

LA LITERATURA Y EL CINE COMO ESPACIOS DE RESISTENCIA AL PARADIGMA HÉTERONORMATIVO

ADRIÁN MELO* Y MARCELO RAFFIN**

Resumen: El presente trabajo presenta al discurso literario y al género cinematográfico como campos de batalla en donde se cuestionan las categorías dominantes y se producen imágenes alternativas respecto al paradigma héteronormativo instalado por el psicoanálisis, el derecho y otras ciencias normativas. Los autores focalizan su atención en la figura del gaucho, arquetipo de la virilidad y el ser nacional y, paradójicamente, también lugar desde el cual se cuestiona e incluso invierte la noción moderna de masculinidad. Para ello, trazan una breve genealogía del ser varonil en la literatura nacional, para luego finalizar con un pormenorizado análisis del gaucho en Martín Fierro, La Vuelta de Martín Fierro, Don Segundo Sombra y Vidalita.

Palabras claves: Heteronormatividad – Gaucho – Literatura – Cine – Ser nacional

Abstract: This writing presents cinema and literary discourse as fields where not only dominant categories are questioned, but also, alternatives to the heteronormative paradigm created by psychoanalysis, law and other sciences, are suggested. The authors put forward that the gaucho, while archetypal figure of virility and national being, also allows for the modern notion of masculinity to be subverted. After a brief genealogy of this concept in national literature, the writing concludes with a detailed analysis of the gaucho character in Martín Fierro, La Vuelta de Martín Fierro, Don Segundo Sombra and Vidalita.

Keywords: Heteronormativity – Gaucho – Literature – Cinema – National being

* Profesor Adjunto Regular e Investigador del Instituto Gino Germani de la UBA. Doctor en Ciencias Sociales por la misma Universidad.

** Profesor Titular Regular de Filosofía (Facultad de Ciencias Sociales-UBA) y Profesor Adjunto Regular de Filosofía del Derecho (Facultad de Derecho-UBA). Es Investigador del Instituto Gino Germani de la UBA y Doctor en Filosofía por la Universidad de París 8. Asimismo, se desempeña como Director del Centro Franco-Argentino de Altos Estudios de la UBA por dicha Universidad.

I. INTRODUCCIÓN

El paradigma héteronormativo se consolida merced a la confluencia de una serie de discursos principalmente médicos, psiquiátricos, biologicistas y psicológicos pero también judiciales, morales, religiosos, científicos políticos, entre otros, que, en el siglo XIX, clasifican a los seres humanos de acuerdo al uso de sus placeres y consagran la sexualidad reproductiva dentro del matrimonio entre un hombre y una mujer como el sexo normal a la vez que relegan a las otras sexualidades al campo de las perversiones.

El mismo movimiento que eleva a la familia heterosexual al estatus de modelo y sanidad fija los roles que los hombres, las mujeres, las niñas y los niños deben cumplir en la misma, formas de comportamiento y los criterios de masculinidad y femineidad, entre tantos otros, que se enmarcan en lo que Pierre Bourdieu denomina dominación masculina.

Para Foucault, el dispositivo de sexualidad que fija las normas y la hegemonía del paradigma héteronormativo se aplica en primer lugar y con mayor rigurosidad en la familia burguesa. Desde finales del siglo XIX la nueva política por fuera de la pastoral cristiana de la carne, relega al sexo como asunto eclesiástico y lo convierte en objeto médico, pedagógico, económico y estatal. Pesan tres responsabilidades sobre la pareja procreadora: económica (frenos o incentivos a la fecundidad), política (responsabilidad biológico, moral y social) y médica (control de nacimientos). En este contexto, el despliegue de la sexualidad burguesa coincide con la legítima opción conyugal.

De esta manera el paradigma héteronormativo legitima y consagra la desigualdad en diferentes planos y con diferentes tipos de especificidad. La burguesía del siglo XVIII se afirma a sí misma, y con ello a todo su proyecto económico y político (lo cual explicaría en buena parte su hegemonía), no solo por ideología o conciencia de clase, sino 'físicamente' al autorreproducirse y autovalorarse como cuerpo sexual conforme a un modelo de salud y fuerza, a una *scientia* sexuales. Es decir, la burguesía se diferencia de las otras clases sociales subalternas, dándose a sí misma una sexualidad sana, normal, reproductiva y controlada. Al mismo tiempo, se consagra dentro de la familia la desigualdad de género y se instituye la noción de homosexualidad como ficción normativa paradigmática que nombra y señala a una clase de individuos cuya existencia se define como indeseable, volviéndolos candidatos a correcciones, curas o directamente eliminaciones.

En este contexto discursivo aparentemente monolítico aparece como significativo y queríamos destacar en el trabajo el hecho de que el discurso literario en ese siglo XIX primero y el género cinematográfico con posterioridad hayan producido imágenes alternativas respecto a los géneros, las masculinidades y las familias. Y eso sucedió precisamente en un tópico particularmente asociado a la construcción de la masculinidad y de los roles de género en Argentina tal como es la figura del gaucho.

Efectivamente, el Gaucho ha sido en Argentina una figura paradigmática en la construcción de la masculinidad y de la nacionalidad. Afirmada por discursos dispares como la historiografía, la cinematografía y muy particularmente la literatura, sus caracterizaciones arquetípicas aparecen vinculando las nociones de virilidad y Nación.

