

**GEORGIE CON MILES  
SOBRE EL PUDOR Y LA VOZ DE DOS CÉLEBRES ANIMALES  
AUTOBIOGRÁFICOS**

Jorge Wolff\*  
[jocawolff@hotmail.com](mailto:jocawolff@hotmail.com)

**Resumen**

El texto pone en conexión el escritor Jorge Luis Borges con el músico Miles Dewey Davis desde sus experiencias de ensayo autobiográfico y desde las nociones de *otobiografías* y de *animots* acuñadas por el filósofo Jacques Derrida. Como es bien conocido, estos tres nombres figuraron como faros de los cambios estéticos del siglo XX.

**Palabras clave**

Jorge Luis Borges – Miles Davis – Jacques Derrida – Autobiografía – Pudor

**Abstract**

The text connects the writer Jorge Luis Borges to the musician Miles Dewey Davis from their experiences of autobiographical essays and from the notions of *otobiographies* and *animots* according to the philosopher Jacques Derrida. As well known, these three names figured out as heads of the XX<sup>th</sup> century esthetical changes.

**Keywords**

Jorge Luis Borges – Miles Davis – Jacques Derrida – Autobiography – Pudency

---

\* Dr. en Literatura. Profesor de Literatura Brasileña. Universidade Federal de Santa Catarina. La traducción al castellano del presente artículo es de Rodrigo Álvarez.  
Enviado 31/10/ 2015. Evaluado 30/11/2015.

Resistí en la (sección Miguel Cané de la) biblioteca nueve años. Fueron nueve años de continua desdicha. Los empleados sólo se interesaban en las carreras de caballos, los partidos de futbol y los chistes verdes.  
Jorge Luis Borges

– Miles –dijo (su hermano Vernon en el entierro del padre en 1962)– mira allí esa puta de culo grande, haciendo de todo por esconderlo.  
Miles Davis

¿Debe tomarse seriamente el hecho de que Descartes, en su descripción de Quimera, olvida la serpiente? Como Homero, él nombra al león y la cabra, pero olvida la serpiente, o sea, el trasero: la serpiente (*drakôn*, o dragón) es el trasero del animal, la parte al mismo tiempo más fabulosa, más quimérica, como el dragón, y la más maligna: el genio maligno del animal, el genio maligno como animal, tal vez. Cuestión de serpiente, entonces, de mal y de pudor.  
Jacques Derrida

En el campo de la autobiografía, toda aproximación es peligrosa y potencialmente venenosa; por lo tanto, la aproximación de las “escrituras de sí” de Jorge Luis Borges (1899-1986) con las de Miles Dewey Davis (1926-1991) en principio se presenta como arriesgada y tal vez incluso inadecuada. Pero la presupuesta inadecuación y el riesgo vertiginoso son, a mi modo de ver, los elementos que deben ser puestos en juego al abordar cualquier tipo de discurso de sí y del otro, como las dos “autobiografías habladas” en cuestión: *An autobiographical essay* de Borges y *The autobiography* de Miles. Más allá de preferir los pares insólitos a los impares sólitos, cuando puse por primera vez en contacto (literal, sobre una mesa, una tabla redonda) los dos libros, sentí que de algún modo se imantaban: uno breve, otro extenso, uno contenido, otro desbragado, uno pudoroso, otro desbocado y, sin embargo, ambos completamente disponibles, ambas voces completamente dispuestas a sonar durante un largo tiempo; la voz dulce y serena del escritor *euro-argentino*; la voz áspera y diabólica del músico *afro-americano* frente a sus pacientes interlocutores.

