

*Saber por experimentar: Biografía de “La poesía gauchesca” (1931-1957) de Jorge Luis Borges**

Fecha de recepción: 15 de diciembre de 2019

Fecha de aprobación: 06 de febrero de 2020

Resumen

Este artículo se propone indagar sobre los procedimientos ensayísticos de “La poesía gauchesca” de Jorge Luis Borges, haciendo hincapié en la lectura del ensayo como forma, el problema de los comienzos y los avatares del proceso de escritura. Se recurrió a los trabajos de Alberto Giordano (2005, 2015, 2017), Julio Premat (2012) y Annick Louis (2014) como marco teórico para problematizar las cuestiones mencionadas. Además, se realizó una lectura comparada de las diversas versiones que finalmente terminaron por conformar el ensayo tal como lo conocemos actualmente. Entre los numerosos cambios que arrojó la lectura comparada, el reemplazo de la palabra “saber” por “experimentar” es de crucial importancia en tanto pone en sintonía la práctica borgeana con ciertos aportes de la teoría literaria de la segunda mitad del S. XX. Con la finalidad estipulada y mediante los aportes teóricos apelados, se llegó a la conclusión de que la desestabilización de la noción de origen resulta muy productiva para poner en relieve las maniobras ensayísticas borgeanas desarrolladas a lo largo del artículo y resumidas en el apartado final.

Palabras clave: avatares escriturarios, Borges, comienzos, ensayo, forma.

Citar: Bohnhoff, L. (julio- septiembre de 2020). *Saber por experimentar: Biografía de “La poesía gauchesca” (1931-1957) de Jorge Luis Borges*. La Palabra, (38), 61-75.  <https://doi.org/10.19053/01218530.n38.2020.10460>

Leandro Bohnhoff

Estudiante avanzado de la Licenciatura en Letras del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.

leandro.bohnhoff@gmail.com

 <https://0000-0001-6179-6557>.

* Artículo de reflexión producto de investigación.

Saber por experimentar: Biography of “La poesía gauchesca” (1931-1957) by Jorge Luis Borges

Abstract

The aim of this article is inquiring Jorge Luis Borges’ “La poesía gauchesca” essayistic procedures emphasizing the essay as a form, the problem of the beginnings, and its writing maneuvers. The works of Alberto Giordano (2005, 2015, 2017), Julio Premat (2012), and Annick Louis (2014) have been consulted as theoretic frame of reference for the mentioned topics. In addition, it was performed a comparative reading of the different versions that resulted in the essay as we know it today. Among the various changes that the comparative reading identified, the swap of “saber” by “experimentar” is of the utmost relevance, as it sympathizes Borges practice with certain contributions of the literary theory put forward during the second part of the 20th century. Taking into account the aim and the theoretical contributions mentioned above, it was concluded that the destabilization of the notion of origin brings about productive outcomes that emphasize the essayistic writing maneuvers of Borges researched in this article and summarized in the final section.

Key words: beginnings, Borges, essay, form, writing maneuvers.

Saber por experimentar: Biografía de “A poesia gauchesca” (1931-1957) de Jorge Luis Borges

Resumo

Este artigo se propõe a indagar sobre os procedimentos ensaísticos de “A poesia gauchesca” de Jorge Luis Borges, salientando a leitura do ensaio como forma, o problema dos começos e os avatares do processo de escrita. Foram considerados os trabalhos de Alberto Giordano (2005, 2015, 2017), Julio Premat (2012) e Annick Louis (2014) como enquadramento teórico para problematizar as questões mencionadas. Assim, foi desenvolvida uma leitura comparada das diversas versões que finalmente confirmou o ensaio tal como é conhecido na atualidade. Dentre as numerosas mudanças que mostrou a leitura comparada, a troca da palavra “saber” por “experimentar” é de grande relevância, porque põe em sintonia a prática borgiana com certos aportes da teoria literária da segunda metade do século XX.

Com a finalidade estabelecida e por meio dos aportes teóricos revisados, é possível concluir que a desestabilização da noção de origem é muito produtiva para sublinhar as manobras ensaísticas borgianas desenvolvidas ao longo do artigo e resumidas na seção final.

Palavras-chave: avatares escriturais, Borges, começos, ensaio, forma.

En el número 7 de *Cuadernos LIRICO* (2012), dedicado a poner en diálogo trabajos referidos a la cuestión de los comienzos en literatura, la presentación de Julio Premat se encarga de proporcionar un marco de orientaciones teóricas acerca de la lectura de los comienzos (pp. 1-2). Entre las diferentes dicotomías que permitirían un ingreso a esta problematización, aquella que contrapone historia y arqueología arroja algunos indicios útiles para abordar la lectura del ensayo “La poesía gauchesca” de Jorge Luis Borges (2016a, pp. 161-191). Frente al discurso histórico —aquel que instauraría causalidades y determinaciones, remitiendo a concepciones de continuidad y unicidad—, la arqueología permitiría desarticular las certezas y tomar consciencia de las operaciones críticas comprometidas en ese discurso, a sabiendas de que, en ese mismo proceder, también se está construyendo un relato. Para un estudio de los comienzos, la metáfora que Premat convoca de la arqueología —sus fuentes son, desde luego, Michael Foucault y Gior-

gio Agamben— es la del trabajo con evidencias: producir asociaciones entre las evidencias que quedan como producto de un proceso de escritura siempre inasible y enigmático.

Consideremos, entonces, una serie de evidencias que se presentan en el trabajo con el ensayo “La poesía gauchesca”. En primer lugar, es necesario destacar que la versión del ensayo que llega a nosotros en la actualidad es la incluida a partir de la segunda edición de *Discusión* en 1957, pero cuya composición es el resultado de un proceso de montaje y reescritura de trabajos parciales que tienen sus momentos inaugurales a principios de la década del 1930¹. Además, la lectura comparada de las diversas versiones (1931-1932: primeras notas fragmentarias; 1945-1950: segunda versión de montaje con incorporaciones; 1957: tercera versión con eliminaciones) permite identificar alteraciones (relaboraciones, ordenamientos, reajustes y eliminaciones) que dan cuenta de la escritura como proceso, en cuanto que, dichas versiones

pueden ser consideradas como una serie de borradores que, en retrospectiva, constituirían el proyecto del ensayo tal como lo leemos en la actualidad. En este sentido, mi intención es avanzar, a partir de estas evidencias, desde una lectura inferencial de las capas arqueológicas, de lo que solo a *posteriori* podríamos denominar el proyecto de ensayo “La poesía gauchesca” —y aquí el énfasis está en la naturaleza fragmentaria del escrito—, hacia una aproximación de los procedimientos ensayísticos que en él se ponen en juego. Por último, y en vista de lo expuesto en estos párrafos introductorios, creo necesario un comentario acerca del ordenamiento cronológico que elijo para la progresión de este artículo: en cuanto que la composición última del ensayo reorganiza los fragmentos, según criterios diferentes a sus tiempos de producción y publicación, el recorrido cronológico, antes que producir un efecto de continuidad y sentido, fragmenta y reordena el resultado último, quebrando su unicidad.

