

Gauchos que lloran: masculinidades sentimentales en el imaginario criollista

Gauchos who Cry: Sentimental Masculinities in Criollo Imaginary

Gaúchos que choram: masculinidades sentimentais no imaginário crioulista

Ana Peluffo

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS

Profesora del Departamento de Español y Portugués en la Universidad

de California, Davis. PhD en Literatura por la New York University.

Ha publicado: *Lágrimas andinas: sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner* (Instituto Internacional

de Literatura Iberoamericana, 2005). Coeditora de *Entre hombres:*

masculinidades del siglo XIX en América Latina (Veurveurt, 2010) y

editora de *Pensar el siglo XIX desde el siglo XXI. Nuevas miradas y lecturas*

(*Acontracorriente*, 2012). Correo electrónico: aopeluffo@ucdavis.edu

SICI: 0122-8102(201301)17:33<187:GLMSIC>2.0.TX;2-W

Resumen

Este trabajo estudia un texto canónico de la literatura argentina, el *Martín Fierro* (1872-1878) de José Hernández, con el objetivo de explorar, a partir de un debate sobre masculinidad y nación, el lado sentimental del criollismo. Aunque se piensa en el gaucho imaginado por Hernández como el arquetipo de una masculinidad estoica que debe reprimir sus emociones para luchar en las guerras de frontera, se pretende demostrar que esa visión dominante borra el exceso afectivo lacrimógeno que recorre el texto.

Palabras clave: *Martín Fierro*, homosentimentalismo, masculinidad, criollismo, emociones.

Palabras descriptor: Fierro, Martín - crítica e interpretación, Literatura argentina, masculinidad, emociones en la literatura.

Abstract

The present paper studies a canonical text in Argentinean literature, the *Martín Fierro* (1872-1878), by José Hernández. The objective is to explore, based on a debate on masculinity and nation, the sentimental side of criollo culture. Although Hernández's gaucho is usually thought of as the archetype of a stoic masculinity that represses its emotions in order to fight wars at the border, this paper will show how that predominating notion undermines the tearful affective excesses constantly taking place in the text.

Keywords: *Martín Fierro*, Homo-Sentimentalism, Masculinity, Criollo Culture, Emotions.

Keywords plus: Fierro, Martin - criticism and interpretation, masculinity, emotions in the literature.

Resumo

Este trabalho estuda um texto canônico da literatura argentina, o *Martín Fierro* (1872-1878) de José Hernández, com o objetivo de explorar, a partir de um debate sobre masculinidade e nação, o lado sentimental do crioulismo. Embora se ache o gaúcho imaginado por Hernández como o arquetipo de uma masculinidade estoica que deve reprimir suas emoções para lutar nas guerras de fronteira, pretende-se demonstrar que essa visão dominante apaga o excesso afetivo lacrimogêneo que percorre o texto.

Palavras-chave: *Martín Fierro*, homosentimentalismo, masculinidade, crioulismo, emoções.

Palavras-chave descritores: Fierro, Martin - crítica e interpretação, Literatura Argentina, masculinidade, emoções na literatura

RECIBIDO: 23 DE ABRIL DE 2012. EVALUADO: 7 DE JUNIO DE 2012. ACEPTADO: 10 DE JUNIO DE 2012.

CONSIDERADO UN TEXTO-FETICHE de los argentinos, el *Martín Fierro* (1872-1878) se resiste, pese a su carácter fundacional, al tipo de lectura erótico-alegórica que proponía Doris Sommer en su ya canónico *Foundational Fictions*. En parte, la dificultad de pensar el *Martín Fierro* desde este paradigma tiene que ver con la ausencia de una narrativa heterosexual en la que las alianzas intergenéricas sirvan para resolver metonímicamente el problema nacional. Esa imposibilidad también surge de las limitaciones de un modelo que, pese a su ubicuidad en los estudios decimonónicos latinoamericanos, se aplicó tal vez de forma demasiado mecánica a textos que no respondían a la modalidad alegórica, o que proponían ideas de familia y/o de ciudadanía que no estaban regidas por una dinámica heterosexual. En este trabajo me interesa acercarme a este poema para ensayar una lectura alternativa que enfatice dos cosas: por un lado, la formación de nuevos discursos de la masculinidad a partir de la figura del gaucho que llora; y por otro, la construcción de alianzas homosentimentales en las que se recurre a la estetización de la compasión como forma de negociación identitaria en el espacio cultural de la frontera.

