

LATIN AMERICAN LITERARY REVIEW
1994, VOL XXII, No. 44

BORGES Y BIOY CASARES, 1955 Y LA POESÍA GAUCHESCA
COMO PARADOJICA REBELDIA.

LAURA DEMARIA

En 1942, bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares iniciaron con *Seis problemas para don Isidro Parodi* una serie de trabajos en colaboración que se extiende hasta 1977 con los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Estos trabajos en conjunto no se limitaron a la elaboración de obras de ficción, sino que se complementaron con la producción de antologías. En 1955, ambos autores regresaron al siglo XIX con el propósito de recopilar la literatura gauchesca del Río de la Plata. *Poesía gauchesca* surgió como el resultado de dicha labor conjunta. Como toda antología, *Poesía gauchesca* no es una edición "inocente" que se limita a recopilar "objetivamente" las obras producidas en un período determinado. Por el contrario, es una construcción arbitraria que responde a una lectura interpretativa por parte de los editores. Este artículo se propone, precisamente, leer la selección realizada por Borges y Bioy como una re-escritura ideológica del género literario desnudando la particular perspectiva asumida por los editores del 55.

La antología se abre con un interrogante que pone en contacto la literatura con su contexto. Los editores se preguntan: "¿Qué circunstancias determinaron, en las repúblicas del Plata, el origen de esta poesía?" (*Poesía* I: vii). Pregunta que aparentemente se vuelve retórica al ser dejada sin responder — de modo explícito — en el estudio preliminar. Sin embargo, en el prólogo mismo Borges y Bioy Casares desarrollan implícitamente la respuesta al presentar la definición del género gauchesco y al establecer el origen de dicha poesía. En el estudio preliminar, entonces, se guía al lector para que aprenda a buscar los otros sentidos que subyacen bajo lo dicho explícitamente como si se tratara de un nuevo "problema para Isidro Parodi". El prólogo enseña a jugar con la dualidad discursiva.

El lector, que sigue las pautas editoriales, ha aprendido que puede plantearse sus propios interrogantes en el momento de enfrentarse al texto. Sabe, también, que las respuestas a los mismos pueden presentarse de modo no-

directo. Por eso, en esta lectura de 1994, el interrogante inicial de los editores ha sido reformulado. El lector de ahora se pregunta: ¿qué circunstancias determinaron, en la República Argentina de 1955, el origen de esta antología? ¿qué circunstancias llevaron a Borges y Bioy Casares — admiradores de la literatura fantástica y de la novela policial — a retomar el género que la corriente nacionalista había considerado como sinónimo de la "argentinidad"? En definitiva, ¿qué circunstancias obligaron a que los editores se propusieran revisar la gauchesca cuando ya Borges, en 1951, se había opuesto a incluir la literatura nacional a "algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo" ("El escritor" 267).

Abocarse en 1955 a la realización de una antología de la poesía gauchesca no descartaba con las ideas nacionalistas puestas en boga en las décadas anteriores. La revisión de las raíces y de la identidad nacional había comenzado durante la década del veinte y se había hecho extensiva al período peronista (1946-1955). Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones, entre otros, procedieron a identificar lo nacional con lo gauchesco. Con ellos la figura del gaucho se elevó a la categoría de mito a través de la exaltación del *Marín Fierro*. Por estos mismos años, un grupo de historiadores había comenzado la revisión de la historia argentina — monopolizada hasta ese momento por la tradición liberal — intentando rescatar los valores "nacionales". Los revisionistas re-escribieron el pasado argentino con el propósito exclusivo de reivindicar a Juan Manuel de Rosas como el auténtico defensor de los intereses del país (Halperin Donghi 13-14; Krieger 23). Durante toda esta época, entonces, el gaucho, Fierro y Rosas son valorados como los símbolos definidores de la argentinidad. Con *Poesía gauchesca* Borges y Bioy Casares rescataron también aquel pasado que se identificaba con lo "auténticamente argentino". Sin embargo, su rescate se apartó de las pautas estipuladas por los nacionalistas. Una lectura detenida del estudio introductorio y de las notas editoriales, más una particular atención a las obras seleccionadas le permiten al lector de hoy reconstruir cómo los editores del 55 se las ingeniaron para convertir su antología en un manifiesto opuesto a esta corriente.

