritor Abelardo Castillo, en un programa televisivo conducido en 1997 por otro crítico literario, Jorge Lafforgue.

Hay dos posiciones encontradas en el debate: los escritos de Borges tienen como destino el placer hedónico o el camino de la sabiduría. ¿Lo borgeano es arte, juego, entretenimiento, o es conocimiento, filosofía y razón? La nube plomiza que tenemos que soplar abreva en esta contradicción. Anderson Imbert llega a decir que la literatura de Borges no es para cualquier lector; María Esther Vázquez, la tercera entrevistada, dice que es un autor de minorías. Luego, Lafforgue pregunta si es un “escritor para escritores”, y Castillo, el escritor de ficción, arremete contra todos: “Hay una superstición acerca de la lectura de Borges que no existe”. En lo que sigue, pensaremos cuánto de juego y cuánto de saber hay en los textos de Borges.

Homo ludens: literatura y juego

Asumimos la contradicción entre el juego y el saber como una paradoja. La literatura es arte, juego, entretenimiento y placer hedónico; y, al mismo tiempo, es conocimiento, filosofía, razón y saber. Tal es nuestro punto de partida. En general, asociamos el juego a "las naderías", actividades que no son serias, cosas de chicos. Pero en el origen, los griegos usaban dos palabras: juego, como algo de los niños, asociado a la *paideia*, y a otra forma de pensarlo, más vinculada a la palabra *agón*: las competencias y los juegos que nosotros asociamos con el deporte, a la "seriedad" del ajedrez o de la esgrima. La del fútbol, también.

"Somos juego", dice Huizinga en su libro *Homo ludens*. Además del *sapiens* y del *homo faber*, estamos hechos de juego; porque la cultura nace del juego que está antes, desde los animales. El juego que no tiene un fin necesario —el trabajo se amasa *para* resolver el pan— comienza en el mundo animal y sobre su base tiene lugar la cultura humana: tal como el juego, con sus reglas, espacio limitado y roles, las religiones practican rituales, se desarrollan las guerras, se producen de forma colectiva el saber y la ciencia (las competencias, los exámenes, la prueba) y tienen lugar el derecho y los tribunales; también, el arte y la literatura. Lo que define a estas últimas formas de la cultura es que mantienen el carácter "sin fin" del "juego" original. Las otras formas lo perdieron: la religión, la guerra, la ciencia y

el derecho se hacen para cumplir objetivos por fuera de las prácticas que disponen.

Los cuentos de Borges no cumplen ningún objetivo por fuera de la lectura que podamos hacer de ellos. No resuelven un problema filosófico, político, bélico ni científico; tampoco resuelven un caso judicial ni pretenden ser venerados como escritura sagrada. En ese sentido, podemos abordarlos como juego. Sin miedo a la frase hecha, se aprende jugando. Pero, al mismo tiempo, leer a Borges sirve a los más genuinos propósitos del conocimiento, y su lectura tiene un impacto imborrable en la esfera del saber. La literatura fantástica de Borges es una herramienta invaluable para cualquier contienda vinculada al conocimiento. Las reglas de este juego habilitan la reflexión sobre matemáticas, ciencias naturales, lingüística, historia, geografía, y también sobre la literatura y la propia práctica de leer.

La literatura argentina: Macedonio vs. Lugones

Esta conciencia lúdica sobre la literatura es quizás el legado más importante que deja Borges en la cultura argentina. Uno de sus más importantes maestros, Macedonio Fernández, propuso una teoría del "humorismo". Defendía la idea de que el arte no debía preocuparse por los "temas" de una u otra disciplina, sino que debía impactar en la cultura tal como lo hace el humor: "una conmoción del ser de

la conciencia en un todo". Y, entre las artes, la literatura debía aprovechar el carácter "asensorial" de la palabra escrita: la música entra por el oído, la pintura por la vista, el teatro nos conmociona como espectadores; pero, para leer, nuestros sentidos reposan. La vista trabaja con mínimas variaciones. El "humorismo" no se preocupa por "los temas". La "escritura" es el "órgano puro por su perfecta insipidez intrínseca", dice Macedonio. Se trata de una perspectiva que defiende de forma colectiva el grupo de la revista *Martín Fierro*.

Contra la tradición, los escritores que publican en el periódico *Martín Fierro* destierran del quehacer artístico las palabras solemnes —que asociaban a la literatura con la filosofía y la política— y el peso de los "temas" que esas otras esferas disponían. Borges, como Macedonio, produce una literatura "asensorial": conmociona sistemas de reflexión mentales y no tanto la rememoración sensual o la experiencia. "Lo borgeano" como experiencia se asocia más con una "tara mental" que con una "epifanía", con una reflexión sobre los límites de la mente más que una iluminación que alumbra lo desconocido, y nos lo hace ver. Por eso, Borges abominaba el realismo y no escribió novelas; por eso, acaso, sus cuentos tienen pocas páginas. El "truco" mental que propone en cada caso surte efecto en un espacio reducido. El arte de narrar es como la magia. La historia tiene un sentido hasta que, de golpe, sin que nos demos cuenta

cuándo ni cómo, todo lo que hemos visto tiene un nuevo sentido que a primera vista no advertimos.

La generación de Borges tuvo otro maestro: Leopoldo Lugones, nacido, igual que Macedonio, en 1874. Macedonio —el Orfeo argentino— es la influencia de la literatura que vendrá (la vanguardia); Lugones, de la literatura que ya no será más (el modernismo). En 1916, Lugones publica *El Payador*, un escrito en prosa con el siguiente subtítulo: *Estudio del suelo, la raza y el arte gauchescos. Fundamentación crítica del valor literario y representativo del Martín Fierro*. Allí, nuestro escritor modernista, autor de *Lunario sentimental* (1909), afirma que el poema de Hernández es el canto épico del país: la obra que sintetiza al mito nacional, comparable al *Cantar del Mío Cid*, para los españoles, o a la *Chanson de Roland*, para los franceses. Frente al monumento a la gauchesca, el periódico vanguardista de mayor renovación se llama *Martín Fierro*. Borges lleva adelante su propia respuesta al pasado. Este juego con la tradición aparece en los cuentos "El fin" y "El sur", incluidos en *Ficciones*. Y especialmente en "El fin", donde Borges se anima a hacer algo impensado: escribe un nuevo capítulo del poema de Hernández para darle un final que no tenía.

El mito personal: dos linajes

En las primeras tres décadas del siglo **XX**, el acelerado proceso de modernización en el país y las contradicciones del capitalismo expansivo a nivel mundial dispusieron el escenario para una disputa simbólica entre el pasado y el futuro. La revolución en Rusia marcó la clausura definitiva del siglo **XIX** y la perspectiva hacia el futuro de la utopía de masas. El arribo a nuestras tierras de millones de inmigrantes supuso, a su vez, formas nuevas de imaginar la cultura. ¿Con qué imágenes se identifica la cultura argentina? ¿El gaucho? ¿El indio? ¿El compadrito? ¿El trabajador inmigrante: italiano, español, polaco? ¿Con el campo? ¿Con las fábricas? ¿El arrabal? El contrapunto entre el periódico *Martín Fierro*, Borges y la interpretación que hace Lugones del poema de Hernández es una de las formas de esta disputa. La literatura sirve a los intereses serios y solemnes de la nación y el Estado, o a los intereses "humorísticos" y livianos de la "nueva sensibilidad" urbana. En el caso de Borges, la respuesta es doble, porque dedica gran parte de sus cuentos y conferencias a la cuestión de la herencia cultural y la tradición.

Si Borges fue nuevo, lo fue porque organizó la literatura que vendría después de él, y porque le asignó un orden inédito a la tradición. Formado en Europa, en una cultura políglota y cosmopolita, se ocupó del problema que "la nueva sensibilidad" implicaba para la tradición y dio una respuesta. Es el escritor característico de la modernización cultu-

ral porque, al mismo tiempo que interpretó el pasado local (la transformación de la cultura del campo al arrabal y al barrio ciudadano), le asignó un futuro universal a nuestra literatura. La "operación crítica" fue realizada a través de un procedimiento característico del arte moderno: la invención de un "mito personal de artista". Borges, el que todos conocemos, como en pocos otros casos, es una creación del autor. La figura pública de escritor —creada a partir de lo que él mismo dijo en ensayos y entrevistas, pero también a través de la poesía y la ficción— es el resultado de una creación controlada. Borges murió en 1986 conociendo lo que en general queda oculto para todo artista: sabía qué lugar exacto ocuparía en la historia literaria del futuro. Porque el lugar lo inventó él. "El sur" es uno de los cuentos donde mejor se observa esta operación: Juan Dahlmann es cuchillero y bibliotecario a la vez.

Borges es el artista más local y a la vez el más universal. Inscribe su poética en la historia literaria argentina como heredero de la gauchesca y del criollismo, al tiempo que traduce, comenta y prologa a escritores europeos. Él mismo compuso su figura como síntesis entre la identidad nacional y la identidad occidental. Tanto en entrevistas públicas como en la ficción, insistió con su "doble linaje", en tanto hijo de Leonor Acevedo Suárez y de Jorge Guillermo Borges. Por el lado materno, subraya su identidad de "buena familia argentina" descendiente de conquistadores y fundadores, guerreros y héroes, entre los que menciona al

mismo Juan de Garay; por el lado paterno, recibe la identidad de la tradición intelectual vinculada a la cultura y la literatura inglesa.

Este "doble linaje" lo organiza como heredero de dos tradiciones cuya síntesis resuelve la tensión de su tiempo. Por el lado materno, hereda la barbarie de Martín Fierro, puede hablar en su nombre, invocar su coraje. Por vía paterna, hereda la civilización de Sarmiento, puede hablar a partir de los libros. Como los escritores martinfierristas, renueva la literatura argentina pero, al mismo tiempo, reordena aquello que la novedad deja atrás. Poco después de retornar al país, después de los años formativos en Suiza y España, publica tres libros de poesía: *Fervor* de Buenos Aires, en 1923; *Luna de enfrente*, en 1925, y *Cuaderno San Martín*, en 1929. En prosa, publica en 1925 un libro que luego decide no reeditar, *Inquisiciones*. Estos libros de poesía, junto al libro que dedica al poeta Evaristo Carriego de 1930, son la antesala del Borges que se hizo universal. Como señala Ricardo Piglia en las charlas que dio sobre Borges para la Televisión Pública, el centro principal de su obra se extiende de 1933 a 1953, cuando avanza la ceguera e inicia una nueva etapa.

La antesala poética rodea y da forma a una Buenos Aires mítica asociada con la infancia, que es la base a partir de la cual escribe el resto de su vida. En el prólogo al libro sobre Carriego, define esta búsqueda sin rodeos: afuera de su casa, cuando era niño, Palermo (el barrio) andaba de

cuchillo y de guitarra, pero él no sabía nada porque pasaba el rato leyendo novelas. Por eso, su literatura responde a la pregunta sobre aquello que estaba al otro lado de la "verja con lanzas", que separaba el jardín de su casa de la calle. Se trata del arrabal, cuyo protagonista es el compadrito cuchillero que siempre está en el borde de la ciudad pero que no es Fierro, porque ya no es el gaucho del campo. En esa zona fronteriza, Borges instaura su lengua literaria: una zona que se distancia del mito del gaucho. El arrabal es su "zona de barbarie" a donde sale a escuchar, después de leer, para poder escribir. Numerosos cuentos son relatos de cuchilleros más o menos camuflados.

"El fin" y "El sur" se inscriben en esa "zona de barbarie". El primero le da fin a la tradición: Borges retoma la historia de Martín Fierro y la concluye en un mismo movimiento. Le suma otro encuentro con el moreno al que enfrenta en la payada, al final del poema. En el cuento de Borges, el moreno quedó en la pulpería siete años esperando que Fierro regresara para batirse a un duelo todavía pendiente, el duelo a cuchillo. Y Fierro cumple.

Borges se identifica con el moreno, mata al héroe nacional, funda la lengua literaria del siglo **XX** cuando cierra la puerta del siglo **XIX**. En el otro cuento, "El sur", tiene lugar la contradicción fundante: Juan Dahlmann, de profesión bibliotecario municipal, se aleja de la ciudad en un sueño, para morir con coraje tras batirse a duelo con un puñal que no sabe usar. De los libros y la ciudad al arrabal: la afrenta al coraje y la solución por el camino del cuchillo. El criollis-

mo arrabalero es el primer tablero del juego donde Borges dispone las piezas, la zona donde tiene lugar su arte narrativo, según el mito personal del artista: la “debida experiencia” que no tuvo en su infancia por leer novelas.

En el libro de ensayos *Discusión*, publicado en 1932, aparecen dos reflexiones claves que explican la operación crítica de Borges sobre la tradición literaria argentina. Abre el volumen con “La poesía gauchesca”, un ensayo sobre el género donde desarrolla sus principales ideas (la gauchesca no está escrita por gauchos ni tiene con ellos una relación orgánica) y, al mismo tiempo, analiza la obra de Hernández, *Martín Fierro*. En las ediciones posteriores a 1953, cierra el volumen *Discusión* con el ensayo “El escritor argentino y la tradición”, que es una conferencia de principios de la década de 1950, contemporánea a la publicación de “El fin” y “El sur”. El ensayo, entre otras cosas, responde a una intervención de Héctor Murena en la revista *Sur*; una serie de artículos donde el joven poeta y ensayista cuestiona retrospectivamente el nacionalismo criollista y la poesía de la década de 1920.

Múltiples juegos en uno

Sobre ese “tablero” inicial organizamos el juego con sus reglas. Imaginen un juego de mesa que se puede usar de distintas maneras. En casi todas las jugadas (los cuentos), el objetivo es el mismo: recuperar la dignidad perdi-

da, vengar la afrenta al coraje, recomponer un orden según un destino. Hasta ahora, apenas pusimos la caja del juego sobre la mesa y le quitamos la tapa. En lo que sigue, ensayaremos el juego sobre la base de cuatro nuevos tableros: el de la ciencia, el del arte, el de la historia y el policial. Las matemáticas, la física, el arte, la historia y la filosofía son discursos interpelados por los cuentos de Borges. En el camino para limpiar el nombre ofendido, los héroes y los lectores enfrentamos problemas conceptuales: la cinta de Moebius, la teoría de los muchos mundos, el historicismo y el nominalismo son algunas de las trampas que es necesario enfrentar para el desenlace. La comparación con el juego, asimismo, nos sirve para tener siempre presente una exigencia que propone la literatura de Borges: somos lectores activos que elaboramos interpretaciones y significación. Los cuentos de Borges implican un trabajo próximo al de la escritura: piden que volvamos atrás, que subrayemos una frase, que retengamos un dato para luego vincularlo con otro, y así.

Sobre el final de esta primera lección, volvemos a *Homo ludens*, el libro de Huizinga, y agregamos que se trata de uno de los libros más leídos en las ciencias humanas durante el siglo **XX**, traducido a muchas lenguas y reimpresso decenas de veces. En nuestro país, ha sido muy leído un autor que toma sus tesis y las continúa: el crítico francés Roger Caillois, quien escribió *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo* en 1958, vivió cuatro años en Villa Ocampo

y escribió en reiteradas ocasiones en la revista *Sur* (1931-1966), la misma donde escribía Borges. Las distintas disciplinas de las ciencias humanas y las ciencias llamadas "exactas", como dijimos antes, tendrían como denominador común y precursor general al juego. Esta tesis sobre la relación entre lo lúdico y la cultura nos permite transitar de la literatura, y el lugar de Borges en la tradición literaria argentina, a las matemáticas; de *Ficciones* y *El Aleph* a teorías de la física; de los cuentos de Borges a los discursos de la historia y la filosofía. En la próxima lección (Borges científico), abrimos el juego a la ciencia ficción.

1874-1938



Leopoldo Lugones

Es el representante más importante del modernismo en nuestro país. Comienza su actividad vinculado al ideario anarquista y socialista, y hacia los años veinte se vuelca por completo al conservadurismo.

Autor, entre otros poemarios, de *Las montañas de oro* (1897) y *Romances del Río Seco* (1938). Publicó relatos en prosa: *La guerra gaucha* (1905), *Las fuerzas extrañas* (1906) y *Cuentos fatales* (1924). Antes de las vanguardias, fue el escritor más importante del país. Escribió las biografías de Sarmiento y Roca. También ensayos sobre educación, historia y política, entre los que se destaca *La grande Argentina* (1930). Durante el Centenario de la Batalla de Ayacucho que se celebra en Lima, lee un discurso en contra de los trabajadores inmigrantes: "La hora de la espada". Apoya, escribe y hace propaganda a favor del golpe militar de 1930. En 1938 se suicida en una isla de Tigre.

1891-1967



Oliverio Girondo

Es otra figura de la vanguardia que se destaca junto a Borges. Su poesía expresa el mayor movimiento de ruptura: es la contracara más pronunciada respecto de la literatura de palabras grandilocuentes.

En 1922 publica *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*; en 1925, *Calcomanías*; en 1932, *Espan tapájaros*; en 1942, *Persuasión de los días*; en 1946, *Campo nuestro* y, en 1953, *En la masmédula*. Impulsó el lenguaje urbano y la poesía distante de la solemnidad. Un epígrafe de su primer libro dice: "No hay prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo sublime".