El *Martín Fierro* pertenece a un corpus de textos latinoamericanos que se pueden leer como una respuesta local al extraordinario éxito que tuvo *La cabaña del tío Tom* (1854) de Harriet Beecher Stowe a nivel continental. En el prólogo a la octava edición del *Martín Fierro* se usaba esta comparación como estrategia de promoción de ventas y se decía que el poema había sido llamado “El tío Tom de la república argentina” (Hernández 92). Así como Harriet Beecher Stowe politizaba la retórica de la compasión en nombre de los esclavos negros en Estados Unidos, una estrategia que según Abraham Lincoln provocó la guerra civil de Secesión (1861-1865), Hernández se proponía desde el prólogo una meta afectiva igualmente reformista: hacer que el lector se compadeciera por la suerte de un sujeto marginal en peligro que estaba siendo erradicado por los avances de la civilización. Cuando, en la carta a José Zoilo Miguens, Hernández se distancia de Estanislao del Campo porque no le interesa hacer reír sino emocionar y conmover (5), lo hace para invocar implícitamente el poder político y cultural de la benevolencia. En una temprana lectura de la *Ida*, fechada en 1874, Juan María Torres sugería que la meta sentimental de Hernández había sido parcialmente exitosa y decía:

Estos versos tan naturales, tan sentidos, que parecen escritos con lágrimas, estas quejas tan tiernas, tan patéticas, y que harían llorar a las piedras, si las tuvieran ¿no dicen nada al corazón, ni a la inteligencia de las gentes que se llaman ilustradas de los hombres que gobiernan y hacen las leyes? ¿No

1 Todas las citas del *Martín Fierro* en este trabajo provienen de la excelente edición de la Colección Archivos preparada por Élide Lois y Ángel Núñez.

conmoverán a los que tienen el poder y el deber de poner término a tales atrocidades, a tales sufrimientos? (49)

Algo que se puede extrapolar de esta lectura es que en el siglo XIX el desborde afectivo que recorre el *Martín Fierro* no iba a contrapelo de su poder cultural o de la idea hegemónica de la masculinidad. Una vez en el siglo XX, ese lado del texto se volverá problemático para los lectores que buscarán silenciar sus excesos lacrimógenos en parte para convertir al gaucho en arquetipo de la masculinidad viril.

En *Compassion: The Culture and Politics of an Emotion*, Laurent Berlant argumenta que la compasión es una estructura de sentimiento que implica una relación social asimétrica entre espectadores y víctimas. Mientras que el que sufre está en un allá dominado por el dolor y el infortunio, el yo que siente compasión tiene poder o recursos para aliviar el sufrimiento ajeno. En el caso de la gauchesca el que posee este poder afectivo es un testigo *voyeur*, que al mismo tiempo que se pone en el lugar del otro usa las penurias de su objeto de piedad para expandir los límites de su propia subjetividad. Hernández invoca el poder transcultural de la compasión cuando se refiere a su “pobre gaucho” como un “harapiento cantor del desierto” o un “desgraciado payador” (86-91). Explica también que una de las metas del *Martín Fierro* es que “haga sentir a los que escuchen al calor del hogar la relación de sus padecimientos [...]” (90). Pero, ¿cómo hace Hernández para que el sufrimiento de esa clase social desheredada o paria a la que se refiere apelando a retóricas victorianas de la orfandad cruce barreras de raza y clase? ¿Qué estrategias utiliza el sujeto lírico para que los lectores se compenetren con los infortunios de un sujeto masculino rural al que ignoran o desprecian?

A partir de los estudios de Ángel Rama que diferenciaba, siguiendo el esquema del indigenismo propuesto por Mariátegui, los términos *gaucho* y *gauchesca*, reconocemos que el gaucho es un artefacto cultural que nos dice más sobre las ansiedades de la cultura letrada que sobre la otredad de un referente histórico, que ya para el momento de la publicación del *Martín Fierro* Hernández reconoce como desaparecido². En el marco de producción y consumo de un poema que se enuncia desde una serie de bipolaridades excluyentes (oralidad-escritura, ley-delito, civilización-barbarie), emerge una preocupación por delimitar fronteras raciales y sexo-genéricas, un proceso que en el caos finisecular remite a la necesidad de hacer coincidir cualidades y valores morales con las diferencias

2 Dice Hernández en la carta a J. Z. Miguens que uno de los objetivos que se propuso fue representar “el modo de ser, de sentir, de pensar” de los gauchos “que al paso que avanzan las conquistas de la civilización va perdiéndose por completo” (Hernández 6).

anatómicas de los cuerpos. La metáfora de la frontera como un espacio poblado de peligros, en el que las mujeres están casi ausentes, se vuelve un lugar privilegiado para escenificar y afirmar un tipo de virilidad deseada pero esquiva, que paradójicamente debe ser enunciada desde la práctica debilitante del lamento. En el marco de una ideología de las esferas devaluada (público-privado) en la que cada vez hay más áreas de superposición o acercamiento entre los géneros, lo que textos canónicos como el *Martín Fierro* demuestran es justamente la necesidad letrada, en muchos sentidos infructuosa, de volver a polarizar el terreno afectivo del imaginario liberal. Este proceso remitía entre otras cosas a la necesidad de definir y estabilizar el modelo de la masculinidad dominante a través de la canibalización de ciertos atributos de las masculinidades subalternas.