Los editores anuncian en el Prólogo que "esta obra incluye todos los textos de la poesía gauchesca, desde los diálogos y cielitos de Bartolomé Hidalgo hasta el *Marín Fierro* de Hernández" (*Poesía* I: xvii). Esta obra "abarcativa", sin embargo, deja de lado lo que tradicionalmente la crítica ha considerado como los antecedentes del género. La "primitiva literatura gauchesca" — llamada así por el crítico Jorge Rivera — desaparece automáticamente de las páginas antológicas cuando los editores establecen como origen del género la obra de Bartolomé Hidalgo y afirman que "Los cielitos... inauguran hacia 1811 la poesía gauchesca" (*Poesía* I: xi). Hidalgo es ahora un creador original — "adánico" — que ha descubierto por primera vez la entonación de la gauchesca. Borges-Bioy Casares — a diferencia de Rojas, Lugones y Trsoorn — descartan cualquier relación "generativa" entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca, entre la creación colectiva-folklorica y la creación individual-culta ("El escritor" 264).

Resaltan, en cambio, el carácter artificial del género. La poesía gauchesca es redefinida como una convención lingüística que se basa en la voluntad de acercamiento por parte del poeta urbano hacia lo rural-popular a través de la apropiación de un discurso ajeno a su contexto. Es, precisamente, dicha artificialidad la que les permite a los editores del 55 rechazar la identificación nacionalista de la gauchesca con la literatura nacional.

La historia literaria argentina es definida ahora como un acto de creación y de imposición: cada crítico construye de modo arbitrario su propia historia. Ha sido, por lo tanto, la acción interpretativa de éstos la que ha elaborado el canon de la gauchesca. Este carácter de convención también se transfiere necesariamente a toda labor editorial. Borges y Bioy Casares callan, sin embargo, el carácter arbitrario de su *Poesía gauchesca* - a pesar de ser conscientes del mismo - y optan por disfrazar este saber al auto-presentarse como recopiladores que han compilado "nuestros textos de la literatura gauchesca" (*Poesía* I: xxvii, subrayado nuestro). Bajo esta aparente imparcialidad se esconde, por lo tanto, una manipulación que le corresponde al lector revelar.

no aparece

Al juzgar la relación entre la poesía gauchesca y el contexto social, Borges y Bioy descartan la supuesta relación de dependencia del género con el "cantar opinando" (Dellepiane 8). No consideran a la gauchesca como sinónimo de poesía combativa y de protesta socio-política. Por el contrario, dejan entrever que ha sido un criterio exclusivamente estético el que ha guiado la selección de las obras, puesto que sólo subrayan la "entonación" gaucha articulada por los poetas cultos. Como los editores del 55 no pueden eludir el carácter de rebeldía implícito en el género, consideran que la gauchesca se rebela lingüísticamente contra la norma oficial de las clases cultas silenciando, por lo tanto, la rebeldía política:

El "gauchesco", por su parte, es el escrito que se ve a sí mismo como rebelde contra la tradición y contra los literatos. Hidalgo opone a lo español lo popular criollo, Ascasubi versifica para los campamentos de la guerra civil y Hernández acentúa más de una vez su filiación agresiva: "Yo no soy cantor tetrao" declara en *El gaucha Martín Fierro*. (*Poesía* I: xi)

En la cita transcrita se puede observar que se ha producido un cambio en el criterio de selección eligido al referirse a la rebeldía de Ascasubi. Los editores destacan que este poeta "versifica para los campamentos de la guerra civil". Ya no se está planteando, por lo tanto, una rebeldía de carácter exclusivamente estético, sino que se está haciendo referencia a los cantos en su contexto de producción. Los editores del 55 intensifican la rebeldía política de los trivios de Ascasubi cuando observan la protesta de los mismos contra el sistema de Rosas (1829-1852).