1874-1952



Macedonio Fernández

Escritor, filósofo y poeta también referente de las vanguardias de los años veinte, a quien Borges conoció por ser amigo de su padre. Sus textos experimentales, fragmentarios y su decisión de no seguir las convenciones literarias tradicionales expresaban su rechazo a considerar a la literatura como una profesión, tanto que el escrito de su poema "Elena Bellamuerte" quedó oculto en una lata de bizcochos en la casa de un amigo y fue encontrado décadas más tarde. Se inclinó hacia la metafísica y el humor.

Se destacan sus primeras publicaciones, *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* (1928) y *Papeles de Recienvenido* (1929), y el *Museo de la novela eterna* (1967), publicada póstumamente por el Centro Editor de América Latina.



Handwritten text in a cursive script, partially obscured by a circular graphic.





Lección 2

Borges científico. “Las ruinas circulares”
y “El jardín de los senderos que se bifurcan”



Borges científico. “Las ruinas circulares” y “El jardín de los senderos que se bifurcan”

En la primera lección, nos acercamos a Borges mediante una estrategia: correr los prejuicios que nos distancian de la efectiva lectura de sus cuentos, preconceptos sobre la dificultad que implican y la cantidad de saberes previos que requieren. Y el camino fue considerar la lectura como a él le hubiese gustado, a la manera de un sofisticado juego mental donde se ponen en práctica saberes de las más diversas fuentes y disciplinas.

En esta segunda lección, la propuesta es usar el tablero de la ciencia. Abordaremos dos cuentos de Borges que pueden relacionarse con la física y con las matemáticas. Ambos fueron publicados por primera vez en 1941 en un volumen que llevaba por título el de uno de los cuentos, “El jardín de los senderos que se bifurcan”. Tres años después, ese volumen fue publicado nuevamente en *Ficciones* junto a otra serie de cuentos bajo el título *Artificios*. Estos otros cuentos no se organizan como respuesta a la tradición literaria argentina, sino que asumen el tono universal por el que Borges es más conocido fuera de nuestro país. “Las ruinas circulares” y “El jardín de los senderos que se bifurcan” —junto a otros relatos, también de *Ficciones*, como “La biblioteca de Babel”, “La lotería de Babilonia”, “Examen de la obra de Herbert Quain” o “El Aleph” del libro homónimo de 1949— dialogan con las llamadas “ciencias duras”.

SOBRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE LOS CUENTOS QUE INTEGRAN *FICCIONES*

La historia de las ediciones de *Ficciones* resume una característica de la obra de Borges en general: la reedición autoral. El propio autor reeditó con cambios las piezas centrales de su obra. *Fervor de Buenos Aires*, el poemario de 1923, por ejemplo, fue modificado en reiteradas ocasiones. El momento clave, en este sentido, fue cuando Borges preparó en la década de 1970 sus *Obras completas*, a las que les agregó prólogos y prólogos de prólogos. *Ficciones* contiene el volumen publicado en 1941 bajo el título *El jardín de los senderos que se bifurcan* y también el volumen *Artificios* publicado bajo el título general de *Ficciones* en 1944. Pero para complicar aún más las cosas, en 1956 agregó tres cuentos a esta sección (¡que son de los mejores que ha escrito!): “El sur”, “La secta del Fénix” y “El fin”. En este libro aparece la marca prefacial que se despliega a lo largo de toda su obra: tiene dos prólogos, el de 1941 y el de 1944, y una “posdata” a un prólogo, de 1956. El macedoniano interés por los prólogos tiene en este libro un lugar destacado.



[Imagen 1](#)



[Imagen 2](#)

En los dos relatos que proponemos aquí, veremos que el juego borgeano nos reenvía a dos temas: la relación de la cinta de Moebius con la inteligencia artificial y la física cuántica. Estos cuentos pertenecen a una serie que se aproxima a la ciencia ficción. Es decir, si bien no pertenecen a la ciencia ficción en toda su dimensión —no hay naves espaciales, máquinas ni ucronías—, bien pueden leerse como formas anómalas del género. Estos son los relatos de Borges leídos por los más importantes autores de ciencia ficción de la segunda mitad del siglo XX , como Philip K. Dick, Stanislaw Lem o William Gibson, quienes los citan y escriben acerca de ellos.

¿Y si fuéramos el sueño de otro?

“Las ruinas circulares”, de 1941, comienza con un epígrafe en inglés: “*And if he left off dreaming about you*”, extraído del capítulo de *Alicia a través del espejo*, de 1871, de Lewis Carroll, en el que uno de los gemelos, Tweedledee, le pregunta a Alicia qué pasaría si el Rey Rojo, que duerme delante de ellos, dejara de soñar con ella. El gemelo sugiere que Alicia no existe y que en verdad es parte del sueño de otro: “no eres más que una de tantas cosas en su sueño”, dice el gemelo, y Alicia responde que eso no es verdad, indignada. En el capítulo final, Alicia vuelve sobre el problema y se pregunta si acaso toda la historia fue un sueño suyo o si se trató del sueño del Rey Rojo, que no hizo más que dormir y

roncar. Por último, no podemos decidirnos quién sueña a quién. Como es recurrente en la obra de Carroll, asistimos a una paradoja: una contradicción buscada por el escritor inglés que también era fotógrafo, lógico y matemático. En

las ocho páginas de “Las ruinas circulares”, Borges escribe el relato más sintético de esta paradoja: ¿y si fuéramos el sueño de otro?

Además de esta referencia en “Las ruinas circulares”, Borges escribió el prólogo a la traducción argentina de la obra de Carroll realizada por Eduardo Stilman, para Ediciones de la Flor. El libro fue editado por primera vez en 1998, Borges escribió el prólogo cuando todavía era un proyecto.

Lewis Carroll
Los Libros de
ALICIA
LA CAZA DEL SNARK
CARTAS • FOTOGRAFÍAS

Traducción anotada de Eduardo Stilman
 Prólogo de Jorge Luis Borges



Ilustraciones de John Tenniel,
 Henry Holiday, Lewis Carroll,
 Hermenegildo Sábat

EDICIONES  DE LA FLOR

Imagen 3

Inteligencia artificial

En *Blade Runner*, película dirigida por Ridley Scott a partir de la adaptación de la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de Philip K. Dick —uno de los mejores escritores de ciencia ficción—, cuando un androide se acuesta a dormir, toma su ración nocturna de aceite. Se enchufa a la

corriente para cargar su batería durante la noche. Después de un largo día de trabajo, apoya la cabeza en la almohada. ¿Cuenta ovejas eléctricas para conciliar el sueño? En la historia, réplicas de humanos artificiales se sublevan, no aceptan la esclavitud a la que fueron sometidos ni el tiempo programado de vida que se les ha asignado. Los androides fueron implantados con memorias personales, como si en efecto fueran humanos con recuerdos de infancia. En una escena, Rachel (Sean Young) le muestra a Rick Deard (Harrison Ford) —el romántico cazador de replicantes— una foto en la que aparece de niña sobre el regazo de su madre. Con el paso del tiempo, los androides comienzan a experimentar emociones, le temen a la muerte, se esconden de los Blade Runners que los cazan para “pasarlos a retiro”, y planean encontrar a su creador para reprogramar sus fechas de muerte. Son cuerpos creados de forma artificial mediante un procedimiento genético: lloran, se emocionan, se defienden, son perseguidos.

La inteligencia artificial es uno de los temas privilegiados en las películas de ciencia ficción y uno de los principales temas de debate en la actualidad a raíz del acelerado desarrollo al que está llegando. *Terminator* transformó el temor a la autonomía de las máquinas en un tema de la cultura de masas. Un día del futuro —que ya llegó— encienden Skynet y la inteligencia artificial nos declara la guerra. Antes, en 1968, el film de Stanley Kubrick *2001, Odisea del espacio* presentaba a Hal 9000, la inteligencia artificial

de la nave *Discovery 1* que, en viaje a Júpiter, se vuelve en contra de sus tripulantes. Pero la creación de una mente artificial autónoma puede remontarse a ficciones modernas aún más distantes: el film de Fritz Lang *Metrópolis*, de 1927, o la novela de Mary Shelley *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de 1818, preanuncian este interrogante que luego la ciencia ficción llevaría más lejos. La saga de *Matrix* —cuyo guion tiene dos fuentes literarias: la novela de William Gibson *Neuromante*, de 1984, y las memorias de Ijon Tichy de *Diarios de las estrellas*, de 1957, escrita por Stanislaw Lem— lleva el problema de la inteligencia artificial al extremo: las máquinas nos usan como pilas, nos hacen creer que vivimos nuestras vidas de individuos emancipados mediante realidad virtual, programan nuestra sensación de libertad, somos soñados por inteligencia artificial.

En 1979, el filósofo norteamericano Douglas Richard Hofstadter publicó un libro en el que explica la forma básica del problema tratado por la ciencia ficción. *Gödel, Escher, Bach: un eterno y gracil bucle* refiere, entre otros problemas, a la posibilidad de la inteligencia artificial. ¿Podemos crear una mente con libre albedrío? Las reglas de la inteligencia artificial limitan las posibilidades de lo que sería pensable para una máquina. ¿Qué pasaría si una máquina pudiera autoprogramarse?, ¿acaso no debería tener reglas de autoprogramación?, ¿quién redactaría esas reglas? Para Hofstadter el problema es el de las paradojas, las jerarquías enredadas o "bucles extraños".

Hay tres autores: T, L y G. El autor T escribe una novela en la que el protagonista es un escritor, el autor L. A su vez, L escribe una novela en la que la protagonista es otra escritora, la señora G, que, claro está, escribe una novela donde cuenta la historia de un autor, el escritor T. ¿Es posible leer este libro?, se pregunta Hofstadter. Sí, siempre y cuando exista un autor H que esté fuera de la ficción y escriba la historia del bucle extraño entre las novelas de T, L y G. Para Hofstadter, que confía en las posibilidades de la inteligencia artificial, este límite externo en los humanos son las neuronas, y en la inteligencia artificial, podría ser el *hardware*. ¿Pero cómo tiene lugar la conciencia?

Hofstadter encuentra paralelismos entre el teorema del matemático austriaco K. Gödel, los grabados del artista holandés M. C. Escher y la música del compositor alemán J. S. Bach. Le interesa responder a una pregunta: ¿cómo es que la conciencia surge de cosas que no tenían conciencia?, ¿cómo pudieron las células, las moléculas, las proteínas, los átomos convertirse en una entidad con la capacidad de referirse a sí misma?, ¿cómo podría, en definitiva, crearse la inteligencia de forma artificial? “Las ruinas circulares” puede compararse, en términos de isomorfía (una misma estructura), con la cinta de Moebius, tema central de los grabados de M. C. Escher. Esta cinta, descubierta en 1858 por los matemáticos alemanes A. F. Moebius y J. B. Listing, presenta la situación paradójica de que su “lado a” conduce al “lado b”, y su “lado b” conduce al “lado a”. Escher produjo

cientos de grabados con base en este tema. En el cuento de Borges, el “lado a” es la conciencia del narrador; el “lado b”, la conciencia de la entidad soñada por el narrador. La cinta se completa, al término del relato, cuando el “lado a” descubre que también es soñado por otro. Sueño y vigilia son dos caras de un mismo plano. La cinta de Moebius es una metáfora topográfica: una imagen espacial que se usa como metáfora de un concepto, tal como la alegoría de la caverna de Platón, que explica la diferencia entre el mundo de las ideas y el mundo sensible, o el edificio de Marx, que explica la diferencia entre la base económica y la superestructura social y cultural de la sociedad.

La paradoja es uno de los temas centrales en la obra de Borges. Ella se pone de manifiesto en figuras que recorren su literatura, tales como los espejos, el doble, los sueños, los laberintos, el infinito o la lectura como escritura.

Como dijimos, aludiendo a las reflexiones de Hofstadter, el problema de la inteligencia artificial en la ciencia ficción expone la paradoja de los bucles enredados. Pero hay también en el cine del género numerosos ejemplos que se relacionan de forma aún más estrecha con el cuento de Borges, películas que se desarrollan sobre la base de la paradoja entre el sueño y la vigilia y la cinta de Moebius. El film argentino *Moebius* (1996), de Gustavo Mosquera, es un buen ejemplo de ello. La película, una de las obras maestras de la ciencia ficción nacional (realizada con muy poco presupuesto), cuenta la historia de un topólogo matemá-

tico que es contratado para investigar la desaparición de una formación completa del subte en Buenos Aires. Según su investigación avanza, descubre que una cinta de Moebius hizo desaparecer los vagones. La película, basada en el cuento “Un tren llamado Moebius”, de A. J. Deutsch, alude en distintas ocasiones al propio Borges.

La metáfora topográfica de la cinta de Moebius también sirve para leer el cuento de J. Cortázar “Continuidad de los parques”, del libro *Final del juego* (1964). Un hombre sentado en un sillón de terciopelo verde lee una novela en la que las distintas acciones llevan al asesino hasta una habitación donde va a matar a un hombre que está sentado leyendo una novela sobre un sillón de terciopelo verde: “realidad” y ficción, las dos caras de la cinta.

“El jardín de los senderos que se bifurcan”

Allí donde pretendemos organizar la literatura de Borges en series independientes y autónomas para simplificar la lectura y delimitar zonas de sentido, nos encontramos con cuentos como “El jardín de los senderos que se bifurcan”, y todo se complica. Este cuento, tal como “Las ruinas circulares”, puede integrar la serie “cosmopolita”, la del perfil borgeano ligado a lo que en la primera lección nombramos como el linaje paterno de la biblioteca, la tradición inglesa y el peso de la cultura europea. El cuento, dedicado a Victoria Ocampo, comienza con una referencia a una página de

la *Historia de la guerra europea* del historiador militar británico Basil Liddell Hart, en la que se cuenta un episodio de la Primera Guerra Mundial.

Este cuento integra nuestra serie “científica”, pero también cabe la posibilidad de leerlo en la serie que trabajaremos en la última lección, la de los cuentos borgeanos ligados al “tablero” del género policial. Porque hay un crimen: alguien mata, alguien muere. Pero, a diferencia de los cuentos clásicos del género y tal como pasa en otros cuentos policiales de Borges —y en la serie de los cuentos de cuchillos—, el asesino resulta ser el narrador, y el crimen tiene implicaciones insospechadas. Pero ya tendremos tiempo para detenernos en lo que ha hecho Borges con el género policial; ahora, observemos el aspecto más curioso de este relato.

Física cuántica

Según explica Alberto Rojo en *Borges y la física cuántica*,¹ “El jardín de los senderos que se bifurcan” anticipa por 18 años la teoría de los muchos mundos del físico estadounidense Hugh Everett III, dada a conocer en 1957 bajo el nombre *Relative State Formulation of Quantum Mechanics*. En el cuento de Borges, nos enteramos de que el as-

¹ Rojo, A. (2013). *Borges y la física cuántica. Un científico en la biblioteca infinita*. Buenos Aires: Siglo XXI. Otras aproximaciones al problema: Slapak, S. (Coord.) (2001). *Borges y la ciencia*; Martínez, G. (2012). *Borges y la matemática*; y Abraham, C. (2017). *Borges y la ciencia ficción*.

trólogo chino Ts'ui Pên, autor de una novela-laberinto llamada *El jardín de los senderos que se bifurcan*, no creía en el tiempo tal como lo vivimos todos:

A diferencia de Newton y Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos ejemplos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos.²

Quien habla en las últimas páginas del cuento es el sinólogo Stephen Albert. Le explica a Yu Tsun la filosofía que desarrolló su bisabuelo, en la extraña obra por la que habría abandonado su cargo como gobernador de Yunann para dedicarse a escribir. En la novela-laberinto, los capítulos no continúan el hilo de una historia, sino que se bifurcan en las distintas posibilidades. Si un capítulo termina con la entrada del asesino a la casa de su víctima potencial, en el siguiente, logra su cometido; en otro, muere; en otro, no encuentra a nadie, y en otro, toma la decisión de suicidarse o preparar un café.

² Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, p. 479.

Según explica Rojo, la filosofía de Ts'ui Pên es comparable a la teoría de Everett que intenta explicar cómo funcionan las leyes de la mecánica cuántica. A diferencia de las leyes de la mecánica tal cual fueron formuladas por Newton —leyes que han servido durante muchos años para explicar, por ejemplo, la trayectoria de una pelota de tenis—, las que explican el movimiento de los átomos y las partículas describen un comportamiento muy distinto. Una pelota de tenis puede estar en reposo, a un costado de la cancha olvidada por los jugadores, o puede estar a un metro y medio del suelo moviéndose hacia abajo a una velocidad de un metro por segundo. La mecánica clásica permite predecir, a partir del estado inicial de la pelota de tenis, su estado en todo instante posterior. La mecánica cuántica, en cambio, no permite predecir el estado de las partículas subatómicas, sino la probabilidad de dónde pueden estar cuando se las observe. Se trata de un cambio radical: la revolución conceptual de la mecánica cuántica reemplaza la idea de trayectoria por la de *probabilidad* de trayectoria.

Según algunos físicos, existen esas leyes para las partículas microscópicas, y para el mundo macroscópico, siguen funcionando las leyes tradicionales. Otros, como Hugh Everett III, intentan explicar cómo serían las cosas si la teoría cuántica fuera una teoría del mundo completa y unificada para todo el universo. En ese caso, los muchos mundos se bifurcarían a cada instante en universos paralelos, como los capítulos de la novela de Ts'ui Pên.

