



MALENTRETENIDOS, PUÑALES Y BESOS. SOBRE ALGUNAS ESCENAS HOMOERÓTICAS EN LA TRADICIÓN GAUCHESCA

CARLOS HERNÁN SOSA
Dr. en Letras
Universidad Nacional de Salta
CONICET
chersosa@hotmail.com*

RESUMEN

Según Nicolás Rosa, “la tenebrosa sexualidad del gaucho” sólo puede recomponerse en los límites temerarios de lo decible. Efectivamente, generando fricciones entre lo sancionado y la transgresión, la sugerencia y lo explícito, la tradición gauchesca fue articulando numerosas representaciones sobre una homoerótica propia del género. Este trabajo propone un recorrido desde las afectividades veladas de *Martín Fierro* y las parejas gauchas de Eduardo Gutiérrez, hasta la homofobia de Juan Filloy y el exhibicionismo de Néstor Perlongher, tratando de discernir cómo estas representaciones postulan deconstrucciones de los tópicos del género (la virilidad, la amistad, etc.) desde el ocultamiento, la hipérbole o la parodia.

Palabras clave: homoerotismo, intertextualidad, literatura argentina, tradición gauchesca.

Fecha de Recepción: 18 de agosto de 2016 - Fecha de Aceptación: 02 de septiembre de 2016

*Junio de 2015

MISSENTERTAININGS, DAGGERS AND KISSES. ABOUT SOME HOMOEROTIC SCENES IN GAUCHO'S TRADITION**ABSTRACT**

According to Nicolás Rosa, "the dark sexuality of the gaucho" only can be recomposed by the daredevils' limits of the speakable. Indeed, leading to frictions between what is sanctioned and the transgression, suggestion and explicit, the gauchesca literature tradition was articulating numerous representations about homoerotic's characteristics, typical of the genre. This work proposes a tour from the veiled affections in *Martín Fierro* and the gauchesca couples in Eduardo Gutiérrez, until Juan Filloy's homophobia and the exhibitionisms on Néstor Perlongher, trying to discern how these representations postulate deconstructions of the topics on the genre (virility, friendship, etc.) from concealment, hyperbole or parody.

Keywords: Argentine literature, homoeroticism, intertextuality, the gauchesca literature tradition.



*“Un hombre junto con otro
en valor y juerza crece-
el temor desaparece,
escapa de cualquier trampa-
entre dos, no digo a un pampa,
a la tribu si se ofrece”.*

José Hernández, *Martín Fierro*.

Como ha señalado Nicolás Rosa con ácida ironía en “El paisano ensimismado”, “la tenebrosa sexualidad del gaucho” (Rosa 1997a: 149) sólo puede recomponerse en los límites temerarios de lo decible, confinada por los juegos de luces y sombras de la cultura argentina, en cuyo reparto la sexualización de esta figura –especialmente en su vertiente homoerótica– se solapa en la penumbra de las “pequeñas miserias”¹. Rosa nos advierte así sobre dos circunstancias imbricadas, que resultan tan obvias como determinantes. En principio, que el gaucho como personaje literario tiene una sexualidad, que se asumió escriturariamente apelando a diferentes estrategias discursivas; y, además, que dichas representaciones estuvieron coaccionadas por la lógica endogámica –eminente viril y machista– del cosmos masculino que rige la propia tradición gauchesca y, de manera concomitante, por el proceso institucional de canonización que sufrió el género –especialmente a partir del Centenario– al ser sancionado como elemento distintivo –y modélico– de la nacionalidad argentina.

Despejada así la contrariedad ante el aparente oximoron *homoerotismo gauchesco*, que devela tensiones revulsivas, parasitarias del orden discursivo del propio género y de las lecturas sancionadas sobre el mismo (Foucault 1980), puede reconocerse, sin mayores inconvenientes, que existe un nutrido número de obras de la gauchesca que postulan y sostienen estas significaciones

¹ Esta tendencia general en la representación de la homosexualidad, que signa de manera ocluyente la literatura argentina, y de modo muy especial el homoerotismo en la tradición literaria gauchesca, ha comenzado a ser incorporada en la agenda de discusión de la crítica literaria a partir de los significativos aportes, relativamente recientes, de autores como Daniel Balderston (1999), Nicolás Rosa (1997a, 1997b, 2006), Gabriel Giorgi (2004), José Maristany (2010) y Adrián Melo (2011), quienes han ido develando y sincerando dicho proceso de invisibilidad y las variables sociohistóricas y culturales que han sostenido ideológicamente estas prácticas censoras tangibles en el terreno discursivo.