Los *Trovos* de Paulino Lucero, que luego subtítulo hermosamente *O los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de las Repúblicas Argentina y Oriental del Uruguay*, fueron escritos a lo largo de las vicisitudes de la historia, entre los gritos de los capitanes y la algazara. (*Poesía* I: xii)

Cuando le llega el turno a Hernández - paradigma de la crítica social para la opinión generalizada de la época - los editores vuelven a recuperar el criterio de rebeldía estética con el cual se había juzgado la obra de Hidalgo. Martín Fierro no se opone al gobierno, sino al "cantor tetrao". ¿Contradicción intencional o coexistencia de dos criterios diferentes que se articulan dependiendo a quién se juzga? Al llegar a este punto, entonces, el lector de *Poesía gauchesca* no puede dejar de preguntarse cuál ha sido la causa que ha impulsado a Borges-Bioy Casares a descartar la protesta que se desprende del canto de Fierro, cuando, por el contrario, han afirmado la de Ascasubi como Paulino Lucero estableciendo una dualidad evidente en los criterios de selección.

Al buscar una explicación a tal dualidad de criterios, el lector descubre que en *Poesía gauchesca* los editores mantienen - junto con sus propias notas de "carácter histórico y filológico" - las notas que Ascasubi mismo realizó en la edición de sus *Obras completas de 1877* (*Poesía* I: xxvii). En dichas notas la ideología de Ascasubi no se silencia ni se sugiere, sino que se manifiesta directamente como opositora a Rosas. Los versos de Lucero "Al punto que en diez años nades lo ensillo..." son aclarados por Ascasubi, en cuanto editor, del siguiente modo: "Alude a D. Juan Manuel de Rosas, el cual desde 1829 no tuvo contraste ninguno en su gobierno despótico..." (*Poesía* I: 130). A estas notas, el lector debe sumar también las realizadas por Borges y Bioy. Ante la mención de Lucero "Juan Manuel+ el portezazo", son los editores del 55 los que aclaran "+ El tirano Juan Manuel de Rosas (1793-1877)" (*Poesía* I: 62). Se establece, por lo tanto, un diálogo entre el editor del siglo XIX y los editores del siglo XX basado en la correspondencia ideológica. En las notas de los editores del siglo XX se observa una diferencia en el modo de presentar los juicios valorativos: Ascasubi explícitamente da a conocer su ideología a través de su palabra. Borges y Bioy, por su parte, apelan a otros textos para señalar la suya de modo indirecto: "Fusila gobernadores: Cf. Luis Franco (*El otro Rosas*, XIII). 'Por inspiración u orden de Rosas se fusila o degüella a ocho gobernadores de provincia: Reynaldé, Berón de Astrada... Avellaneda'" (*Poesía* I: 130). Este desplazamiento textual les permite a los editores resguardar sus propios juicios valorativos al esconderlos bajo la "autoridad" de otras voces. Para desemascarar la ideología editorial, el lector se ve obligado a volver sobre las enseñanzas del prólogo que le han hecho ver cómo existen otros sentidos bajo lo dicho explícitamente. Las "autoridades" a las que recurren los editores tienen en común la perspectiva historiográfica liberal inaugurada por Bartolomé Mitre. Todos ellos coinciden en considerar a

Rosas como un dictador y en señalar las "atrocidades" cometidas durante su gobierno. Más aún, los editores hasta recurren a las páginas ficticias del *Pacundo* de Domingo Faustino Sarmiento para señalar dichas injusticias.

A través de estas notas "históricas", Borges y Bioy están planteando al lector algo más que una toma de posición ideológica con respecto a la gauchesca, en ellas involucran también a la historia argentina. Al adherir a la perspectiva anti-rusista de Ascasubi, Borges y Bioy des escriben la historia de los revisionistas y re-affirman la tradición liberal. Este acuerdo ideológico se hace visible también en la estructura misma de la antología: *Poesía gauchesca* contiene en sí las *Obras completas* de Ascasubi.¹ Los editores, en cambio, excluyen no sólo los primitivos gauchescos, sino también aquellos autores que cantaron sus trovos durante las décadas del veinte y del treinta. Tampoco incorporan a Luis Pérez, el poeta federal-rusista contemporáneo de Ascasubi. Con estas exclusiones, los editores exaltan del canon gauchesco una tradición partidaria del llamado "Restaurador de las Leyes". Resaltan, por el contrario, las voces opuestas al régimen a través de la incorporación de las obras completas de Ascasubi.