“Las ruinas circulares” y “El jardín de los senderos que se bifurcan” mantienen una relación de imbricación con la ciencia. A diferencia de lo que hace la ciencia ficción cuando retoma un tópico científico y lo hace jugar como parte de la trama, los cuentos de Borges no refieren a la ciencia de forma explícita ni hablan, casi nunca, de naves espaciales ni oscuras ucronías. Proponen relaciones de isomorfía entre la forma de los cuentos y la forma de los problemas matemáticos o científicos y, a partir de esas analogías o metáforas, se puede pensar su relación con la ciencia ficción.

“Las ruinas circulares” esconde en su interior una cinta de Moebius. Otros cuentos, como por ejemplo “El Aleph” del libro homónimo de 1949, proponen una relación de isomorfía con otros problemas científicos; en ese caso, como veremos más adelante, la idea de que el infinito podría concentrarse en un punto.

Dijimos que estos cuentos entran en la serie del linaje paterno, el perfil de la tradición borgeana ligada a la cultura europea, las muchas lenguas, la biblioteca y el saber, y que, a diferencia de lo que pasaba en cuentos como “El sur” o “El fin”, no requerían saberes propios de la tradición criolla. A su vez, esta relación con la ciencia del siglo XX atenúa la idea propuesta por Ricardo Piglia de que Borges, al sintetizar las contradicciones del pasado, es el último escritor del siglo XIX , quien le da un cierre a ese siglo. Sobre el “tablero” de la ciencia, lo vemos también en diálogo con problemas que están en el corazón del siglo XX y aún en

este siglo. Por cierto, esta serie cosmopolita es la más leída y citada en el mundo. “El jardín de los senderos que se bifurcan” no solo es comparado con la teoría de los muchos mundos de Everett, sino también es citado, entre otros, por el filósofo francés Gilles Deleuze en su *Lógica del sentido*, de 1969.

El “tablero” de la ciencia permite poner en juego estos cuentos de Borges con teorías científicas y problemas matemáticos, con la inteligencia artificial y con el cine de ciencia ficción. “El jardín de los senderos que se bifurcan” sirve como un comodín, ya que permite, al mismo tiempo, superponer este “tablero” con otros. Como dijimos, el cuento comienza con un narrador que se refiere a la página del libro *Historia de la guerra europea*, del escritor y militar británico Basil Liddell Hart, en el que se cuenta un episodio de la Primera Guerra Mundial. Luego, en esa misma página, el narrador incluye un relato que queda enmarcado: la declaración escrita del espía alemán Yu Tsun, en la que nos cuenta cómo escapó de su perseguidor, Richard Madden, cómo encontró a su víctima, el sinólogo Stephen Albert, cómo transmitió un mensaje clave a sus superiores en Alemania, y cómo fue finalmente atrapado. Su declaración vendría a arrojar una “insospechada luz” sobre el acontecimiento que se cuenta en la página de historia escrita por Basil Liddell Hart. La historia de Yu Tsun, que cuenta sobre la novela de su bisabuelo en la que se modifica de manera radical la concepción acerca de cómo transcurre el

tiempo, cambia la historia de la guerra europea. El cuento dialoga con la teoría cuántica pero también interroga la tarea de los historiadores: ¿cómo se cuenta la historia si ella no se desarrolla a través de una línea continua? “El jardín de los senderos que se bifurcan”, como la novela de Ts’ui Pên, contiene el “tablero” que usaremos en “Borges historiador” y el “tablero” que usaremos en “Borges detective”.

Lección 3

Borges artista. "El Aleph" y
"Pierre Menard, autor del Quijote"



Borges artista. “El Aleph” y “Pierre Menard, autor del Quijote”

En esta lección, el objetivo es pensar al autor de *Ficciones* menos como un pensador erudito próximo a la filosofía y más como un artista del siglo **XX**. En este sentido, las relaciones entre sus cuentos y otras series de la cultura y el conocimiento suponen asociaciones posibles no entre un escritor devenido filósofo o epistemólogo, sino entre un artista y la cultura de su época. Borges fue un escritor marcado por los dilemas de su tiempo, que puso en diálogo el proyecto literario con los problemas principales del pensamiento, entre los siglos **XIX** y **XX**. Eso no lo transforma en un filósofo. Como vimos, la tesis principal del libro *Homo ludens*, de Johan Huizinga, sostiene que la cultura humana proviene filogenéticamente del juego, y que las artes son prácticas serias que no perdieron el carácter de funcionalidad sin propósito del juego original. Otras prácticas de la cultura lo perdieron, cumplen una función con finalidad, aunque mantengan en parte la estructura del juego. Las esferas del derecho, la educación, la guerra, entre otras, comparten rasgos con el juego: acontecen en un lugar y tiempo delimitado, con reglas internas que no se pueden romper y objetivos a cumplir, la competencia es agonal, supone el aprendizaje de una práctica y ciertas “pruebas”. Entre el juego y el mundo, la realidad y la fantasía, la verdad y

la ficción, las artes mantienen la lógica original del juego y al mismo tiempo son “serias”.

Proponemos entonces entrar al laberinto de Borges por el revés de la trama. Pensar dos de sus principales relatos como parábolas modernas del arte del siglo XX . Si en el “tablero” de la ciencia los cuentos nos enviaron al concepto matemático de la cinta de Moebius, a los problemas de la inteligencia artificial, del “principio de incertidumbre”, y a la teoría de los “muchos mundos”, en esta lección un relato permite pensar a Borges como expresión de las vanguardias históricas y de la llamada “crisis del realismo”, y el otro, como anticipación del arte conceptual contemporáneo. En tanto artista, el juego borgeano se muestra en su propio espacio. Sintonizado con la sensibilidad del siglo XX , ya no como el último escritor del siglo XIX —así lo piensa Ricardo Piglia, en el sentido de que es quien cierra el ciclo de *Martín Fierro*—, sino como precursor y epicentro de la literatura contemporánea.

“El Aleph”, publicado por primera vez en la revista *Sur* en septiembre de 1945, fue compilado en el libro *El Aleph* de 1949. “Pierre Menard, autor del Quijote” también fue publicado en la revista *Sur*, aunque en mayo de 1939. En ambos relatos, Borges inventa figuras de escritores; en un caso, a Carlos Argentino Daneri; en el otro, a Pierre Menard. En los perfiles que adquieren ambos artistas cifrados de los principales problemas del arte del siglo XX : el de la representación y el de la significación.

"El Aleph" y la crisis del realismo

En la primera mitad del siglo XX , durante el largo período del arte modernista y de las vanguardias, tiene lugar un acontecimiento diagonal que atraviesa las distintas artes, de la poesía a la pintura, de la novela a la música o el teatro; se trata de una crisis de las concepciones del realismo del siglo XIX . En la novela, comienza desde la ruptura de Flaubert o Henry James respecto de Balzac o Dickens; en la poesía, se proyecta desde *Las flores del mal*, de Baudelaire, hasta el ideal esteticista de la poesía "pura". En pintura, acontece otro tanto: el subjetivismo de Paul Cézanne rompe con el objetivismo de Gustave Courbet. No importan los temas o los motivos, lo que importa para los impresionistas es la materia pictórica. En sus cartas, Cézanne defiende la pintura "pura", el foco en los problemas de la pintura sin prestar atención al motivo o tema de la representación. Sus retratos son cuerpos sin ojos, sin carácter; sus paisajes, panorámicas fallidas en el medio del camino, en tránsito y movimiento. Cézanne en sus pinturas y Flaubert en *Madame Bovary* inventan el punto de vista subjetivo como puente a lo real. En el siglo XX , los pintores cubistas y los escritores de vanguardia fueron más lejos, hasta destruir casi por completo la representación, hasta llevarla a su grado cero. De la pintura no figurativa a la poesía surrealista pasando por la novela, en todos los casos las convenciones

de la representación realista del siglo anterior fueron puestas en entredicho.

"El Aleph" de Borges se inscribe en la misma serie vanguardista. El desprecio que el autor de *Ficciones* manifiesta sobre la novela realista del siglo XIX es otra de sus marcas como figura de escritor. En el "Prólogo" de *La invención de Morel* explica que las novelas psicológicas y realistas cometen el pecado de la extensión. Se pierden en lo que pretenden abarcar y pueblan sus páginas de escenas, personajes, atmósferas, diálogos, conflictos y resoluciones innecesarias. Por eso, a Borges le interesan los cuentos breves; del mismo modo que en los poemas breves que interesaban a Poe, todo tiende a ser necesario y a ocupar un lugar intransferible. *La invención de Morel* de Bioy Casares es uno de los mejores libros de su amigo y una novela que, nos dice Borges, no incurre en los problemas de la extensión de las novelas realistas del siglo XIX: tiene una trama cerrada y nada le sobra. En ese sentido, podemos decir que la de Bioy Casares es una novela borgeana. Los reparos sobre la novela psicológica del siglo XIX también son tema de otros escritos de Borges.

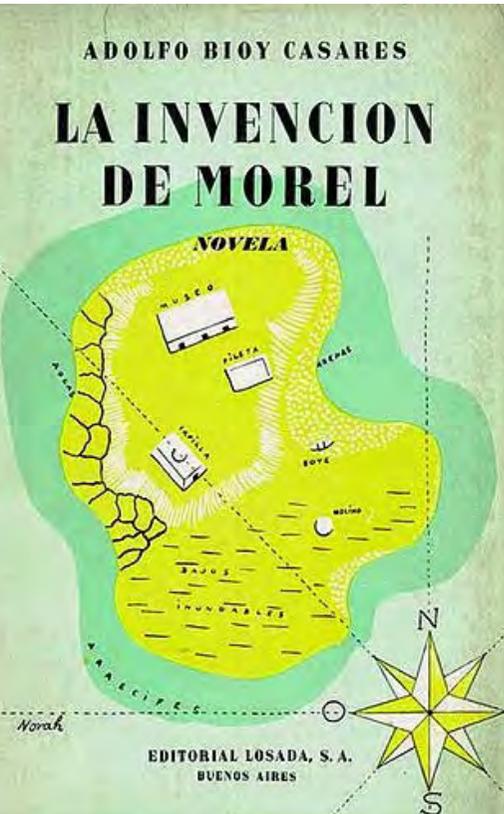


Imagen 4

"Stevenson, hacia 1882, anotó que los lectores británicos desdeñaban un poco las peripecias y opinaban que era muy hábil redactar una novela sin argumento, o de argumento infinitesimal, atrofiado. José Ortega y Gasset —*La deshumanización del arte*, 1925— trata de razonar el desdén anotado por Stevenson y estatuye en la página 96, que "es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar a nuestra sensibilidad superior", y en la 97, que esa invención "es prácticamente imposible". En otras páginas, en casi todas las otras páginas, aboga por la novela "psicológica" y opina que el placer de las aventuras es inexistente o pueril. Tal es, sin duda, el común parecer de 1882, de 1925 y aún de 1940. Algunos escritores (entre los que me place contar a Adolfo Bioy Casares) creen razonable disentir".¹

Borges contra el realismo

Dos caminos conectan al personaje de "El Aleph", Carlos Argentino Daneri, con la crisis del realismo. En un caso, a partir del nombre. "Carlos" es el nombre de cualquier ar-

¹ Prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires, 2 de noviembre de 1940.

gentino; “Argentino”, la confirmación del primer nombre; y “Daneri” es una clave nominal precisa: una contracción de Dante Alighieri. Por este camino, si vamos al relato, ahora entendemos por qué la mujer amada muerta se llama Beatriz Viterbo. En la *Divina Comedia*, Dante viaja al Infierno en busca de Beatriz. Como en “El Aleph”, desciende por una escalera e igualmente supone la representación de lo absoluto del infierno al purgatorio y el paraíso. La pretensión de Dante desde el imaginario cristiano es la misma que la de Carlos Argentino Daneri desde el imaginario moderno; este último escribe un poema que se llama “La tierra”, a partir de lo que ve desde el sótano de su casa. El protagonista en primera persona, cuyo nombre es Borges —como el del autor—, visita la casa de Daneri en busca de Beatriz. Al descenso humanista de Dante, lo preceden los descensos al inframundo latino de Eneas y los descensos de los griegos Odiseo y Orfeo. A Dante lo acompaña Virgilio. A Borges lo acompaña Daneri. La búsqueda de la mujer amada, en el Canto X de las *Metamorfosis* de Ovidio, tiene como protagonistas a Orfeo y a Eurídice. Se trata del mito clásico acerca del artista, el poeta con su lira baja al inframundo y pide por su esposa.

Borges impugna en “El Aleph” la pretensión de representar lo absoluto en la obra. Por eso, el relato puede ser leído como ironía de la *Divina Comedia*, pero también de la *Comedia Humana* de Balzac, contra la intención realista de representar la realidad social moderna de Francia

en un sistema de novelas interconectadas entre sí. Otro camino es conjetural. Si nos concentramos en la página donde Borges describe lo que ve cuando mira a través del Aleph, y la pensamos como un problema teórico, notamos que Borges está llevando adelante eso mismo que la ironía impugna. En efecto, hay una página de "El Aleph" donde vemos, desde el testimonio de la voz en primera persona, lo absoluto por la yuxtaposición de una serie de visiones acotada, que provoca en el lector la impresión de que se trata de una serie infinita por el caos que la organiza. Borges provoca el efecto de lo absoluto por medio de los recursos de la elipsis —lo no dicho— y del montaje —la yuxtaposición de escenas—. El mismo artista que logró dar término al poema de Hernández con "El fin", aquí no solo parodia la *Divina Comedia* de Dante, sino que, además, reduce la representación del absoluto a una página. Lo que vio a través del Aleph es lo que mira Carlos Argentino Daneri para escribir su poema "La tierra", donde da cuenta de la vida entera en el planeta. Ahora bien, si pensáramos al Aleph como problema teórico —como problema matemático, se puede pensar en el tablero de la ciencia—, llegaríamos a la conclusión de que la reunión de todo lo visible es invisible, porque ahí donde reunimos todos los colores, lo que resulta es una imagen blanca y vacía. En este sentido, el camino conjetural podría seguir con base a una hipótesis. Si le pidiéramos a un artista visual que ilustrara el cuento para una edición especial con motivo de los ochenta años desde

su primera publicación en la revista *Sur* —a cumplirse en 2025—, una alternativa posible sería que el ilustrador colocara una copia de la pintura *Blanco sobre blanco* del artista ucraniano Kazimir Malévich, un ejemplo paradigmático del suprematismo. Ante la crisis del realismo, la supresión absoluta de la representación.

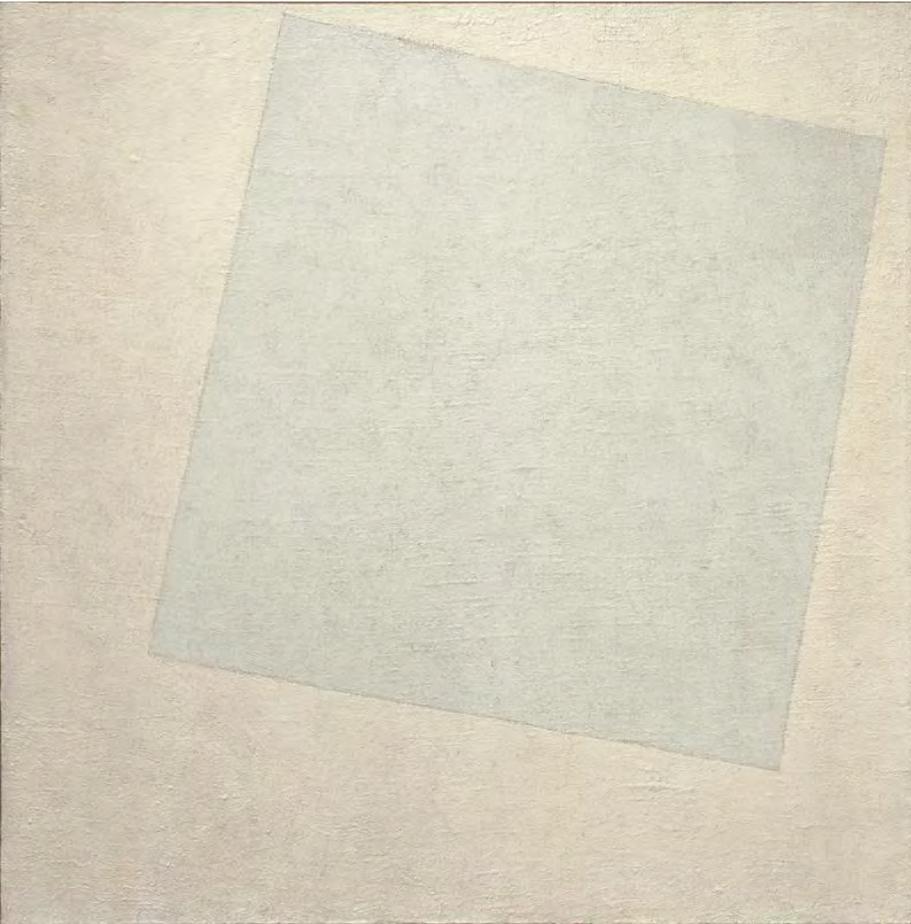


Imagen 5

Como dijimos, la crisis del realismo atraviesa en diagonal distintas artes. Del arte por el arte a las vanguardias y el modernismo, el ojo es impugnado en todos los frentes. ¿Podría pintarse el Aleph? El cuento cumple con la regla borgeana de la paradoja —de la cinta de Moebius—, dentro del punto de tres centímetros, el universo; todos los tiempos y lugares figuran superpuestos. La ironía de quien vive una experiencia mística, extática, como podía ser la del silencio de Dante frente a la imagen de Dios, o las de místicos como San Juan de la Cruz y Santa Teresa, aunque tirado en el sótano de una vieja casona de Palermo, incómodo, con la vista en la parte inferior de un peldaño. Debajo de la escalera al infierno, asistimos al hecho sobrenatural de un cuento fantástico.