institucionalmente corrosivas. De este modo, engendrando fricciones entre lo establecido y la transgresión, la sugerencia y lo explícito, no es exagerado afirmar que se ha ido articulando una genealogía discursiva donde numerosas representaciones literarias fundaron una homoerótica propia del género. Este artículo propone, entonces, un breve recorrido por la tradición gauchesca, tratando de discernir el modo en que han sido postuladas estas lecturas sobre el tema, a partir de deconstrucciones e inversiones de los propios tópicos del género (la virilidad, la amistad, la fidelidad, etc.), a las que se arribaba, en muchos casos, gracias al apoyo brindado por procedimientos discursivos *reveladores* (como la elipsis, la hipérbole o la parodia).

Hacia 1879, la gauchesca rioplatense produce dos de sus hitos más significativos. Ese año se editaron –con pocos meses de diferencia– *La vuelta de Martín Fierro*, donde José Hernández clausuró con ribetes reaccionarios su lectura del género, y comenzó a publicarse como folletín el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, novela que modernizaba la representación del excluido social al tiempo que proponía un discurso reivindicador más contradictorio. Estos textos polarizan, de hecho, las dos tendencias sobre la representación de la afectividad entre varones, que consideramos marcan itinerarios en la historia del género gauchesco. Por eso, resulta productivo iniciar nuestro análisis partiendo de ambos casos, para destacar luego algunas de las derivaciones epigonales que ensayó la literatura argentina del siglo XX.

La amistad entre los gauchos es un tópico del género que se inauguró tempranamente con los “Diálogos” de Bartolomé Hidalgo hacia la década de 1820 y constituía hacia el 80 un tema lo suficientemente asentado al punto que ya había sido revisitado con franca ironía, en 1866, por el *Fausto* de Estanislao del Campo. En este poema, la hipérbole del abrazo exageradamente afectivo que se dispensan Laguna y el Pollo evidencia ya el gesto paródico presente en la representación de estos dos sujetos sensibleros, que –metonimia mediante– termina por contaminar incluso a ese apéndice de la virilidad del gaucho que es el caballo², pues los animales también demuestran su alegría por el encuentro mediante el mutuo acicalamiento:

² En uno de los trabajos de ilustración más reconocido del libro de Estanislao del Campo, el dibujante y humorista Oski (Oscar Conti) retomó esta contaminación de sujetos y bestias, e ilustró risueñamente la escena del encuentro y abrazo de amistad de los varones, que se replica luego en la imagen de los caballos, mudos testigos del diálogo de los paisanos (del Campo 1963: 9 y 14).



Se apió el Pollo y se pegaron
tal abrazo con Laguna,
que sus dos almas en una
acaso se misturaron.
Cuando se desenredaron,
después de haber lagrimiao,
el overito rosao
una oreja se rascaba,
visto que la refregaba
en la clin del colorao. (del Campo 1963:9)

A diferencia de este caso, donde la risa nos invade debido a cierta desmesura en el efusivo sentimiento que nos deja un sabor artificial, en el poema de Hernández la amistad entre Cruz y Fierro no puede menos que calificarse de amorosa. Paradójicamente, aquí es la sugerencia de lo implícito lo que potencia las alternativas de interpretación, a causa de la polivalencia de sentidos que los resquicios vacíos del texto fomentan.

En su prolija disección del poema y con una sutileza que suena a pedido de disculpas previas, Ezequiel Martínez Estrada ya había señalado, en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, la incomodidad al hablar de la amistad entre estos dos personajes, pues “por mucha delicadeza que se ponga en su estudio nos encontramos ante un problema de difícil diagnóstico” (Martínez Estrada T. I 1983: 98). Ocurre que, tal como lo reconoce el propio crítico, y a pesar de querer sostener una interpretación “ingenua que surge de la lectura sin malicia del texto literal” (Martínez Estrada T. I 1983: 99), debe reconocerse que lo interesante de la amistad entre Fierro y Cruz radica en:

“...el acento con que [Hernández] la destaca hasta darle un relieve que sobrepasa el de la sensibilidad del gaucho tal como en el Poema se pone de manifiesto. Si se compara con la impresión que la noticia de la muerte de su mujer causa en Martín Fierro, cuyas palabras carecen de verdadero *pathos* y se ahuecan en una especie de

condolencia ceremoniosa, el desgarramiento por la pérdida de su amigo adquiere aun mayor relieve.”
(Martínez Estrada T. I 1983: 99)

Lo cierto es que el vínculo de Cruz y Fierro, sobre todo durante la vida en la toldería, se construye enfatizando una íntima comunión de estos seres ante la adversidad y la desdicha. La afectividad de ambos sujetos aparece signada por el aislamiento y el bienestar que la vida en pareja proporciona, ante los malestares permanentes que surgen del contacto con la indiada:

No pude tener con Cruz
ninguna conversación-
no nos daban ocasión,
nos trataban como ajenos-
como dos años lo menos,
duró esta separación.