La figura del gaucho como encarnación del ser nacional comienza a tomar significación a partir de la década del 10 del siglo XX cuando escritores nacionalistas intentaron bucear en las raíces de la argentinidad lejos de la ciudad corrupta e invadida por los inmigrantes. Asimismo, valores tales como el coraje, la lealtad con los amigos y la propensión a la lucha para defender el honor son constitutivos del ser gaucho. A su vez, esos valores son preponderantes para caracterizar la masculinidad hegemónica y sentar las bases de la dominación masculina.

En los discursos literarios paradigmáticos de la creación del gaucho como prototipo de la virilidad y del ser argentino, es posible encontrar ciertas fisuras mediante las cuales a la vez que se afirma la masculinidad tal como fue pensada y construida durante la modernidad, se la cuestiona e incluso se la invierte.

Por un lado, como todas las comunidades exclusivamente de hombres, no puede obviarse en las comunidades de gauchos el contenido afectivo homoerótico que une a sus integrantes entre sí y con el jefe o valor arquetipo al que se hayan ligado.

Por el otro, son particularmente pertinentes para pensar estos universos los análisis que Eve Kosofsky Sedwick lleva a cabo en *Between Men* respecto del deseo triangular y de la aplicación de la noción de homosocialidad. Sedgwick se centra en los efectos opresivos sobre las mujeres y los hombres de un sistema cultural en que el deseo intermasculino se hizo fundamentalmente inteligible mediante su desviación hacia relaciones triangulares que implicaban a una mujer. Con el concepto de homosocialidad Kosofsky Sedwick se refiere a las comunidades masculinas que se definen por la exclusión de las mujeres, que están regulada por el pánico homosexual manifestado en la homofobia pero que presentan intensidades afectivas homoeróticas que son plausibles de convertirse en homosexuales.

En estas claves se leerán obras tales como *Martín Fierro* y *La vuelta del Martín Fierro* de José Hernández, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, así como la película *Vidalita* (Luis Saslavsky, 1949) que resulta totalmente subversiva al modelo hegemónico propuesto para la tipología gaucha.

De esta manera se pondrá de manifiesto el hecho de que tanto el discurso cinematográfico como el discurso literario son a menudo campo de batalla en donde se cuestionan las categorías dominantes y campos de resistencia frente a otros discursos hegemonzadores como el psicoanálisis, el derecho y otras ciencias normativas. Aunque también veremos que, tal como señala Didier Eribon se trata de un juego complejo en el que el cuestionamiento puede coexistir con el reconocimiento de los valores del mundo dominante. Pero también siguiendo a Eribon, “tanto la literatura como la teoría son también unos de los lugares que los defensores del orden

establecido utilizan, invocando, por ejemplo, la ‘ciencia’ contra la ‘locura’ de los excluidos, bien sea, (antaño pero también hoy) para intentar curarlos o bien (tanto hoy como ayer) para oponerse a sus reivindicaciones e intentar anular los efectos de su toma de palabra”.¹

Veremos circular por esas páginas, amores intensos entre hombres, amistades, lealtades masculinas hasta la muerte e inversiones de género que ponen en tela de juicio la masculinidad hegemónica y por lo tanto ciertos criterios de desigualdad social y de género.

Para dar cuenta de la importancia de esta figura central de la mitología y del imaginario social argentino se hace necesario trazar una breve genealogía de los lazos entre masculinidad y nación y la manera en que la figura del gaucho se inserta en dicha relación.

II. GENEALOGÍA DE LA MASCULINIDAD

La masculinidad moderna aparece asociada a la idea de patriotismo y nacionalidad. En *L’image de l’homme. L’invention de la virilité moderne*, George Mosse analiza la manera en que la invención de la virilidad en la modernidad está ligada a la nueva sociedad burguesa que se consolida hacia finales del siglo XIX y a la creación de los Estados - Nación.

El ideal masculino que impregna la cultura occidental redefine en la modernidad sus cualidades de voluntad, sangre fría, potencia, honor y coraje. Particularmente durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, la exhortación a “ser un hombre” deviene un lugar común por excelencia y ese ideal de hombre viene asociado a la posibilidad de crear un ideal de nación. En las guerras civiles latinoamericanas, recurrentemente, los bandos enfrentados luchaban también simbólicamente por el monopolio de la masculinidad.

En este sentido, en Argentina, la ficción literaria, contribuyó fuertemente a crear las imágenes que asociaban virilidad y Nación. Así, en *El matadero* de Esteban Echeverría, impuesto oficialmente como el primer cuento argentino, el ideal de hombre y de patriota es descripto en la figura del unitario que a sus cualidades de juventud y buena estampa se le agregan las de valentía, masculinidad y honor. De hecho, su muerte sobreviene, casi espontánea, ante la posibilidad de perder la honra, de ser desnudado y eventualmente violado por los carniceros federales del matadero.

De igual manera, en la primera escena de *Amalia* –declarada oficialmente la primera novela argentina–, el ideal de hombre y de patriota, Eduardo Belgrano –que

1. ERIBON, Didier, *Herejías. Ensayos sobre la teoría de la sexualidad*, Belaterra, Barcelona, 2004, p. 16

ya connota patriotismo desde su mismo nombre que lo emparenta con Manuel Belgrano, quien junto con San Martín los militares por antonomasia de la guerras de la independencia—, se enfrente él solo a cuatro hombres armados. No casualmente esos hombres hieren a Belgrano en uno de sus muslos, cerca de la zona genital y reproductiva. Es la recuperación de esa herida lo que lleva al joven —conocido desde las primeras páginas de la novela como el joven de la espada— a la casa de Amalia, la viuda virtuosa, ideal de mujer. Teniendo en cuenta la función de las novelas fundacionales latinoamericanas que describiera Sommer como verdaderos manuales de pedagogía erótica y patriotismo, *Amalia* puede ser leída también como la espera de Amalia para que cicatrice la herida de Eduardo y éste recupere plenamente los atributos que permitan dar luz a los nuevos y sanos hijos de la Nación.