Se trata, por lo tanto, de ver cómo y por qué: qué razones se podrían esgrimir o disponer frente a tamaño disparate *otobiográfico* (para hacer uso del sentido otorrinológico-auditivo que dio a la palabra autobiografía el filósofo Jacques Derrida a fin de repensar los umbrales del cuerpo y del *corpus* y de reinventar la problemática de lo biográfico). Parto, así, de lo obvio ululante (como decía Nelson Rodrigues): el hecho de que ambos artistas crearan nuevos modos de ver el mundo y de hacer arte que fueron profundamente relevantes en el siglo XX, promoviendo revoluciones sin vuelta atrás en sus respectivos campos de actuación e incluso más allá de ellos.

## Animal-estar

En un texto publicado en enero de 2013 en *La Nación*, Benoît Peeters (autor de la reciente biografía *Derrida*) cuenta que el filósofo francés consideraba justo e incluso necesario dar a conocer la vida sexual de filósofos como Kant, Hegel o Heidegger:

Me gustaría escucharlos hablar de su vida sexual. ¿Cuál es la vida sexual de Hegel o de Heidegger? [...] Porque es algo de lo que ellos no hablan. Me gustaría escucharlos mencionar algo acerca de aquello de lo que no hablan. ¿Por qué los filósofos se presentan en sus obras como seres asexuados? [...] Quiero escucharlos hablar del lugar que ocupa el amor en sus vidas (Peeters, 2013: 1).

El comentario era provocativo y chistoso, pero, se sabe, la verdad del chiste –así como la verdad del pudor– es ineludible. Sobre todo si recordamos el pudor que Jacques Derrida (1930-2004) en carne y hueso manifiesta al verse desnudo frente a los ojos de su gato en *L'animal que donc je suis (à suivre)* –el cual es, por esa y otras tantas razones, un texto transgresor en relación con la escena histórica de la filosofía, como también lo fueron las *autografías* y los días del filósofo nacido en Argelia. Es decir, el gato despierta en él una reflexión sobre la verdad del pudor inseparable de nuestra relación con todo lo viviente, en una palabra, sobre el “animal-estar” (Derrida, 2002: 16), que hace disparar un pensamiento del cuerpo y del yo que en nombre de la autografía o zoografía del animal desnudo y salvaje desarman al animal domesticado y humanizado llamado *faber* o *sapiens*.

Cerisy, verano de 1997, y la voz (ni áspera ni dulce) de Jacques Derrida:

La autobiografía, la escritura de sí del viviente, el rastro del viviente para sí, el ser para sí, la auto-afección o auto-infección como memoria o archivo del viviente sería un movimiento inmunitario (y un movimiento de salvación, de salvamento y de salvación del salvo, del santo del inmune, del indemne, de la desnudez virginal e intacta) pero un movimiento inmunitario siempre amenazado de volverse auto-inmunitario, como todo autos, toda ipseidad, todo movimiento automático, auto-móvil, autónomo, autorreferencial. Nada corre el riesgo de ser tan envenenador como una biografía, envenenador para sí, de antemano, auto-infeccioso para el presumido signatario así auto-afectado. (Derrida, 2002: 87)

## Arte de la natación

En su *Ensayo autobiográfico* publicado en 1971, Jorge Luis Borges prueba libremente y en público –o con la finalidad de hacerlo público– el sabor del veneno del *autos* al presentarse muy bien vestido (de afectos y de libros) vida afuera. Salvo cuando (podemos imaginar) narra en *passant* lo que serían sus dotes físicas y atléticas a través de la práctica de nada menos que la natación en aguas de España, Argentina o Suiza (capítulo “Europa”). Es una única frase, pero me gustaría destacarla porque parece condensar en ella todas las geografías y torrentes del planeta Tierra.

A la gente del lugar le asombraba mi habilidad como nadador, que había adquirido en ríos de corriente rápida como el Uruguay y el Ródano, mientras los mallorquines estaban acostumbrados a un mar tranquilo, sin mareas (Borges, 1991: 38).