Relatar nuestras penurias
fuera alargar el asunto-
les diré sobre este punto
que a los dos años recién
nos hizo el cacique el bien
de dejarnos vivir juntos.

Nos retiramos con Cruz
a la orilla de un pajal-
por no pasarlo tan mal
en el desierto infinito
hicimos como un bendito,
con dos cueros de bagual.

Fuimos a esconder allí
nuestra pobre situación,
aliviando con la unión
aquel duro cautiverio-



tristes como un cementerio
al toque de la oración. (Hernández 1991: 91)

Esta ubicación en los márgenes, en las fronteras, en un improvisado *locus amoenus* que ampara de las rigurosas imposiciones del mundo “civilizado” y también del “bárbaro”, sugiere tentadoras lecturas subliminales sobre un homoerotismo contenido –tal como plantea, por ejemplo, Adrián Melo (2011)–, donde el poema admite la exhibición de lo sentimental pero sin atreverse a avanzar más allá, y lo hace casi como empleando una estratagema para garantizar la negación del deseo y de lo corpóreo. En un intento de compensación discursiva, a la potente afectividad que relaciona a estos sujetos sólo se contraponen la imagen de un cuerpo llagado, el de Cruz enfermo de viruela, y luego ya su propio cadáver, con el cual sí parece producirse la reunión amorosa de los cuerpos, que el texto circunda sin nombrar. Así, el único contacto tolerado –y exhibido– con el cuerpo querido es el de los brazos de Fierro, desolado, enterrando los despojos de Cruz; es decir, una materia ya inerte, obturada para el placer³, que se instaure en la negación de sus propias posibilidades amorosas. Con esta escena patética, que cifra la imposibilidad del contacto corporal sensual, se traza uno de los itinerarios para el homoerotismo en la literatura gauchesca, aquel que sublima la erotización de los cuerpos mediante la expresión de una afectividad enardecida, tan desmedida como exiliada del goce.

En los complejos meandros de la tradición gauchesca –reconstruidos prolijamente por Josefina Ludmer (1988 y 1999) y Sabine Schlickers (2007)– hay una curiosa derivación de esta última tendencia, donde se anula esa autocontención verbal homoerótica del género, reconcentrando paradójicamente la perspectiva machista; de modo que, en una suerte de expurgación, la representación de la sexualidad se recalibra como un arma de ataque hacia el homoerotismo. En esa línea autoincriminatoria puede leerse por ejemplo a Juan Filloy, quien

³ La figuración del cuerpo homosexual como “cuerpo terminal” constituye una de las formas de estigmatización más recurrente en la representación del homoerotismo; el estudio de Gabriel Giorgi (2004), dedicado a revisar algunos textos clave en la historia de la literatura argentina, aporta una panorámica importante sobre este aspecto.

publicó cuatro obras⁴ que reescriben la gauchesca en la “nativa Saga de los 8A” (Filloy 2003: 6). En el cuento “El dedo de Dios”, publicado en el volumen *Los Ochoa*, la reescritura de la gauchesca se articula con el discurso sociocientificista condenatorio de la homosexualidad, que tuvo amplia circulación en Occidente hasta mediados del siglo XX. Desde este constructo discursivo *a priori*, en la saga de la familia criolla que los volúmenes van articulando, Séptimo Ochoa ocupa “naturalmente” el eslabón de la decadencia. Sin matiz atenuante alguno, la psicología del personaje homosexual se reconstruye siguiendo los estándares de la más rancia criminología de ascendencia lombrosiana, encabalgando como suele ser frecuente el perfil del “pervertido sexual” con el del “delincuente”⁵:

“Vestía un pantalón bastante usado, camiseta sin mangas y mocasines marrones. Ese contoneo era obviamente ambiguo: por el zarandeo de su vientre abultado y, también, no cabía ninguna duda, por cierta proclividad palmaria en las turgencias feminoideas de su contextura.” (Filloy 2003: 135)

Las insidiosas descripciones pseudoclínicas sobre el cuerpo homosexual de Séptimo Ochoa reiteran, con una fidelidad pasmosa, los lugares comunes de la criminología sobre la herencia y el determinismo, para exhibir desde un solapado gesto de delación los contornos estigmatizados de un “cuerpo terminal”⁶:

⁴ La historia de esta saga criolla se fragmenta en cuatro libros del autor cordobés: el volumen de cuentos *Los Ochoa* (1972); y las novelas *La Potra* (1973), *Sexamor* (1996) y *Decio 8A* (1997). El tomo de cuentos reúne ocho relatos, traicionando el cabalismo – o manía numérica– de Filloy, quien rindió culto al siete titulado todos sus libros con palabras compuestas por esa cantidad de letras. En seis de los cuentos aparecen los pioneros de la saga, Proto Orosimbo y Primo Ochoa; mientras que las novelas focalizan en otros herederos del clan: Quinto Ochoa protagoniza *La Potra*, Sixto Ochoa *Sexamor*, y por último, Décimo Ochoa da nombre a *Decio 8A*, la novela postrera de esta familia nativa argentina.

⁵ Un fragmento del texto de Filloy explicita, con mayor fuerza, esta tendencia estigmatizadora: “Hay sujetos que nadie sujeta. Tipos anguilas que se escurren de todo, menos del lodazal de sus vicios. Ése [Séptimo Ochoa] es uno. Usted le da tantos años con razón. Los vicios, la molicie y la desvergüenza forman una pasta que engorda y envejece a las personas” (Filloy 2003: 131).

⁶ Sobre este punto, donde se articula la percepción de lo corpóreo como decadente y corrupto, dice Gabriel Giorgi: «Desde al menos mediados del siglo XIX, y a lo largo del siglo XX, la homosexualidad ha ofrecido a la imaginación cultural una galería de cuerpos terminales: cuerpos donde se cierran relatos e historias colectivas, donde se cancelaban generaciones, genealogías, linajes, donde una temporalidad dada se anula en un cuerpo “improductivo”. Los homosexuales han sido, no el único, pero sí el más persistente cuerpo de la “decadencia”: existencias contra natura, “estériles”, en las que se han cifrado, de las maneras más diversas, sentidos colectivos y ficciones del cuerpo político» (Giorgi 2004: 9. Subrayado en el original).



“En último análisis computaron sus 105 kilos de obesidad amancebada y las implicancias de ser lampiño; pues la esencia seminal se manifiesta en la barba. Dedujeron que era un gordo fofo de pene diminuto, de esos que tienen marcada propensión a la vida disoluta. En vez de músculos netos, blanduras laxas. De ahí su pasividad y tendencia a vivir sin trabajar. Caracterológicamente involucraron su personalidad en diversas clasificaciones. (...) Y concluyeron coincidiendo en que Séptimo Ochoa pertenecía a un grupo constitucionalmente hermafrodita o casi. Y como son capones en cierto modo, engordan, produciendo carnes tiernas para sí... y muy apetecibles para otros degenerados.” (Filloy 2003: 136)

Con estas apreciaciones, que tienen como fin último subrayar la responsabilidad del protagonista en la corrupción familiar de los Ochoa, el texto de Filloy reactualiza la percepción de la homosexualidad como “problema social” o “corruptor social” –y la del gaucho como “malentretenido”⁷–; en una tónica que oscila entre lo condenatorio y la ironía del pastiche cientificista que deriva hacia la burla social, recayendo así en uno de los tópicos más superfluos e insistentes de la discursividad homofóbica.

La segunda vertiente del homoerotismo en la tradición gauchesca, donde se incorpora la erotización corporal explícita, se funda en *Juan Moreira*. El protagonista de Gutiérrez finalmente logra transitar por diversas escenas eróticas con mujeres, por ejemplo con las indias en sus incursiones por los toldos de Simón Coliqueo, quienes “solían hacerle ojo tierno” a Moreira (Gutiérrez 1961: 135); y, además, debe destacarse que el personaje significativamente muere en un prostíbulo, aún cuando el pudor escriturario decimonónico del autor apenas insinúe que:

⁷ En el ámbito rioplatense, el empleo del término “malentretenido” es frecuente desde los primeros bandos de captura de gauchos alzados, ya a fines del siglo XVIII. En este sentido, y tal como se desprende del importante estudio que Ricardo Rodríguez Molas (1994) dedica al tema, con esta designación se aludía, especialmente, al gaucho sin la papeleta donde se certificaba un trabajo estable, en una directa asociación conceptual que lo adscribía por lo tanto al mundo del delito.