Como en todo proceso de creación de estereotipos, al mismo tiempo que se construyen y se cristalizan socialmente las imágenes de la masculinidad y el patriotismo, se hace necesario caracterizar a aquellos que no formaban parte de ese orden viril y nacional. En ese sentido, los parias, los enfermos nerviosos, los extranjeros, los judíos, los homosexuales, los locos, los criminales y los vagabundos devinieron las contrafiguras ideales de aquello que no debía ser.

En este contexto, la literatura contribuyó también a la conformación de estos estereotipos y prejuicios. Así, en la literatura paradigmática de la generación del ochenta, las sexualidades desviadas y las enfermedades nerviosas así como las herencias degenerativas se concentraron tan pronto en la figura del inmigrante italiano (*¿Inocentes o culpables?*, –1884– de Antonio Argerich o *En la sangre* –1887– de Eugenio Cambaceres), asociado a ideas enfermas y contaminantes tales como el anarquismo, el socialismo y el sindicalismo como en la del judío (Julián Martel, *La bolsa*, 1891).

Siguiendo cierta tendencia de la cultura europea, hacia fines del siglo XIX, el prejuicio antisemita hace coincidir el estereotipo del judío y el del homosexual. El afeminamiento, la cobardía, la falta de virilidad y de carácter y la condición de paria, eran, entre otros, los rasgos comunes que los volvían incapaces de comprender el sentido del honor nacional y mucho menos de defenderlo. Descriptos como un “estado dentro del estado”, afeminados y judíos complotaban contra el Estado - Nación.

III. GAUCHO, MASCULINIDAD Y NACIÓN

Escritores nacionalistas argentinos como Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas o Manuel Gálvez trataron, a partir de la década del 10 del siglo XX, de recrear la esencia de la nación y de la argentinidad en la figura del gaucho. El más significativo y perdurable de esos discursos es el pronunciado por Lugones bajo el nombre de *El payador* y que termina de catapultar al gaucho como el prototipo del ser argentino, de la masculinidad y también de la sabiduría encarnada, en principio, en el Viejo

Vizcacha. Ello ocurre recién cuando el jinete libre, héroe de las guerras de independencia se está convirtiendo en un proletariado rural a costa de su libertad.

La representación del gaucho hace entonces un giro de ciento ochenta grados desde la personificación del gaucho malo, enemigo del Estado y amigo de los indios, en la época fundacional de la nacionalidad hasta su integración al mundo de la familia, el Estado y el mercado laboral como trabajador de la riqueza en la Argentina Agroexportadora en *La vuelta del Martín Fierro*. Luego, la novela *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes terminará de consolidar la figura del gaucho como paradigma del ser hombre y argentino. En *Don Segundo Sombra*, el protagonista aprende e incorpora las virtudes de la masculinidad para terminar la novela dominando en un mundo de hombres.

IV. EL GAUCHO REBELDE: MARTÍN FIERRO

Como destaca Sommer, *Martín Fierro* logró mayor perdurabilidad en el imaginario social popular que *Amalia*. Es lo que el pueblo argentino llama su “épica”. El extenso poema sigue la tradición de un género ya existente de poemas con connotaciones políticas.

Antes de José Hernández, la figura del gaucho había sido utilizada en la literatura como personaje cómico. Hernández es el primer intento de presentar al gaucho en sus connotaciones dramáticas, como un ser humano inmerso en un contexto socioeconómico esquivo al sistema capitalista y unas políticas estatales que, lejos de protegerla, lo sometían y tendían a su eliminación.

El *Martín Fierro* denuncia la ineficacia del Estado para asimilar y proteger al gaucho, ineficacia que va de la mano de la corrupción de los jueces y de los funcionarios, del voto fraudulento y de la violencia de los policías. Lo que termina revelando son las condiciones de funcionamiento de un Estado que se va a instaurar bajo el signo de la dominación oligárquica y que precisa por ello, de la exclusión de amplios sectores de la población. Martín Fierro es un gaucho trabajador que vive sosegado en su rancho con su mujer e hijos. Sin embargo, el juez de paz que lo tenía entre ojos porque en la última votación se hizo el remolón y no fue a votar, lo obliga vía fuerza policial a reclutarse como soldado y a partir a la frontera para defenderla de los indios.

En la frontera, Hernández describe en la figura de Martín Fierro una situación real: las penurias de los gauchos reclutados, desnudos, desarmados y hambrientos a merced de los malones y de las arbitrariedades y maltratos gubernamentales. No aguantando esta vida, dos años más tarde, Fierro se escapa. A su regreso a las poblaciones “desertor, pobre y desnudo”, encuentra que su hacienda fue vendida y que su mujer lo abandonó “por un gavilán” y se llevó a sus hijos.

Esas desventuras son las que lo llevan a recorrer el camino de gaucho manso que se dejó apresar por la policía en una fiesta a gaucho matrero que se abre en la vida a fuerza de cuchillazos. Después de provocar y matar a un negro y a un guapo, es rodeado por la policía, una noche en que, alejado de las poblaciones contempla las estrellas.