Borges-Bioy Casares establecen una estrecha relación entre literatura e ideología. La antología por ellos construida refleja esta toma de posición y confirma el carácter político de la misma. La selección realizada por Borges y Bioy demuestra que "choosing instead of ignoring a text [is] a political act" (Ruland 348). El carácter artificial de toda antología se confirma por este uso del lenguaje como arma que articula una ideología determinada, presente no sólo en lo que se dice, sino también y por sobretodo, en el cómo se dice. Sólo si se acepta que todo "Vocabulary encodes ideology, systems of beliefs about the way the world is organized", se comprende la magnitud de la sola mención de Rosas como tirano y la exclusión de todos aquellos poetas gauchescos de pensamiento contrario al por ellos sustentado (Fowler 69).⁴

Si el lector continúa su lectura de *Poesía gauchesca* puede observar cómo los editores se las han ingeniado para traducir su ideología — y no sólo su juicio estético — en el momento de estudiar a Hernández. Borges y Bioy se apartan nuevamente de la tradición nacionalista al no considerar al *Martín Fierro* como la síntesis climática de la gauchesca. Por el contrario, se proponen otorgarle a esta obra el lugar que — de acuerdo con su criterio — le corresponde en la historia de la literatura argentina, dejándole de lado las exaltaciones y los elogios hiperbólicos: se niegan a suponerlo como "nuestra Biblia, nuestro libro canónico" (*El "M. Fierro"* 517, "El escritor" 263). No por ello dejan de aceptar que la obra de Hernández es — en palabras de Borges — "[l]a más perdurable que hemos escrito los argentinos..." ("El escritor" 263). Con Borges y Bioy Casares, Hernández deja de ser el hombre argentino que Lugones alababa en *El payador*.

La "Noticia biográfica" del escritor del *Martín Fierro* presenta características peculiares que afirman esta "degradación". Borges y Bioy recurren nuevamente a esconder su voz al apropiarse de otros discursos asumidos como "autoridad". Construyen la "Noticia" a través del encadenamiento de citas de diferentes textos, callándose completamente por única vez la voz editorial. La primera

transcripción corresponde a un segmento de la biografía realizada por Rafael Hernández. En este fragmento sobresalen las referencias apologéticas al autor del *Martín Fierro* realizadas por su propio hermano. Los editores hacen uso de estas alabanzas para poner en evidencia los mecanismos ficticios implícitos en la concepción mítica de Hernández como escritor y como exponente de lo gauchesco. La biografía se presenta como construcción artificiosa que va moldeando una particular idea de autor, que se correlaciona con la imagen del gaucho construida en el texto (ver Foucault 147):

José Hernández, popularmente conocido por *Martín Fierro*, pues, como decía él mismo, era ese un hijo que habla el nombre a su padre.... Allí, en 'Camaronés' y en 'Laguna de los Padres' se hizo gaucho, aprendió a jinetear, tomó parte en varios entreveros, rechazando malones de los indios Pampas.... De formas atléticas, poseía una fuerza colosal comparable a Rafelito, el hércules de nuestros circos, y una bondad de alma comparable a su fuerza. (*Poesía* 2: 574)

Los dos siguientes textos — un extracto de un discurso del senador por Santa Fé, Nicasio Orofino (1822-1904), miembro de la llamada "oligarquía", y un párrafo del diario *La Nación* de 1872, órgano de difusión de las ideas de dicha clase — desarrollan el mismo tema del poema: la arbitrariedad de las leyes sufridas por los gauchos y las injusticias que éstas implicaban. A través de éstos, los editores responden a aquellos que consideran estas denuncias como reivindicaciones exclusivas de Hernández. Por último, el fragmento final corresponde al poema "El payador" del uruguayo Alejandro Margarinos Cervantes, perteneciente a su libro de poemas *Celias* de 1852. El poeta presenta, en lenguaje culto, la figura mítica del cantor característico del Río de la Plata. Con esta incorporación, los editores atacan sutilmente la proclamada "originalidad" de Hernández.