“‘La Estrella’ [el lugar donde Moreira es ultimado] era una casa de negocio donde se comía, se bebía y donde despachaban hermosas mujeres, una de las cuales había merecido las más finas atenciones por parte de Moreira.”
(Gutiérrez 1961: 212)

Respecto del homoerotismo en la novela gauchesca popular debe señalarse que existe una exaltación impregnante de cuerpos, luchas y virilidades, potenciada por la lógica iterativa de las propias fórmulas y motivos folletinescos, que en ciertos momentos parece redireccionar hacia el propio relato una fuga de ese exceso de sensualidad contenida, facilitando así el contacto erótico entre los varones. Por eso, en los textos de Gutiérrez, podríamos decir que casi con carácter formulario de folletín, se reitera una escena topicalizada que protagonizan los gauchos amigos: la del beso en los labios que comparten los personajes. Una de ellas tiene lugar, por ejemplo, en *Juan Moreira*:

“Es imposible pintar con palabras la emoción de Julián y Moreira al hallarse frente a frente. Aquellos dos hombres valientes, con un corazón endurecido al azote de la suerte, se abrazaron estrechamente, una lágrima se vio titilar en sus entornados párpados y se besaron en la boca como dos amantes, sellando con aquel beso apasionado la amistad leal y sincera que se habían profesado desde pequeños”.
(Gutiérrez 1961: 110)

Mientras que otro episodio similar ocurre en *Santos Vega* y tiene como actores a Santos Vega y su amigo Carmona:

“–Y tan noble es su corazón –exclamó Santos Vega mirando a los demás–, que ni siquiera se acuerda que le han bandeado un muslo. Usted me ha salvado la vida, hermano –concluyó, y abrazándolo estrechamente, le dio un beso en la boca. Carmona entonces se levantó lívido por la emoción y la pérdida de sangre, tomó entre sus



manos aquella espléndida y juvenil cabeza, y mirándolo en los ojos, repuso:

–¡Hermanos hasta la muerte! ¡Ya no estoy sólo en el mundo, pues tengo un hermano!

Aquellos dos jóvenes permanecieron abrazados más de dos minutos, mirándose a la cara y acariciándose con la mirada.” (Gutiérrez 1952a: 36)

En una primera lectura, estas escenas pueden ser entendidas como una prueba de amistad y también como la reiteración de un pacto entre congéneres criminales, rasgo homogeneizador de los vínculos entre las dos parejas de gauchos. La conciliación de este hecho, que entraña un acto simbólico fuera de las normas establecidas porque quebranta la virilidad del cosmos gauchesco, puede comprenderse como una circunstancia que certifica un acuerdo entre varones, a partir del cual se sellan alianzas, tal como es práctica frecuente en algunas organizaciones delictivas, como la *maffia* italiana. Algunas de las lecturas contemporáneas así lo interpretaron, al cuestionar la criminalidad de los hechos, y tal vez por ello no hay registro de censuras ante el gesto amoroso de los delincuentes⁸. Desde esta óptica, los actos se armonizan –se disculpan– por las propias leyes del género, aunque esto no anula –por cierto– la latencia del deseo y el erotismo explícito del beso que se prolonga en el abrazo, amorosamente demorado, donde terminan aliándose la unión física con las caricias, en verdad más profundas, de la mirada compartida⁹.

Quizás la relación que recupera el vínculo entre los gauchos amigos con mayor complejidad, construida desde la lógica formularia del folletín –sin lugar a dudas– como una relación de amantes, es la que vincula a Santos Vega con Carmona. Al común destino de desamparo,

⁸ El primero en señalar, con el sarcasmo exacerbado que lo caracteriza, una vinculación de las acciones de los gauchos de Gutiérrez con este tipo de asociaciones delictivas fue Ernesto Quesada: “Las Aventuras de Rocambole resultan cuadros candorosos de nodrizas al lado de estos novelones criollos, cuyas páginas destilan sangre y sangre, cuyos héroes mueren siempre en su lá; y en cuya comparación son pálidas y tímidas sombras las más refinadas vendettas córcegas, la maffia siciliana, la camorra calabresa” (Quesada 1983: 136. Subrayado en el original).