Una pregunta que se plantea Graciela Montaldo en *De pronto el campo* es por qué, “de repente”, en pleno frenesí urbanizador, los hombres letrados sintieron la necesidad de apropiarse de la voz del gaucho y de su iconografía cuando en la primera parte del siglo esta forma de masculinidad rural era casi indistinguible del salvajismo imaginado de los indios. Al reflexionar sobre este paradójico proceso de lo que ella llama “argentinización” del criollismo, Montaldo relaciona tal gesto con la ansiedad que la acelerada modernización provoca en el sujeto letrado finisecular. Dice: “Cuando todo parece indicar que el cosmopolitismo y el europeísmo van ganando un terreno cada vez mayor, resulta notable sin embargo la atracción literaria que ciertos escritores argentinos van desarrollando hacia lo rural como tópico o paisaje” (27). Partiendo de esta idea y pensando en el criollismo desde el debate sobre la construcción de masculinidades, me interesa explorar la posibilidad de que la exaltación del lado viril de los gauchos por parte de la generación de Hernández tuviera que ver con la necesidad de virilizar una subjetividad masculina en crisis que corría el peligro de feminizarse al acatar en demasía las costumbres refinadas del proyecto urbanizador.

Dentro de un archivo de modelos masculinos al que los hombres decimonónicos recurrieron para crear su identidad (*dandies*, *flâneurs*, *casseurs*, hombres sentimentales, *self-made men*), el gaucho fue el que se acercó más a la idea de la masculinidad hiperviril que se fue consolidando como hegemónica en América Latina a lo largo del siglo XX. Boleadoras, facones, rebenques, espuelas y lanzas forman parte de un arsenal de herramientas que sirvieron para poner en escena una forma de identidad rústica que buscaba hacer frente estoicamente a las inclemencias de la vida de frontera. La necesidad de afirmar la virilidad a través de complicadas pruebas y desafíos demuestra lo que Elizabeth Badinter llama, en *XY*, el carácter culturalmente construido de la masculinidad dominante que necesita escenificar constantemente una superioridad física e intelectual para

distanciarse de los grupos subalternos (mujeres, niños y hombres afeminados). Si en la época de la construcción nacional el gaucho representaba para la generación del 37 una forma de hombría no deseada que se diferenciaba por clase y raza de una masculinidad culta y urbana, pasó a convertirse a partir del Centenario en un arquetipo rural sobre el que la cultura letrada proyectó la esencia de la argentinidad.

En el pacto de producción y consumo del *Martín Fierro*, la necesidad de “ventrilocuizar” la masculinidad gaucha se puede leer como un gesto anti-moderno que busca contrarrestar el protagonismo de *dandies* y *flâneurs* en los imaginarios urbanos. Si ya textos como *El matadero* de Echeverría sugerían que la masculinidad civilizada carecía de la fuerza física para implementar el proyecto civilizatorio, las generaciones venideras buscaron virilizar ese modelo a través de la canibalización de formas “primitivas” de comportamiento. Josefina Ludmer ha estudiado la forma en que el género gauchesco opera a través de un sistema de apropiaciones múltiples en el que el cuerpo y la voz del gaucho se vuelven objetos en disputa. Según Ludmer, el uso que hace el letrado de la oralidad gauchesca no se diferencia demasiado del uso que el ejército hace de su cuerpo³. Menos atención se prestó en esta lectura al carácter homoafectivo de la alianza letrado-gaucho y a la utilización de la compasión como material cultural que sirve para incorporar a un otro racial en peligro a un nuevo proyecto de nación. Cuando Ludmer habla de la explotación del cuerpo del gaucho, la palabra *uso* se podría extender a la moda del criollismo: un fenómeno cultural basado en la mímica y el disfraz que, tal y como lo demuestra Carlos Masotta, hizo que los hombres letrados sintieran la necesidad de hablar, vestirse y comportarse como gauchos. Dentro de lo que se va configurando como un nuevo imaginario de la masculinidad, las figuras protagónicas del criollismo (indios y gauchos) les sirvieron a los letrados de la generación del ochenta para ensayar, por medio de la citación performática, nuevas formas de identidad.