¹ En el año 1931, Borges publica dos artículos acerca de la literatura gauchesca en la flamante revista *Sur*: “El Coronel Ascasubi” (Año 1, N.º. 1: enero de 1931; dedicado a la obra de Hilario Ascasubi) y “El Martín Fierro” (Año 1, N.º. 2: mayo de 1931; centrado en la obra de José Hernández). El 16 de octubre del año siguiente, en el diario *La Prensa*, se publica una nota con el título: “Los tres gauchos orientales” (en la que discute acerca de la obra de Antonio Lussich). Después de ciertas modificaciones, estos tres artículos pasarían a conformar, junto a un conjunto de agregados, la conferencia denominada: “Aspectos de la literatura gauchesca”, pronunciada el 29 de octubre de 1945, en el Paraninfo de la Universidad de Montevideo y publicada con el mismo título en la revista *Número* de Montevideo, en 1950. Según esta publicación, la conferencia habría estado compuesta por unos párrafos introductorios, una sección dedicada a Bartolomé Hidalgo y otra a Estanislao del Campo —que, con los artículos mencionados anteriormente, conformarían una serie de notas dedicadas a los cinco exponentes de la literatura gauchesca y ordenadas siguiendo la cronología del surgimiento de sus obras—, una “Declaración final” y el “Poema conjetural” (que ya había sido publicado en *La Nación* el 4 de julio de 1943). En la segunda edición de *Discusión* (1957), Borges decide reemplazar los artículos “El Coronel Ascasubi” y “El Martín Fierro” —que habían sido incluidos en la primera edición de 1932— por el ensayo “La poesía gauchesca”; además de una serie de modificaciones menores en la redacción, este ensayo cuenta con la estructura general de la publicación de 1950, a excepción de la “Declaración final” y el “Poema conjetural”, que serían definitivamente eliminados.

Algunos años atrás, Sandra Contreras me señaló un error productivo, ya que se constituyó en la condición de posibilidad de mis inquietudes: creer que “La poesía gauchesca” y “El escritor argentino y la tradición”² eran ensayos que habían sido publicados juntos en la edición de 1932 de *Discusión*. Un tiempo después, en una clase sobre la ensayística de Borges, Nora Avaro, quien aboga por la importancia de *datar* los escritos de Borges —*datar*, palabra precisa, porque implica la notación de tiempo y lugar, pero más precisa aún porque, para Borges, el espacio es una dimensión del tiempo—, nos detalló con claridad los avatares escriturarios de “El escritor argentino y la tradición”: siendo en primera instancia una conferencia dictada en 1951 en el Colegio Libre de Estudios Superiores, este fue publicado por primera vez en 1953 como libelo taquigráfico en un boletín del centro de estudios de dicho colegio; luego fue incluido en la revista *Sur* en 1954 y, finalmente, pasó a ser

parte de la segunda edición de *Discusión*³ en 1957. Contiene, además, indicios engañosos de haber sido escrito en 1941 por la referencia manipulada a “La muerte y la brújula”. En estas “obras y maniobras” —para citar parte del título del trabajo de Annick Louis⁴—, se puede inferir una variación en las estrategias que Borges urdía tanto frente al tema tratado como a los diversos contrincantes que conformaban el grupo de los “nacionalistas”. Estas cuestiones propiciaron mis deseos de trasladarlas al presente trabajo.

En enero de 1931, entre las páginas del primer número de la revista *Sur*; se publica “El coronel Ascasubi”. El motivo central, sobre el que se propaga el ensayo, es sacudir la superstición de que Hilario Ascasubi fue un mero precursor de José Hernández, etiqueta que subordina su obra a una “*general inferioridad*” (cursiva en el original). Borges prefiere reparar en esa singularidad, que se manifiesta en una “intuición *directa*

del baile”, en la “*inmediata presentación*” de las “leguas de indios que se vienen encima”, en el “odio feliz” de quien, “tan desaforado y cómodo en las injurias”, se divierte con el “gusto de vistear”, y en el tratamiento del miedo con la “*despreocupada, dura inocencia* de los hombres de acción” (subrayados propios); todas estas, formas de la descripción. Si la singularidad está en la descripción, la escritura ensayística borgeana responde a eso adjetivando para dar cuenta de lo que el lenguaje no puede (pero el escritor quiere): manifestar, en el caso de Ascasubi, la experiencia directa de aquello que describe; en el caso de Borges, la experiencia afectiva durante la lectura de Ascasubi. La escritura del ensayo avanza con argumentos sísmicos cuyo temblor proviene de la risa. En vida, la fama de Ascasubi hacía que se lo reconozca como el Béranger local: comparadas, la gloria del francés era honesta, aunque declinante; la del rioplatense calla en tres puntos suspensivos,

² En “Variaciones sobre el escritor argentino y la tradición”, Contreras (1995), a través de dos ensayos de César Aira y Ricardo Piglia, propone una lectura de “El escritor argentino y la tradición”, en la que indaga en las argumentaciones borgeanas no tanto por su propuesta en sí, sino por el juego polémico en el que participan y su valor formal en la construcción del ensayo. Puntualizo un elemento que creo fundamental para una aproximación a la ensayística de Borges: advertir que ciertas formulaciones aparentemente contradictorias, algunas estrategias de automarginalización y determinadas formas de volver paradójicos los tiempos instaurados por el ensayo afirman zonas de “heterogeneidad radical” (la noción de heterogeneidad es, a su vez, adoptada de Alberto Giordano), en la que una irreductibilidad entre los términos de la argumentación propende a motorizar un movimiento perpetuamente defectivo y a la disolución de todo parámetro de identidad.

³ El libro de ensayos *Discusión* tuvo dos ediciones. La primera, editada por Manuel Gleizer, es de 1932 y contiene dos ensayos sobre la gauchesca: “El Coronel Ascasubi” y “El Martín Fierro”. En 1957, se edita la segunda edición del libro, revisada y expandida, como parte de una serie de volúmenes individuales de las *Obras completas* (editado por Emecé). El ensayo sobre la gauchesca publicado en esa edición se titula “La poesía gauchesca”. Para mayor referencia sobre las obras de Borges, consultar el sitio en línea del Borges Center (University of Pittsburgh). URL: <https://www.borges.pitt.edu/>

⁴ En *Jorge Luis Borges. Obras y maniobras*, Annick Louis (2014) propone un método innovador de lectura, que combina el análisis formal con la historia social, en mayor medida en torno a las publicaciones de *Historia Universal de la Infamia*, pero sin dejar de lado el resto de la obra borgeana desde sus comienzos hasta la década de 1960.

quizás por deshonesto, quizás por inexistente. Por su parte, sin la voluntad de renunciar a la posibilidad de una opinión que los legitimase en una discusión intelectual, los contemporáneos de 1872 —estratégicos antecesores de los de 1931⁵— vieron en el *Santos Vega* una premonición del *Martín Fierro*, declaración que los eximía del fastidio de tener que probar esa “impenetrable sucesión de trece mil versos, de siempre acometida y siempre postergada lectura”.