⁹ El contacto corporal es compañero frecuente de la afectividad en la novela de Gutiérrez, así puede observarse en otro pasaje del texto: “Julián había abrazado a Moreira con el placer inmenso que le causaba la resurrección del gaucho, a quien había visto muerto más de diez veces durante aquella lucha encarnizada; había en su abrazo toda la efusión de un cariño profundo y reconcentrado” (Gutiérrez 1961: 64).

ayuda en la adversidad, complicidades y favores recíprocos de los personajes, se incorpora como componente particular el final trágico, cuando por accidente en una pelea contra la policía, Vega hiere de muerte a Carmona mientras intenta defenderse¹⁰. La desgarradora escena en que se sepulta al amigo, condensa de manera categórica la afectividad desbordante que unía a los dos hombres:

“El payador, cargado con aquel fardo precioso, recogió su guitarra, única cosa que fuera de su caballo le quedaba en el mundo, y se alejó buscando descampado en dirección a Dolores. Y al pie de un ombú gigantesco depositó el cuerpo de su amigo querido. En seguida se alejó al galope y al acaso en busca de una población cualquiera donde pedir una azada o pala para cavar la sepultura de su hermano. Allí debajo de aquel ombú quedaría aquel pedazo de su corazón lacerado, hasta que él volviese a ocupar un lugar a su lado.” (Gutiérrez 1952b: 205)

La selección léxica de la cita, atiborrada de elocuentes subjetivismas (“aquel fardo precioso”, “su amigo querido”, “su hermano”, “aquel pedazo de su corazón lacerado”) permite advertir rápidamente en este pasaje la importancia del cariño entre los personajes; al extremo de que es el propio texto el que reordena las prioridades afectivas del gaucho: Carmona, el caballo, la guitarra, siendo fiel al cosmos de signos que ordenan el mundo desde la subjetividad del gaucho. De ahí que la escena vuelve a repetirse al final de la novela, construida también como un desenlace amoroso que responde a la recuperación de un tópico folletinesco: el reencuentro *post mortem* de los amantes que, de manera compensatoria, permite la reunión de la pareja –en el ultramundo– superando así las contingencias que –en este mundo– la

¹⁰ Este episodio del folletín de Gutiérrez se narra casi al finalizar el texto (Gutiérrez 1952b: 200-204). Es necesario aclarar que la novela de Gutiérrez se editó con el título de Santos Vega, como folletín del diario porteño La Patria Argentina entre noviembre de 1880 y abril de 1881; y, al pasar luego al formato de libro, durante las décadas de 1880 y 1890, Natalio Tommasi, editor de Gutiérrez, fragmentó el texto en dos volúmenes –Santos Vega y Una amistad hasta la muerte–, persiguiendo fines económicos. Esta errónea tradición de publicación continúa dividiendo el texto de Gutiérrez hasta las ediciones actuales. Por eso, cuando en el artículo hablamos del final de la novela no nos referimos al final de Una amistad hasta la muerte sino al del relato dedicado a Vega en su conjunto, que en la edición por la cual citamos coincide con el final de este segundo volumen.



habían separado:

“[Santos Vega] no cantaba, lloraba. Y aquel llanto íntimo y desgarrador, hacía daño a los que lo escuchaban, pues los conmovía haciéndolos llorar también. A la caída de la tarde el payador divisó aquel montoncito de tierra que cubría los restos de su amigo. Y sintió desfallecerse de pena. Después de dos años de ausencia, volvió a visitar aquella tumba, y su dolor se renovaba como si recién hubiera cumplido su piadosa misión. Santos Vega llegó a la tumba, acomodó los caballos de manera que pudieran comer y descansar, y se echó allí, entregándose por completo a su dolor. Ya estaba al lado de su amigo y poco le importaba morir, puesto que sería enterrado a su lado.” (Gutiérrez 1952b: 217)

Aún cuando al contacto corporal y a la afectividad desmedida, presentes en el folletín, les falte la explicitación de la relación de amantes entre estos dos sujetos, la construcción discursiva de la novela elige contar el vínculo apelando a un tópico convencionalizado para relatar la desunión de los amantes. Es esta dilatada tradición de la literatura de Occidente, la que puede reconocerse en numerosas obras, desde *Wuthering Heights* de Emily Brontë, que finaliza con la escena de las lápidas de Catherine y Heathcliff, pues la tumba es el único lugar apacible para conciliar relación tan tormentosa, hasta las pavesas volátiles de las cartas quemadas de Nené y Juan Carlos, los protagonistas de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, donde se reúnen al fin y para siempre, al menos con lo que queda de sus palabras, porque ambos están ya muertos.

Desde la seguridad que le brinda el soporte discursivo de una tradición literaria tan sedimentada, el Santos Vega de Gutiérrez también elige concluir el relato con la expresión del deseo de reunión y el descanso eterno del protagonista y su amante-amigo. Y lo hace desde una manifiesta opción, que niega otras posibilidades que la propia trama admitiría, con cualquiera de las numerosas mujeres que *Santos Vega* enamora a lo largo de la novela, ocasionales

interlocutoras de su galantería con las cuales no puede sostener, por diversos motivos, una relación duradera.

