



Oliveto, Mariano Javier. "Versiones "torcidas" de Martín Fierro".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2023, vol. 12, n° 27, pp. 138-150.

Versiones "torcidas" del *Martín Fierro*

"Twisted" versions of *Martín Fierro*

Mariano Javier Oliveto¹

ORCID: 0000-0002-6741-6137

Recibido: 26/09/2022 || Aprobado: 03/12/2022 || Publicado: 22/03/2023

Resumen

En los últimos años, el *Martín Fierro* de José Hernández ha sido objeto de varias reescrituras que utilizaron el erotismo y las representaciones de la sexualidad disidente o "desviada" como tópico central. Las indagaciones que propone este trabajo parten de la idea de que el género gauchesco se asienta sobre vínculos homosociales masculinos, lo cual permite la existencia de zonas que despiertan sospechas, abiertas a ambivalencias que resultaron muy productivas para algunas obras literarias recientes. Centraremos particularmente nuestro análisis en el cuento "El amor" de Martín Kohan y en las operaciones de reescritura que utiliza el autor. Pero también nos ocuparemos de otras formas de resignificación del poema de Hernández: por un lado, analizaremos un mural, pintado en 2017 por Adrián Medina y Teresa Pérez, que representa a *Martín Fierro* y Cruz dándose un apasionado beso en la boca; y por el otro, retomaremos la "traducción" de un pasaje del *Martín Fierro* en lenguaje inclusivo que se llevó a cabo, en abril de 2020, en el programa "Seguimos educando" de Canal Encuentro, conducido por Ángela Lerena y Darío Sztajnszrajber.

Palabras clave

reescrituras; *Martín Fierro*; sexualidad disidente; literatura gauchesca.

Abstract

In the past few years, José Hernández's *Martín Fierro* has been the subject of many rewritings that used eroticism and representations of dissident sexuality or "deviation" as central topics. The inquiries proposed in this article come from the idea that gauchesco genre is based on masculine homosocial ties, which allows the existence of suspicious zones, open to ambivalences that turned out very productive for some recent literary work. The analysis is mainly centered in the short story "El amor" by Martín Kohan and the rewriting operations used by the author. We will also focus on different forms of resignification of Hernández's poem: on one hand, we will analyze a mural painted in 2017 by Adrián Medina and Teresa Pérez that represents *Martín Fierro* and Cruz kissing passionately on the lips; and on the other hand, we will resume the "translation" of *Martín Fierro*'s passage in inclusive language done in April of 2020, on the show "Seguimos educando" from Canal Encuentro, led by Ángela Lerena and Darío Sztajnszrajber.

Keywords

Rewritings; *Martín Fierro*; dissident sexuality; gauchesca literature.

¹ Mariano Oliveto es Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de La Pampa y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Profesor Adjunto en Literatura Argentina I y Ayudante de Primera en "Literatura argentina II" y "Seminario de Literatura regional", asignaturas de la Carrera de Letras de la Universidad Nacional de La Pampa. Ha participado en varios Proyectos de Investigación bajo la dirección del Dr. José Maristany y Mg. Nilda Redondo; y, como becario, de la Dra. Gloria Chicote. Es autor del libro *La lengua literaria en la Argentina de 1920* (Teseo 2017). Y ha publicado varios artículos en revistas especializadas como *A contracorriente* (EE.UU.), *Escritos* (México), *La manzana de la discordia* (Colombia), *Ottawa Hispanic Studies* (Canadá), *Badebec* (Rosario, Argentina), *Anclajes* (Santa Rosa, Argentina), entre otras. Contacto: marianojoliveto@gmail.com



Se dieron un beso de hombres. ¿Y de qué otra clase se iban a dar, si al fin de cuentas hombres son? Se besaron en la boca, entreverando las barbas, ayudando a la apretura de los labios con una mano apoyada en la nuca del otro, una mano que muda decía: vení para acá. Se besaron, sí, en la llanura. En la llanura y en la boca.