Lejos de entregarse, Fierro enfrenta con su cuchillo a la partida policial. Y, en una escena memorable, que recuerda el arrojito de Daniel Bello para salvar la vida de su amigo Eduardo Belgrano en *Amalia*, el sargento Cruz se separa de la fuerza policial e identificándose con el destino del bandido Fierro, se coloca de su lado al grito de:

*“Cruz no consiente
Que se cometa el delito
De matar así un valiente”.*²

En su artículo *Eroticism and Homoeroticism in Martín Fierro* Gustavo Geirola, se centra en las connotaciones homoeróticas presentes en la relación entre Fierro y Cruz. La llegada mesiánica de Cruz a la vida de Fierro lo lleva a arriesgar su vida por un desconocido en lo que puede describirse como un enamoramiento a primera vista. Cuando inmediatamente, Cruz le relata a Fierro los padecimientos de su vida de gaucho desgraciado, desde la felicidad conyugal a la infidelidad de la mujer amada que lo lleva a errar por las calles, que no difieren de las del protagonista, hace explícita su misoginia:

*“Las mujeres desde entonces
Conocí a todas en una.
Ya no he de probar fortuna
Con carta tan conocida
Mujer y perra parida
No se me acerca ninguna”.*³

Al fin del relato de sus peripecias, queda sellada la amistad eterna, cuando Cruz le dice:

*“Ya conoce, pues, quien soy
Tenga confianza conmigo,
Cruz le dio mano de amigo*

2. HERNÁNDEZ, José, *Martín Fierro*, Kapeluz, Buenos Aires, 1987, p. 46.

3. *Ibid.*, p. 52.

*Y no lo ha de abandonar.
Justos podemos buscar
Pa' los dos un mesmo abrigo.*

*Andaremos de matreros,
Si es preciso pa' salvar
Nunca nos han de faltar
Ni un güen pingo para juir,
Ni un pajal ande dormir,
Ni un matambre que ensartar”.*⁴

Los destinos de ambos se confunden y eso le da pie a Fierro para decirle:

*“Ya veo que somos los dos
Astillas del mismo palo
Yo paso por gaucho malo
Y usté anda del mismo modo”.*

Los amigos deciden proyectar una vida juntos, cruzando la frontera, lejos de las arbitrariedades de la ley, el gobierno y la policía. De esa manera, sus destinos se confunden también con los de los indios adonde tampoco “alcanza la facultá del gobierno”. Lo que no alcanza tampoco a gauchos e indios es el dispositivo de sexualidad. Eso permite a los gauchos amigos la proyección del hogar alternativo, excluidos de la confortabilidad de la vida civilizada y burguesa. “Fabricaremos un toldo, /Como lo hacen tantos otros”, le dice Fierro, antes de que juntos roben una tropilla de caballos y se pierdan en el desierto.

V. EL GAUCHO DOMADO: LA VUELTA DE MARTÍN FIERRO

Es clásico referirse al cambio de tono y al viraje político que hace José Hernández desde la primera hasta la segunda parte de los poemas que narran las desventuras de Fierro.

La aparición en 1879 de *La vuelta de Martín Fierro* hizo explícito desde el mismo prólogo el cambio de posicionamiento político de su escritor José Hernández. Si, en la primer parte del poema, Fierro huye de la sociedad y prefiere ubicarse en el papel del vencido y del maldito, en *La vuelta...*, pide desde el canto I, la reinscripción en la vida social, un regreso al “estado idílico de trabajo, familia y re-

4. *Ibid.*, p. 56.

creación del que gozara –fuera de campo– en el momento anterior a sus desdichas, antes de tener que ponerse a cantar sus penas.

Si en la primera parte del poema, vivir con los indios era preferible a seguir sufriendo las políticas estatales, en la segunda, cuya ficción se ubica dos años después desde el momento en que culmina *Martín Fierro* se nos describen las peripecias que los amigos Cruz y Fierro tuvieron que sufrir con los salvajes.

“Al final de la primera parte del *Martín Fierro*, los gauchos Fierro y Cruz habían tenido que adoptar una solución desesperada, escapando a territorio indio, huyendo de la ‘civilización’. En la segunda parte, Hernández hizo que Martín Fierro regresara del desierto, demostrando que la solución había sido peor que el problema, y, al final de la misma, encuentra otra solución para la familia gaucha: separarse e integrarse al seno de la sociedad con nuevas identidades. El personaje recorre alegóricamente una trayectoria paralela a la del poeta, que en su rebeldía antisarmientina escapó al Uruguay, para después regresar a Buenos Aires. Ante el clima conciliatorio de la política de Avellaneda, se integró a la vida política nacional con una posición más moderada.” (Pérez, 234).

Aggiornandose a los nuevos tiempos, Hernández viró del federalismo progresista y antiporteño, a aprobar la federalización de la ciudad de Buenos Aires ya como diputado del Partido Autonomista Nacional y a adherir al año siguiente, al nuevo oficialismo liderado por el general Julio Argentino Roca, quien un año antes había consumado el exterminio de los indígenas en la autodenominada campaña del desierto.

Cuando en la primera parte del poema los personajes sufren un progresivo proceso de marginalización que los lleva a escaparse del territorio nacional, en la segunda Fierro busca ser asimilado al status quo actual. Si en *Martín Fierro*, Fierro y Cruz huían al desierto porque “los caciques amparan a los cristianos”; en *La vuelta de Martín Fierro*, Hernández revela la enorme crueldad de los indios y sus instintos criminales.