Desde el punto de vista de Borges como artista, “El Aleph” puede ser leído como una suerte de manifiesto antirrealista.

“Pierre Menard, autor del Quijote” y el arte conceptual

En el cuento “Examen de la obra de Herbert Quain”, publicado en *Ficciones*, con el tono de un crítico literario, el narrador analiza libros de un autor ficcional, inventado, de quien habría tomado una idea para escribir “Las ruinas circulares”. La supuesta obra escrita por el personaje ficticio inspira otro cuento del autor que inventó al personaje. Las

paradojas borgeanas en la invención de las figuras de autor circulan por la cinta de Moebius como procedimiento. Pierre Menard es otro *alter ego* de Borges: el artista conceptual. Son tipos de artistas, como los más recientes *Genios destrozados. Vida de artistas*, de Daniel Guebel. Figuras de escritores en las que se juegan diseños de poéticas. Guebel inventa vidas de artistas como Borges inventa escritores, ambos diseñan poéticas imaginarias.

En el caso de Pierre Menard, se nos propone entender la significación literaria de una de sus obras en particular, sobre una serie de obras que por sus características bien podrían atribuirse a un artista próximo a Duchamp. Las obras son experiencias poéticas, algunas inconclusas, en fragmentos. Sin contar con una obra completa e integral —como la del propio Borges—, las de Menard son experiencias de escritura, que le alcanzan para ser el más grande escritor de su tiempo. Igual que en otros casos, la figura es hiperbólica, exagerada, al extremo de sí misma. Menard es el mejor escritor porque puede escribirlo todo. Entre lo que se propone y lo que logra, no hay ninguna falla. Cualquier otro escritor vivo, incluso cualquier escritor que haya vivido antes que él, entre lo que quiere escribir —la poética— y lo que logra como resultado —la obra—, encuentra siempre un fracaso constitutivo, propio del intercambio del artista con sus materiales, de la resistencia de los materiales. En Menard, eso no sucede. Vuelve a escribir —sin copiar— un fragmento de la novela

Don Quijote de la Mancha, de Cervantes. No lo recuerda de memoria, tampoco lo transcribe. Lo vuelve a crear porque si puede escribirlo todo, también puede lograr eso. Si escribiera algo nuevo para demostrar que él puede escribir todo, tendría que convencer a los demás de que escribe lo que quiere. Al volver a escribir un fragmento de una de las obras máximas de la literatura universal, siglos después, demuestra su virtuosismo al extremo, hasta el punto de la ironía y la distancia.

¿Por qué el fragmento escrito en el siglo XX significa algo distinto respecto del fragmento de Cervantes, si en uno y en otro están escritas las mismas palabras? La diferencia entre el texto de Menard y el texto de Cervantes, aunque sean el mismo, radicaría en que uno y otro no comparten la misma significación. En uno, integramos en la significación al Barroco español; en otro, al siglo XX . El texto de Menard contiene la experiencia de volver a producir la lengua literaria de Cervantes, siglos después. Se trata de una diferencia conceptual (semántica) que deriva de una diferencia poética. El sentido de la distancia entre un texto y otro cobra significación desde la perspectiva de la producción (poética) y no de la recepción (estética). A Borges, igual que a Duchamp, le interesa la producción conjetural. Ricardo Piglia define la narrativa de Borges como *literatura conceptual*, que construye ficciones conjeturales: Herbert Quain, Carlos Argentino Daneri, Funes el memorioso, Menard, entre muchas otras. El punto de vista de

la producción del arte es lo que define al arte conceptual contemporáneo en teorías como las de Boris Groys o César Aira.² En una instalación, una *performance*, o ante una obra de arte conceptual, no interesa tanto el resultado ante nosotros —que incluso podría ser únicamente el registro audiovisual o fotográfico de una experiencia—, sino la práctica artística acerca de la cual la obra da cuenta como expresión siempre inacabada de un proceso. Al espectador de museos de arte contemporáneo lo interpelan registros de experiencias del arte, lo conmueven no solo las cien millones de semillas de girasol que esparce sobre el suelo Ai Weiwei, sino el hecho de que todas y cada una de ellas sean cerámicas elaboradas y pintadas a mano en forma artesanal por trabajadores chinos contratados por el artista para tal fin.

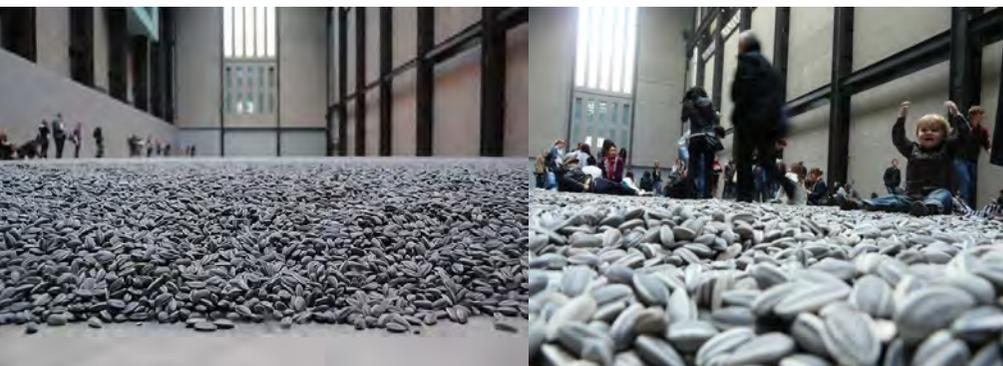


Imagen 6 y 7

² Ver Groys, B. (2018). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra; y Aira, C. (2001). *Alejandra Pizarnik (1936-1972)*. Rosario: Beatriz Viterbo.

La semilla de girasol entre la China agraria e industrial, el conjunto innumerable de huellas humanas, la marca humana del pincel sobre la semilla de cerámica. El artista conceptual juega con la significación, con la pluralidad de sentidos posibles, mucho más con los posibles efectos en el lector que con las dificultades del resultado. El proyecto original de Ai Weiwei era que quienes visitaran su instalación en el Tate Modern Art de Londres pisaran las semillas. En las primeras horas, se levantó polvo tóxico y clausuraron el ingreso. Se trata de un ejemplo, entre muchísimos otros, de arte conceptual contemporáneo. También podríamos citar cualquier *performance* de Marina Abramović.³ Lo que importa es la experiencia poética de la artista, el espectador se aproxima a eso, no al resultado del dominio de su técnica pictórica, escultórica o del dibujo. En los museos de arte contemporáneo, asistimos a experiencias de procesos abiertos, proyectos. A Pierre Menard no le interesa el resultado, el texto es el mismo, lo que le importa es el proceso de volver a crear el fragmento de Cervantes. A nosotros, los lectores de Borges, no nos interesa el resultado. El texto significa otra cosa muy distinta en el cotexto del cuento de Borges. La significación es nueva, aunque el texto es el mismo. La literatura conceptual de Borges dispone el concepto de lector como productor. En la lectura sucede la diferencia entre un texto y otro. La lectura del narrador crítico literario provoca la diferencia. El relato deriva hacia

3 Ver www.mai.art

una puesta en abismo: ¿quién produce la significación literaria, el autor o el lector? ¿Cómo hace Menard para producir lo nuevo con la repetición sin cambios de lo viejo?

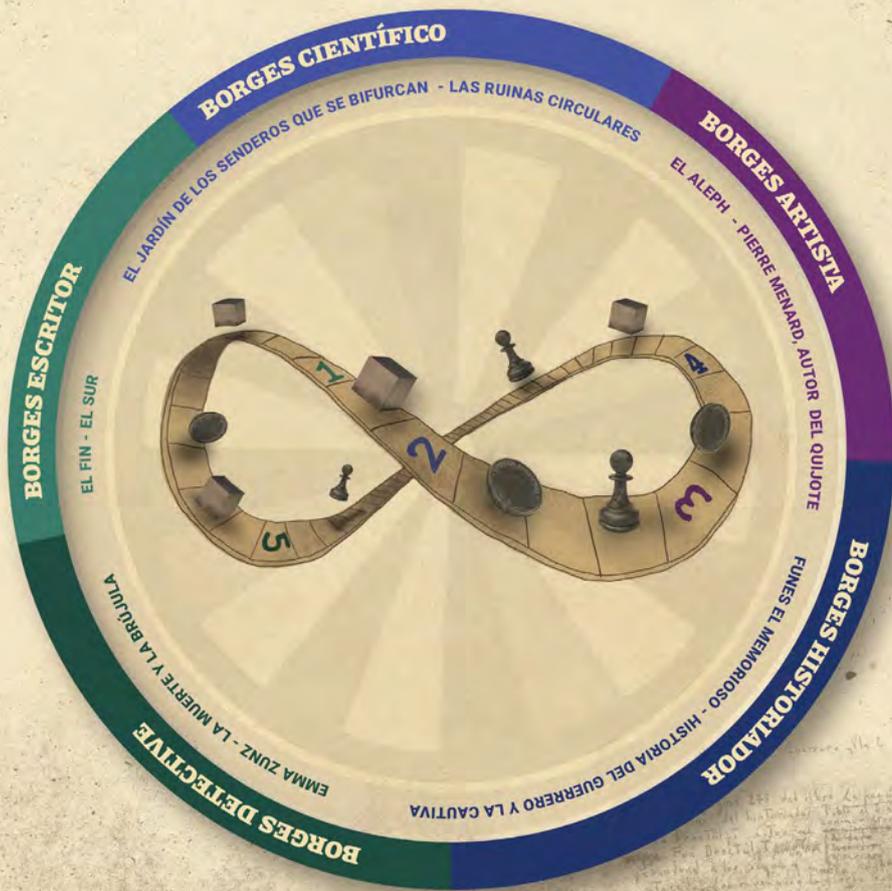
Si "El Aleph" es un manifiesto antirrealista, vanguardista y modernista, "Pierre Menard, autor del Quijote" sienta las bases de una poética todavía más contemporánea al siglo XXI, el arte conceptual.

BORGES, UNA INVITACIÓN AL JUEGO LITERARIO



Jorge Luis Borges nació en Buenos Aires el 24 de agosto de 1899. Publicó su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*, en 1923. A partir de entonces, colabora en las revistas *Martín Fierro* y luego en *Sur* y *El Hogar*, y en el diario *Crítica*. Publica libros de poemas, ensayos y cuentos, entre los que se destaca *Ficciones* (1944), con el que obtiene el Gran Premio de Honor de la SADE. En 1955, es nombrado director de la Biblioteca Nacional, cargo que ocupa hasta 1973. Fue también profesor de literatura inglesa en la UBA.

Su obra ha sido traducida a más de 30 idiomas y reconocida en el mundo entero. Falleció el 14 de junio de 1986 en Ginebra.



Lección 4

Borges historiador. "Funes el memorioso"
e "Historia del guerrero y la cautiva"



Borges historiador. “Funes el memorioso” e “Historia del guerrero y la cautiva”

En esta cuarta lección, la invitación es a usar un nuevo “tablero”: el de la historia y los discursos historiográficos. Cuando usamos el “tablero” de la ciencia, conversamos sobre “El jardín de los senderos que se bifurcan”. Relacionamos la concepción sobre el tiempo de Ts’ui Pên con la teoría de los muchos mundos de Hugh Everett III. Sin embargo, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, decíamos, además podría usarse en otros “tableros” del juego borgeano, por ejemplo, en el de la historia, porque el relato comienza con la referencia a una página de *Historia de la guerra europea*, y en el “tablero” del policial porque, a fin de cuentas, es una de las más brillantes piezas del género. Sobre este último punto hablaremos en la próxima lección.

En relación con el “tablero” de la historia, “El jardín de los senderos que se bifurcan” es un cuento que entra en serie con otros de Borges que reflexionan sobre el tiempo, la historia, la memoria, los recuerdos y la tradición. La concepción del tiempo del astrólogo chino Ts’ui Pên en la que el tiempo se bifurca pone en duda, al mismo tiempo, tanto las predicciones de la física clásica como la “visión historicista” de la historiografía positivista. El tiempo no es lineal y acumulativo para la física ni para el transcurso de la historia. La supuesta objetividad científica en uno y otro caso está puesta en entredicho. Al comienzo del cuento, el narrador dice que la “declaración, dictada, releída y firma-

da por el doctor Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la *Hochschule* de Tsingtao, arroja una insospechada luz sobre el caso",¹ y, por si fuera poco, dice que faltan las dos páginas iniciales de la declaración. El autor de *Historia de la guerra europea* había dicho que la demora se debió al mal clima, nos enteramos de que en verdad tuvo que ver con que el mensaje de Yu Tsun llegó a destino. Un detalle, una serie de decisiones en apariencia menores cambian toda la historia.

"Funes el memorioso"

Este cuento fue publicado en 1944, en la sección "Artificios" de *Ficciones*. Al final, el relato está fechado en 1942. Por cierto, es el cuento que abre la sección. En el prólogo de "Artificios", Borges dice que "Funes el memorioso" es una larga metáfora del insomnio.

Ireneo Funes tiene una memoria prodigiosa. Tras su muerte, preparan un libro con contribuciones escritas por quienes lo conocieron, entre quienes está el narrador. El relato que leemos es esa contribución. Se trata de la historia de un memorioso de Fray Bentos (República Oriental del Uruguay), al que le costaba dormir. El narrador dice que lo vio apenas tres veces: una en el verano de 1884 y dos en el verano de 1887. La primera vez, le llamó la atención. Iban por una calle de Fray Bentos con su primo Bernardo Hae-

¹ Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, p. 427.

do, y al cruzarlo, le preguntaron la hora. Ireneo, sin mirar el reloj ni calcular la posición del sol, dijo la hora exacta: faltaban cuatro minutos para las ocho. En los veranos de 1885 y 1886, el narrador vacacionó en Montevideo, la capital uruguaya, pero en 1887 volvió a Fray Bentos. En ese viaje lo conoció mejor. Había llevado algunos libros en la valija; cuando Ireneo Funes supo de ellos, se los pidió prestados. Poco después, el narrador debe partir de urgencia; la noche anterior va en busca de sus libros y se queda hasta el amanecer conversando con el uruguayo memorioso.

Incertidumbre e historia

Antes de avanzar con el relato sobre Ireneo Funes, notemos un detalle revelador. En la primera línea del cuento, aparece un paréntesis inmediatamente después del verbo "recordar" conjugado en primera persona, donde el narrador aclara: "(yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto)". Se trata de un comienzo característico en Borges, aclaraciones que retardan el primer paso, alusiones que parecieran espantar al lector desprevenido. Como si en un punto, todos sus cuentos comenzaran avisando que son cuentos de Borges, que esperan un lector atento, que lea dos veces.

En este caso, la exigencia es evidente: el hombre en la Tierra que puede pronunciar el verbo sagrado es Ireneo

Funes, acerca del cual antes de decirnos nada ya se nos está anunciando su destino fatal. En una segunda lectura, notarán la importancia de este paréntesis con el que abre el relato, porque expone *el principio de incertidumbre para la historia*. En la misma página encontramos otro paréntesis, también después de conjugar en primera persona el verbo recordar: "(creo)". Cree recordar sus manos afiladas de trenzador. Se trata de un detalle, ¿recuerda las manos afiladas o no las recuerda?, ¿cómo es que "cree" recordarlas? El narrador vacila, no tiene certezas sobre aquello que recuerda, pero no deja por ello de narrar, de contarnos lo que guarda en la memoria acerca de Ireneo Funes. Las certidumbres quedan reservadas para el personaje de Fray Bentos cuyo perfil se dibuja con el correr de las páginas. Ireneo lo recuerda todo. Tres veces recordó un día completo y cada vez le llevó todo un día recordarlo. Como si fuese una filmadora con capacidad ilimitada, pero con un registro más complejo: también recuerda las sensaciones, las emociones, los movimientos fisiológicos de su cuerpo y las variables ínfimas del tacto y el gusto. Sin saber latín, solo con un diccionario en la mano, leyó la *Naturalis* historia de Plinio que le prestó el narrador, y podía recitarla completa. Entre el 84 y el 87, Ireneo sufrió un accidente tras el cual su singular facultad se vio exacerbada. Antes del accidente, podía recordar todos los nombres propios, saber la hora exacta; después, su percepción y su memoria fueron infalibles. "Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol, de

cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado".² A Funes le molestaba, cuenta el narrador, no solo que la palabra "perro" contuviera al conjunto de todos los perros, sino que "el perro de las 'tres y catorce (visto de perfil)' se llamara igual que el perro de las 'tres y cuarto (visto de frente)'".