Otro sacudón argumental del ensayo borgiano: nadie se detuvo en la paradoja de que la general inferioridad del precursor ocultara en su seno una frecuente superioridad parcial. Salvo, por supuesto, este ensayo que estamos comentando, tras una “liviana meditación” —la risa de nuevo—. Borges extrae de Ascasubi ejemplo tras ejemplo, comparándolos con los de Hernández, como recurso ensayístico para favorecer su argumento. Mejor dicho, utiliza el recurso persuasivo de la ejemplificación como máscara del verdadero propósito del ensayo: reponer, en una pronunciada sustracción del dogma institucional literario, las zonas de la obra de Ascasubi que produjeron en Borges la fruición de leer. Una lectura en esta sintonía nos permite escuchar que *general* suena a *generalizada*, como en “opinión generalizada”, y que

frecuente y parcial suenan a *frecuencia y parcialidad*, como en la frecuencia afectiva que solo una parcialidad legitima. A diferencia de los unitarios de 1850 —quienes, representados por Ascasubi, vieron en el miedo un “percance con probabilidades de absurdo”—, Borges se permite practicar el anacronismo. Expandiendo sus propias palabras, se puede decir que, en “El coronel Ascasubi”, en vez de un tratamiento respetuoso, “no hay cosa indigna [siendo indigno, en este caso, que la doxa le arrebatase el goce de la lectura] que no haya sido traducida en risible” (Borges, 1931, p. 139, entre corchetes propio). Un sacudón réplica: en materia de saberes que se miden con lo literario, para Borges, la risibilidad es una propiedad reflexiva: recae también sobre el sujeto que la pone en práctica. Después de todo, la gloria de Ascasubi no es tanta, su inferioridad general es evidente y la frecuente superioridad parcial no deja de ser una afirmación enrarecida.

En mayo de 1931, se publica el ensayo “El *Martín Fierro*”, en el segundo número de la revista *Sur*. Borges contra el nacionalismo de principio de siglo xx. Contra. Contra Lugones. Contra Rojas. Contra. Pero las brigadas de *choque* borgeanas no tendrán el arrastre solemne antiburgués del poema tuñonesco. Esa gravedad les quedaba un par de

años a trasmano a los escritores de 1931. Y sobre todo a Borges, para quien las fuerzas impulsivas de la escritura ensayística se transfieren de la alegría de contrariar: antagoniza con los “disminuidores profesionales” que, celebrando la “falta de retórica” por ser expresión natural, admiran condescendentemente; con los perseverantes que, buscando “afinidades en el error”, profesan elogios botarates a mansalva; con los disgresores que “distraen con mejores tentaciones” mediante delicados errores y debates filológicos mejor adecuados a la “infinita duración del Infierno”.

Este ensayo de Borges sobre el *Martín Fierro* podría dividirse en dos partes que entran en contacto: una primera, que colisiona en tono jocoso con las opiniones tradicionales; y una segunda, inversa, en la que Borges propone sus consideraciones directas del poema de Hernández con un tono, podríamos decir en principio, más serio. En esta segunda parte, los argumentos —a saber, la narración en primera persona de un paisano que, más que decirse, se muestra— se deslizan en torno a la inserción de la obra de Hernández en el género novelístico. Ahora bien, en la primera parte, Borges ya se había pronunciado en contra de una superstición tradicional: “presuponer que determinados

⁵ En particular, en este ensayo la oposición se sustancia en las figuras de Rojas y Oyuela.

géneros literarios [...] valen *formalmente* más que otros” (subrayado propio). La afirmación de la esencia novelística del *Martín Fierro* supone una contradicción argumentativa. Sin embargo, cuando se detiene en la valoración lugoniana de los proverbios fierristas, dice: “Crear en su valor *nominal* es obligarse a contradicción” (subrayado propio). La elección del género novelístico no se sustenta sino en el placer de lectura que experimenta el ensayista. El formalismo borgeano no es el de los rusos, ese que va a buscar una estructura genérica en el relato para hacerle decir siempre lo mismo, para suponer que el

relato es la expresión de una esencia estructural. El formalismo borgeano, que visto desde la actualidad, vaticina de alguna manera el barthesiano⁶, es aquel que piensa la forma como una imagen, aquello que aparece sin darse. Los ejemplos extraídos del poema de Hernández lo verifican: la adición patética de un recuerdo (el de los ojos azules del gringuito), la elisión del fallecimiento del compañero Cruz por “un pudor de la pena”. El ensayo muestra la incidencia de fuerzas simultáneas de sentido contrario, que se producen como resultado del contacto entre dos cuerpos: el tópico borgeano del cuerpo a cuerpo en

acto. Una fuerza impulsiva residual: el sujeto borgeano, como Fierro en su narración, no es el que se dice, sino el que se muestra al decir. Después de todo, la inclusión de Hernández en la serie de novelistas junto con Dostoievski, Meredith, Butler, Tolstoi y Twain no deja de ser una enumeración⁷ enrarecida.

Casi un año y medio después de la publicación de la nota sobre la obra de José Hernández, el 16 de octubre de 1932, Borges publica en *La Prensa* la nota titulada: “Los tres gauchos orientales”, dedicada a la obra de Antonio Lussich. Entre las peculiaridades de esta versión, de-

⁶ Sobre el “formalismo” estratégico de Roland Barthes, ver “Digresiones”, en *El susurro del lenguaje* (2013), pp. 89-91.