Haciéndose el indiferente, Borges menciona primero los elogios de la gente de Mallorca, en España –donde su familia pasa un año, antes de regresar a la Argentina en 1921– al verlo nadar; y en seguida sugiere haber pasado sus primeras décadas de vida o buena parte de ellas en “ríos de corriente rápida”. Pero ese no sería Borges sino yo, o sea el otro... El mismo Borges lo confiesa a propósito del Georgie miope, débil y culpable:

Ya he dicho que pasé gran parte de mi infancia sin salir de mi casa. Al no tener amigos, mi hermana y yo inventamos dos compañeros imaginarios a los que llamamos, no sé por qué, Quilos y El Molino de Viento. Cuando finalmente nos aburrieron, le dijimos a nuestra madre que se habían muerto. Siempre fui miope y usé lentes, y era más bien débil. Como la mayoría de mis parientes habían sido soldados – hasta el hermano de mi padre fue oficial naval – y yo sabía que nunca lo sería, desde muy joven me avergonzó ser una persona destinada a los libros y no a la vida de acción. Durante toda mi juventud pensé que el hecho de ser amado por mi familia equivalía a una injusticia (Borges, 1991: 23-24).

Como se puede imaginarlo todo a propósito de la lengua del discreto escritor de *Ficciones*, y a fin de mantener nuestro tono entre chistoso y pudoroso, propongo una pregunta-disparate: ¿nadaría Borges vestido? O sea ¿con su pequeño culo mojado pero escondido?

## La vida sensible

Es conocido, por otro lado, el hecho de que, desde temprana edad, Miles Davis –el músico cuyo extenso ensayo autobiográfico también fue relatado-soplado al interlocutor, el periodista negro Quincy Troupe– le gustaba vestirse bien. El relato-río de Miles comienza con una exclamación de absoluta sorpresa frente a dos dioses del

*bebop*<sup>1</sup>, exclamación atravesada por una observación corrosiva de orden sexual en el estilo de la voz de su hermano en el epígrafe de más arriba y aquí en una única palabra, la cual me gustaría subrayar:

La mayor sensación de mi vida –*vestido*– fue cuando oí por primera vez a Diz y Bird juntos en St. Louis, Missouri, en 1944. (Davis y Troupe, 1991: Prólogo s/p)

En el caso de Borges, la escucha atenta era la de su traductor y colaborador en el ámbito anglosajón, Norman Thomas di Giovanni, que acababa de verter *The Aleph and other stories* (1971). Borges, el ciego que veía todo, cuenta en inglés su vida, o partes de su vida, o su vida en partes. Como el brujo argentino hablaba mucho, lo que sería el prólogo del libro se transformó en un volumen entero, una *novelita* de ochenta páginas o menos. Indiferente a la música, como Graciliano Ramos o João Cabral de Melo Neto, puede suponerse que Borges, tal como Dalton Trevisan –que escribió innumerables cuentos y sólo una *novelita*, *A polaquinha*–, habría compuesto su propia *novelita* en este experimento ficcional de fondo realista.<sup>2</sup>

Digamos entonces que el escritor argentino escribe su pudorosa *Polaquinha* en forma de esbozo de autobiografía relatado, mientras Miles Davis en su larguísimo ensayo de autobiografía, se auto-afianzaría, sin vacilar y con un lenguaje atravesado por la jerga de los barrios negros norteamericanos, como el más osado y creativo de los músicos-compositores, que en su piel de camaleón fue capaz de escribir buena parte de la gramática de la música del siglo XX. En suma, ambos hablan mucho, pero el primero es tan contenido y elegante como el segundo es verborrágico y desbocado; o, como se dice popularmente, uno tiene papas en la lengua, mientras el otro las dispensa por completo y con absoluta convicción de aquello que dice.