Si Funes es una metáfora del insomnio, entonces el insomnio es una metáfora del historicismo positivista que nunca duerme. Un guiño del cuento confirma la fuente de donde Borges tomó (robó) al personaje. El narrador nos dice que Pedro Leandro Ipuche (el poeta uruguayo) escribió que Funes era un precursor de los superhombres, un "Zarathustra cimarrón y vernáculo". La referencia envía a Nietzsche. No hay que olvidar, dice el narrador, que "era también un compadrito de Fray Bentos, con ciertas incurables limitaciones". La referencia mediada por el poeta uruguayo es fundamental para comprender el cuento, porque Nietzsche es uno de los más grandes críticos del quehacer de los historiadores positivistas. En 1874, escribió su *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. En ese libro, Nietzsche describe a un personaje como Funes: "Un hombre que quisiera sentir únicamente de manera histórica sería semejante a alguien obligado a privarse del sueño o bien a un animal destinado a vivir rumiando infi-

2 Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, p. 489.

nitamente, masticando una y otra vez el mismo pasto".³ La analogía es indudable, incluso la comparación entre el sueño y el olvido. ¿De qué sirve recordarlo todo si no podemos comprender? ¿De qué sirve aplanar todo con un dato detrás de otro dato sin jerarquizar ni explicar? El historiador positivista pretende informar "toda" la verdad de la experiencia vivida, pero la experiencia no se puede comunicar toda junta: decir un día lleva todo un día.

NIETZSCHE Y LA HISTORIA

En su *Segunda consideración intempestiva*, Nietzsche se pregunta sobre la utilidad de los estudios históricos para la vida y reflexiona sobre la necesidad de olvidar para poder vivir. En el siguiente pasaje describe a un personaje imaginario que podría ser la fuente a partir de la cual Borges imagina a Ireneo Funes:

"Quien no puede asentarse en el umbral del instante olvidando todo lo pasado, quien no puede erguirse cual una diosa de la victoria en un solo punto, sin vértigo ni temor, nunca sabrá qué es la felicidad y, peor aún, nunca hará nada por brindar felicidad a sus prójimos. Figuraos, como ejemplo extremo, un hombre que, del todo carente de la fuerza del olvido, estuviese condenado a verlo todo como un devenir: un ser como tal ya no cree en su propia existencia, no cree en sí mismo. Viendo todas las cosas como si se disolvieran en un flujo de puntos en movimiento, se perdería a sí mismo en la corriente del incesante devenir. Al igual que aquel elevado discípulo de Heráclito, finalmente no se atrevería ni a levantar un dedo. Toda acción demanda olvido, tal como toda vida orgánica no solo demanda luz sino también oscuridad. Un hombre que quisiera sentir únicamente de manera histórica

³ Nietzsche, F. (2006). *Segunda consideración intempestiva*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, p. 17.

sería semejante a alguien obligado a privarse del sueño o bien a un animal destinado a vivir rumiando infinitamente, masticando una y otra vez el mismo pasto. Entonces: es posible vivir casi desprovisto de todo recuerdo y hasta vivir contento, como demuestra el animal. Sin embargo, es determinantemente imposible vivir sin olvido. O, para enarbolar el problema de manera más sencilla: existe un grado de insomnio, del rumiar y del sentido histórico que atenta contra lo vivo y lo conduce a la perdición, con indiferencia de si se trata de un ser humano, un pueblo o una cultura".⁴

Sobre el concepto de historia

Dos años antes de la fecha que escribe Borges al final de "Funes el memorioso", en 1940, fue escrita otra importante lectura de la consideración de Nietzsche. La de Borges en su cuento es una interpretación vinculada, en particular, al conocimiento; señala un problema con el lenguaje de Funes, con las matemáticas, con la lógica y la imposibilidad de pensar si uno recuerda absolutamente todo. El crítico y filósofo alemán Walter Benjamin, en sus tesis "Sobre el concepto de historia", propone una interpretación que, además, es política. Recordarlo todo en el sentido del tiempo implica recordar desde el punto de vista de quienes han vencido en cada conflicto, porque la historia de los que perdieron no es siquiera percibida. Borges se ríe del historiador positivista porque su confianza en la acumulación le impide pensar. Benjamin lo acusa —al historiador positivista— de escribir lo que los poderosos quieren recordar.

4 *Ibidem*.

Benjamin escribe unas veinte tesis, textos breves, condensados, que al igual que los cuentos de Borges requieren más de una lectura, y en cada una es posible encontrar nuevos sentidos. La séptima tesis se puede leer junto a "Funes el memorioso". En ella, Benjamin discute el método de un famoso historiador francés positivista, Fustel de Coulanges.

BENJAMIN Y LA HISTORIA

En la séptima tesis sobre el concepto de historia, Benjamin acusa a los historiadores positivistas de escribir la versión que mejor se ajusta a las injusticias del presente. Al final de la tesis, cuando define cuál es la tarea del materialista histórico, igual que el narrador del cuento de Funes, dice: "su tarea, cree, es cepillar la historia a contrapelo". Apenas comenzamos la lectura de la tesis VII, parece decir lo contrario del cuento de Borges. Según Benjamin, Fustel de Coulanges recomienda al historiador que quiere *revivir* una época olvidar todo lo que sucedió a continuación. En línea con la metáfora que compara el recuerdo personal con la historia colectiva, si quiero revivir qué es lo que me pasó la semana pasada, lo mejor que puedo hacer es olvidar todo lo que pasó desde ese día hasta hoy. Es como si Funes pudiera decidir ir hacia el pasado en su memoria para recortar el momento que quiere recordar. Funes y Fustel de Coulanges confían (a diferencia del narrador del cuento de Borges y a diferencia de Benjamin) en que eso que recuerdan es la pura verdad vivida. Como si la historia sucediera a lo largo de una línea recta de certezas y la parte más cercana de la línea no hiciera más que entorpecer nuestra relación con el tiempo que queremos estudiar.

El narrador de "Funes el memorioso" y Benjamin desconfían. La suma de las percepciones concatenadas no se traduce en la verdad del tiempo vivido. Pensar es abstraer, "borrar diferencias", dice el narrador en el cuento de Borges. Desconfía de la percepción inmediata. Benjamin, por su parte, sugiere que esa percepción se realiza desde el punto de vista de quienes ganaron y no contempla la verdad de la historia, sino la versión que mejor se ajusta a las injusticias del presente. Borges y Benjamin leen a Nietzsche y lo acompañan en su repudio a la historia positivista. Para Nietzsche, el exceso de memoria anula la vida, la capacidad de acción. Algo de eso hay en Funes, un personaje que poco a poco se vuelve más y más taciturno después de su accidente, retirado del mundo, incapaz de vivir; pero el narrador define las cosas por otro lado: la memoria total impide pensar, abstraer y contemplar el mundo. La respuesta de Benjamin es distinta a la del narrador del cuento, porque la capacidad de pensar está ligada a un sujeto que no es contemplativo e individual, sino que es activo y colectivo. Borges y Benjamin comparten, por los mismos años, el repudio a la historia positivista, pero las alternativas que proponen son muy distintas. Borges propone una mirada distanciada del mundo, una mirada que sea capaz de olvidar las diferencias y que mediante la abstracción arribe al pensamiento. La propuesta de Benjamin supone que no es posible pensar desde esa distancia, porque el pensamiento estaría ligado a la transformación del mundo, a la acción.

“Historia del guerrero y la cautiva”

El “tablero” de la historia se puede usar en distintas zonas de la obra de Borges. “Funes el memorioso” ha sido uno de los relatos más leídos por los historiadores, pero en otros cuentos también aparecen ideas sobre la historia. “Historia del guerrero y la cautiva”, de *El Aleph*, cuenta varias historias de individuos superpuestos. Tal como en otros casos, comienza refiriendo a la página de un libro, esta vez, la página 278 del libro *La poesía*, nada menos que del italiano Benedetto Croce, un filósofo de la historia. En esa página, Croce narra, según cuenta Borges, la suerte de Droctulft, un guerrero lombardo que en el asedio a la ciudad de Rávena, Italia, abandona a los suyos y se pasa al bando contrario: defiende la ciudad que antes había atacado. El bárbaro queda obnubilado por la ciudad y cambia de bando. Como si fuera una tela plegada, luego de contar esta historia, el narrador nos dice que ella le hizo acordar a otra historia, una que le contó su abuela. Desplegamos esta otra historia y nos enteramos de que el narrador “coincide” con el autor, se trata de una historia contada por la abuela paterna de Jorge Luis Borges. Autor y narrador se funden y confunden.

"HISTORIA DEL GUERRERO Y LA CAUTIVA" EN LA ARGENTINA EN PETAZOS



Imagen 8

En 1993, en *La argentina en pedazos*, un libro editado por Ricardo Piglia que contiene cuentos clave de la literatura argentina en formato de historieta, fue publicada una versión de "Historia del guerrero y la cautiva", adaptada por Norberto Buscaglia y dibujada por Alfredo Flores. Está precedida por un texto breve de Piglia acerca de Borges y sus dos linajes.

En este punto, es importante volver a lo que comentamos en el primer capítulo. Borges organiza su lugar en la literatura argentina mediante una operación crítica sobre la tradición, sintetiza en el "mito personal de artista", en su figura autoral, el imaginario de lo local y de lo universal, de la barbarie del puñal y de la civilización de la biblioteca, del pasado heroico nacional y de la inmigración inglesa, polos

opuestos que llegan a él por medio de dos afluentes, de dos linajes: el de su madre, Leonor Acevedo Suárez, y el de su padre, Jorge Guillermo Borges. En la "Historia del guerrero y la cautiva" introduce a sus abuelos paternos, el linaje inglés de su abuela, más vinculado a los libros y a Europa, pero para hablar de la historia del país. De forma permanente asistimos a una tensión, a una contradicción: en "El sur", vimos que el bibliotecario Juan Dahlmann se hacía de cuchillero; con la historia de Droctulft invierte la contradicción, el bárbaro se convierte en civilizado. Como un juego de dobles agentes, los que pertenecen a un territorio pasan al bando contrario y la tensión nunca se resuelve. La historia que cuenta su abuela inglesa tiene que ver con la historia del país, y ahí donde lo europeo estaba en su sitio, invierte los tantos y a través de la voz de la mujer de Francisco Borges que escuchamos de una cautiva de origen inglés que decidió vivir con los bárbaros. Como la cinta de Moebius que analizamos con detalle en la segunda clase, cuando estamos en el "lado a" de la contradicción pasamos al "lado b", como un truco de magia, sin darnos cuenta.

En verdad, la abuela paterna de Borges efectivamente era inglesa: Frances Anne Haslam (1842-1935), casada con Francisco Borges Lafinur (1835-1874), militar argentino nacido en Uruguay, padres de Francisco Guillermo (1874-1938), padre a su vez de Jorge Luis. Es importante el detalle de las fechas. El padre de Borges nace el mismo año que muere su propio padre, y fallece apenas tres años

después que su madre. La abuela paterna tuvo una presencia importante en la vida del autor; al abuelo, en cambio, no lo conocieron ni él ni su padre. Es un abuelo por completo ausente. ¿Qué es lo que narra la abuela de Borges en el cuento? Relata la historia de una joven inglesa que conoció en 1872, cuando acompañaba a su marido, que en ese entonces era jefe de fronteras. Se trata de una joven nacida en Yorkshire que al momento de encontrarse con Frances Anne Haslam de Borges hacía quince años que no hablaba la lengua inglesa. Arrebatada cuando niña por un malón, perdió a sus padres, y desde entonces era "la mujer de un capitanejo, a quien había dado dos hijos y que era muy valiente". La abuela de Borges le sugirió que volviera con ella, pero la joven cautiva le respondió que no, que estaba bien donde estaba. Es la inversión perfecta del guerrero Drocultft. Ambos se mueven por pasiones inexplicables. A los ojos de Dios, dice el cuento, ambos protagonizan una misma historia, signada por el destino y los impulsos, lejos de la razón y el progreso de la historia; el guerrero y la cautiva contradicen la línea continua de la historia que separa con una frontera clara y distinta a la civilización de la barbarie.

Francisco Borges y el tema del traidor y del héroe

Dijimos que Borges no conoció a su abuelo, tampoco su padre conoció a su padre. En "Historia del guerrero y la cautiva", el propio Borges, transformado en el narrador de su relato, nos lo cuenta: "Francisco Borges moriría poco des-

pués, en la revolución del 74; quizás mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino..."⁵

POEMA AL ABUELO

En *El hacedor*, de 1960, Borges publicó este poema dedicado a su abuelo:

Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74)

Lo dejo en el caballo, en esa hora
crepuscular en que buscó la muerte;
que de todas las horas de su suerte
ésta perdure, amarga y vencedora.
Avanza por el campo la blancura
del caballo y del poncho. La paciente
muerte acecha en los rifles. Tristemente
Francisco Borges va por la llanura.
Esto que lo cercaba, la metralla
esto que ve, la pampa desmedida,
es lo que vio y oyó toda la vida.
Está en lo cotidiano, en la batalla.
Alto lo dejo en su épico universo
y casi no tocado por el verso.

Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, p. 828.

⁵ Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, p. 559.

El cuento superpone tres historias: la del guerrero Droctulft, la de la cautiva inglesa y una más, que adrede no está dicha en la ficción, pero sí en la historia argentina: la de Francisco Borges, el abuelo ausente de la vida de Jorge Luis, ausente del cuento, pero presente en la relación de Borges con la historia argentina. Lo que el relato no dice es que Francisco Borges muere en 1874 a raíz de una historia que se encadena a la serie de Droctulft y la cautiva. Durante el alzamiento mitrista, Francisco Borges fue denostado por propios y ajenos. No quiso rebelarse durante la presidencia que consideraba legítima de Sarmiento y esperó hasta que el sanjuanino dejara el gobierno, por eso fue considerado traidor por parte de sus colegas mitristas. Luego, cuando Sarmiento deja la presidencia, se suma a las filas mitristas contra el nuevo gobierno de Avellaneda, pero es denigrado. Incomprendido por unos y por otros, decide hacerse matar en batalla para limpiar su nombre. Leal a sí mismo y no al universo, muere en la batalla de La Verde. Como en el cuento de *Ficciones*, "Tema del traidor y del héroe" (que también se puede poner sobre el "tablero" de la historia), este cuento de Borges en el que narra la historia nacional a través de su historia personal pareciera indicar que detrás de todo acontecimiento épico hay un detalle individual y contradictorio.

"Funes el memorioso" e "Historia del guerrero y la cautiva" mantienen una relación conflictiva con la historia monumental que se edifica como un relato continuo de gran-

des hombres, protagonistas de la épica de los pueblos. Funes no puede pensar y la historia está hecha por individuos contradictorios: los traidores son héroes en tierra extraña, lo bárbaro es civilizado y viceversa. En "Funes el memorioso", leemos una crítica cognoscitiva al historicismo, a la que acompañamos con la crítica política de W. Benjamin. A su vez, vimos que algunas reglas del juego borgeano al que los invitamos a sumarse se van repitiendo de "tablero" en "tablero". La cinta de Moebius que analizamos en el "tablero" de la ciencia nos ayuda a entender mejor la relación entre los pares contradictorios que propone la literatura de Borges: el camino de lo local a lo universal, de lo criollo a lo europeo, de la barbarie a la civilización, del linaje paterno al materno, de la historia individual a la colectiva, y regresa en cada término a su contrario sin que nos demos cuenta, como por una cinta de Moebius que nos lleva del "lado a" al "lado b". Asimismo, vimos que la consideración sobre la física cuántica que desarrollamos en el "tablero" de la ciencia podía servir también para pensar el "principio de incertidumbre" en el "tablero" de la historia.



Lección 5

Borges detective. "Emma Zunz"
y "La muerte y la brújula"



Borges detective. “Emma Zunz” y “La muerte y la brújula”

En esta última lección, vamos a usar un último “tablero” que en cierta medida contiene a los demás, el del género policial.

Durante la hegemonía del modernismo, existió una distinción en la literatura como respuesta a la cultura de masas. Una “gran división” ubicaba por un lado a la literatura de género (el policial, la ciencia ficción, la literatura erótica, la novela histórica, el fantástico, etc.) y, por otro, a la literatura considerada como un producto de la “alta” cultura, a distancia del mercado y la producción en serie de bienes culturales. Un mercado para el cual estaban escritas las novelas policiales que Borges y Bioy publicaban en la colección *El séptimo círculo*, que a partir de 1945 se vendían en los quioscos de revistas y poblaban las bibliotecas de las masas lectoras en los años 50 y 60. La literatura de Borges se caracteriza por desmontar, muy temprano, esa “gran división”. En las décadas del 60, 70, incluso en los 80 y los 90, escribir “alta” literatura con formas de los géneros “bajos” sería un lugar común. Antes que nadie, Borges hizo “alta” literatura con el ojo puesto en la literatura de masas.

MODERNISMO Y CULTURA DE MASAS



Imagen 9

Beckett y Borges comparten en 1961 la primera edición del premio Formentor, son dos de los más importantes exponentes de la estética modernista. Beckett, además de sus novelas y obras de teatro, a partir de los años 60, produjo una serie de materiales para televisión. Enfrentó la "gran división" de otro modo. Como sus novelas o su dramaturgia, estos guiones hacen temblar los límites mismos del soporte televisivo y ponen en la cuerda al televidente, tal como sucede a los lectores o los espectadores de sus obras. Piezas como *Quad I+II (play for tv)*, *Play*, *Not I* o *He, Joe* expresan un diálogo del modernismo con los medios de comunicación de masas que está en las antípodas del diálogo de Borges. Mientras Beckett lleva la estética enrarecida del modernismo al televisor, Borges convoca a los lectores de masas al espacio enrarecido del modernismo.

El policial fue el género favorito de Borges, porque promete orden y, en un punto, a él le interesaba poner orden ahí donde parece más difícil hacerlo; frente a la potencia de la barbarie, el infinito, el caos, el tiempo inconmensurable o el crimen, sus cuentos buscan un orden prolijo, medido, exacto, justo. En el género policial, encuentra las reglas para enarbolar la literatura de trama contra la novela psicológica. Un relato de Borges se puede contar, se puede resumir a la manera de una anécdota, nunca tan bien contada como él; una novela como *Anna Karenina* de Tolstoi, publicada en 1877, nos traslada a un caos de sentimientos y emociones a los que solo se puede acceder mediante la lectura: no hay modo de "resumir" lo que siente Lyovin por Anna, como sí podemos "contar" la trama de "El jardín de los senderos que se bifurcan".