Borges decía que leemos el *Martín Fierro* a partir de la lectura épica de Lugones, pensando sobre todo en el carácter icónico que asume el texto de Hernández para la cultura nacional. Algo que se puede inferir de las lecturas de Borges y Lugones es que ese carácter de epopeya se conecta con un deseo de ver al gaucho como un sujeto masculino hercúleo, un yo físicamente poderoso capaz de eliminar por las armas a ciertos grupos no deseados (indios y negros) del proyecto nacional. Cuando Lugones reivindica el tronco helénico del personaje gauchesco, recurre al

3 Como bien lo indica Borges, los poetas gauchescos (Hernández, Ascasubi e Hidalgo) eran personas cultas que “alardeaban” o simulaban ser hombres rústicos (*Obras completas* 93). José Hernández, dice Borges, se hacía llamar Martín Fierro; y Estanislao del Campo adquirió un seudónimo gaucho, Anastasio el *Pollo*, en homenaje al personaje de Ascasubi, Aniceto el *Gallo*.

imaginario grecolatino para crear un modelo estoico de la masculinidad argentina. Preocupado por el tema de la referencialidad, Lugones lee en el *Martín Fierro* un retrato fiel del alma gaucha, algo que no encuentra ni en *La cautiva* de Echeverría ni en la obra de Ascasubi. Sin embargo, critica por momentos en la representación del gaucho “el sentimentalismo cursi que lo inspira” (869).

Así como Borges escribe contra Lugones, este lo hace contra aquellos lectores “menguados” que no vieron que el texto era “ejemplo de la vida heroica formada alternativamente de valor y de estoicismo” (868). En esa lectura compleja con la que Borges disiente (porque para él el *Martín Fierro* es novela y no épica)⁴, el tema de la virilidad deseada de Fierro ocupa un lugar importante. Si en la carta a Zoilo Miguens Hernández se refiere a Fierro como un paria que necesita ser incorporado a la patria a través de la compasión, en *El payador* Lugones lee otra cosa: una genealogía del heroísmo guerrero que establece para la valentía del gaucho un linaje espartano. En esa operación cultural, en la que argentinidad y masculinidad son sinónimos, se piensa todo lo referente al gaucho como viril, incluida su pena. Versos como “[y]o abriré con mi cuchillo / [e]l camino pa seguir” (Hernández 164) apuntan a ese nomadismo antidoméstico que tan atractivo resulta para Hernández y sus futuros lectores.

Borges se distancia de la lectura de Lugones, a partir sobre todo del escepticismo nacionalista. Sin embargo, coincide con él en pensar el *Martín Fierro* como una utopía estoica en la que se ponen las armas por encima de los afectos. La operación cultural que en Lugones es tácita: borrar los aspectos sentimentales del arquetipo para facilitar el proceso de su canonización, en Borges es más explícita. Dice: “Pensemos en lo triste de que nuestro héroe sea un desertor, un prófugo, un asesino y un forajido sentimental [...] [que] se adelanta ya de algún modo a las peores blanduras argentinas y al peor sentimentalismo argentino” (Borges en Chiappini 31). No me parece casual, en este sentido, que en los dos

4 Dice Borges: “El placer que daban las epopeyas a los primitivos oyentes era el que ahora dan las novelas: el placer de oír que a tal hombre le acontecieron tales cosas. La epopeya fue una preforma de la novela. Así, descontado el accidente del verso, cabría definir al *Martín Fierro* como una novela” (“Juicio general” 915). Borges también dice de Fierro que “su ética fue la del coraje y no la del perdón. Pero Fierro, que ignoró la piedad, quería que los otros fueran rectos y piadosos con él y a lo largo de su historia se queja casi infinitamente” (916).

5 Para Lugones, en “La vida épica”, el género es “certificado eminente de aptitud vital; porque dicha creación expresa la vida heroica de su raza”. Lugones hace una lectura irónica de ese sentimentalismo que detecta en el poema cuando dice que el llanto y la risa mezclados dan lugar a “ese juego despreciativo con la suerte infausta, ese comentario irónico de los propios dolores, forman el pudor de la pena viril. El rictus del llanto transfórmase en sonrisa, el sollozo prefiere estallar en carcajada” (868).

cuentos que Borges escribe pensando en el *Martín Fierro* se obsesione con las escenas de duelo a cuchillo para resemantizarlas. Uno de esos cuentos es “El fin”, en el que Borges transforma lo que había sido una disputa o un desafío verbal entre Fierro y el Moreno (la payada) en una pelea física a cuchillo. Y otro es la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, el cuento en el que Cruz reconoce en su doble, el gaucho desertor, “su íntimo destino de lobo, no de perro gregario”; es decir, un deber ser masculino casi salvaje que lo inspira a transgredir las leyes de la civilización. Algo que podemos extrapolar de las objeciones de Borges es que así como en el marco de producción del texto el sentimentalismo es una *estructura del sentir* (Williams) prestigiosa que le sirve a Hernández para apelar a un gran número de lectores, a medida que nos acercamos a la época de las vanguardias, la estetización de los afectos se vuelve una operación cultural riesgosa que empieza a migrar hacia la cultura popular (el tango) y o femenina (el melodrama).