Borges y Bioy Casares no limitan su labor a la reordenación y valoración del género, sino que extienden su juicio crítico al escritor máximo de los argentinos en un momento en que Hernández era sinónimo de Patria. De ahí que todos los textos analizados tengan — como propósito básico — el de relativizar la imagen construida de Hernández como solitario paladín en una sociedad corrupta haciendo ver, al mismo tiempo, los mecanismos escondidos tras todo panegírico. En *Poesía gauchesca* el genio de Hernández se desacraliza, con lo cual los editores le dan el golpe final a la identificación nacionalista de la literatura nacional con la gauchesca: "Ni la compleja historia argentina cabe en las guerras de frontera de mediados de siglo, ni el protagonista — con su destino tan personal y casi político — puede ser emblemático de un país. Lo cierto es que la epopeya argentina no ha sido escrita..." (*Poesía* 1: xxi-xxii). En la

antología del '55, Martín Fierro no se eleva como el arquetipo del gaucho y no condensa la historia de la patria, como tampoco representa una comunidad ni habla con la voz colectiva de su pueblo. Fierro es ahora un héroe individual que — a través de un discurso en primera persona — eleva su lamento, que es sinónimo de la historia personal de su vida.

Borges y Bioy Casares se han valido de la misma tradición literaria utilizada por los nacionalistas para responderles y atacarlos. Para lograr tal objetivo revalorizan el género gauchesco desde una perspectiva totalmente diferente. Así, *Poesía gauchesca* se transforma en un alegato político, en una respuesta ideológica de estos intelectuales frente al particular período por el cual atraviesa la República Argentina en el momento de publicación de su obra. La antología, a su vez, cobra nueva fuerza de denuncia si se tiene en cuenta el segundo de los arquetipos elevado por los nacionalistas como sinónimo de la argentinidad. El revisionismo histórico construyó esta imagen de Juan Manuel de Rosas al presentarlo como el único defensor real de los intereses nacionales durante el siglo XIX en oposición a los proceres liberales de tendencias europeístas. De ahí que

la literatura nacionalista del período (1932-1943) se dedicaba a una apologética basada en fines políticos muy precisos, los cuales poco tenían que ver con la historiografía pura. Porque la glorificación del dictador fue utilizada conscientemente como arma de guerra ideológica contra el liberalismo y como anuncio de un futuro líder (Buchucker 132)

Con el surgimiento del movimiento peronista, las conexiones entre Rosas y Juan Domingo Perón son señaladas — con distinto signo valorativo — tanto por la crítica llamada "liberal" como por los mismos nacionalistas. Los primeros para mostrar su preocupación, ya que consideraban que el período de dictadura había regresado. Los segundos, en cambio, para exaltar la figura del nuevo líder. Borges, desde el comienzo del movimiento, se manifiesta antiperonista y se alía con el primer grupo. Ya en 1950 en su *Aspectos de la literatura gauchesca* — publicado por la revista *Número* de Montevideo — en un apéndice ausente de la primera versión del ensayo perteneciente a *Discusión* de 1932, afirma:

Hace veinte años pudo sospechar mi país que las indescribibles divinidades le habían deparado un mundo benigno, irreversiblemente alejado de todos los antiguos rigores. ... Tan manso, tan incorregiblemente pacífico, nos parecía el mundo, que jugáramos con feroces anécdotas... Los poemas gauchescos eran, entonces, documentos de un pasado irrecuperable y, por

lo mismo, grato, ya que nadie soñaba que sus rigores pudieran regresar y alcanzarnos. Muchas noches giraron y aconteció lo que no ignoramos ahora. Entonces comprendí que no te había sido negada a mi patria la copa de amargura y hiel. Comprendí que otra vez nos encarábamos con la sombra y con la aventura. Pensé que el trágico año veinte volvía ... (*Aspectos* 33-34)