La literatura modernista, en general, impugnó al realismo del siglo XIX por considerarlo convencional y limitado, inútil para expresar de forma cabal la dimensión contradictoria del mundo. Borges la impugna, al contrario, por hallarla demasiado ilimitada. En lo que sigue, veremos dos respuestas de Borges al problema del desorden: "Emma Zunz" y "La muerte y la brújula".

El juego y las reglas del género policial

En 1933, Borges da a conocer un artículo en la publicación periódica *Hoy Argentina*, bajo el título "Leyes de la narración policial", que luego reescribe a lo largo de su vida. Allí propone una serie de "reglas" para el relato policial, que aquí adaptamos y resumimos:

- a.** Límite discrecional para los personajes: que sean pocos, bien definidos, fáciles de conocer.
- b.** Declaración de todos los términos del problema: a partir de cierto momento, el lector debería tener todas las herramientas para resolver la intriga.
- c.** Avara economía de recursos: el lector debe recordar sin grandes esfuerzos todos los elementos puestos en juego.
- d.** Primacía del cómo sobre el quién: lo que más importa no es quién mató, sino que al final descubramos cómo lo hizo y que eso nos sorprenda porque ilumina todo lo leído de un modo inesperado.
- e.** El pudor de la muerte: a diferencia de la media en Netflix, nada de morbo, nada de sangre, no hacen falta.
- f.** Necesidad y maravilla en la solución: el desenlace debe ser por completo necesario y, como un truco de magia, tiene que maravillarnos, pero sin ningún condimento sobrenatural.¹

¹ Estas reglas fueron publicadas inicialmente como "Leyes de la narración policial"

Borges agrega a estas reglas básicas algunas más como el "desdén de las aventuras físicas": no es necesario que el detective vaya detrás de los rastros, debería poder resolver los crímenes encerrado en una celda, como hace el detective que inventa junto a Bioy, sobre el que hablaremos al final de este capítulo. También considera que un buen relato policial prescinde de los juicios morales: el policial no está hecho para condenar la malignidad del crimen. Por último, todo lo que tenga que ver con la pesquisa de las fuerzas de seguridad (interrogatorios bajo tortura, rastros digitales, barbas postizas y puertas secretas), bajo la lógica de Borges, está mal visto. Según el crítico Jorge B. Rivera, Borges escribe tres cuentos policiales publicados en *Ficciones* y *El Aleph*: "El jardín de los senderos que se bifurcan", "La muerte y la brújula" y "Emma Zunz". El propio Borges ha nombrado otra lista y otros críticos incluyen también algún que otro relato en la serie. Lo que nos interesa subrayar es el concepto. Se trata de una poética del policial en la que está exacerbado el componente mental por sobre el destino de los cuerpos. El policial de Borges, como la metáfora que proponemos para abordar toda su literatura, se parece más a un juego de mesa que a un *thriller* de suspense y acción.

en *Hoy Argentina* (año 1, núm. 2, abril de 1933); luego como "Los laberintos policiales y Chesterton" en *Sur* (núm. 10, junio de 1935); luego en *Textos recobrados (1931-1955)* (Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 36-39); también lo reitera en "Half-way House, de Ellery Queen", en *Obras completas*, tomo IV (Emecé, 1996, p. 216).

SOBRE EL POLICIAL CLÁSICO

A grandes rasgos, se puede decir que en el policial clásico el enfrentamiento se da —más que entre un detective que haría de “cazador” persiguiendo de manera procedimental y metódica a través de las huellas (empíricas) al criminal como a una “presa”— entre dos inteligencias que sobre todo ponen en práctica un ejercicio deductivo. Es una lucha de intelectos, diferente a la empiria científicista (positivista). Por eso, en el policial clásico, el delito se propone como un enigma: es un desafío que plantea una inteligencia, la del autor del delito, al detective, quien debe resolverlo. En consecuencia, el “enigma” establece una relación de cierta simetría entre ambos personajes, configurándolos como rivales pares de un juego. Es extraordinario el detective porque el criminal no lo es menos. Cuentos como “La carta robada” o “Los asesinatos de la calle Morgue”, de E. A. Poe, o la serie de cuentos de Sherlock Holmes y su compañero Watson, de Arthur C. Doyle, son exponentes de ese tipo de relatos.



Imagen 10

En este punto es donde mejor se vuelve a encontrar la literatura de Borges con la concepción del juego de J. Huizinga. El juego es un mundo autónomo desligado de la vida del trabajo y las experiencias rutinarias. Tiene sus reglas que debemos respetar a rajatabla, y mientras estamos en él, no podemos realizar otra actividad al mismo tiempo. Sucede en un espacio-tiempo delimitado en el que llevamos adelante un rol preestablecido entre cuyos márgenes podemos manejarlos. El juego tiene un comienzo, un desarrollo que llega a un punto de tensión y un desenlace: sea un partido de fútbol (a pesar de que Borges lo desprecie) o de ajedrez; sea un juego de mesa o la fantasía de los niños con sus muñecos y piezas de encastre. La maestría del jugador tiene que ver muchas veces con presionar los límites de las reglas para encontrar maneras nuevas de jugarlo: Paul Valéry, un autor que a Borges le interesaba mucho, citado por Huizinga, decía que frente a las reglas de un juego no cabe el escepticismo, que más vale el tramposo que el aguafiestas. Borges encontró en el género policial la síntesis más económica de esta lógica en términos narrativos.

“Emma Zunz”

La maestría de Borges se pone en evidencia en todos sus cuentos policiales. Tal como se recuerdan grandes jugadas de ajedrez, “Emma Zunz” se podría recordar como una de las más arriesgadas jugadas sobre el “tablero” del géne-

ro policial de todos los tiempos. Se cumplen las reglas a, b, c, d, e y f, prescinde de los juicios morales y de todo lo que tiene que ver con la pesquisa de las fuerzas de seguridad. Trastoca otras reglas en, al menos, dos sentidos fundamentales: involucra al cuerpo y reemplaza el relato de la investigación por el relato del crimen. Como en los cuentos de cuchillo, en los que el protagonista es el asesino que debe restablecer su dignidad perdida, "Emma Zunz" es la asesina que encubre su asesinato y pergeña su coartada. En el cuento están involucradas las "aventuras físicas" que tanto desdén producían a Borges. Emma quiere vengar el nombre de su padre, quien ha muerto tras la ingesta de una fuerte dosis de somníferos.

Emmanuel Zunz muere en Brasil a donde se ha ido autoexiliado escapando de la justicia que lo persigue. Se le atribuye una estafa que no cometió, un desfalco en la fábrica donde tenía un puesto gerencial. El verdadero ladrón es Loewenthal, quien, presumimos, se quedó con el dinero y, además, nos enteramos, se transformó en uno de los dueños. Emma consigue trabajo en la fábrica como obrera y, apenas se entera de que su padre ha muerto, se lanza a hacer justicia. Mata a Loewenthal en su oficina, le pega tres tiros con su propia arma, lo acusa de haberla violado. En efecto, cuando llega la policía, ella ha perdido la virginidad, pero no por Loewenthal, sino por un marinero que ella misma eligió haciéndose pasar por trabajadora sexual. Pone el cuerpo para crear las condiciones que hacen verídi-

ca su mentira. Borges reemplaza el tradicional relato de la investigación que leemos en cualquier narración policial, desde el punto de vista del detective, por el relato del crimen, que es aquello que siempre conocemos una vez que el cuento termina, desde el punto de vista de la asesina. Es un policial al revés.

El cuento fue interpretado por numerosos críticos y fue también objeto de reescrituras. Martín Kohan, en el cuento "Erik Grieg" (1998), narra el relato desde el punto de vista del marinero con el que Emma tiene relaciones, y Alicia Steimberg escribió "La ventana de Emma". Asimismo, el cuento fue objeto de varias adaptaciones cinematográficas, entre las que se destaca *Días de odio* (1954), de Leopoldo Torre Nilsson. La película, en cuyo guion participa el propio Borges, expande el cuento, se vuelve una narración mucho más psicológica que de trama. Pasajes por completo elididos en el cuento o apenas sugeridos son desarrollados por la película, como la traición de Loewenthal a Emmanuel Zunz, la revisión médica a la que se somete Emma para corroborar su virginidad, o sus salidas nocturnas y sus relaciones con los hombres. Por último, cabe destacar que "Emma Zunz" es una de las obras de Borges que ha concitado mayor número de lecturas en clave política: Emma es una mujer justiciera; como Antígona, "hace el mal" para hacer el bien; es obrera textil, punto de partida de las reivindicaciones de género; es, por unas horas, trabajadora sexual. Por otro lado, si bien da vuelta como una

media al género policial, también es muy simple, no tiene los pliegues de sus otros cuentos policiales y es mucho menos "mental".

Policial y sociedad

La posibilidad de leer en clave política a "Emma Zunz" quizás fuera lo que hizo que el propio Borges, según cuenta Bioy Casares, temiera de su cuento, al que consideraba demasiado arriesgado. ¿Un resquicio en su obra por donde puede escapar la falta de orden? Está claro que en el aspecto "corporal" el cuento se recorta de su narrativa: no se aplica aquí la regla del "desdén por las aventuras físicas". La figura del revés de la trama es la que mejor sintetiza la apuesta. Cabe observar un detalle del nombre: si escribimos en un papel "emma zunz", con imprentas minúsculas, y lo giramos ciento ochenta grados, veremos que la "e" se transforma en la "a", la "n", en la "u", y tanto la "m" como la letra "z" tienen una inesperada simetría. El cuento funciona sobre la base de un impulso por subvertir: el orden dentro de los otros cuentos de Borges, el orden entre los varones y las mujeres, entre los obreros y los patronos, entre la justicia fraternal y la justicia del Estado. Convoca a la figura de Antígona, la mujer que desobedeció una orden del rey y enterró a su hermano; figura —la de la mujer que enfrenta al poder amparada en su relación filial— que en nuestro

país tiene en las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo una potencia capaz de desafiar cualquier imposición.

La lectura en clave política del género policial propone la idea de que el detective, junto a la policía, tienen como propósito restaurar un orden perdido por el crimen. Tras la consumación del acto delictivo tiene lugar el caos, un desequilibrio que desafía la ley; en su versión clásica, que es la que a Borges más le interesa, con las armas de la razón se restablece el orden perdido. El policial negro se diferencia del clásico porque no "desdeña las aventuras físicas": el detective del policial negro suele involucrarse sentimentalmente con su clienta, la esposa del hombre asesinado; puede tener relaciones de afecto con parte de los criminales; puede, incluso, cometer más de un crimen en medio de su aventura por restaurar el orden perdido. El detective del policial negro del siglo XX es menos racional, y el crimen está organizado y vinculado al poder político y económico. El policial, en su variante clásico o negro, suele proponer un conflicto o tensión entre la ley, en tanto justicia del código jurídico ("justicia legal") y la justicia como valor "universal", esto es, la justicia de lo que se supone legítimo más allá de lo que prescribe un código. Por eso, no pocas veces el personaje puede saltar lo lícito, sea por despreocupación moral (preeminencia del fin sobre los medios) o para producir un efecto "justiciero". Esta desviación —paradójicamente— si no corrige la anomalía, al menos la compensa. En la colección que dirigen Borges y Bioy, *El séptimo cír-*

culo, también hay novelas que se acercan al policial negro. La justicia "por fuera" de la ley de Emma Zunz y la relación que este cuento propone entre la justicia y el cuerpo lo acercan a la versión negra del género.

Tal como Borges hace con sus leyes, Ricardo Piglia escribe una serie de tesis sobre el cuento en las que propone que la estructura del cuento policial es la que se esconde en todos los cuentos. Su primera tesis dice que todos los cuentos cuentan dos historias; en el cuento tradicional leemos la historia de la investigación y descubrimos, al final, la historia del crimen. La segunda está "oculta", "cifrada" en la primera, por eso cuando llegamos al desenlace de la historia de la investigación "descubrimos" quién fue el asesino, y en un punto nos damos cuenta de que ya lo sabíamos. La segunda tesis de Piglia dice que la historia secreta es la clave de la forma del cuento. Según Piglia, Borges introdujo una variante especial: "hacer de la construcción cifrada de la historia 2 el tema del relato". En "Emma Zunz", esto queda claro: lo que leemos es el modo en que Emma "cifra" la historia del crimen, para que una futura historia de la investigación no pueda nunca develarla. Todos los cuentos, sugiere Piglia, nos dicen lo mismo: detrás de lo que vemos, siempre hay un sentido oculto a develar: "bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta". Como si todos los cuentos fueran pequeños artefactos con los que ejercitamos el músculo de la crítica sobre las injusticias

ocultas del mundo. En este sentido, la literatura de Borges fue el punto de partida de la de Rodolfo Walsh.

"La muerte y la brújula"

El "tablero" del policial presenta características singulares en el juego borgeano. Los "tableros" de la ciencia y la historia suponen un cruce de caminos entre la literatura y el conocimiento, la forma literaria interroga por isomorfía a las formas del saber; pero el tablero del policial, dentro del juego, nos traslada a un escenario donde las leyes se modifican. Por un lado, como sostiene Piglia (1993), Borges inventa una variante en el género; transforma la construcción cifrada del secreto en el tema del relato: "Narra las maniobras de alguien que construye perversamente una trama secreta con los materiales de una historia visible". Según el crítico: "Borges (como Poe, como Kafka) sabía transformar en anécdota los problemas de la forma de narrar".² El "tablero" del policial le permite a Borges hacer que su literatura hable de literatura; en ese escenario, el juego borgeano es autorreflexivo. Pero, por otro lado, el tablero del policial propone también lo opuesto: en él tiene lugar el conflicto entre el orden y el desacuerdo, en términos sociales. Los "tableros" de la ciencia y la historia permiten jugar con esa contradicción en términos cognoscitivos; el del po-

² Piglia, R. (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, p. 79.

licial, como vimos en Emma Zunz, se abre a la dimensión de la política y la crítica del mundo.

"La muerte y la brújula" fue publicado en la sección "Artificios" de *Ficciones* y está fechado en 1942, que es cuando fue publicado en la revista *Sur*. Es el ejemplo más perfecto de la variante singular que introduce Borges en la literatura policial: el narrador cuenta desde la perspectiva del detective (historia 1) lo que en verdad es el tejido que urde el asesino para emboscarlo (historia 2). Nos enfrentamos a un cuento que tiene todos los condimentos del cuento policial clásico: un detective "mental" ("Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin,³ pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr");⁴ pocos personajes; cuando lo releemos nos damos cuenta de que hay un momento del relato donde ya está dicho todo sin que nos demos cuenta; en sus nueve páginas es fácil recordar los elementos puestos en juego; importa más el cómo que el quién; la muerte y la sangre están nombradas con "pudor"; y el final es absolutamente necesario, al tiempo que nos maravilla y sorprende. No hay juicios morales, aventuras físicas ni interesa la pesquisa policial.

El criminal, Red Scharlach, desea vengarse de Lönnrot por haber encerrado en prisión a su hermano; cuando se

³ Auguste Dupin es el más famoso detective de la literatura universal, protagonista de los cuentos policiales que iniciaron el género, escritos por E. A. Poe, en el siglo XIX: "Los crímenes de la Rue Morgue", "El misterio de Marie Rogêt" y "La carta robada".

⁴ Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, p. 499.

entera de que el detective investiga el asesinato de Marcelo Yarmolinsky —delegado de Podólsk al Tercer Congreso Talmúdico—, “escribe” (“crea”, como una *performance*), a partir de esa muerte, la ficción de un asesinato en serie llevado adelante por una secta. Scharlach conoce a Lönnrot, sabe cómo leerá la información, las pistas, por eso logra atrapar al detective dentro de la ficción que idea. Por un lado, el cuento es así de simple; llegamos al final y nos enteramos de que tanto Lönnrot como nosotros caímos en una trampa perfecta. Por otro, el cuento es una compleja maquinaria de sentido; como un juego de muñecas rusas, incluye en sí mismo la metáfora invertida de la lectura y la escritura: mientras leemos, asistimos a la escritura de Red Scharlach (“roja”, en inglés, “escarlata”, en alemán). La historia del crimen y la historia de la investigación se superponen sobre una misma línea; la primera es el “lado a”, y la segunda es el “lado b” de una perfecta cinta de Moebius.

Cierre

Vale la pena volver al cuchillo y a la biblioteca. En “La muerte y la brújula”, como en “El sur”, el puñal y la barbarie le ganan la partida a la biblioteca. La pulsión del desorden triunfa sobre el intento de orden o configura un orden distinto. Esa tensión impulsa toda la literatura de Borges, desde sus primeros cuentos de cuchillos hasta sus más logrados cuentos policiales. En los términos de Huizinga,

diríamos que el juego borgeano, además de tener una serie de reglas y desarrollarse en distintos escenarios, atiende de un modo extraordinario al aspecto "agonal" del juego, que es el que Huizinga pone en primer plano para decir que el juego es el fundamento de la cultura. En el escenario, con sus reglas y protagonistas, enmarcado en un tiempo limitado, organizado con un comienzo, un conflicto y un desenlace, tiene lugar el juego, pero, más importante aún, tiene lugar la competencia. Los cuentos de Borges nos impulsan en una competencia por el sentido, nos provocan, nos incomodan, nos ponen frente a las cuerdas, exigen que desarrollemos una práctica de la lectura, tal como aprendemos una disciplina artística: cintas de Moebius, paradojas, contradicciones por doquier, dilemas, enigmas, secretos, porfías del saber.