Sucede que Borges está hecho para la literatura, del mismo modo que Miles lo está para la música. Reescribir la gramática de la literatura fue lo que hizo, a su modo y rigurosamente, Jorge Luis Borges en el ámbito de la literatura, como así también de la crítica y de la teoría literaria, con conocidas consecuencias tanto para el pensamiento como para la filosofía. Para eso, el brujo porteño practicó intensamente, no la natación, sino el ejercicio de la inteligencia y de la burla a través de las famosas atribuciones erróneas y de los anacronismos deliberados, ocupando el denominado lugar *entre* Europa y América (en los conocidos términos de Silviano Santiago en *Una literatura en los trópicos*) en toda su indeterminación productiva. Lo que podríamos escuchar en el diálogo con su traductor al inglés en términos de *animots*, como diría (por única vez y nunca más) Derrida, en un juego de palabras con los términos animal y *mot* (la palabra *palabra*).

Se trata, en el ejemplo que extraigo del *Ensayo autobiográfico*, de una cuestión de abyección por un lado y de entomología por otro, de un registro relacionado con los insectos de la rica ciudad de Buenos Aires de entonces, atraídos por los mataderos que dominaban sus alrededores. Estando los Borges en tierras suizas, la madre, Doña Leonor Acevedo Suárez, según su memorioso hijo, no pierde oportunidad de hacer chistes sobre el asunto, contra el pudor manifestado por la hija Norah.

Recuerdo que una vez, al regresar a casa, mi madre encontró a Norah escondida detrás de una cortina de felpa roja, gritando asustada: “Une mouche, une mouche!”. Parece que había adoptado la idea francesa de que las moscas son peligrosas. “Salí de ahí”, le

dijo mi madre sin demasiado fervor patriótico. “¡Naciste y te criaste entre moscas!” (Borges, 1991: 43)

La ironía de vertiente macedoniana de los Borges, mezclada al humor inglés, tenía esa ventaja de ser invariablemente auto-referencial. Cuestión de auto-afección o auto-infección también en el chiste indefectible de Borges sobre la relación umbilical Buenos Aires-París, al marcar su diferencia, suficientemente conocida, con relación a los afrancesados escritores argentinos en general:

Primero pasamos unas semanas en París, ciudad que no me fascinó ni en ese entonces ni después, al contrario de lo que le sucede a la mayoría de los argentinos. Quizá sin saberlo, siempre fui un poco británico –de hecho, siempre pienso en Waterloo como en una victoria–. (Borges, 1991: 37-38).

## Nacer y morir

París en tiempos de guerra no era Ginebra o Lugano. Es conocido el hecho de que su discípulo más famoso, Julio Cortázar, haya nacido en Bélgica por esos años. Y que transformaría la ciudad de París en el centro de sus propios relatos, que comparten con Borges una diseminación internacional sin precedentes entre escritores hispanoamericanos a partir de la década de 1960 a través del fenómeno mercadológico-sociológico del *boom*. Relaté *otobiográficamente* en otro texto cómo un grupo de adolescentes del sur de Brasil, en el inicio de los años ochenta, tuvo acceso a Borges y Cortázar, con énfasis pop-jazzístico y neo-romántico en este.<sup>3</sup> Quiero decir que esas cosas estaban y circulaban (y suelen estar y circular) mezcladas: la comida, la literatura, el cine, la música; tan mezcladas a nuestras viditas como la comida, la bebida, el cigarrillo, el sexo o el deporte. En una palabra (fea), la cultura de masas, la cultura de masas en la mesa del comedor ironizada por Caetano Veloso y Gilberto Gil en la voz de los Mutantes en *Panis et circenses* del 1968: “Mas as pessoas na sala de jantar / são ocupadas em nascer e morrer”.

Además, el autor de *Rayuela publicada* en 1963 –*O jogo da amarelinha* en portugués– encarnaba la posibilidad antes neo-romántica que neo-barroca de tener música pop en la literatura y literatura pop en la música, conforme ocurrió en la música popular de aquel momento. Tomo lo pop aquí como lo más propio en el fondo del *maelström* de la cultura de masas, aquello que nos atravesó orgánicamente, visceralmente cuando jóvenes y aún después, y que volvía no sólo deseable y posible sino incluso natural apasionarse por la última resurrección de Miles Davis en un formato instrumental pop que horrorizó a los puristas del género musical conocido como jazz.