Rosas y su mundo de barbarie y tiranía vuelven para Borges a través de la figura de Perón. La gauchesca pierde en 1955 su valor exclusivo de representar el culto al coraje para recuperar su carácter combativo y de protesta política. Los trovos de Paulino Lucero suenan ahora a través de la voz editorial como arma política opuesta al sistema peronista. Borges y Bioy Casares juegan con el valor político de la gauchesca, aunque arriesgan — paradójicamente — se habían encargado de negarlo al acentuar lo estético como único criterio de selección y de valoración. Los editores en esta antología recuperan las armas utilizadas por los poetas del siglo pasado para oponerse al status quo. Valoran la gauchesca de igual modo que ese nacionalismo que antes se había atacado, es decir, como forma de protesta social contra un régimen político que consideran injusto. Sin embargo, le asignan nuevas reglas de juego, cambiando absolutamente las ya asignadas por la crítica. Con la desanulación de Hernández responden a la apología del nacionalismo; con la revalorización de Ascasubi y su uso de la gauchesca como arma política atacan al peronismo. De ahí que los versos de Ascasubi suenan de modo preponderante en la antología, de ahí que Hernández deja de ser el punto climático de la tradición gauchesca. En 1955 Borges y Bioy Casares editan la *Poesía gauchesca* de la "Revolución Libertadora".

En pleno período peronista surge en la República Argentina una nueva generación nucleada en torno a la revista *Contorno* (1953). Los jóvenes allí reunidos retoman la revisión de la obra de Borges desarrollada por Héctor A. Murena en *El pecado original de América Latina* (1954). Estos escritores atacan el cosmopolitismo y la ausencia de compromiso político y de lo que ellos denominan realidad nacional en las lecciones borgeanas (véase Rodríguez Monegal 57ss). Adolfo Prieto — miembro de dicho grupo — en su *Borges y la nueva generación* (1954) sintetiza el "juicio de los patriotas" del siguiente modo:

[Borges representa] Un arte y una literatura sin contenido, un artista y un escritor que no tienen qué decir... asombra pensar que el más brillante escritor de una generación vocacionalmente joven, presente los estigmas del más depurado bizantinismo. (Prieto 86)

Frente a los reclamos de "la nueva generación" y las acusaciones de los nacionalistas, Borges responde pero a su manera valiéndose de esta antología y apropiándose de los discursos en ella implícitos. Involucrando a Bioy Casares, Borges responde negando la relación texto-contexto, exaltando la literatura como y dor en sí mismo y afirmando que cada escritor, cada poeta, es un hacedor de su propio universo, aunque en el mundo por él creado resuenen entonaciones de voces ajenas. Frente a la exigencia del uso del vocabulario criollo y de los temas nacionales, frente a la identificación exclusiva de la gauchesca con la literatura nacional la respuesta se deja oír a través del énfasis otorgado a los valores estéticos del género.

Pero en 1955 — año de la revolución que termina con el período peronista — la antología restaura aquel rasgo de la gauchesca que antes se había negado. Paradójicamente, los editores reestablecen la relación texto-contexto. Las voces de protesta reviven y las quejas contra la "nueva tiranía" se reinstalan, ahora sí, en un contexto diferente que persiste en recrear — de acuerdo con la perspectiva editorial — las características de las décadas nazistas. La rebeldía estética se vuelve, entonces, rebeldía política. Borges y Bioy Casares, callan aquellas voces contrarias a su ideología, manipulan, distorsionan su historia para que su "canitar optimista" pueda apuntar a reinstalar el canon gauchesco simultáneamente como género literario y como protesta exclusiva de aquellos "gauchos del Río de la Plata [que] cantando y combatiendo contra los tiranos de las Repúblicas Argentina y Oriental del Uruguay" se niegan a ser nacionales por simple mandato. Borges y Bioy Casares responden, pues, a los requerimientos de la "nueva generación", pero lo hacen a través del único modo para ellos verdadero: a través de la entonación propia de lo literario.

WASHINGTON UNIVERSITY

NOTES

¹ Hay que tener en cuenta que se habla de nacionalismo como categoría englobante de una serie de tendencias no homogéneas, pero que persiguen el común objetivo de búsqueda de la identidad. Para un estudio detallado del nacionalismo y sus diferentes tendencias se recomienda E. Zuleta Alvarez, *El Nacionalismo argentino*, 2 vol. (Buenos Aires: Sudamericana, 1975). Véase, asimismo, el estudio de Marysa Navero Gerassi *Los nacionalistas* (Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1968) sobre la corriente nacionalista de derecha.