⁷ En el artículo de la revista *Sur* de 1931, la lista de escritores enumerados incluye a Dostoievski, Meredith, Butler, Tolstoi y Flaubert. En la conferencia de 1945, en cambio, la lista sufre modificaciones: los autores enumerados son Dostoievski, Zola, Butler, Flaubert y Maupassant. Finalmente, la versión que aparece en el ensayo de *Discusión* de 1957 incluye otro cambio, esta vez en el último autor: Dostoievski, Zola, Butler, Flaubert y Dickens. Algunos apuntes sobre esta enumeración. En primer término, Borges caracteriza los nombres citados como “evidentes”, en tanto exponentes de la novelística del siglo XIX: la variación de la lista entre versión y versión pone en duda la precisión de la adjetivación (a menos que lo evidente no se afirme desde un “para todos”, sino desde un “para mí”). Por otro lado, las versiones de 1931 y 1945 cierran el ensayo con esta oración: “De su ordenada aplicación eventual, estas palabras son apenas un prólogo” (la versión de 1931 en vez de decir “palabras” dice “envidadoras páginas”), que es eliminada de la versión de 1957: contradicción nominal con la denostación de aquellos que buscan “fingir coincidencias” entre el *Martín Fierro* y la epopeya —la versión de 1957, con su eliminación, deja la contradicción sugerida—. Cabe destacar que caracterizar simultáneamente la aplicación de ordenada y eventual (un orden sujeto a la contingencia) supone una adjetivación viciada; que las páginas sean envidadoras dejarían la resolución de la cuestión al azar y pondrían en duda la buena fe del autor. Además, hay tres nombres que siempre forman parte de la lista: Dostoievski, Butler y Flaubert. La inclusión de Dickens en la última lista bien podría haberse realizado para que haya una distancia menor con el emparejamiento final, Mark Twain. En el ensayo “La enumeración (Jorge Luis Borges)”, Nora Avaro (2016) identifica la vinculación de la figura retórica de la enumeración —uno de los procedimientos que se volvió clásico en su obra— con uno de los temas reincidentes en el autor argentino: la idea de infinito. En Borges, esta condición de clásico de la enumeración —dice— se erige sobre dos elementos en relación de oxímoron: soporta innumerables imitaciones que transforman su estilo o sus temas en lugares comunes, pero, al mismo tiempo, “afirma la virtualidad incierta de la repetición, la que subraya con asombro siempre renovado la amplitud de su diferencia y mantiene expectante la incógnita de su porvenir” (pp. 11-12). Así, la buena repetición, la menardiana, “crea la persistencia de los clásicos en lo que ellos mismos tienen de infracción a la inerte originalidad del clásico” (p. 12). En mayor o menor medida, los autores de las tres variantes de la enumeración en cuestión comparten un conjunto de características que los filian a la gran novela decimonónica y, en ese sentido, Hernández y su *Martín Fierro* participarían estilística y temáticamente de ese conjunto perpetuándolo (podría mencionar, entre otros factores, las omisiones que, como expone el mismo Borges, hacen al realismo singular de los personajes, pero, incluso, las mismas voluntades de denuncia y crítica social que parece ser otro elemento común entre los autores, aunque —en consonancia con las ideas borgeanas acerca del hecho estético— no explorado en su ensayo). La variación entre versión y versión pone en acto el segundo de los sentidos, la actualización de una virtualidad incierta en la repetición: se quitan, se agregan y se modifican autores haciendo que su repetición siempre señale su diferencia. Además, los elementos que Borges identifica y cita de Hernández iluminan, en retrospectiva, la obra de los autores enumerados de manera que su repetición reaparezca en su novedad, al mismo tiempo que, especularmente, la obra de Borges hace lo suyo con la de Hernández (duplicándose conjeturalmente hasta el infinito). Esa cadena de repetición menardiana “mantiene expectante la incógnita de su porvenir”. De todas maneras, también es cierto que, teniendo en cuenta el declarado antagonismo borgeano contra el realismo y la novela psicológica, la enumeración pida ser leída, como señala Giordano (2005, p. 21), por la fuerza con que sacude y desestabiliza lo estatuido por voces autorizadas antes que por la coherencia y consistencia que propone.

bido a que desaparecerán de las posteriores, apunto dos: una, referida al informe presentado por Carlos Roxlo en su *Historia crítica de la literatura uruguaya*, se ríe ante el error de adjudicación del *Martín Fierro* a Rafael, en vez de a José Hernández; la otra ironiza expresamente sobre las “ambiciones épicas” lugonianas. Cito el párrafo que alude a la última:

Se entiende que el mayor interés de la obra de Lussich es el de una posible anticipación del inmediato y posterior “Martín Fierro”. La diversa nacionalidad de los escritores es un pormenor peligroso, y el artiguismo oriental y el desdén porteño no faltarán a su tradición si prescindien de otras circunstancias menos patrióticas e indudablemente más vagas. El debate, degradado así a pundonor, puede ser tan brutal e inolvidable como el del football. Lo iniciaré, aunque sin ambiciones épicas. (2016a, p. 31)

La ironía ensayística de Borges⁸, en consonancia con su concepción formalista de la literatura, trasciende la caracterización paródica (como la remisión a las intenciones lugonianas) y las

comparaciones burlescas (que el honor nacionalista propenda a confrontaciones homologables a las futbolísticas), y se afirma, mayormente, en las formulaciones paradójicas (“pormenor peligroso”) y las afirmaciones atenuadas (“el artiguismo oriental y el desdén porteño *no faltarán* a su tradición si *prescinden* de otras circunstancias *menos* patrióticas e *indudablemente* más vagas”; subrayado propio), que sumergen las ideas en una indeterminación de orden sintáctico.

La sección central de la nota sobre la obra del poeta oriental contrapuntea fragmentos de Lussich y Hernández, cuya contigüidad daría cuenta de “su correspondencia inmediata o conjetural”. La conjunción disyuntiva, en este caso, no se incluiría a fin de proponer una posible clasificación de los ejemplos confrontados; por el contrario, los contrapuntea —en el sentido tanto musical como competitivo-popular del término— precisamente porque, a diferencia de una proximidad mediada por la similitud temática, el carácter no mediado de la contigüidad solo se produce en las conjeturas de un lector que, escuchando⁹ y ensayando,

pretende inscribir algo de su experiencia estética sin subsumir la contingencia de las formas artísticas a una generalidad que las enmudeciera¹⁰.

La reformulación de estos tres ensayos se produciría un poco más de trece años después: el 29 de octubre de 1945, Borges pronuncia en la Universidad de Montevideo la conferencia titulada “Aspectos de la literatura gauchesca”, que hoy tenemos a disposición gracias a su publicación en 1950 en la revista *Número*. Los ensayos antes referidos se dilatan volumétricamente para incorporar unos párrafos introductorios, unas notas por cada exponente del género (se agregan Bartolomé Hidalgo y Estanislao del Campo), una declaración y un poema. Dejo para otro momento una aproximación más detallada a cada sección, pero me detengo en esto: lo que sonó por primera vez a comienzos de la década de 1930 ahora se propaga exponencialmente en ondas expansivas. Se suman antagonistas: Groussac y Perón¹¹. Borges se sigue riendo. Y se sigue contradiciendo: si antes condenaba los epítetos de “mero borrador” y “precursor borroso”¹² para Ascasubi, aho-

⁸ Sobre la resistencia a la ironía borgeana del discurso de la crítica argentina, ver Giordano (2015): “La resistencia a la ironía”.

⁹ Borges, antes de reponer algunos versos de *Los tres gauchos orientales*, dice: “Comienzo por estas décimas de Lussich, para que le conozcan la voz” (2016b, p. 32).

¹⁰ Sigo, en este caso, las conclusiones a las que llega Alberto Giordano en “Borges ensayista: avatares de la lectura” (2005, 80-81).

¹¹ La conferencia “Aspectos...” fue pronunciada, según las fechas indicadas por la publicación de *Número*, apenas 12 días después del 17 de octubre de 1945. En este sentido, y como apunta Louis (2014, p. 411), “La declaración final” alude veladamente a la situación del país y al desarrollo del peronismo. La recuperación de “El poema conjetural” —apunta Louis— es la puesta en paralelo de los tiempos bárbaros vividos por los autores de la gauchesca con el propio presente de Borges y, también, la incorporación de su poema al género de la literatura gauchesca.