En sus estudios sobre la construcción cultural de la frontera en la literatura de viajes argentino-brasileña, Álvaro Fernández Bravo ha propuesto pensarla como un espacio de circulación de cuerpos en el que se generan productivos choques identitarios⁶. Dado que en el siglo XIX los cuerpos que circulan por las fronteras son en su inmensa mayoría masculinos (gringos, negros, gauchos e indios), Fernández Bravo propone pensar la frontera como una plataforma ideal para debatir cuestiones relacionadas con la masculinidad. En el caso del *Martín Fierro*, las dos figuras masculinas que luchan por ocupar un lugar protagónico en el imaginario criollista son los gauchos y los indígenas. Dentro de esta oposición binaria se coloca de un lado a un indígena bestializado que no tiene corazón y del otro, a un gaucho matrero, pero sensible, que se compenetra con el sufrimiento ajeno. El hecho de que los indios no respeten el vínculo sagrado de la ideología liberal (la alianza entre madre e hijo en el *tableau* de la Cautiva) es lo que polariza las identidades subalternas dentro de una esfera masculina fracturada por desigualdades raciales. Desde el punto de vista de la alta cultura, gauchos e indígenas ocupaban un lugar parecido en el campo semántico de la barbarie, ya que, como lo señaló David Viñas en *Indios, ejército y frontera*, los dos andaban a caballo y pegaban gritos. Sin embargo, el sujeto de la enunciación establece una jerarquía entre estos dos grupos en la que la sensibilidad del gaucho está por

6 Álvaro Fernández Bravo hace la siguiente observación sobre el binomio rural / urbano en su estudio sobre la producción cultural de la frontera en los años cuarenta en Chile y en la última década del XIX en Argentina: “En los dos momentos estudiados es el espacio rural y fronterizo el que provee los mitos (*Facundo*, *Colo Colo*, el nuevo comienzo capaz de torcer la crisis) y donde se relevan los datos para llenar el archivo. La ciudad, en contraste, es zona de disolución y pérdida de la identidad” (*Literatura y frontera* 17-18).

encima de la inhumanidad de un indígena sanguinario al que “no hay plegaria que lo ablande / ni dolor que lo conmueva” (Hernández 291). En este sentido, la retórica de la compasión establece diferencias en cuanto a la posible incorporación de ciertos grupos: hay algunos que la merecen y otros que no. Una de las cosas que hace que los indios no sean domesticables o incorporables al proyecto modernizador es en el *Martín Fierro* su falta de corazón.

En el encuentro con el indio, el gaucho imaginado por Hernández corre peligro de ablandarse y desvirilizarse. El miedo a la otredad de estos personajes encubre una admiración oculta, porque en términos de la retórica del coraje el indio es más aguerrido y valiente que los gauchos. Parte del deseo de exagerar la ferocidad de los indios tiene que ver con un proceso de autofiguración por parte del gaucho en el que la ferocidad del enemigo es un vehículo oblicuo para narrar hiperbólicamente la hazaña de haberlo vencido. Dentro de este orden de cosas, el contrapunto identitario que se establece entre la masculinidad del gaucho y los afeminados inmigrantes le sirve al sujeto lírico para expulsar del yo masculino rural ciertas características no deseadas (el miedo, el llanto, la coquetería) que parecen estar fuera de lugar en el espacio del desierto. Si en la escena de la arriada, el gringo es el único hombre que llora frente al juez de paz: “¡Tan grande el gringo y tan feo! / Lo viera cómo lloraba” (Hernández 114), en la *Vuelta*, Picardía cuenta que los gringos napolitanos lloraban sin consuelo cuando perdían en el juego.

En la frontera imaginada por Hernández, el exceso afectivo coloca a los gringos fuera de la fraternidad viril. Sin embargo, estas emociones líquidas que por momentos son feminizadas no son solo patrimonio de los afeminados inmigrantes. Cuando Fierro y Cruz cruzan la frontera para adentrarse en tierra de indios huyendo de la civilización, Hernández construye en términos lacrimógenos la intensidad emotiva de la escena. “Y a Fierro dos lagrimones / le rodaron por la cara” (203). La representación de las emociones masculinas, que aparece aquí desprovista de ironía, cede paso en otros momentos del poema a un proceso de feminización afectiva en el que se establece una relación oximorónica entre llanto y masculinidad. En los consejos de Vizcacha se ubica el llanto del lado de una subalternidad femenina o animal que es asociada a su vez con una falsedad performática. “Que el hombre no debe creer / en lágrimas de mujer / ni en la renquera del perro” (366). A esta misma idea recurre Hernández en la *Ida*, cuando Fierro asume una postura crítica frente a su propio llanto y dice: “Puedo asegurar que el llanto / como una mujer largué” (146). La feminización de las lágrimas y el llamado a asociar la masculinidad con la retórica de la contención vuelve a aparecer en los siguientes versos del canto XI: “La junción de los abrazos, / de los llantos y los besos / se deja pa las mujeres, / como que entienden el juego. / Pero el

hombre que comprende / que todos hacen lo mismo / en público canta y baila, / abraza y llora en secreto” (336).