“El amor”, Martín Kohan

La gauchesca pareciera decir, es el futuro de la literatura nacional.

1. Besos gauchos

En 1948, Ezequiel Martínez Estrada escribía, en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*:

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 [Cruz] adquiere aún mayor relieve. Lo cierto es que en el alma del paisano la amistad, no ya el amor, se aloja muy dentro de su corazón, aunque el tono viril de sus costumbres rechaza, como argumento accesorio, otra interpretación que la ingenua que surge de la lectura sin malicia del texto literal. (86)

La cita puede funcionar como una de las primeras lecturas “torcidas” del poema de Hernández, puesto que habilita, con el pudor propio de la crítica de entonces, “otra interpretación” de la estrecha amistad entre Fierro y Cruz. Por supuesto, se trata de una lectura “maliciosa”, como sugiere Martínez Estrada, que se encuentra por debajo del “texto literal” y por detrás de la probable ingenuidad de algunos lectores. Desde estos planos ocultos parten algunas de las últimas reescrituras que se han hecho del *Martín Fierro*, como por ejemplo *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara y el cuento “El amor” (2011) de Martín Kohan, del cual nos ocuparemos de manera central en este trabajo.

Si regresamos a la cita de Martínez Estrada, podremos apreciar que se estructura sobre la comparación, o el contraste mejor dicho: se contraponen el amor por la mujer, es decir el amor heterosexual –carente de “pathos”, de sentimiento– a la amistad, homoerótica si se quiere, en la que anidan grandes pasiones.² Aquí se inscribe la relación de Fierro con Cruz, una relación que solo puede prosperar tierra adentro, fuera de la órbita autoritaria, patriarcal y heteronormativa del Estado. Dentro de sus límites, que además son los dominios del mundo viril del gaucho, la relación entre los dos personajes sería un escándalo.

La sugerencia de Martínez Estrada resulta curiosa si tomamos en cuenta algunas afirmaciones suyas más generales que se encuentran en ese mismo libro. En el segundo tomo, cuando analiza el lenguaje del gaucho, afirma que nunca incurre en obscenidades más allá de los saludos o de ciertas frases aisladas que sirven para darle virilidad a sus expresiones. Entre gauchos, continúa, se consideraba una debilidad hablar de mujeres o de temas amorosos: “lo sensual, cuya raíz sexual le da siempre un lejano interés de pecado e interdicción, no forma parte ni del repertorio de ideas ni de su vocabulario” (434). Con respecto al *Martín Fierro*, señala que se trata de “una obra limpia, sin repliegues ni reminiscencias sexuales” (435) y que,

² A propósito de la mujer en el género gauchesco, Nicolás Rosa señala: “la retórica de la gauchesca es básicamente masculina, su extrañeza extrema es la mujer, que sólo aparece como prenda, es decir como uso prendario, como mujer que está sola y espera, como prostituta, las quitanderas, o como gaucha” (401).

por lo tanto, “no suministraría, absoluta y terminantemente, ningún elemento para esa clase de investigaciones”, es decir aquellas relacionadas directa o indirectamente con la temática sexual. Para Martínez Estrada, esta “rara pulcritud” (246) de la obra de Hernández tiene su raíz en el desprecio por la mujer, lo cual no parecería ser óbice para descartar cualquier tipo de implicancia o significación erótica. En este mismo sentido, Borges ha afirmado que el *Martín Fierro* prescinde de los estímulos de lo sexual “por voluntad de Hernández y porque la vida erótica de los gauchos era rudimentaria” (*El Martín Fierro* 97). No deja de ser irónico –aunque muy comprensible– que esta “obra limpia” y capital de nuestras letras haya sido justamente la elegida, en el siglo XXI, para la elaboración de reescrituras que colocan la sexualidad (disidente) como ingrediente principal de resignificación. Quizás esa misma “limpieza” haya sido la condición que favoreció la “mancha”. No deja de ser curioso que justamente Martínez Estrada haya sido quien cerró “definitivamente” las posibilidades de la existencia de ambigüedades y sentidos sexuales en el *Martín Fierro* al mismo tiempo que sugirió tempranamente la relación homosexual entre Cruz y Fierro.