¹² En la edición de enero de 1931 de *Sur*, dice “precursor humoso”.

ra afirma que las “frecuentes digresiones de orden personal y patético” de Lussich, “pre-figuran el *Martín Fierro*” (al haber unido estas dos notas en una misma exposición, la contradicción se hace evidente); si la “frucción de contemplar” de Ascasubi se imprime singularmente en sus descripciones, las descripciones de Del Campo no sirven por falsas. Sostener simultáneamente un argumento y su opuesto no menoscaba el saber que construye Borges en sus ensayos sobre la gauchesca. De hecho, en el ámbito de los saberes que quieren conocer algo del acontecimiento literario, la ocurrencia circunstancial que practica muestra algo mucho más genuino.

Como ya anticipé, los primeros párrafos de “Aspectos...” sirven de introducción general para el texto de la conferencia. En tanto palabras inaugurales, estos párrafos introductorios son propiamente su comienzo, entendido como principio o primeras palabras. Sin embargo, es también un recomienzo, puesto que, cronológicamente, secciones de esta conferencia ya habían sido publicadas previamente. En este sentido, el gesto de (re)comenzar paradójicamente desorigina su principio. Me interesa hacer hincapié en esto, ya que, como veremos a continuación, el incipit del en-

sayo problematiza la noción de origen a través de la complejización de cuestiones relativas a las causas y el linaje.

Las primeras líneas del incipit convocan al pintor norteamericano James Abbott McNeill Whistler, quien, en 1878, llevó a juicio al crítico de arte inglés John Ruskin por daños a su reputación. En un artículo crítico sobre el “*Nocturne in black and gold. The falling rocket*” (1875), publicado meses antes de ese mismo año, Ruskin caracterizaba a Whistler de “engreído” debido a su “impostura deliberada” al pedir “doscientas guineas por arrojar un balde de pintura a la cara del público”¹³. El suceso tuvo una trascendencia inmediata en la prensa de la época, constituyendo —como señala Linda Merrill (1992)— una emergencia temprana de lo que en el siglo xx se conocería como evento mediático. Suceso que el mismo Whistler contribuyó a mitificar, doce años después, a través de una recopilación, compuesta por transcripciones parciales del proceso judicial, cartas enviadas por el pintor a la prensa y otros escritos, publicada bajo el título *The gentle art of making enemies* (1890): un tipo de sutileza artística que, por su habitual alegría de contrariar, vibra en simpatía con las inclinaciones borgianas. La recuperación del juicio trae

a escena dos figuras que responden a dos visiones encontradas acerca del arte. Ruskin, por un lado, era defensor de una filosofía absolutista, moralista y platónica, que defendía la consigna mimética del arte, sin idealizaciones superfluas: una fe en el poder moralizante de la representación realista. Por el otro, Whistler defendía el movimiento del “arte por el arte”, que ponderaba el estímulo antes que la representación, subordinaba el tema a la ejecución y ponderaba la indeterminación por sobre la definición. Aquí tenemos un primer juego de espejos: el bifronte Rojas/Lugones y Borges serían, *mutatis mutandis*, dobles de Ruskin y Whistler, respectivamente. Ante la obstinación de condensar en el gaucho un arquetipo de la argentinidad, volviéndolo una extensión de la Pampa, y frente a la transformación de la gauchesca en el momento fundacional de la literatura argentina, por su carácter mimético de las payadas gauchas (posiciones de Rojas y Lugones), Borges responde hacia el final de los párrafos introductorios:

Sobre la mayor o menor autenticidad de los gauchos escritos, cabe observar, tal vez, que para casi todos nosotros, el gaucho es un objeto ideal, prototípico. De ahí un dilema: si la figura que el autor nos propone se ajusta con

¹³ Todas las referencias al caso Whistler vs. Ruskin son extraídas del trabajo de Linda Merrill (1992) titulado *A pot of paint. aesthetics on trial in Whistler v. Ruskin*. Las traducciones son propias.

rigor a ese prototipo, la juzgamos trillada y convencional; si difiere, nos sentimos burlados y defraudados. Ya veremos después que de todos los héroes de esa poesía, Fierro es el más individual, el que menos responde a una tradición. El arte, siempre, opta por lo individual, lo concreto; el arte no es platónico. (2016a, p. 163)

Ya desde la primera oración del incipit estamos ante una reapropiación *ad libitum* de las palabras de Whistler. Según su propia transcripción¹⁴, la respuesta del pintor norteamericano se suscitó a partir de la siguiente acusación (antes que de una pregunta) del abogado defensor: “¡Entonces, usted pide doscientas guineas por el trabajo de dos días!”; a lo que Whistler responde: “No. Las pido por el conocimiento adquirido a lo largo de una vida”. En el refinamiento sintáctico que exhibe

esta primera oración se articula el gusto borgeano por el artificio en tres variantes: el de la obra de Whistler, tanto en la labor pictórica como en los esfuerzos autofigurativos que se desprenden de los escritos publicados por el pintor sobre el juicio; el del uso letrado de la voz del gaucho, como formula Josefina Ludmer (2012), que hacen los autores de la literatura gauchesca; y el de la reelaboración que hace Borges a partir de fragmentos de todas esas obras, tanto en este ensayo como en sus ficciones¹⁵. El registro de este gusto se afirma contra el afán imitativo de los “nacionalistas”¹⁶, quienes pretenden invisibilizar la operación de la gauchesca: esto último sería, a la vez, otro juego irónico, ya que la denuncia de invisibilización que Borges expresa, exponiendo al autor y su artificio, invisibiliza al mismo tiempo elementos de la anécdota convocada (particu-

larmente, que la consulta por el tiempo de elaboración del *Nocturno* haya estado mediada por una acusación que involucraba asuntos pecuniarios). En rigor, la cita textual de la respuesta de Whistler que Borges incluye (“Toda mi vida”) —apelación, por su parte, a una cita que autorizaría las observaciones iniciales del ensayo— responde con cierta fidelidad al texto fuente, aunque, como postula Barthes (2014, pp. 79-80)¹⁷, ese recorte ya implique una interpretación, que, en este caso, se esconde detrás de una generalización (“Con igual rigor pudo haber dicho que había requerido todos los siglos que precedieron al momento en que lo pintó”) caracterizada por su precisión (“esa correcta aplicación de la ley de causalidad”), en la que lo concreto (un hecho menor, el fenómeno de la gauchesca) entra en relación de contigüidad inmediata con lo abstracto (el