En este retorno conservador de Hernández, no parece casual que la reinsertión de Martín Fierro a la sociedad precise de la muerte de Cruz, el exclusivo mundo de sus afectos que había reemplazado al cariño por su esposa e hijos. El lamento de Fierro por la muerte de Cruz retoma imágenes literarias utilizadas en lo que podríamos llamar una tradición homoerótica: la desmesura del dolor de Fierro por la muerte de su amigo es similar a la que expresa Aquiles por la muerte de Patroclo en la versión homérica, contiene elementos de la célebre elegía de David por la muerte de Jonatán y de la histórica tristeza narrada por San Agustín en sus confesiones tras la muerte de su compañero amado.

*“Faltó a mis ojos la luz,
Tuve un terrible desmayo;
Caí como herido del rayo
Cuando lo ví muerto a Cruz.*

*Aquel bravo compañero
En mis brazos expiró;
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.*

(...)

*Andaba de toldo en toldo
Y todo me fastidiaba;
El pesar me dominaba,
Y entregao al sentimiento,
Se me hacía a cada momento
Oír a Cruz que me llamaba.*

*Cual más, cual menos, los criollos
Sabén lo que es la amargura
En mi triste desventura
No encontraba otro consuelo
Que ir a tirarme en el suelo
Al lao de su sepultura.*

*Allí pasaba las horas
Si haber naidés conmigo
Teniendo a Dios por testigo,
Y mis pensamientos fijos
En mi mujer y en mis hijos,
En mi pago y en mi amigo.
Privado de tantos bienes
Y perdido en tierra ajena
Parece que se encadena
El tiempo y que no pasara,
Como si el sol se parara*

*A contemplar tanta pena.”
(Versos 550 a 558)*

Se podría decir de la amistad de Fierro y Cruz lo que dice Sergent, de la amistad entre Aquiles y Patroclo tal como es narrada por Homero. Si bien no se señala una relación erótica entre ambos, la profundidad de la relación y la desmesura del dolor por la muerte del amigo no pueden pensarse en otros términos que no sean los de una relación amorosa.

La amistad entre gauchos es tradicionalmente uno de los elementos de la poesía gauchesca. Fierro y Cruz tiene sus correlato en Juan Moreira y Julián en Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez y ambos sus antecedentes en Santos Vega y Carmoña. A su vez, el punto cúlmine en la amistad viril es el de Don Segundo Sombra y el joven Fabio Cáceres en la novela de Ricardo Güiraldes.

¿Por qué incluir la amistad de Fierro y Cruz como paradigma de la inversión de la masculinidad tal como fue pensada durante gran parte del siglo XX como exclusión de la homosexualidad? Por más homoeróticas y contundentes que sean éstas imágenes de hombres solos –parafraseando lo que Hemingway decía respecto de las novelas de Hermann Melville, la literatura gauchesca es una literatura de hombres sin mujeres– que reemplazan la vida familiar por la amistad incondicional de otro hombre al que consideran el universo monolítico de sus afectos, es claro que las descripciones sexuales no forman parte de la literatura gauchesca.

Sin embargo, no supone un hecho menor que en la literatura gauchesca analizada, el recorrido de los protagonistas vaya desde la separación de la familia monogámica a la errancia, la amistad masculina, las pasiones violentas, el vicio y el asesinato como todas caras de una misma moneda. Errancia, pasiones violentas, vicio y criminalidad van de la mano de las amistades apasionadas masculinas, es decir encuentran en esas relaciones el escenario propicio para desarrollarse.

También es interesante recordar que, en sus últimos escritos y entrevistas, Michel Foucault insiste en la cuestión de la amistad. Para el filósofo francés, la amistad entre hombres como una forma de vida ofrece una imagen más perturbadora y subversiva que la de dos hombres teniendo sexo. Y que esa es una forma de escapar al dispositivo de sexualidad. Para ejemplificar esa noción de la amistad como forma de vida, en unas bellas páginas que le deben seguramente mucho a los relatos de la experiencia en las trincheras de Dumézil, Foucault afirmaba:

“Sucedía algo así en los campos de prisioneros. Había ahí soldados, jóvenes oficiales que pasaban meses, años juntos. Durante la guerra del 14, los hombres vivían totalmente juntos, unos sobre otros, y para ellos esto no era cualquier cosa en la medida en que la muerte estaba presente y que a final de cuentas la devoción del uno por el otro, y el servicio prestado, eran sancionados por un juego de vida y muerte. Fuera de algunas

declaraciones sobre la camaradería, la fraternidad espiritual, y de algunos testimonios muy parcelarios, ¿que sabemos de los huracanes afectivos, de las tempestades sentimentales que pudieron producirse en esos momentos? Y podemos preguntarnos qué permitió que en esas guerras absurdas, grotescas, en esas masacres infernales, la gente haya, pese a todo, resistido. Se debió sin duda a un tejido afectivo. No digo que siguieran combatiendo por estar enamorados unos de otros, pero sí que el honor, el valor, el no quedar mal, el sacrificio, el salir de la trinchera con el amigo, frente al amigo, todo ello implicaba una trama afectiva muy intensa. No es por decir: ‘¡Ah, he ahí la homosexualidad!’. Detesto ese tipo de razonamiento. Pero hay sin duda ahí una de las condiciones, no la única, que permitió esa vida infernal en la que los individuos, durante semanas, se atascaban en el lodo, los cadáveres, la mierda, y murieran de hambre y estuvieran ebrios por la mañana, a la hora del ataque”.⁵

VI. EL GAUCHO CAPITALISTA: DON SEGUNDO SOMBRA

Don Segundo Sombra (1926) de Ricardo Güiraldes es ampliamente reconocido como un clásico de la literatura argentina y es, en el siglo XX, el exponente por excelencia de la literatura gauchesca. Podemos encontrar y rastrear en sus páginas ciertas huellas de homoerotismo que marcan una continuidad con la literatura gauchesca analizada.