Borges propone "juegos mentales", desafíos lúdicos al conocimiento. Sus cuentos no cumplen ningún objetivo por fuera de su lectura, no resuelven problemas científicos, ni reemplazan a la historia, tampoco a la política ni a la moral; pero nos impulsan a realizar un ejercicio crítico sobre las certezas que suponen esas disciplinas, nos proponen reflexionar sobre las reglas de sus discursos. La conciencia lúdica del arte que desarrolla Macedonio Fernández en su teoría del "humorismo", tal cual apuntamos en la primera lección, tiene en Borges uno de sus más finos practicantes. Borges aprovecha el carácter "asensorial" de la palabra escrita, el hecho de que en la lectura los sentidos reposen,

para provocarnos esa "conmoción del ser de la conciencia en un todo" que pedía su maestro.

En este juego, el "tablero" de la ciencia nos permitió pensar relaciones con la física y las matemáticas; el de la historia, modos de impugnar la historia positivista; el "tablero" del policial, vimos, era distinto a los otros. En un punto, es como si se tratara de un "tablero" que contiene a los demás, porque es el "tablero" en el que la literatura no se relaciona con otra serie —como la ciencia o la historia— sino consigo misma y, a partir de esa relación, con el mundo. Es el tablero donde la literatura de Borges reflexiona sobre el arte de narrar. Por un lado (a), tiene lugar un mecanismo de autorreflexión de la literatura sobre sí misma; por otro (b), su aparente signo contrario: tiene lugar la política del orden y el desacuerdo. En la ciencia, la contradicción entre el orden y el desorden quedaba encerrada en la paradoja de la cinta de Moebius o en los tiempos que se bifurcan; con la historia, la lógica lineal del tiempo y el sujeto racional que todo lo puede historizar se mostraron imposibles; con el policial, el juego propone una política del sentido: lo importante es evaluar en términos críticos cómo se construye el sentido.

Llegamos así al final. Propusimos distintas entradas al juego borgeano e intentamos mantener a raya la nube plomiza de seria solemnidad que encontramos al principiar la partida. En estas últimas consideraciones, de forma insospechada, echamos una luz sobre Borges donde se recorta

su perfil como crítico (sutil, fino, irónico) de la modernidad clásica; expresión de una política, la del modernismo, que ha sido derrotada, pero que bien puede servirnos como caja de herramientas para desmontar los sentidos que en el presente se pretenden transparentes y objetivos.

ANEXO*

Diálogos sobre Pedagogía y Cultura

En agosto de 2017, a partir del recorrido por los seminarios del ciclo “Entre la Pedagogía y la Cultura”, entusiasmados con lo que han desencadenado y lo que prometen, se nos ocurre iniciar un “diálogo” o, podríamos decir también, una conversación, justamente, sobre pedagogía y cultura. Un diálogo entre colegas —porque ya lo somos o en un futuro próximo lo seremos—, un diálogo entre docentes, con el propósito de reflexionar, intercambiar pensamientos y miradas sobre algunos asuntos nodales de esta profesión que elegimos. Vale recordar en este inicio, para introducirnos desde el comienzo en la cuestión de la pedagogía, que esta disciplina guarda relación con un tipo particular de diálogo, la mayéutica. Entre los griegos del siglo V a. C. —época de la polis, la filosofía y el teatro—, ejercitó Sócrates la mayéutica. Según su origen etimológico: “El vocablo viene del arte mayéutico u obstetricia, que es el arte de la partera ... la cual no compone ni forma a los recién nacidos, sino que solo ayuda a la madre a dar a luz” (Abbagnano y Visalber-

* Texto de presentación y fundamentación de la propuesta de formación del ISEP destinada a estudiantes de formación docente y a docentes noveles: Ciclo de Seminarios “Entre la Pedagogía y la Cultura”. Más información sobre la propuesta formativa en info@isep-cba.edu.ar

ghi, 2012, p. 65). A través de la mayéutica, Sócrates buscaba que sus interlocutores alcanzaran pensamientos, que lograran componer ideas propias a partir de los diálogos. Destaquemos que conocimos este método a través de Platón, discípulo de Sócrates, que retomó este ejercicio por escrito en los famosos diálogos socráticos.

En términos generales, los pensadores griegos consideraban que

Un hombre solo no lo podría conseguir: para ver claro en nuestra alma es necesario espejarse en otra alma, es decir, para llegar a la formulación de la verdad se necesita del diálogo, aquel tipo de diálogo denso y preciso, “pequeño discurso” que Sócrates contrapone al tipo de “gran discurso” deslumbrador del que se complacían los sofistas con el único fin de persuadir al precio que fuere, preocupados más por el éxito que por la verdad y la justicia. (Abbagnano y Visalberghi, 2012, p. 66)

El legado que reconocemos en la mayéutica, en perspectiva pedagógica, es que al saber se accede con otros. Dicho de otro modo: a partir del diálogo, es posible acceder al saber. No solo por lo que ese otro nos dice, sino, principalmente, por lo que ese otro nos permite pensar y descubrir, por cómo nos interpela eso que nos dice. Si suscribimos estas ideas, podremos revalorizar el diálogo como acto pedagógico del que devienen acciones que “un hombre solo no podría con-

seguir”. Reconoceremos que para acceder al saber es necesario un tipo particular de diálogo “denso y preciso” al que otro nos invita. Vincularemos la pedagogía con la apertura a la diferencia, a lo que el otro ofrece, alienta e inspira a partir de una inquietud, de una pregunta, de aquello que genera intriga, que despierta el deseo, deseo de saber, de buscar la verdad. Con ganas de reeditar la potencia de este origen en un presente que parece haberlo desplazado —o, incluso, podría decirse que lo ha borrado—, desarrollamos este espacio de formación que llamamos Pedagogía y Cultura y se plasma en un conjunto de seminarios. En cada uno de los seminarios, les proponemos un diálogo entre ustedes y nosotros —entre colegas docentes— en el que, a propósito de algunos acontecimientos culturales, conversaremos sobre asuntos centrales de la profesión que elegimos. Digámoslo en términos socráticos: los invitamos a pensar en “espejo” sobre nuestra profesión en el siglo XXI.

También en cada seminario les proponemos un diálogo, ya no entre nosotros, sino con un acontecimiento cultural, con “algo o alguien” que heredamos de nuestros antepasados. En este sentido, no encontrarán en los seminarios “grandes discursos”; por el contrario, verán que los invitamos a una lectura todo lo densa y precisa que hemos logrado producir. ¿El objetivo? Estudiar, acercarnos a aquellas obras de la cultura que nos “encuentran”, que despiertan nuestro deseo de saber. El diálogo que proponemos busca explorar aquello que nos han dejado nuestros antecesores;

por qué, para qué, cómo es que han llegado a esa producción cultural; qué los inquietaba, qué nos inquieta hoy... A fin de cuentas, bajo la hipótesis que estamos desarrollando, es justamente lo que le toca a la pedagogía: abrir un diálogo con la cultura. Desarmemos la hipótesis en preguntas, que son también las inquietudes que, desde que empezamos a imaginar este proyecto, nos rondaron y animaron a desarrollarlo: ¿por qué invitamos especialmente a los estudiantes de formación docente a inscribirse en esta propuesta? Dicho de otro modo, ¿por qué ustedes son sus “únicos destinatarios”? Y también, ¿por qué estos seminarios, así definidos y desarrollados, y no otros? Finalmente, ¿por qué enhebrarlos en una actualización y, sobre todo, por qué colocarla bajo el nombre de “Pedagogía y Cultura”? Como habrán advertido, son preguntas “sin vueltas”, bastante concretas, que, sin embargo, se podrían considerar retóricas, o que solo obedecen a cierto formalismo. Pero no es así, pues en este escrito intentamos responderlas, si es posible, de la forma más adecuada y de a una por vez, clásicamente. Es que, en este proyecto de Pedagogía y Cultura, lo que está en juego, lo que buscamos comprender es aquello que “hace” a nuestra profesión. Si seguimos a Masschelein y Simons (2014), podríamos plantear la pregunta: ¿qué hace que un/a profesor/a sea profesor/a?, ¿cuál es su piedra de toque? Podríamos apilar palabras rimbombantes para calificar de manera virtuosa, y por lo tanto indiscutible, tanto lo que queremos de los maestras/os y

profesoras/es como de la sociedad; y también entonces, de los chicos y las chicas. Pero en estos años de estudio y trabajo, hemos aprendido que apelar a ese recurso no sería más que alcanzar una salida decorosa para una encrucijada que, sin dudas, es compleja de recorrer y está montada sobre un territorio en el que ya no pisamos sobre seguro, hecho de dinámicas que exceden toda simple enunciación de deseos. En las sociedades contemporáneas, de control o “líquidas”, como las llamó Zygmunt Bauman (2005), se potencia la percepción de que “todo lo sólido se desvanece en el aire” (Berman, 1988).

A propósito de estas inquietudes, nos interesa un libro que escribieron los filósofos belgas Maarten Simons y Jan Masschelein: *Defensa de la escuela. Una cuestión pública* (2014). Aquí, los autores se preguntan: “¿qué hace que una escuela sea escuela?, ¿cuál es su piedra de toque?”. Buscando respuestas, sobrevuelan la escuela desde sus más lejanos orígenes. Ahí puede verse que no es nuevo que la escuela esté bajo sospecha. Incluso tan atrás como con los griegos se puso en la mira a la *scholé*, esa institución, ese conjunto de prácticas, de artefactos, ese lugar que aseguraba un “tiempo libre” a quienes se encontraran allí. Según estos autores, vale remontarse a los orígenes para reconocer la escuela como lugar de tiempo libre. Tiempo libre de los requerimientos y las obligaciones que las familias, el trabajo y la sociedad tendrían asignados a cada quien. Tiempo libre para estudiar, para interesarse, para conocer

el mundo, este mundo en el que vivimos. Planteamos aquí una hipótesis: ¿podemos hacer una escuela en la que los niños y las niñas, los y las jóvenes vivan la experiencia de la igualdad, vivan la experiencia de la libertad? ¿Vale sostener la hipótesis de una escuela en la que todos y todas puedan estudiar sin pre-juicios, abriendo el mundo a las nuevas generaciones?

En este marco se sitúa el ciclo “Entre la Pedagogía y la Cultura”. El espíritu de esa escuela hipotética habita en esta propuesta, en el diseño de cada uno y del conjunto de los seminarios que les vamos a poner a disposición. Están escritos a modo de “recibimiento”, hablando con ustedes, los “nuevos” profesores. Nosotros, los “viejos”, les presentamos en cada fragmento, que es cada uno de los seminarios, un pedacito de este mundo que compartimos. Para que lo recorran, para que lo experimenten, para que lo disfruten, lo sufran, lo sigan o lo abandonen. Esa será su decisión. Hacer las presentaciones —como diría Meirieu (1998)— es nuestra responsabilidad.

Digamos en primera instancia que esta apuesta, que es también una decisión, puede leerse en la clave que ofrece Hannah Arendt (1996), para quien la educación es una cuestión ligada al “amor al mundo”, a la libertad sostenida en la confianza. Porque es con la llegada de “los nuevos” que hay posibilidades de que este se “renueve”, perspectiva que nos exige sostener la transmisión como una forma de cuidado, de no arrojarlos al “mundo”, de no dejarlos solos,

sino, por el contrario, de “introducirlos” en el mundo, de acompañarlos en este ingreso y ofrecerles herramientas con las que moverse y con las que puedan decidir qué caminos quieren abrir. Se trata de mostrarles algo del “mundo” de la manera más eficaz y plena a “los nuevos”, para ayudar a que se incorporen y, a la vez, hacer lugar a la novedad que traen. Esta es nuestra perspectiva acerca del trabajo docente, de los maestros/as y profesores/as que necesitamos; para ese trabajo nos prepara la formación docente que aquí propiciamos.

Esta perspectiva también les pide a ustedes que, en tanto han asumido un compromiso con la profesión que han elegido, no dejen de ver —no dejemos de ver— que esta tiene al cuidado del “mundo” y al cuidado de “los nuevos” como su condición principal, definitoria. Su “esencia”, como llega a escribir Arendt. Podríamos darle una pequeña vuelta y, ya que ustedes también son “nuevos” en su incorporación como maestras/os y profesoras/es en este campo de la pedagogía, enunciarlo del siguiente modo: confiamos en la chance de que con ustedes venga algo nuevo, algo que será para mejor —para la educación y para el mundo— y que nosotros hemos sido incapaces o no tuvimos cómo imaginar. Nosotros, en tanto maestras/os y profesores/as con extenso recorrido en las aulas, nos obstinamos en no privarlos a ustedes del mundo, de todo eso que bien vale que sea transmitido, porque son flamantes profesionales en este campo y podrán renovarlo. Y además, y sobre todo, por-

que recibirán en las escuelas a los chicos y las chicas, ellos sí “los nuevos” en un sentido más pleno, para con quienes no quedar con las manos vacías de conocimiento, incluso sin mundo sobre el que posarse, será de vital importancia. Para ellos y para el mundo a renovar.

Nos aproximamos de este modo a una de las maneras de responder a la segunda pregunta: por qué nos decidimos por producir estos seminarios y no otros. En primer lugar, en esta propuesta se reconoce la formación que ustedes ya obtienen en sus profesorados. No encontrarán acá una experiencia que compita con la que les ofrecen sus instituciones, sino otra cosa. Adentrarnos en la obra y en la vida de Domingo Faustino Sarmiento, a partir de la lectura de pasajes de sus libros, le da forma y sentido a uno de nuestros seminarios. Si bien Sarmiento, como no podría ser de otra manera, está presente aquí y allá en la formación docente inicial, no lo está de este modo, en primera instancia, con un seminario dedicado a él. Incluso, porque no ponemos el acento principal en su relación con la educación, sino que buscamos atender a sus enunciados más amplios sobre la cultura y la vida en común en la Argentina. Sarmiento es un “contenido” —permítasenos decirlo así— que excede a las materias que conforman sus carreras y, a la par, es significativa para todas ellas.

Algo similar podríamos afirmar respecto del seminario que dimos en llamar “La exploración del espacio y la estatura del hombre”, ya que en él se combinan conocimientos

de las ciencias conocidas como “duras”, con una reflexión sobre esas mismas ciencias, sus efectos sobre la cultura y en relación con la historia y la filosofía. En el seminario en el que nos abocaremos a la lectura de una serie fundamental de cuentos de Jorge Luis Borges, invitamos a pensar, a partir de ellos, problemas que atañen a la matemática, otros a la historia, aunque siempre, claro está, respetando su condición más propia como literatura. Por su parte, recorrer la obra del filósofo contemporáneo Jacques Rancière supone introducirnos en un pensamiento en el que la estética y la política se entrecruzan y, a la vez, se conjugan con la educación. Como se puede apreciar, nos interesó definir contenidos que excedieran los contornos usuales de las materias y de la forma más convencional de separar las disciplinas —que las atravesaran—, para así invitar a pensar en relaciones que no conocen de compartimentos estancos. En esta misma dirección, y antes de avanzar con la otra mitad de esta respuesta o la segunda manera de atender a la pregunta, nos viene bien retomar el hilo argumentativo que nos proporciona Arendt: esperamos que cada seminario logre en sí mismo expresar un “acontecimiento” cultural, “algo” que la humanidad, en una de sus tantas peripecias, produjo y que nosotros heredamos. Nuestro trabajo tuvo ese objetivo. Porque más allá de que estemos o no de acuerdo, y del gusto de cada uno, eso que heredamos está con nosotros, es parte del “mundo”, y con él, queramos o no, tenemos que tratar. Esto vale para Sarmiento, para la

controversia entre ciencia, humanismo y tecnología, para la filosofía de Jacques Rancière, para los cuentos de Borges. Compartir ese “mundo” entre nosotros y con quienes serán nuestros estudiantes es una forma de conocer mejor en qué situación estamos y, a la vez, de hacer posible su “renovación”. Puede sonar ampuloso, pero nos dan ganas de traer aquí esa vieja frase —o “máxima”, ya que por un tiempo se dijo así— que viene rodando desde hace un par de siglos antes de Cristo, por obra de un escritor latino: “Nada de lo humano nos es ajeno”. Divisa del humanismo del que nos gusta estar muy cerca en este espacio de Pedagogía y Cultura, que pone, entonces, en un segundo plano las especificidades de las asignaturas para acentuar lo que las une.