Julio Cortázar había abierto el camino con la compañía de su gato llamado Theodor W. Adorno, en contra de los intelectuales adornianos de todos los matices (incluso más que en contra del propio y estigmatizado Adorno). Era posible, era necesario abrazar al Miles pop-fusion de *Decoy* (1983), *Tutu* (1986) y *Amandla* (1989), así como abrazábamos (y aún abrazamos) a los tropicalistas en Brasil: se trató, ésta, de una conversión política histórica vivida pioneramente en 1967 por Caetano Veloso y Gilberto Gil, esto es, su precoz rechazo a la izquierda ortodoxa, la cual se

asocia de modo directo a la conversión de Miles Davis al universo entonces novedoso de la fusión, de la mezcla, de la mixtura de instrumentarias sonoras que las nuevas tecnologías propiciaron y la inspiración mutante del músico de Saint Louis radicalizó.

Por un arte del fragmento de corte popular, la politización negra de la música y de la conducta de Miles Dewey Davis, sin conceder un milímetro siquiera a la ideología del *w.a.s.p.*, o sea la del hombre blanco, anglosajón y protestante (y en este rubro habría que alejarlo de Borges, como lo anticipan los epígrafes de este texto), otorga sin embargo toda la potencia de intervención artístico-estética a las formas menores. De hecho, en el vigésimo y último capítulo de su autobiografía, Miles afirma de modo cristalino: “Mucha gente me pregunta para dónde va la música hoy. Pienso que va en frases cortas. Si presta atención, quien tiene oído puede oír eso” (Davis y Troupe, 1991: 347).

Cuestión por lo tanto de oídos atentos a las formas menores. O, como diría el filósofo argelino-francés que fue admirador tanto de Borges como de Miles, cuestión de *otobiografía*, es decir cuestión de la voz del maestro y de la oreja del otro.

## Bibliografía

- Borges, Jorge Luis; Di Giovanni, Thomas Norman (1999). *Autobiografía 1899–1970*. Traducción de Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni. El Ateneo, Buenos Aires. [Título original: *Autobiographical Essay*, 1970].
- Cortázar, Julio (1963, 1982). *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Círculo do Livro, São Paulo.
- Davis, Miles; Troupe, Quincy (1991). *Miles Davis. A autobiografía*. Trad. Marcos Santarrita. Campus, Rio de Janeiro.
- Derrida, Jacques (2002). *O animal que logo sou (a seguir)*. Trad. Fábio Landa. Editora UNESP, São Paulo.
- (1984). *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Galilée, Paris.
- Peeters, Benoît. Derrida, el deconstructor. *La Nación*, Buenos Aires, 25 de enero de 2013.
- (2013) *Derrida. Biografía*. Trad. André Telles. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- Santiago, Silviano (1978, 2000). *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. Rocco, Rio de Janeiro.
- (2012) *Una literatura en los trópicos*. Trad., pres. y ed. Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire. Escaparate Ediciones, Valparaíso.
- Trevisan, Dalton (1985). *A polaquinha*. Rio de Janeiro: Record.
- Wolff, Jorge (2011). “Papéis esperados. Julio Cortázar redivivo”. In: Antelo, Raúl e Reales, Liliana (orgs.). *Argentina. Texto. Tempo. Movimento*. Letras Contemporâneas, Florianópolis.

---

<sup>1</sup> El libro comienza con la mención a los “padres” Dizzie Gillespie y Charlie Parker, para finalizar con la exaltación de los “hijos” Prince y Michael Jackson.

<sup>2</sup> También Machado de Assis escribió sólo una *novelita*, una narrativa de ficción con una extensión de alrededor de ochenta páginas, *O alienista* (1881).

<sup>3</sup> Cf. “Papéis esperados. Julio Cortázar redivivo” (véase la Bibliografía).