Organizada simétricamente, en tres partes de nueve capítulos cada una, en la primera, un huérfano de catorce años, que no conoce a sus padres y vive con sus tías, vaga como pícaro por las calles de un pueblo de la provincia de Buenos Aires y se siente súbitamente fascinado por la aparición del gauchito Don Segundo Sombra. Decide entonces escaparse de la casa e iniciarse en “el más macho de los oficios”: arrear animales por las pampas.

En la segunda parte, ubicada cinco años más tarde que la primera, el protagonista narrador afirma que don Segundo le ha convertido en un gauchito. En los capítulos de esta sección se describen escenas costumbristas campesinas que exaltan las virtudes de los gauchos, la lealtad, el compañerismo romántico de la vida entre hombres y una recurrente misoginia (Es comparada la desconfianza hacia las mujeres con la desconfianza hacia la bebida, entre numerosos ejemplos). Se narra, entre otras, una escena en donde Fabio duerme bajo las estrellas en medio de dos moce-tones de veinte años. “Uno alto, aindiado, lampiño. El otro rubio y flaco, con ojos sesgados de gato pajero”. Don Segundo Sombra, particularmente aparece como un tipo ideal de virtudes: excelente narrador de cuentos, popular, valiente.

5. FOUCAULT, Michel: *De l'amitié comme mode de vie*. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, DANET, J. e LE BITOUX, J., publicada en *Gai Pied*, N° 25, abril de 1981, pp. 38-39.

En este tramo de la novela, el muchacho tiene una premonición: oye o cree oír que de peón pasará a ser patrón. Finalmente, en la tercera parte, se cumple la premonición. Se descubre que Fabio es hijo de un estanciero y hereda su nombre y sus propiedades. Ello implica la necesaria separación de su maestro ideal en el arte de la gauchería. La despedida es de de una tristeza conmovedora:

“‘Sombra’, me repetí. Después pensé casi violentamente en mi padre adoptivo. ¿Rezar? ¿Dejar sencillamente fluir mi tristeza? No sé cuantas cosas se amontonaron en mi soledad. Pero eran cosas que un hombre jamás se confiesa.

Centrando mi voluntad en la ejecución de los pequeños hechos, di vuelta a mi caballo y, lentamente, me fui para las casas.

Me fui, como quien se desangra”.⁶

Don Segundo Sombra se constituye en novela de iniciación, de aprendizaje: el protagonista aprende e incorpora, sobre todo, las virtudes de la masculinidad para dominar en un mundo en donde impera la dominación masculina. En gran medida, la novela es la historia de las vicisitudes y los esfuerzos de Fabio para construir una subjetividad masculina. Al final de la novela, aunque se sienta incómodo, por su herencia logra una posición de poder en este sistema, que, en términos de Sedgwick podríamos denominar homosocial. De esta manera, en la novela, el cuerpo de la masculinidad se conforma al mismo tiempo que el cuerpo de la burguesía: ser hombre, definitivamente, para Fabio implica separarse del mundo exclusivamente masculino y vagabundo de los gauchos y ser burgués.

Por otra parte, como novela de iniciación *Don Segundo Sombra*, presenta ciertas características de los ritos de pederastia descriptos, entre otros autores, por Bernard Sergent. La novela puede leerse como un ritual amoroso que sigue las etapas de la institución pederástica: alejamiento del hogar del púber, errancia por la Pampa y aprendizaje de la mano de un hombre adulto barbudo de valores que posibilitan, en la etapa final la entrada al mundo de la adultez, de la política, de la clase social y eventualmente del matrimonio.

Sin embargo, así como en la institución de la pederastía en Grecia los lazos afectivos de esta comunidad de hombres pueden adquirir tan intensidad al punto de tornarse peligrosos. Una cita de Güiraldes advierte sobre la peligrosidad latente de estos lazos eróticos intensos entre hombres: “En la voluntad de matar que ya estaba en nosotros, nacía el sentimiento de una amistad fuerte. Dos hombres suelen salir de un peligro tuteándose, como una pareja después del abrazo”.⁷

6. GÜIRALDES, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, Espasa Calpe, Madrid, 1979, p. 254.

7. *Ibid.*, p. 87.

Christopher Leland es quién más ha hecho hincapié en los signos de una tendencia homoerótica en la novela. Para Leland, la intensidad física de ciertos pasajes es erótica y no se puede soslayar el hecho de que la pampa es presentada como un sitio de actividades y valores de una masculinidad agresiva en donde la mujer está excluida. Aún más: en esa comunidad, las mujeres son denigradas como si estuvieran interfiriendo y obstruyendo lo que los hombres tienen que hacer. Es corriente que los gauchos de la novela le digan mujer al hombre que quieren humillar y cualquier comparación de hombres y mujeres es insultante. Asimismo, se las trata con aire de superioridad y Fabio y otros gauchos les temen como agentes domesticadores.

Particularmente Fabio se muestra muy preocupado ante la capacidad de las mujeres que pueden terminar por atraparlo y acabar con su libertad. Las mujeres son percibidas como la muerte del mundo gaucho. Son utilizadas como objetos para saciar los deseos sexuales pero están excluidas de la posibilidad de otro tipo de vínculos.