A la hora de definir estos seminarios, priorizamos recortar objetos culturales y acontecimientos para hacer de ellos nuestro tema de estudio —y también, de experiencia—, pues nos gustaría que fueran eso. Probablemente lo hayan advertido: intentamos plantearlos de la manera más sencilla posible. Las clases están dispuestas en función de ese objetivo, de que ese encuentro se produzca, entre ustedes y Sarmiento, entre ustedes y los dilemas de las ciencias en su “conquista” del espacio durante el siglo **XX**, entre ustedes y los cuentos de Borges, entre ustedes y la filosofía de Jacques Rancière. Esa y no otra será nuestra meta. Parece evidente la decisión, sin ningún forzamiento, casi natural entonces, pero deja de ser así si miramos solo un poco más de cerca lo que nos rodea, tanto en el mundo

de la educación como por fuera de él. Porque de un tiempo a esta parte, por delante de la posibilidad de que tengan lugar encuentros como los que a nosotros ya nos están implicando, se ponen los esquemas interpretativos, la glosa cada vez más distante o la lógica de los *papers*. De este modo, las palabras de los maestros, nuestras palabras, corren el riesgo de volverse, si no distractoras de esa relación, extremadamente simplificadoras, y nos alejan de esos objetos culturales y acontecimientos, de su rareza y singularidad. Decíamos “de un tiempo a esta parte”, ¿pero no será acaso esta la manera más usual en la que tiende a cristalizarse la cultura, a osificarse también y a domesticarse, a volverse mera opinión o información, a volverse doctrina en su forma actualmente dominante? Estamos ante la dificultad, que sería difícil exagerar, que amenaza siempre a la transmisión.¹

Se suele plantear que los monumentos indican el tránsito que hacen los contenidos de la cultura, desde su momento vivo e inevitablemente contradictorio, hecho de luces y sombras, hasta su presencia sin mácula, fría y también distante. Sin dudas es así, pero no hay quien niegue que los monumentos son necesarios para la vida en común, ¿no?

¹ Rosario Castellanos, una maestra y también poeta mexicana, termina un capítulo del libro *La corrupción* (1969) —dedicado a pensar y fustigar la corrupción intelectual— insistiendo sobre este asunto de la doctrina que sobrevuela amenazante la profesión del “magisterio”, profesión que, por otra parte, existe sobre la base de la predisposición y de la apertura, anhelante, acentuemos, ante el “rumor de comunidad” que es el aula.

Además, hay monumentos y monumentos, en tanto algunos —cosa que nos alegra— están muy lejos de ser lápidas que expulsan el pensamiento. A veces, también, se señala que los manuales —los viejos manuales o, como lugar común, la revista *Billiken*— realizan esa simplificación que, por lo demás y sobre todo, contagia pocas ganas de seguir leyendo y aprendiendo, de empezar a hojear *El origen de las especies*, de Darwin, por poner un ejemplo, o *La divina comedia*, de Dante Alighieri. A lo sumo, informan y permiten salir del paso; a veces, entretienen.

Pero pongamos una situación más discutible, a riesgo de que se nos malinterprete, cosa que esperamos que ocurra —algo de malinterpretación siempre es bueno para el pensamiento—, pero que ocurra lo menos posible. Saúl Tabor da, Coriolano Alberini, Bernardo Canal Feijóo, Noé Jitrik, Fermín Chavez, David Viñas, Tulio Halperin Donghi y Ricardo Piglia han escrito textos fundamentales sobre Sarmiento y, en particular, sobre su ineludible libro *Facundo o civilización y barbarie*. Los nombramos a ellos, pero la lista podría ampliarse ya que conversar o discutir —o las dos cosas—, a veces más críticamente, a veces menos, sobre la Argentina a partir de Sarmiento es un ejercicio fundamental de nuestra cultura. Podríamos adentrarnos en esas lecturas, perseguir sus argumentos, cotejar sus valoraciones en contrapunto, y tal cosa sería legítima. De hecho, cuando se lo aborda en algunas aulas —incluso universitarias—, a menudo se lo hace a partir de lo que se ha escrito sobre él.

Pero en estos seminarios queremos ir —es el intento que los define— sobre la materialidad, la letra misma, la espesura más propia de estos acontecimientos y objetos culturales. Es decir, leeremos páginas y páginas de *Facundo...* y de *Recuerdos de provincia*, como de *Ficciones* y *El Aleph* de Borges o de *El maestro ignorante* de Rancière. Impedir que la atención colocada en la madeja —por momentos riquísima— de obras que se ligaron a ellos nos aleje de su riqueza, de su lectura es nuestro propósito. En la elección de esta perspectiva es sobre todo —y otra vez— Hannah Arendt (1996) quien nos ha ayudado. Porque para esta pensadora, la posibilidad de la vida en común entre los humanos, que cargan con sus tantas diferencias, descansa en el hecho de que haya un “mundo” compartido. Y tal cosa existe cuando algunos objetos creados por los humanos, también la memoria de algunos acontecimientos —y todo remite a libros y a obras de arte que la recogieron—, se erigen más allá del proceso consumidor de una vida biológica y, de esta forma, permanecen. Nosotros pasamos, como pasaron nuestros mayores, y los objetos quedan. Estos son los que hacen posible que haya vida en común, compartida, con desacuerdos y litigios, pero que refieran a una misma mesa, a coordenadas comunes. Un escritor argentino, Héctor A. Murena (1979), cuenta que, cuando los jóvenes griegos se veían obligados, debido al crecimiento de la población, a abandonar la polis para colonizar nuevas tierras en las costas del Mediterráneo y fundar una nueva ciudad, llevaban

consigo un puñado de tierra de lo que por siempre sería su lugar de origen, el de sus padres y sus ancestros. En el nuevo sitio elegido, cavaban un profundo pozo en el que tiraban la tierra que había navegado con ellos, con la intención de sellar la continuidad y evitar la ruptura. A ese pozo lo denominaban *mundus*. Arendt entiende que mundo y cultura, palabras íntimamente ligadas, es lo que nos reúne, y se trata siempre de un fenómeno colectivo, mientras que el consumo es estrictamente individual. Se puede gustar más o menos de Sarmiento, acordar más o menos con él; se ha intentado incluso olvidarlo o, lo que es parecido, elevarlo tan alto y monumentalmente como para garantizar su aislamiento y entierro final. Pero Sarmiento persiste, nos acompaña, como sueño o pesadilla —poco importa, ya que no es esto lo decisivo—. En cuanto a todo lo que se ha escrito sobre él, es probable que los textos de los autores que mencionábamos también pasarán a ser parte de la cultura, del mundo compartido, pero también es cierto que su valor se encontrará en capas secundarias, no en las principales, incluso alimentando discusiones entre especialistas. Digámoslo con un ejemplo: lo verdaderamente relevante es que un maestro, enseñe la materia que enseñe, haya leído “Funes el memorioso”, de Borges, y pueda problematizar mucho de lo que se desprende en ese cuento a propósito de la memoria, el olvido y la vida. No hace falta que, aun siendo fenomenal la lectura que propone Juan José Saer sobre la obra de Borges en tensión con el realismo mágico tan en

boga en los años 60, esta ocupe el mismo lugar en la formación de un maestro. Se trata, atendiendo al diagnóstico de Arendt (1996) que refiere a la tendencia tan marcada de proponer “procesos” para explicar las claves de la vida en sociedad, de recuperar la posibilidad de leer en su propia singularidad, de escuchar —sin intermediarios ni intérpretes— lo que estos acontecimientos y estas obras tienen para decirnos.

Pues, si uno dice “procesos”, está suponiendo leyes del desenvolvimiento social que son inapelables, que ocurren y obligan, que, por lo tanto, naturalizan. Así, entonces, no queda margen para la libertad, para la irrupción de lo nuevo o de “los nuevos” que nunca lo son enteramente, de acuerdo, pero que tienen su singularidad en ser irreductibles a aquello que los precede. Si todo está atado a determinaciones, los procesos señalan tal cosa, no queda espacio para la acción humana con su consiguiente libertad, ni en el pasado ni en el presente ni en el futuro. Los objetos culturales y los acontecimientos, si bien tienen ligaduras con situaciones, por eso nunca son caprichosos, ante todo son creaciones, novedades. La noción de “proceso”, entronizada —ese es el problema, no que se apele a ella, sino que se la entronice— subsume, postra. Y, sumaríamos, alisa hasta volver tediosa nuestra cultura, repetición de lo mismo o de lo ya sabido.

Ante la tercera y última pregunta quizás valga decir solo algunas pocas cosas más. No nos gustaría redundar.

Si logramos desandar bien el argumento, ya se adivinará el sentido de la respuesta. Nos recuerdan Simons y Masschelein (2014) que en Grecia se llamaba *pedagogo* al esclavo que llevaba a los nuevos a la escuela, que de este modo hacía posible el tránsito desde un ámbito —el doméstico, familiar— hacia otro en el que los reuniría el “mundo” que les sería mostrado.² Se abre así una manera entonces de aproximarnos a una definición de lo que es la pedagogía, claro, la que a nosotros nos interesa y que anima a este espacio: el arte —y el trabajo— de volver cierto el paréntesis respecto a las demandas sociales y de actualidad, que permita el “tiempo libre” de la escuela para que los “nuevos” reciban un legado. La cultura es ese legado. En este sentido, pedagogía y cultura son nociones que se encuentran indisolublemente ligadas, poca cosa o nada es una sin la otra.

Incluso aunque se llegue a advertir el carácter nunca seguro ni tampoco pleno de esta tarea que define a la pedagogía —no siempre se logra producir ese tiempo libre, y la aparición del mundo en él, de la mano del maestro, es tan solo una chance—, planteado de esta forma, el cuadro es casi armónico, clásico. Parece hasta sencillo. El problema, y esto está en el corazón de todo lo que ha pensado Hannah Arendt, es que “tradición” y “autoridad” —palabras que

² Origen bajo el de los *pedagogos*, sin ágora, dominado. Un trabajo que tiene bastante de manual, por eso propio de un esclavo. Pero no es esto lo que en un punto nos estremece, sino que los orígenes de la escuela se conjugaron con la desigualdad, con la esclavitud de aquellos que, entre tantas otras cosas, quedaban privados de “mundo”.

nos rondaron todo el tiempo y que sostienen al maestro y a la escuela— se encuentran ya desde hace tiempo en profunda crisis, agotadas. El maestro tiene que vérselas con la tarea de transmitir el mundo, pero sin contar a su favor con el vigor y la irrefutabilidad de la tradición y la autoridad. Incluso la noción misma de cultura está en crisis, lo sabemos bien, ella, también, transformada en materia de la sociedad del espectáculo. La diferencia que traza Arendt entre “mundo” y cultura ante todo se relaciona con la condición segura, fuera de toda duda, de lo que será legado de generación en generación. Cuando goza de esa consistencia, se puede hablar de cultura. Ahora bien, nada o muy poco está rodeado de esa certeza. El maestro está parado sobre una de las líneas más agudas de la crisis, en la que ocurre con estrépitos la ruptura entre el pasado y el futuro. Ya no por el convencimiento, más o menos alucinado, de que esa ruptura es el precio que hay que pagar para alcanzar una tierra prometida, sino tan solo por la fascinación que ejerce la moneda de lo actual. No adula a nadie Arendt —no tendríamos ni que decirlo—, pero sobre este campo de fuerzas, la tarea del educador parece casi heroica.

Por último de nuestra parte, ya con ganas de ver cómo sigue esto a partir de sus palabras, ratificamos nuestro interés de que este tránsito por estos seminarios pueda constituir una experiencia. Para Walter Benjamin, la experiencia, que en los años 30 del siglo ~~XX~~ él entendía que estaba en agonía, era una forma de ligar lo nuevo y vivido con la

tradición, con lo heredado. Sin sacarnos este diagnóstico de la cabeza, el espacio de Pedagogía y Cultura quiere ser un aporte para apuntalar un diálogo, una conversación larga, para hacerla más rica e implicarnos en ella, de modo que también haya lugar, el máspreciado sin dudas, para los nuevos.

Javier Trímboli y Adriana Fontana

ÍNDICE DE IMÁGENES

< [Imagen 1.](#)

Tapa del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*, de Jorge Luis Borges, Editorial Sur, 1941. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/El_jard%C3%ADn_de_senderos_que_se_bifurcan#/media/Archivo:Borges_el_jard%C3%ADn.gif

< [Imagen 2.](#)

Tapa del libro *Ficciones*, de Jorge Luis Borges, Editorial Sur, 1944.

Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Ficciones#/media/Archivo:Ficciones_\(1944\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Ficciones#/media/Archivo:Ficciones_(1944).jpg)

< [Imagen 3.](#)

Tapa del libro *Los libros de Alicia*, de Lewis Carroll, Ediciones de la Flor, 1998. Fuente: <https://edicionesdelaflor.com.ar/libro/los-libros-de-alicia-tapa-dura/>

< [Imagen 4.](#)

Tapa del libro *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, Editorial Losada, 1940. Fuente: https://www.cervantesvirtual.com/portales/adolfo_bioy_casares/imagenes_portadas/imagen/imagenes_portadas_01_1940_bioy_casares_inveccion_morel_portada/

< [Imagen 5.](#)

Kazimir Malévich, *Blanco sobre blanco*, 1918. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Blanco_sobre_blanco#/media/Archivo:White_on_White_\(Malevich,_1918\).png](https://es.wikipedia.org/wiki/Blanco_sobre_blanco#/media/Archivo:White_on_White_(Malevich,_1918).png)

< [Imagen 6 y 7.](#)

Ai Weiwei, *Semillas de girasol*, Instalación, 2010. Fuente: <https://historia-arte.com/obras/semillas-de-girasol>

< [Imagen 8.](#)

Fragmento del libro *La Argentina en pedazos*, de Ricardo Piglia, Ediciones de la Urraca, 1993. Imagen del autor

< [Imagen 9.](#)

Samuel Beckett, 1977. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Samuel_Beckett,_Pic,_1_\(cropped\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Samuel_Beckett,_Pic,_1_(cropped).jpg)

< [Imagen 10.](#)

Aubrey Beardsley, Ilustración de “Los asesinatos de la rue Morgue”, de Edgar Allan Poe, 1895. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Aubrey_Beardsley_-_Edgar_Poe_1.jpg

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abbagnano, N. y Visalberghi, A. (2012). *Historia de la pedagogía*. Buenos Aires: FCE.

Abraham, C. (2017). *Borges y la ciencia ficción*. Granada: AJEC.

Arendt, H. (1996). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Península.

Aira, C. (2001). *Alejandra Pizarnik (1936-1972)*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Benjamin, W. (2009 [1942]). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Buenos Aires: Prohistoria.

Bioy Casares, A. (1999 [1940]). *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

Carroll, L. (1998 [1871]). A través del espejo y lo que Alicia encontró allí. *Los libros de Alicia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Cortázar, J. (2016 [1964]). *Final de juego*. Buenos Aires: Punto de lectura.

Deleuze, G. (2011 [1969]). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

Deutsch, A. J. (1981 [1950]). *El tren número 86*. En Singer, K. (Comp.), *Galaxia*. Barcelona: General Mitre.

Dick, P. K. (2015 [1968]). *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Madrid: Cátedra.

Fernández, M. (1974). *Teorías. Obras completas*. Buenos Aires: Corregidor.

Gibson, W. (2014 [1984]). *Neuromante*. Barcelona: Minotauro.

Guebel, D. (2013). *Genios destrozados. Vida de artistas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Groys, B. (2018). *Volverse público. Transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

Hernández, J. (2013 [1872]). *Martín Fierro*. Buenos Aires: Losada.

Hofstadter, D. R. (2015 [1979]). *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Barcelona: Tusquets.

Huizinga, J. (2010). *Homo ludens*. Madrid: Alianza.

Kohan, M. (1998). Erik Grieg. *Una pena extraordinaria*. Buenos Aires: Simurg.

Larrosa, J. (2003). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México: FCE.

Lem, S. (2013 [1957]). *Diarios de las estrellas*. Madrid: Alianza.

Lugones, L. (2012 [1916]). *El payador*. Buenos Aires: Eudeba.

Martínez, G. (2012). *Borges y la matemática*. Buenos Aires: Seix Barral.

Masschelein, J. y Simons, M. (2014). *Defensa de la escuela. Una cuestión pública*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Meirieu, P. (1998). *Frankenstein educador*. Barcelona: Laertes.

Murena, H. (1979). *El nombre secreto*. Caracas: Monte Ávila.

Nietzsche, F. (2006 [1874]). *Segunda consideración intempestiva*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Ovidio, P. (2012 [8 d. C.]). *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra.

Piglia, R. (1993). *La argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.

Poe, E. A. (2016). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Edhasa.

Rojo, A. (2013). *Borges y la física cuántica. Un científico en la biblioteca infinita*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Shelley, M. (1989 [1818]). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Madrid: Alianza.

Slapak, S. (Coord.) (2001). *Borges y la ciencia*. Buenos Aires: Eudeba.

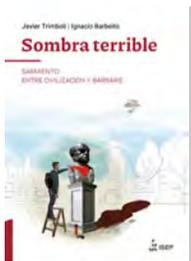
SOBRE EL AUTOR

Pablo Luzuriaga

Es profesor de teoría literaria en la UBA, donde investiga sobre literatura argentina. Desde hace veinte años, se desempeña en el ámbito de la formación docente, inicial y continua. Publica con regularidad en la revista *Escritores del Mundo* y en revistas académicas especializadas. Es autor y responsable de contenidos del seminario *Enciclopedia imaginaria: cuentos de Borges*, perteneciente al ciclo de seminarios "Entre la Pedagogía y la Cultura" (ISEP).

Este libro se terminó de editar en mayo de
2025 en el Instituto Superior de Estudios
Pedagógicos de Córdoba.

OTROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN



Sombra terrible.
Sarmiento entre
civilización y barbarie,
de Javier Trímboli
e Ignacio Barbeito



Un acontecimiento escurridizo.
El Cordobazo: sentidos en disputa,
de Diego García



La curiosidad por las cosas
del mundo, de Gabriel D'lorio



Asaltar los cielos, de Eduardo
Wolovelsky