Por otra parte, el beso entre Moreira y Andrade, que hemos comentado, ha servido como disparador de una de las "utilidades histórica" de Moreira, de las que se ha ocupado en detalle Josefina Ludmer (1999) en el estudio genealógico que le dedicó al personaje y su adscripción al delito en la literatura argentina. Néstor Perlongher empleó el pasaje de Gutiérrez como epígrafe para su poema "Moreira", publicado en *Alambres*, en el que hizo una lectura de reivindicación homosexual a partir de la secuencia mínima de Gutiérrez.

La potente reescritura que Perlongher expone alcanza su nueva fortaleza enunciativa al aislar la escena para poder injertarla en otro contexto de escritura y de interpretación. Precisamente, el procedimiento que emplea Perlongher en el poema, en una típica construcción vanguardista por fragmentación y montaje, recorta la escena del beso para reinterpretar la sexualidad en la propia tradición gauchesca. Entonces, el hecho se ve ahora despojado de su factible valor ritual, de pacto y fidelidad entre varones y deviene un alegato provocador sobre el homoerotismo. Esta operación se vale del intersticio de lo ya expresado en Gutiérrez para poder decir algo nuevo y, para ello, elige la parodia como estrategia más apropiada, puesto que tal como lo postula Mijaíl Bajtín (1993) y que queda perfectamente ejemplificado en este poema de Perlongher, el discurso paródico emerge como una forma de parasitación de la voz de otro.

El epígrafe establece, desde su función paratextual, un juego interesante de intercambios significativos con el poema; pues, al tiempo que sirve para introducir el tema al presentar a dos varones besándose, termina "contaminado" por la tónica paródica y melodramática que aportan los versos enmarañados de la reescritura de Perlongher.

Desde el vamos, el texto enrarece la masculinidad canonizada en la tradición gauchesca, mediante una atmósfera de travestismos, por la cual deambulan sus almibarados personajes de muselina, hipersexualizados, horadando la imagen canónica del gaucho al parodiar su ya caricaturesca virilidad.



El amigo Francisco
El amigo Giménez

El amigo Julián

Con quien descangallada viste esa escena (torpe) de los besos:

Esa lamida de las lenguas: esos trozos de lenguas, paladares y cristales brillosos, centelleantes, brillosos del strass que

desprendido

de las plumas del ñu hedía en la planicie:

superficial, en

balde

–en lo profundo, él y ese pibe de Larsen, en los remotos astilleros, se zambullían en las canteras arenosas, en el viento del Tuyú, a pocas millas de la tumba

“a vos te dejo –dijo– el pañuelo celeste con que me até las bolas

cuando me hirió ese choclo, en la frontera; y el zaino amarronado;

y los lunares que vos creías tener y tengo yo, como en un sueño (Perlongher 1997: 73)

Como puede apreciarse, la explosión discursiva se desmadra arrasando con los elementos recuperados del hipotexto de Gutiérrez: los amantes de Moreira se multiplican¹¹, los cuerpos se reducen a la

¹¹ Francisco es, evidentemente, el teniente alcalde Don Francisco, y Giménez el compadre de Moreira. Ambos personajes son muertos en la historia por el protagonista, en represalia por el hostigamiento que sufre por la persecución de la autoridad, en el caso del teniente alcalde, y por venganza ante el intento de aprovecharse de su mujer, en el de Giménez.

expresión mutilada de un erotismo fetichista de lenguas y paladares, la pampa deviene un escenario *kitsch* –con su pizca de *strass*– y exótico por el inverosímil antílope africano que pasta –o mejor dicho– hermosea nuestra planicie nacional, mientras el verso se autocomplace, ya sin tapujos, en una delicada retórica de la mariconería¹².

Por otra parte, en Perlongher se entroniza la astucia manipuladora de la reescritura, que deliberadamente se apropia de la representación de un excluido del sistema para instituirlo en paradigma de otro sector social marginado. Entonces, la reescritura permite una vuelta de tuerca en la aptitud para el debate, que la figura de Moreira y su historia proponían, y capitaliza las líneas interpretativas que Gutiérrez articulaba en su texto, hacia un revitalizado cuestionamiento social, formalizado en la bravuconería refundacional de estos versos. El gesto de Perlongher se asemeja al del soldado que regresa victorioso de la batalla, trayendo como trofeo de guerra una bandera capturada al enemigo. Pues la reactualización de su lectura se entromete, por el flanco más oportuno, en el género machista e institucionalmente sancionado por la cultura argentina –modélico por excelencia en ambos casos–, para obligarlo a decir con énfasis aquello que la gauchesca no pudo –o no quiso– explicitar.