En este último sentido, las mujeres –como objetos sexuales– ocupan un rol fundamental ya que ponen un límite preciso a la intensidad de los sentimientos y las pasiones entre hombres. El otro límite está marcado por las características mismas de todo lazo homosocial tal como lo describe Sedgwick: una homofobia intensa y un temor y odio a la homosexualidad. Los lazos masculinos homosociales precisan de estos sentimientos para ser distinguidos de la homosexualidad. Sin embargo, son términos análogos y hay en la mayoría de las situaciones propensión o plausibilidad de ser intercambiables. Sedgwick se centra en los vínculos sociales entre hombres y define el deseo homosocial masculino como un continuo iterativo de prácticas sociales que fluctúa entre lo homosocial y lo homosexual. Explica que, aunque análogos, estos términos no deben tomarse como sinónimos y aclara que el uso que le da a la palabra “deseo” hace referencia a una fuerza social más que a un impulso específicamente físico. Advierte también que los vínculos afectivos masculinos se caracterizan por la homofobia, que sirve para regular las relaciones entre hombres. He allí la clave. Sedgwick demuestra como, en sociedades modernas de Occidente, los lazos afectivos masculinos se establecen al posicionarse éstos en contra de la pasión/del deseo por los del mismo sexo. En otras palabras, el deseo homosocial masculino es un modo de regular las prácticas afectivas entre hombres y, también, de subrayar la forma en que las relaciones masculinas se organizan dentro del sistema patriarcal.

Situada en el contexto de la modernización de la Argentina y en el momento previo a la transformación de una economía basada en el modelo agroexportador al modelo de industrialización por sustitución de importaciones, *Don Segundo Sombra* es quizás, la novela que representa la desaparición de la forma de vida gaucha y la conformación y la consolidación definitiva del modelo burgués y del cuerpo de la burguesía representado en el personaje de Fabio. Fabio, en ese sentido y siguiendo las prerrogativas del dispositivo de sexualidad ligado al cuerpo de la burguesía

planteado por Foucault, no debe presentar ambivalencias respecto de su sexualidad. Debe alejarse de toda sexualidad polimorfa o perversa.

Como señala Archetti:

“Los hombres despliegan su virilidad en contextos cuyos elementos constitutivos son el origen de clase, las experiencias históricas, los rituales y los discursos aceptados o subversivos. Las diferencias de género tanto sociales como culturales excluyen así la consideración explícita de una masculinidad ‘hegemónica’ en la sociedad argentina”.⁸

Por ello, al final del relato, cuando Fabio, ya hombre se despide de Don Segundo Sombra experimenta sentimientos que un hombre jamás se confiesa. Porque es hombre es incapaz de revelarse a sí mismo o manifestar explícitamente esos sentimientos. Sin embargo, en el “me fui como se desangra” que produce la despedida entre los dos hombres y con la cuál se cierra la novela, se termina revelando algo de la intensidad de la sentimientos presentes en la relación entre Don Segundo Sombra y Fabio.

Don Segundo Sombra puede leerse asimismo en relación a lo que Josefina Ludmer considera la nacionalización –la identificación con la nación– del gaucho ya presente en *La vuelta del Martín Fierro* a través de los proverbios del anciano, que, simbólicamente lo pacifica y legaliza en su nuevo papel de “trabajador de la riqueza de la Argentina agroexportadora”, en forma coincidente con la apertura de mercados del estado liberal. Don Segundo Sombra guarda continuidad con ese gaucho, expresando en el itinerario social de Fabio Cáceres la incorporación definitiva al sistema capitalista. En la creación de los arquetipos de Don Segundo Sombra y de Fabio es posible vislumbrar el objetivo político de la novela de fijar los nuevos estereotipos de aquellos que pueden y deben formar parte de la comunidad imaginada de la nación. Tal como refiere Archetti:

“El año 1926 fue significativo para la literatura gauchesca debido a la publicación de *Don Segundo Sombra*. La novela, escrita por Ricardo Güiraldes, describe el encuentro entre Fabio, un joven de la ciudad, y Don Segundo Sombra, un gaucho honesto, valiente y fuerte que llevaba la vida tradicional de la pampa. Fabio, un tipo de la metáfora de la Argentina nueva y moderna, entra al campo para conocer las virtudes argentinas fundamentales, representados en el modo de vida gaucho. Valores como la generosidad, la falta de interés por las cosas materiales, el conocimiento del complicado arte del dominio del caballo, la perseverancia del duro trabajo físico y la aceptación de una sociedad jerárquica, son centrales en la cosmología de Don Segundo Sombra. El

8. ARCHETTI, Eduardo, *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*, Antropofagia, Buenos Aires, 2003, p. 292.

gaucho descripto por Güiraldes –un terrateniente aristocrático– representaba muchas de las mejores y más heroicas cualidades de la nación que los nacionalistas imaginaban amenazadas por la inmigración y la modernización”.⁹

VII. EL GAUCHO INVERTIDO: VIDALITA

La historiografía argentina construyó un imaginario cultural que tendrá larga data: el de la hombría de los gauchos que aparecen como valientes y rebeldes en el Ejército de la patria en las guerras de independencia y en el de soldados del Estado contra el indio de las fronteras.

Con su película de 1949, *Vidalita*, que narra la historia de un “gaucho amujereado prendado” de un capitán del ejército, el director argentino Luis Saslavsky socava los valores centrales de este relato fundante de la argentinidad a la vez que pone en tela de juicio y parodia los valores de la dominación masculina.

En *Vidalita*, el personaje homónimo interpretado por la actriz Mirtha Legrand, es una bella joven que se traviste y se comporta como un muchacho “gaucho” para ser aceptada por su abuelo al que ve por primera vez en plena juventud y que siempre supuso que tenía un nieto varón al que además precisa para el manejo de la estancia.