² Nombres como el de Juan Maciel y el de Pantaleón Rivarola se han borrado de las páginas iniciales de la tradición. Asimismo, la anónima "Relación de lo que ha ocurrido en la Expedición de Buenos Ayres, que escribe un Sargento de la comitiva, en este año de 1778" y las piezas teatrales *El amor de la estanciera* (1787) y *Las bodas de Chivito y Pancho* (1823) no han sido incorporadas en la antología del 55.

³ En *Poesía gauchesca* no hay exclusiones de la obra de Ascasubi, están presentes tanto *Paulino Lucero*, *Santas Vega o los Mellizos de la Flor* como *Aniceto el Gallo* y las "Poesías varias publicadas con seudónimos diferentes relativas en su mayor parte a la guerra contra el tirano Rosas e inéditas algunas de ellas".

⁴ Frente a esta afirmación se podría objetar que Borges-Bioy Casares han descartado también a Juan Gualberto Godoy (1793-1864), Godoy, al igual que Ascasubi, debió exiliarse debido a su prédica unitaria en las páginas de *El coracero* (1830-1831). Sin embargo, su poesía no llega a cubrir las exigencias estéticas de los editores.

⁵ *Poesía gauchesca* debe leerse, por lo tanto, como continuadora de los nuevos fundamentos planteados por Borges en el ensayo "El escritor argentino y la tradición" y no como seguidora de los lineamientos de *El tamaño de mi esperanza*. En este ensayo Borges exige al escritor argentino la ruptura con la exclusividad de los "rasgos diferenciales argentinos" (265). Al mismo tiempo, señala la contradicción implícita en una escritura limitada: "los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de ese mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo" (267).

⁶ Esta antología no es un fenómeno aislado, sino que sigue la línea iniciada por ambos editores en 1955 con la publicación conjunta del cuento "La fiesta del monstruo" en la revista *Marcha* (véase, Avellaneda capítulos 1 y 2). Cuando la ficción no es suficiente, Borges se encarga de hacer explícito su pensamiento con palabras directas que sintetizan su visión de la Argentina de esos años: "Dije en Montevideo, y ahora repito, que el régimen de Perón era abominable. ... Dije también que había que despertar en el pueblo un sentimiento de vergüenza por los delitos que mancharon doce años de nuestra historia y denuncié a quienes indirecto o directamente vindicaron ese largo espacio de infamia" ("Efusión" 52).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ascasubi, Hilario. *Obras completas*. Paris, 1872.
 Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983.
 Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Ediciones Proa, 1926.
 ... *Aspectos de la literatura gauchesca*. Montevideo: Número, 1950.
 ... "El escritor argentino y la tradición." *Obras Completas*. Vol. I. Buenos Aires: Círculo de Lectores-Emecé, 1984. 261-269. 2 vols.
 ... "La poesía gauchesca." *Obras Completas*. Vol. I. Buenos Aires. Círculo de Lectores-Emecé, 1984. 179-197. 2 vols.
 ... "Una efusión de Ezequiel Martínez Estrada." *Sur* 242 (1956): 52-53.
 Borges, Jorge Luis, y Adolfo Bioy Casares, eds. *Poesía gauchesca*. 2 vols. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1955.
 ... *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Ediciones Librería La Ciudad, 1977.
 Borges, Jorge Luis, y Margarita Guerrero. *El "Martín Fierro". Obras Completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1979. 512-565.
 Buchrucker, Cristián. *Nacionalismo y peronismo: la Argentina en la crisis ideológica mundial*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
 Bustos Domecq, H. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Sur, 1942.
 ... "La fiesta del monstruo." *Marcha*, 30 de abril de 1955, 20-23.
 Dellepiane, Angela. "Algunas consideraciones críticas acerca de la literatura gauchesca." *In Honor of Boyd G. Carter: A Collection of Essays*. Eds., Catherine Vera, and George McMurray. Laramie, Wyoming: Department of Modern and Classical Languages of the University of Wyoming, 1981. 7-16.
 Foucault, Michel. "What is an Author?" *Textual Strategies*. Ed., Josué Harari. Ithaca, New York: Cornell U. P., 1980. 141-160.