En aquellos inspiradores comentarios críticos que recuperábamos al comenzar este artículo, Nicolás Rosa también aclaraba que:

“El sexo gauchesco es quizás –con la rebelión– una de las marcas mayores del género, pero [es una] marca de agua y por lo tanto es necesario ponerla al sol para que se transparente”. (Rosa 1997a: 167)

Esperamos que este mínimo recorrido que hemos trazado por la tradición gauchesca, aún con todos sus baches previsibles ante un terreno tan extenso y de accidentada geografía, permita delinear alternativas y propuestas para desandar este género desde otras

¹² En su artículo “De estos polvos, estos lodos... Néstor Perlongher y la moral táctica de la posmodernidad”, Nicolás Rosa ha trabajado estos aspectos distintivos del estilo literario de Perlongher a partir de una categorización propia, la “ortofonía abyecta” (Rosa 2006: 229), que ha sido retomada y matizada por el investigador en los otros importantes estudios que dedicó al poeta argentino.



perspectivas renovadoras, que indaguen precisamente sobre aquellos aspectos de la gauchesca percibidos hasta ahora como “menos elocuentes”. Tal vez así podamos descubrir, al trasluz de una nueva mirada, aquella marca de agua latente que, aunque huidiza, nunca parece poner bajo sospecha su urticante presencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTÍN, M. M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México. Siglo XXI.

BALDERSTON, D. (1999). *El deseo, enorme cicatriz luminosa*. Valencia. Ediciones eXcultura.

CANGI, A. y SIGANEVICH, P. (Comps.) (1996). *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario. Beatriz Viterbo.

DEL CAMPO, E. (1963). *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*. Con ilustraciones de Oski. Buenos Aires. EUDEBA.

FILLOY, J. (2003). *Los Ochoa*. Buenos Aires. Interzona.

FOUCAULT, M. (1980). *El orden del discurso*. Barcelona. Tusquets.

Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario. Beatriz Viterbo.

GUTIÉRREZ, E. (1961). *Juan Moreira*. Buenos Aires. EUDEBA.

— (1952a). *Santos Vega*. Buenos Aires. Lvmén.

— (1952b). *Una amistad hasta la muerte*. Buenos Aires. Lvmén.

HERNÁNDEZ, J. (1991). *Martín Fierro*. Buenos Aires. CEAL.

LUDMER, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires. Sudamericana.

— (1999). *Los Moreira*. En *El cuerpo del delito. Un manual* (pp. 225-300). Buenos Aires. Perfil.

MARISTANY, J. (Edit.) (2010). *Aquí no podemos hacerlo. Moral sexual y figuración literaria en la narrativa argentina (1960-1976)*. Buenos



Aires. Biblos.

MARTÍNEZ ESTRADA, E. (1983). *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. 4 Ts. Buenos Aires. CEAL.

MELO, A. (2011). *Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Buenos Aires. Ediciones Lea.

PERLONGHER, N. (1997). *Poemas completos*. Buenos Aires. Seix Barral.

QUESADA, E. (1983). *El "criollismo" en la literatura argentina*. En RUBIONE A. V. E. (Comp.). *En torno al criollismo. Textos y polémicas* (pp. 103-230). Buenos Aires. CEAL.

RETAMOSO, R. (2008). *Reescrituras del Moreira*. En *Apuntes de literatura argentina* (pp. 31-39). Santa Fe. Universidad Nacional del Litoral.

RODRÍGUEZ MOLAS, R. E. (1994). *Historia social del gaucho*. Buenos Aires. CEAL.

ROSA, N. (2006). *De estos polvos, estos lodos... Néstor Perlongher y la moral táctica de la posmodernidad*. En INGENSCHAY, D. (Edit.). *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (pp. 223-243). Madrid / Frankfurt am Main. Iberoamericana / Vervuert.

— (1997a). *El paisano ensimismado. La tenebrosa sexualidad del gaucho*. En JITRIK, N. (Comp.). *Atípicos en la literatura latinoamericana* (pp. 395-416). Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires.

— (1997b). *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires. Editorial Ars.

SCHLIKERS, S. (2007). *"Que yo también soy pueta". La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Madrid / Frankfurt am Main. Iberoamericana / Vervuert.

VILLANUEVA, G. (2005). *Avatares de Moreira*. *Revista Iberoamericana*, LXXI, 213, pp. 1167-1178.