En una temprana lectura del *Martín Fierro*, Victoria Ocampo se detenía en el lado hiperviril de un texto en cuya iconografía no se reconocía como lectora. Notaba por ejemplo el orden en el que el gaucho lloraba sus posesiones perdidas en una jerarquía que dejaba lo femenino en último lugar: “Tuve en un tiempo, hijos, hacienda y mujer”. En el marco de esta observación se puede leer de forma irónica la actitud sospechosamente “moderna” y racional de Martín Fierro con respecto al hecho de que la mujer se hubiera ido con otro. Cabe citar el siguiente pasaje: “Si no lo quedó ni un cobre, / sinó de hijos un enjambre, / qué más iba a hacer la pobre / para no morirse de hambre!” (148). Si comparamos la forma en que el sujeto lírico escenifica dos escenas de abandono, la de la mujer (por infidelidad) y la de Cruz (por culpa de la muerte) vemos que la segunda está permeada de ese sentimentalismo exagerado que tanto molestaba a Borges. Y cito:

Aquel bravo compañero
 en mis brazos espiró;
 hombre que tanto sirvió
 varón que fue tan prudente,
 por humano y por valiente
 en el desierto murió.

Y yo, con mis propias manos
 yo mesmo lo sepulté-
 A Dios por su alma rogué
 de dolor el pecho lleno
 y humedeció aquel terreno
 el llanto que redamé. (308)

.....
 Cual más, cual menos los criollos
 saben lo que es amargura--
 En mi triste desventura
 no encontraba otro consuelo
 que ir a tirarme en el suelo
 al lao de su sepultura. (309)

En realidad, a la hora de construir esa fraternidad del sufrimiento en la que los grupos marginales se unen para hacer frente a la adversidad, la desaparición de la mujer de Fierro tiene un lado productivo que remite por un lado a

la necesidad de abrazar la vida nómada y aventurera del desierto, a la que solo los hombres pueden hacer frente; y por otro, a la posibilidad de desarrollar una relación homosentimental con Cruz. La retórica del secreto estructura toda esta relación afectiva en una representación de la amistad íntima entre hombres que, aunque me interesa leerla más en términos homoafectivos que homosexuales, se podría leer también, anacronísticamente hablando, como una versión decimonónica de la relación homoerótica entre *cowboys* en *Brokeback Mountain* (2005)⁷. Hay muchas escenas que se prestan a una lectura afectivamente ambigua de este tipo pero subrayo la siguiente:

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. (285)

Lo que Cruz y Fierro comparten no es solamente el haberse fugado juntos a la frontera y el haber convivido entre los indígenas en condiciones hostiles, sino también un compromiso emocional que hace que, una vez muerto Cruz, Fierro recoja y eduque al hijo huérfano de su amigo. En una de las ilustraciones de Carlos Clérice, a quien el mismo Hernández le encargó visualizar los momentos emblemáticos del texto, se ve a Martín Fierro en una escena de fogón en compañía de Picardía y sus dos hijos, con un epígrafe que borra la ajenidad biológica de Picardía: “Martín Fierro dando consejos a *sus hijos*” (el énfasis es mío). El *sus hijos* del rótulo incluye a Picardía porque para este momento la familia de la que habla Hernández es una familia homosentimental en la que los lazos familiares se

7 Martínez Estrada llama la atención sobre el tema de la elipsis en la vida privada de Fierro en un párrafo dotado de una cierta ambigüedad genérica focalizada exclusivamente en la relación entre Fierro y Cruz. Dice: “La vida privada de Fierro nos es desconocida: el cantor la elude rigurosamente, la vida privada de Cruz está desfigurada y la recomendación de amparo a su hijo, hecha antes de morir, plantea uno de los problemas de la clave” (I, 48-49).

establecen de forma no genética, a contrapelo de la idea de Sommer. La amistad entre Cruz y Fierro está atravesada por una intensidad emotiva de la que está desprovista la relación heterosexual entre Fierro y la Cautiva. De hecho, es Leopoldo Marechal quien pone en duda tempranamente y de una forma un tanto oblicua la virilidad de esa alma nacional al plantear una posible feminización de Fierro en el encuentro con la Cautiva. Dice: “Y si Martín Fierro también es la encarnación simbólica del ente nacional, no hay duda que, al enfrentarse con la Cautiva, nuestro héroe se enfrenta consigo mismo y se ve a sí mismo en ella, como si la Cautiva, en aquel instante, fuese un clarísimo espejo de su conciencia” (923). La expectativa erótica que se genera en el texto por medio del rescate de la Cautiva queda cancelada cuando Fierro devuelve a la mujer al campo de la civilización.