En ese sentido, *Vidalita*, puede ser leída como la versión invertida de *Don Segundo Sombra*. La novela de Güiraldes constituye una novela de educación, en donde el protagonista, Fabio Cáceres, un muchacho de catorce años, de padres desconocidos, aprende de un viejo resero, Don Segundo Sombra, las enseñanzas que le posibilitan ser hombre. Al finalizar la novela, el protagonista descubre que su padre es el dueño de la estancia y que él es el heredero. En la película de Saslavsky, *Vidalita* parte de ser presuntamente el heredero, y ya no se trata de un muchacho de padres desconocidos, sino de una muchacha desconocida por su abuelo. Ella intenta de la mano de su abuelo y un capataz ladino, aprender los oficios y los valores que le permitan heredar la herencia y al prácticamente aprenderlos se burlara de la supuesta superioridad masculina.

Aún más: en el transcurso de la película, *Vidalita* pondrá en jaque la virilidad de los machos al enamorar al capitán del fortín Mariano de Sucre (Fernando Lamas) que decide casarse con ella aún con la incertidumbre de su sexo, duda que el joven resolverá en la noche de bodas (“–¿Será varón o mujer? –Cuando se oculte la luna el novio, lo va a saber.”).

Con su historia sobre una mujer que se traviste de hombre, Saslavsky se inscribe en una tradición que, al presentar a la masculinidad como espectáculo y

9. *Ibid.*, p. 67.

por lo tanto como parodia, provoca y desestabiliza de las normas jerárquicas del sistema de género y las convenciones establecidas que fijan en el parámetro de la dominación masculina. Vidalita se burla de los estereotipos y lejos de los roles fijos e inmutables y despliega para cada uno de los personajes una multiplicidad de identidades. Tal como señala Emilio Bernini a propósito de la película:

“*Vidalita* constituye la exacerbación de la idea de identidad: en la secuencia inicial que tiene lugar en la fiesta de carnaval, ella es, a la vez, una mujer que anhela estar con un hombre, un muchacho para el enviado de su abuelo, un ladrón para un militar que la confunde con un primo, una adolescente extraviada para las monjas que la acompañan, un caballero de barba y bigotes que baila con una muchacha, una mujer tras un velo recién llegada de un convento de Chuquisaca que encanta a ese militar; y más adelante, es un patrón en la estancia y un (a) adolescente que suspira por el capitán Sucre; pero cuando es patrón seduce a las chinitas, y en ello compite, como un hombre, con Laureano Sánchez, el ahijado del abuelo. Como la fiesta del carnaval induce a considerarlo, todas las vestiduras, uniformes, trajes, hábitos de las monjas, representan las identidades de quienes la portan, pero sobre todo son, al mismo tiempo, susceptibles de no hacerlo, de esconder a alguien que en ellos se oculta o de aparentar algo de aquel que con ellos se muestra. *Vidalita* parece señalar que la identidad es transformación y es reinención, pero muestra también que esa mutación solo es posible en los límites de las identidades dadas o impuestas ...”.

Quizás, porque todavía las identidades sexuales no estaban tan cristalizadas como lo estarán años más tarde y porque es una película que se burla de los estereotipos y deshace géneros, la película *Vidalita* nos lega algunas de las imágenes más sensuales del homoerotismo cuando Vidalita vestida de hombre conversa a la luz de la luna con el comandante del fortín que suspira por sus ojos y está a punto de besarla aunque cree que es un hombre. En ese momento, el abuelo, casi celebra burlonamente: “¡El capitán está a punto de hacerle el amor a mi nieto!”.

Todo entra en el campo de la probabilidad y todo es celebrable en el universo de *Vidalita*. Nada es reprochable. Un hombre puede enamorarse de otro hombre y aún casarse con él (“Total, sino, se anula todo y listo. Y no será la primera vez”, dice uno de los personajes). Un abuelo conservador rememora los tiempos de pecados juveniles en que se disfrazaba de mujer. Se presagian tiempos de suegros con polle-ras de percal. Es el país de Cucaña, el triunfo definitivo del tiempo del carnaval y del cumplimiento de los sueños de igualdad.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

- Archetti, Eduardo: *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*, Antropofagia, Buenos Aires, 2003.
- Argerich, Antonio: *¿Inocentes o culpables?*, Hyspamérica, Buenos Aires, 1984.
- Cambaceres, Eugenio: *En la sangre, Plus ultra*, Buenos Aires, 1993.
- Eribon, Didier: *Herejías. Ensayos sobre la teoría de la sexualidad*, Belaterra, Barcelona, 2004.
- Foucault, Michel: *De l'amitié comme mode de vie*. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, publicada en *Gai Pied*, N° 25, abril de 1981, pp. 38-39.
- Geirola, Gustavo: *Eroticism and Homoeroticism in "Martín Fierro"*, Hispanic Issues, 1994.
- Güiraldes, Ricardo: *Don Segundo Sombra*, Espasa Calpe, Madrid, 1979.
- Halperín Donghi, Tulio: *José Hernández y sus mundos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1985.
- Hernández, José: *Martín Fierro*, Kapeluz, Buenos Aires, 1987.
- Melo, Adrián: *El amor de los muchachos. Homosexualidad y literatura*, Lea, Buenos Aires, 2005.
- (compilador): *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, Lea, Buenos Aires, 2008.
- Millington, Mark: *Hombres in/visibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.
- Mosse, George L. : *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Abbeville, París, 1997.