- Fowler, Roger. "The Intervention of the Media in the Reproduction of Power." *Approaches to Discourse, Poetics and Psychiatry*. Eds., Iris Zavala, Teun Van Dijk, and Myriam Diaz-Donecruz. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1987. 67-80.
- Halperin Donghi, Tulio. *El revisionismo histórico argentino*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1970.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Ed. Carlos Alberto Leumann. 2 ed. Buenos Aires: Estrada Editores, 1951.
- Kroeber, Clifton. "Risas and the Revision of Argentine History, 1880-1955." *Revista Interamericana de Bibliografía* 10 (1960): 3-25.
- Lugones, Leopoldo. *El payador*. Buenos Aires: Editorial Centurión, 1961.
- Mazena, Héctor A. *El pecado original de América*. 2 ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.
- Navarro Gerassi, Marisa. *Los nacionalistas*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1968.
- Prieto, Adolfo. *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires: Letras Universitarias, 1954.
- Rivera, Jorge. *La primitiva literatura gauchesca*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El juicio de los paricidas. La nueva generación argentina y sus maestros*. Buenos Aires: Editorial Deulafón, 1956.
- Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura del Plata*. 2 ed. 8 Vols. Buenos Aires: La Facultad, 1924.
- Ruland, Richard. "Art and Better America." *American Literary History* 3.2 (1991): 337-59.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Ed. Alberto Palcos. Buenos Aires: Editorial Jackson-Círculo de Lectores, 1947.
- Tiscornia, Eleuterio. "Orígenes de la poesía gauchesca." *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. 12. 45 (1945): 347-371.
- Zuleta Alvarez, E. *El Nacionalismo argentino*. 2 vols. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.

IDEOLOGIA Y GENERO EN LA POESIA DE JOSE MARTI Y
JULIAN DEL CASAL

AIDA BEAUPIED

Algo en común que tienen la religión, la literatura y la filosofía occidental es el hecho de que sus respectivos mitos del origen se inauguran a partir de una separación que, velada o explícitamente, se representa mediante la división en géneros de identidad sexual. En muchos de los textos sagrados esa separación se advierte en la división hombre/mujer de lo que antes fuera una entidad angélica y, con frecuencia, autógena. Sin embargo, las huellas de esa separación, descrita en base a los géneros de identidad sexual, ya estaban implícitas en la distinción entre la naturaleza creada y su creador. En la actualidad se ha visto que, igual si estamos ante el argumento de un romance o el de una tragedia, podemos ver cómo las tribulaciones del héroe separado del hogar nos remiten una y otra vez al mito de la ruptura, y que en dicho mito lo masculino se asocia con el sujeto y lo femenino con el espacio del que éste se aleja.¹

Algo parecido ocurre con la filosofía occidental que, según Heidegger, se origina a partir de la separación entre el pensamiento y cosa, *logos y physis*. Esta idea de Heidegger se puede ver como otra versión del mito del origen, también descrito como ruptura, esta vez entre los pre-socráticos y los socráticos. En su *Introducción a la metafísica* Heidegger explica que filósofos como Parménides y Heráclito no concebían el pensamiento separado de la materia y que fue a partir de los sofistas que sobrevino la separación (89-90). Aristóteles fue uno de los responsables de esa ruptura. Si ahora recordáramos que para ese filósofo griego el pensamiento se asocia con la primera causa, lo activo y masculino y también lo más cercano a la divinidad, entanto que lo pensado, la cosa o materia, es lo pasivo y femenino, veremos que la lectura que hiciera Heidegger del origen de la filosofía occidental nos remite una vez más al motivo de la ruptura representada en base a la división genérica. Será bueno notar cómo las siguientes palabras de Aristóteles no sólo dan cuenta del aspecto jerárquico de la división de géneros, sino que prescriben esa división como necesaria, "cuandoquiera que sea posible":