¹⁴ Transcribo una sección del intercambio entre el abogado defensor y Whistler:
“HOLKER: Did it take you much time to paint the *Nocturne in Black and Gold*? How soon did you knock it off? (*Laughter*).
WHISTLER: I beg your pardon?
HOLKER: I was using an expression which is rather more applicable to my own profession. (*Laughter*).
WHISTLER: Thank you for the compliment. (*Laughter*).
HOLKER: How long do you take to knock off one of your pictures?
WHISTLER: Oh, I “knock one off” possibly in a couple of days—(*Laughter*)—one day to do the work and another to finish it.
[...]
HOLKER: The labor of two days is that for which you ask two hundred guineas?
WHISTLER: No. I ask it for the knowledge I have gained in the work of a lifetime. (*Applause*).” (Merrill, 1992, pp. 147-148)
Esta transcripción, reconstruida por Linda Merrill, tiene diferencias con las incluidas por el propio demandante en su obra *The gentle art of making enemies* (Whistler, 2008). Estas diferencias permiten inferir ciertos propósitos autofigurativos: falsa modestia al ponderar el oficio del abogado, suspicacia lingüística a través del desconocimiento y reapropiación de la jerga empleada, exageración para que el contraste entre el monto pedido y el tiempo de trabajo generen aún más controversia, como forma de preparar la respuesta para una inversión que produce un efecto emotivo en el público.

¹⁵ Cuatro ficciones borgeanas relaboran la temática gauchesca: el “Poema conjetural” (publicado el 4 de julio de 1943), “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (que aparece por primera vez en el número de diciembre de 1944 de la revista *Sur*), “El Sur” (publicado en *La Nación* el 8 de febrero de 1953) y “El fin” (en la edición del 11 de octubre de 1953 en *La Nación*).

¹⁶ Merrill (1992, p. 19) señala que, para Whistler, la nacionalidad era intrascendente. De hecho, según la reconstrucción de las notas del caso que realiza Merrill, el propio Whistler testificó que su lugar de nacimiento era San Petersburgo, Rusia, cuando en realidad, había nacido en Lowell, Massachusetts, en Estados Unidos. Quizás esta sea otra de las vías a través de las cuales Borges pueda volverse doble de Whistler.

¹⁷ Postulación en la que Borges ya había indagado, de una manera muy propia, en el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”.

inconcebible universo, el infinito) (Borges, 2016a, p. 162).

El problema de las causas es lo que ocupa a Borges en el segundo de los párrafos introductorios. Según su propio juicio, dos se le presentan como las principales para indagar el fenómeno de la literatura gauchesca: por un lado, el estilo vital pastoril, cuya univocidad se encargará de dismantelar sin dejar la ironía de lado, y el estilo de vida urbano, por otro. Como señala Premat (2012, pp. 4-5), la vía de desarticulación de una noción de origen esencialista, mitológica y detentadora de la verdad se encontraría en la potencia de una genealogía, que ahonda en los surgimientos mediante la multicausalidad y el linaje plural. En tanto la indagación acerca de la emergencia del fenómeno de la gauchesca se centra en las causas, el primer paso que Borges da hacia la desintegración de un origen mitológico es la duplicación mencionada. Ahora bien, ese también es un paso en falso (o, mejor aún, un falso paso): la duplicación de las causas sigue siendo insuficiente para complejizar la derivación directa. Por esta razón, introduce un elemento clave que le permite multiplicar *ad*

infinitum el factor causal: “la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales”. El énfasis no estaría tanto en los estilos vitales, sino antes, en el azar que les da vida. El pasaje entre la idealidad del infinito y la concreción de un hecho menor (entre el universo y la gauchesca), en tanto dominios de naturaleza disímil, no se puede producir sin un residuo: un imponderable en el que reside el motor vivificante, cuyo punto de manifestación privilegiado es el arte en tanto acontecimiento. En palabras de Borges, “[t]an dilatado y tan incalculable es el arte, tan secreto su juego” (Borges, 2016a, p. 163).

Nos queda ahondar, brevemente, en la cuestión del linaje que, desde el comienzo de este ensayo, se dirime a través de la biblioteca. Por un lado, el mundo anglófono a través de la anécdota del pintor norteamericano en tierras inglesas —pasando, seguramente, por el propio compendio de Whistler sobre la contienda legal— y las remisiones al idealismo subjetivo de la fórmula concreto/infinito; por el otro, el mundo hispanoparlante, introducido por la poesía gauchesca y cuya presencia no deja de aludir a la reincidencia

de Borges en ese género no solo a través de sus ensayos previos, sino también de sus ficciones¹⁸. Como quedará plasmado en los procesos autofigurativos que se despliegan en el primer capítulo de la *Autobiografía* (Borges, 1999) —y que Ricardo Piglia (1979) ya había apuntado en su ensayo sobre el doble linaje borgeano—, estas dos bibliotecas son, para Borges, símbolos de sus linajes paterno y materno. Concretamente, la distancia entre el mundo anglófono (con Whistler y George Berkley, pero también con Shakespeare, Bernard Shaw, Charles Dickens y Mark Twain, entre otros) y el hispanófono (con todos los autores de la gauchesca, Hernández a la cabeza, pero también con todos los unitarios pertenecientes a la genealogía materna borgeana) bien podría ser insalvable; pero, en Borges, la yuxtaposición es inmediata. Si el momento inaugural del ensayo apela a dos mundos culturales para dar cuenta de un origen particular, en ese linaje se inscribe la propia genealogía de Borges, no solo para mostrar que se hace justicia por mano propia ante las voluntades moralizantes de los nacionalistas en defensa del acontecimiento artístico —cuya existencia se

¹⁸ Como, por ejemplo, en el cuento “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”. Según señala Pedro Luis Barcia (1973 p. 212), en el nombre “Isidoro” se conjugan soterradamente varios antepasados de línea materna de Borges que lucharon por la patria. Por su parte, Alfonso García Morales (2000, pp. 40-41) apunta que era también un nombre de pila para el propio Borges, de uso frecuente entre sus familiares maternos, además de que las fechas citadas en el título permiten calcular la edad del escritor al momento de publicar el cuento. Creo que la fuerte inscripción de datos de su propia genealogía se realiza para que, del mismo modo que Cruz se vuelve el doble de Fierro, Borges se vuelva el doble de Hernández. Ya en “El Martín Fierro” (el artículo de *Sur* de 1931), Borges había expresado su voluntad de querer experimentar cómo se llega a ser Fierro: en tanto es un personaje de ficción, Borges seguramente intuye que la única manera de lograrlo es volviéndose el doble de su autor.

produce exclusivamente en el sujeto lector—, sino, incluso, porque hay algo del orden de lo vital —de lo imponderable— que lo lanza a su frecuentación: en el provenir de este ensayo, están latentes en el horizonte, los cuentos “El Sur” y “El Fin”. El linaje, entonces, propone una genealogía plural de intertextualidades —antes que de influencias—, y cuyos efectos de yuxtaposición son imprevisibles por la azarosa condición de lo vital.