La lectura del gaucho viril (que es la que finalmente se afianzará en el imaginario nacional) se superpone a la de un gaucho propenso a las lágrimas, en la que el estoicismo cede paso a su reverso. Un *tableau* recurrente en el poema, anclado en el motivo del *ubi sunt*, es el de un gaucho que llora torrencialmente en los pajonales del desierto. “Cuántas veces al cruzar / en esa inmensa llanura, / al verse en tal desventura / y tan lejos de los suyos / se tira uno entre los yuyos / a llorar con amargura” (276). A diferencia de otros textos decimonónicos, como *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, en los que se usan las lágrimas como puentes líquidos que posibilitan roces y acercamientos entre los cuerpos, aquí los fluidos corporales nunca se mezclan. El recorrido de las lágrimas de Fierro es siempre vertical y dibuja un arco telúrico que une al gaucho con la tierra. Después de todo, Hernández estaba interesado en incorporar al gaucho a la economía ganadera, tal y como lo demuestra la publicación de su manual didáctico *Instrucción del estanciero* en 1881. Si a lo largo del texto, el sujeto lírico busca distanciar al gaucho del inmigrante por medio de la retórica de la contención, el desborde emotivo de los gauchos borra por medio de las lágrimas esta diferenciación⁸. En el caso de la *Ida*, la figura de un gaucho cantor, al que frecuentemente “se [le] añuda la voz y se le turba la vista”, da cuenta de la dificultad de crear una idea unívoca de la masculinidad y de erradicar del terreno de lo masculino el mundo de las emociones.

Se podría leer el culto a la virilidad del gaucho en el marco de un temor a la feminización de la cultura, que queda articulado a nivel continental por Martí en “Nuestra América” cuando escribe en contra de los petimetres y cuando asocia el

8 En *Juan Moreira* (1884), una novela folletín de Eduardo Gutiérrez, el gaucho que mata está construido por el autor en términos igualmente lacrimógenos. A manera de ejemplo cito un *tableau narrativo*: “Enseguida soltó la daga, oprimió entre las manos la varonil cabeza y se puso a llorar amargamente, con esa desesperación del hombre de temple de acero que se encuentra avasallado y se entrega por completo a la desesperación del dolor más íntimo” (192).

afeminamiento de la identidad masculina no solo con el modernismo canónico sino también con la sensibilidad aristocrática de un modelo identitario propuesto por Rivadavia, el “que pecó de finura en tiempos crudos” (19). Frente al peligro de una modernidad que desdibuja las cualidades heroicas de sus protagonistas, se vuelve al campo para construir una subjetividad masculina capaz de hacer frente a los peligros de la democratización cultural. Devolver la masculinidad al campo de la hipervirilidad, de las rudezas campestres, de la fuerza y el estoicismo significaba en este clima social reafirmar la diferencia sexo-genérica con respecto al sujeto femenino. Al mismo tiempo, la lucha contra la sentimentalización de la cultura no era meramente una batalla externa contra los grupos que la amenazaban desde el género o la otredad racial, sino que remitía también a la necesidad de homogeneizar y virilizar la subjetividad letrada para tratar de borrar el lado sentimental de la masculinidad.

Dentro del abanico de tópicos sentimentales que construyen al gaucho como objeto de piedad del lector ilustrado, ocupa un lugar importante el concepto de la alianza rota ocasionada en el marco de separaciones, muertes, encarcelamientos, abusos o raptos. En la primera parte del *Martín Fierro* se trata de lazos biológicos frustrados, representados por una familia que se deshace por culpa de la leva ordenada por el gobierno. En la *Vuelta*, la alianza que se fractura es homosentimental y remite a la relación de Fierro y Cruz interrumpida por culpa de la muerte. Ambas alianzas rotas sitúan al lector u oyente en el rol de testigo impotente de la tragedia de un gaucho que no puede estrechar lazos duraderos en el contexto hostil de la frontera. En este sentido, se puede pensar en el concepto de la alianza no tanto a nivel del campo de producción del texto entre el mundo de la oralidad y el de la letra, sino como una estrategia sentimental que hace que el lector tome partido a favor del gaucho. El enemigo imaginado contra el que se desarrollan las alianzas restaurativas o consolatorias va girando y cambiando de cara a lo largo de las dos partes del libro, dependiendo un poco del lugar desde el que está hablando Hernández. En este sentido, y tal y como lo sugiere Rousseau, el sentimentalismo decimonónico remite siempre a la teratología, a la creación imaginaria de un monstruo que destruye los lazos afectivos colocando al lector en una situación de impotencia frente a la que no puede hacer más nada que llorar. Lo que se proyecta entonces sobre la virilidad imaginada o deseada del hombre del desierto es en la *Ida* el lamento de Hernández que, desde un lugar socialmente incómodo como estanciero federal, se alía con su personaje para protestar por su exclusión del proyecto político sarmientino. De ese choque de subjetividades masculinas (la letrada y la rural, la bárbara y la civilizada, la nómada y la doméstica) surge una forma de subjetividad afectivamente híbrida en la que conviven tensamente la liquidez afectiva con el estoicismo.

Pero, ¿cómo compaginar la desconfianza con respecto a la teatralización de las emociones con la finalidad de un texto que se propone explícitamente hacer llorar a los lectores? Cuando Fierro dice en la *Vuelta*: “Y si llegan a escuchar / lo que explicaré a mi modo / digo que no han de reír todos / algunos han de llorar” (268), sus palabras hacen eco de la carta de Hernández en la octava edición cuando decía, al referirse a las penas del gaucho, que “sus desgracias, que son las de toda la clase social a la que pertenece, despiertan en los que participan de su destino, un interés fácil de explicar, pues si la felicidad aleja *el infortunio aproxima*” (Hernández 89-90, el énfasis es mío). Lo que parecería estar diciendo Hernández es que, a la hora de construir identidades y modelos de ciudadanía, las lágrimas tienen un poder retórico del que carecen las palabras. Hacer que el lector se compadezca por la suerte desgraciada de los gauchos es parte de la meta afectiva de un texto que busca establecer puentes culturales entre lo urbano y lo rural hibridizando en el proceso formas sentimentales y antisentimentales de masculinidad. Esta idea democrática del sufrimiento en la que se usa el llanto para incorporar cuerpos a la patria, aun en condición de subalternidad, se contradice con una visión más jerárquica de la cultura de las emociones en la que se privilegia el sufrimiento de ciertos grupos en desmedro de otros. Está claro que en esta política de los afectos son los indios los que quedan excluidos del campo semántico de la compasión.

Obras citadas

- Badinter, Elizabeth. *XY: On Masculine Identity*. Nueva York: Columbia University Press, 1995.
- Berlant, Lauren. *Compassion: The Culture and Politics of an Emotion*. Chicago: Chicago University Press, 2004.
- Borges, Jorge Luis. “Juicio general”. Hernández, José. *Martín Fierro*. Edición crítica de Élica Lois y Ángel Núñez. Madrid: Archivos, 2001. 915-916.
- _____. *Obras completas 1975-1988*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- Campra, Rosalba. “Martín Fierro. Entre otros”. *Martín Fierro*. Edición crítica de Élica Lois y Ángel Núñez. Madrid: Archivos, 2001. 768-782.
- Chiappini, Julio. *Borges y José Hernández*. Rosario: Zeus, 1994.
- Fernández Bravo, Álvaro. *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.
- _____. “Políticas del cuerpo en la frontera, Argentina y Brasil, c. 1880”. Eds. Ana Peluffo e Ignacio Sánchez Prado. *Entre hombres: masculinidades del siglo XIX en América Latina*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2010. 59-85.
- González Stephan, Beatriz. “Héroes nacionales, Estado viril y sensibilidades homoeróticas”. Eds. Ana Peluffo e Ignacio Sánchez

- Prado. *Entre hombres: masculinidades del siglo XIX en América Latina*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2010. 23-58.
- Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Edición crítica de Élica Lois y Ángel Núñez. Madrid: Archivos, 2001.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.
- Lugones, Leopoldo. *El payador. Antología de poesía y prosa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Marechal, Leopoldo. "Simbolismos del *Martín Fierro*". Hernández, José. *Martín Fierro*. Edición crítica de Élica Lois y Ángel Núñez. Madrid: Archivos, 2001. 916-924.
- Martí, José. "Nuestra América". *Obras completas*. Vol. 6. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963. 1-23.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración del Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948. 2 vols.
- Masotta, Carlos. *Gauchos en las primeras postales fotográficas del siglo XX*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2007.
- Montaldo, Graciela. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- Ocampo, Victoria. "Las mujeres y el *Martín Fierro*". *Martín Fierro/72*. Buenos Aires: Instituto Salesiano de Artes Gráficas, 1972. 16-17.
- Peluffo, Ana e Ignacio Sánchez Prado, eds. *Entre hombres: masculinidades del siglo XIX en América Latina*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- Rama, Ángel. "El sistema literario de la poesía gauchesca". *Literatura y clase social*. México: Folios, 1983. 23-77.
- Sarlo, Beatriz y María Teresa Gramuglio, eds. *Leumann, Borges, Martínez Estrada. Martín Fierro y su crítica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Torres, Juan María. "Martín Fierro". Hernández, José. *Martín Fierro*. Edición crítica de Élica Lois y Ángel Núñez. Madrid: Archivos, 2001. 39-68.
- Viñas, David. *Indios, ejército y frontera*. México: Siglo XXI, 1982.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Trad. Pablo de Massi. Barcelona: Península, 1997.