Avanzo ahora brevemente en la lectura comparada de las versiones de 1931-1932 y la conferencia de 1945 para iluminar ciertas zonas en las que los cambios arrojan indicios acerca de la posición de Borges sobre su estilo y la crítica literaria de la época. Primero están las eliminaciones de referencias bibliográficas y de ciertas explicaciones históricas, poéticas y otras que remiten al principio borgeano por excelencia: aludir es mejor que simbolizar¹⁹. También están las incorporaciones de giros coloquiales; en tanto conferencia pronunciada, las marcas de oralidad hacen al género. El estilo, en este sentido, también se puede poner en relación con una posición respecto del saber articulado por la crítica literaria: si queremos hablar de literatura, si tenemos un vínculo afectivo con ella, será con-

veniente entonces abstenerse de explicaciones que clausuren y de giros retóricos que monologuen. En su valorización del artificio, las elisiones de Fierro que dan por sentado la pampa pasan de ser una “reserva natural” a una “omisión versosímil”: la literatura —el lenguaje— no es una zona de expresiones, sino de efectos. Si los disminuidores eran antes “profesionales”, ahora son “inconscientes”: queda de lado toda capacidad reflexiva (no así la risa). El discurrir infernal sobre la palabra “contra” o “contramilla” que antes era una “incontenible disensión” es ahora una “discusión melancólica”: la crítica filológica de color local quedó para tiempos pasados.

Hago ahora un pequeño desvío —aunque quizás no lo sea tanto, en cuanto Borges era un lector de la ensayística británica— para referirme de manera sucinta a un ensayo de David Hume (2016) denominado “De la escritura ensayística” de 1742. Allí, el escocés hace la distinción entre *eruditos* (hombres de larga formación que, en soledad, se dedican al estudio de materias complejas) y *conversadores* (participantes de la comunicación intersubjetiva de la “vida común” y con inclinación hacia el placer). Una reformulación propia me lleva a pensar que los eruditos son toda

razón y poco cuerpo, mientras que los conversadores son todo cuerpo y poca razón. Hume, enfrentado a la producción erudita, se asombra de su poca libertad de pensamiento, de lo quimérico de sus conclusiones y de lo ininteligible de su estilo. Ante lo que se hace la siguiente pregunta: “¿qué debiéramos esperar de hombres que nunca consultaron la experiencia en ninguno de sus razonamientos, o que nunca buscaron esa experiencia donde únicamente se la encuentra: en la vida y la conversación cotidiana?”. Hume mismo se propone como embajador de la erudición en el mundo de la conversación: ese sería el propósito de sus ensayos —también lo es convencer, ensayísticamente, a las mujeres que lo intimen en la conversación, pero ese punto lo dejamos de lado—. Veamos cómo estas ideas podrían funcionar en Borges. Por eso, detengámonos en un cambio más: en “El *Martín Fierro*”, cuando discurre sobre el sacrificio de los precursores, se refiere al ensayo del enero anterior con estas palabras: “En *estudio* anterior sobre el coronel Ascasubi”; en cambio, en “Aspectos...”, el giro es otro: “Al *hablar* del coronel Ascasubi” (subrayados propios). El reemplazo de *estudiar* por *hablar* puede ser exclusivamente adjudicado al hecho de que esto sea una conferencia pronunciada

¹⁹ En “La respuesta de Kafka”, Barthes (2017) establece la distinción entre simbolizar, como la afirmación de una analogía parcial entre una forma y una idea postulando certidumbres, y proponer una alusión, como fuerza defectiva que deshace la analogía apenas propuesta.

frente a un público. Pero, atendamos a lo que hace en las notas sobre el *Martín Fierro*: comienza antagonizando con las postulaciones eruditas sobre la obra —que vimos anteriormente— para pasar por la conversación con un “señor de edad” y con un “orillero” —quienes ratifican la locución inglesa que dice que todos tienen un hombre para matar— y, finalmente, concluye con la inserción de la obra en la novelística mundial decimonónica (conclusión que pone los dos términos de Hume en relación de heterogeneidad: erudición conversada o conversación erudita). Eso, en el interior del ensayo. Si datamos los cambios, vemos que, en la versión de 1931, Borges estudiaba, porque sus aportes se debían leer en el marco de los debates eruditos sobre la obra de Hernández; en el escrito de 1945, multiplica la conversación con personas comunes, porque, a la anécdota con el señor mayor, ya presente en 1931, se le agrega la del orillero, novedad de 1945: se traslada de la erudición a la conversación y se vuelve a trasladar al ámbito de la erudición, al paraninfo de la Universidad de Montevideo, ya no estudiando, sino hablando. Tanto en el exterior como el interior del ensayo —quizás la diferencia no exista—, el saber, en Borges, hace el viaje por la “experiencia donde únicamente se la encuentra: en la vida y la conversación cotidiana”: en la afectación de la razón por el

cuerpo, y el cuerpo por la razón, se dirime el saber.

Llegamos ahora a 1957, momento de la segunda edición de *Discusión*, en la que la conferencia “Aspectos de la literatura gauchesca” se transforma en el ensayo “La poesía gauchesca”. El cambio más evidente reside en el título, pero quiero hacer hincapié en uno solo, aunque haya también otros que merezcan consideración. Repongo un fragmento del texto de 1957, el que leí primero y consideré único por un tiempo:

Fierro cuenta su historia, a partir de la plena edad viril, tiempo en que el hombre es, no dócil tiempo en que lo está buscando la vida. Eso algo nos defrauda: no en vano somos lectores de Dickens, inventor de la infancia, y preferimos la morfología de los caracteres a su adultez. *Queríamos saber* cómo se llega a ser Martín Fierro... (Borges, 2016a, pp. 188-189; subrayado propio)

Recuerdo que la última frase me remitió de inmediato a “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, cuento en el que, fragmentariamente, Borges ofrece la versión compactada de una novela de formación para el personaje de Cruz, quien, hacia el final, se vuelve el doble de Fierro. Con el afán de comprobar esto de alguna manera, volví a “El *Martín Fierro*” —el ensayo de 1931— para descubrir

que la frase final es diferente y dice así: “*Queremos experimentar* cómo se llega a ser Martín Fierro...”. Cuando finalmente me hice de “Aspectos...”, desde luego quise saber qué versión aparecía; con sorpresa leí que era la misma que la de 1931, “queremos experimentar”. Para octubre de 1945, ya había publicado “Biografía...” en la revista *Sur* en diciembre de 1944. Borges publica “El fin” por primera vez en octubre de 1953 en *La Nación*. Se me hizo evidente que el reemplazo de *experimentar* por *saber*, en algún punto, tenía que ver con la escritura de esos dos cuentos. Recordemos el epígrafe de Yeats que Borges incluye en “Biografía...”: *I’m looking for the face I had / Before the world was made*. Junto estos versos de Yeats con algunas líneas de Barthes, cuando en “La respuesta de Kafka” dice (con algunas palabras menos): “la precisión de un escribir [...] es lo que compromete al escritor con el mundo: no en una u otra de sus opciones, sino en su defeción: la literatura es posible debido a que el mundo no está hecho” (2017, p. 193). Creo que, en Borges, la búsqueda de ese rostro no es nostálgica, sino intempestiva: ese mundo no-hecho, desde donde el rostro mira, no está en un irrecuperable tiempo pasado, es *un mundo, en un no-tiempo, que hace-no en y por la escritura*. Las criminales moralidades de *La vuelta* gritan demasiado fuerte frente a ciertos susurros de *La ida*. Para

silenciarlas, Borges escribe un resumido *bildungsroman* y le da a su personaje doble un destino de lobo; luego, sigue escribiendo para quitárselo: le pone fin a un mundo moralmente cerrado para restituirle su potencia de no. El tono del desafío, ese que Borges pondera, está en el devenir lobo de Cruz y está, también, en el devenir nadie del Negro: es la hendija mediante la cual un destino se afirma en simultáneo con su defeción. Borges es primero lector de Ascasubi, Hernández y Lussich; en 1931 y 1932, vuelca esas lecturas en ensayos. No le alcanza, sigue por la ficción con “Biografía...” en 1944. Casi un año después pronuncia “Aspectos...” en Montevideo. Tampoco le alcanza, y sigue por “El fin” en 1953. Todo esto conduce a la versión final de 1957. Cito la última sección de *Crítica y verdad* de Barthes (1966):

Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo, es desear, no ya la obra, sino

su propio lenguaje. Pero por ello mismo es remitir la obra al deseo de la escritura, de la cual había salido. Así da vueltas la palabra en torno al libro: *leer, escribir*: de un deseo al otro va toda la literatura. ¿Cuántos escritores no han escrito solo por haber leído? ¿Cuántos críticos no han leído solo por escribir? Han aproximado los dos bordes del libro, las dos fases del signo, para que de ellos no salga sino una palabra. La crítica no es sino un momento de esta historia en la cual entramos y que nos conduce a la unidad —a la verdad de la escritura. (2014 p. 82)

Borges, después de sus avatares escritores, dice *saber por experimentar*²⁰.

En “La poesía gauchesca”, se pueden apreciar numerosas operaciones ensayísticas borgeanas: la risibilidad reflexiva que recae en el sujeto que la pone en práctica; la alegría de contrariar, que no defiende consignas, sino

que pone en acto fuerzas opuestas que vitalizan la escritura; el sujeto que se muestra en vez de decirse; la indeterminación de orden sintáctico; la ponderación de la experiencia estética frente al dogma institucional mediante el repliegue de lugares comunes; las afirmaciones que se enrarecen en la enunciación. Todas estas operaciones se ponen a disposición, no tanto para postular un conocimiento, sino, en mayor medida, para actuar el saber sobre lo literario, que se afirma, en su caso, como producto de una experiencia escrituraria. La apuesta se redobra en los avatares de producción y publicación, y los juegos de desoriginación que, por su parte, le quitan solidez al aparente estado de versión final del ensayo que nos llega en la actualidad. Por estos motivos, el sujeto borgeano de “La poesía gauchesca” se encuentra eminentemente en su incertidumbre, en su contingencia, en su concurrente potencia de ser y de ser no.

²⁰ Giordano (2015) convoca el aforismo 52 de *Fragmentos* de Friedrich Schlegel, en tanto Lacoue-Labarthe y Nancy leen en su obra la inauguración del proyecto teórico en la literatura, para recuperar el anudamiento entre saber y experiencia como una de las formas de afirmar la necesidad del carácter literario de la teoría de la literatura. “[E]ste ‘Fragmento crítico’ —dice Giordano— [...] invoca la necesidad de no escindir saber y experiencia para que la literatura no se convierta en un objeto que ignore, por lo que exigiría su definición en términos de conocimiento, la fuerza y el sentido de las buscas que la instituyen como cuestionamiento infinito” (p. 103).

Referencias

- Avaro, N. (2016). La enumeración (Jorge Luis Borges). En *La enumeración. Narradores, poetas, diaristas y autobiógrafos* (pp. 11-19). Rosario, Argentina: Nube Negra Ediciones.
- Barcia, P. L. (1973). Proyección de “Martín Fierro” en dos ficciones de Borges. En *José Hernández: Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El gaucho Martín Fierro, 1872-1972* (pp. 209-232). La Plata, Argentina: Universidad Nacional de la Plata. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proyeccion-de-martin-fierro-en-dos-ficciones-de-borges/html/1a13728e-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html#I_0_
- Barthes, R. (2013). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (2014). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Barthes, R. (2017). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Borges, J. L. (1931). El coronel Ascasubi. *Revista Sur*, 1(1), 129-140. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/verano-1931-ao-i-buenos-aires/html/dcd8ed98-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_11.html#I_25_
- Borges, J. L. (1950). Aspectos de la literatura gauchesca. *Revista Número*. Montevideo
- Borges, J. L. (1999). *Autobiografía*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.
- Borges, J. L. (2016a). *Cuaderno de San Martín; Evaristo Carriego; Discusión*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Borges, J. L. (2016b). *Textos recobrados (1931-1955)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Contreras, S. (1995). Variaciones sobre el escritor argentino y la tradición. En AA. VV., *Borges, ocho ensayos* (pp. 35-51). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- García Morales, A. (2000). Jorge Luis Borges, autor del *Martín Fierro*. *Variaciones Borges*, 10, 29-64. Recuperado de <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1002.pdf>
- Giordano, A. (2005). *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Giordano, A. (2015). La resistencia a la ironía: notas desde (hacia) los ensayos de Borges. *Variaciones Borges*, 40, 99-113. Recuperado de <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Giordano.pdf>

- Giordano, A. (2017). Borges ensayista. La ética de un lector inocente. En Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (eds.), *Borges esencial* (pp. XXXI-XLVII). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Hume, D. (2016). De la escritura ensayística (1742). En F. Alfón (comp. y trad.), *La razón del estilo. Ensayos anglosajones en torno al ensayismo* (pp. 21-25). Rosario, Argentina: Nube Negra Ediciones.
- Louis, A. (2014). *Jorge Luis Borges. Obras y maniobras*. Santa Fe, Argentina: Ediciones UNL.
- Ludmer, J. (2012). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- MacNeill-Whistler, J. (2008). *The gentle art of making enemies*. The Project Gutenberg eBook. Recuperado de <http://www.gutenberg.org/files/24650/24650-h/24650-h.htm>
- Merrill, L. (1992). *A pot of paint: aesthetics on trial in Whistler v. Ruskin*. Washington: Smithsonian Institution Press. <https://doi.org/10.5479/sil.878334.39088016759391>
- Piglia, R. (1979). Ideología y ficción en Borges. *Punto de vista*, 2(5), 3-4. Recuperado de <https://www.ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/06/pdv5.pdf>
- Premat, J. (2012). Leer los comienzos. Orientaciones teóricas, Borges, Saer. *Cuadernos LIRICO*, 7, 1-18. Recuperado de <http://journals.openedition.org/lirico/594>