El género gauchesco se asienta sobre los vínculos homosociales masculinos, lo cual permite la existencia de zonas que despiertan sospechas, abiertas a ambivalencias que sólo unas pocas lecturas críticas y reescrituras contemporáneas supieron aprovechar. Bien mirado, el género no comienza con los *Cielitos* de Bartolomé Hidalgo, sino con los *Diálogos*, cuando Chano y Contreras fundan una lengua literaria de manera definida, pero también un modo de relación estrictamente masculina. Es la alianza entre los miembros de un mismo género sexual, en el seno de un género literario de por sí atravesado y conformado por alianzas (Ludmer, *El género gauchesco*).

A fines de la década de 1870, Eduardo Gutiérrez comenzó a publicar sus folletines gauchescos, dando inicio a la larga cadena de usos del género. Sus gauchos son una expansión o una reescritura del *Martín Fierro* contestatario y rebelde de 1872.³ Así como Gutiérrez magnifica, por ejemplo, las escenas en que la partida es derrotada por un solo gaucho, también intensifica los vínculos de “amistad”, un tópico inscripto desde los comienzos del género, y cuyos exponentes más acabados son, precisamente, Fierro y Cruz.

Juan Moreira tiene una entrañable amistad con Julián. Por su parte, otro gaucho célebre, Santos Vega, tiene un vínculo similar con Carmona, aquel que gustaba tirar gruesas de cohetes. Escenas de besos entre gauchos, como la que podemos apreciar en el cuento de Kohan, hay varias en los folletines de Gutiérrez. Por ejemplo, en el *Juan Moreira* se puede leer:

...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. Así permanecieron largo rato, mirándose al rostro y transmitiéndose con la mirada todo el mundo de cariño que la palabra no había podido expresar. (*Juan Moreira* 110)

Las palabras que utiliza Gutiérrez reenvían a una discursividad o retórica propia del amor romántico. Aquí, en esta cita, se reduce notablemente la posibilidad de ambigüedades en este terreno. La comparación con los amantes y lo apasionado del beso remiten más al campo del deseo que al de los sentimientos fraternales. Si forzamos un poco la lectura, sólo para ensayar algunas posibilidades más, podríamos suponer que ese detalle que se menciona como al pasar, me refiero al hecho de que se habían profesado amistad desde pequeños, podría estar aludiendo a las primeras búsquedas sexuales que los amigos habrían hecho juntos en la infancia o adolescencia. En esta misma línea también se podría suponer que ese cariño que “no había podido expresar” podría ser equivalente al amor que no puede decir su nombre, una alusión

³ Para profundizar este aspecto ver Ludmer (“Los escándalos de Juan Moreira”).

velada al homoerotismo. La interpretación, por supuesto, puede ser rebuscada, pero resulta atractiva, puesto que, en el contexto en el que la frase se inscribe, las posibilidades del lenguaje connotado se potencian.

Veamos ahora qué ocurre en el *Santos Vega*:

Usted me ha salvado la vida –concluyó [Santos Vega]– y abrazándolo estrechamente [a Carmona] 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:

¡Hermano hasta la muerte! ¡Ya no soy solo en el mundo, pues tengo un hermano!⁴

Aquellos dos jóvenes permanecieron abrazados más de dos minutos, mirándose a la cara, acariciándose con la mirada (Santos Vega, 39).

La relación que mantienen los gauchos cariñosos de Gutiérrez no se basa en los presupuestos patriarcales/machistas, característicos del mundo gauchesco, sino más bien, como hemos dicho, en un repertorio amoroso proveniente de los modelos románticos (por supuesto, heterosexuales) y que en Argentina impregnó el gusto popular de un amplio público que leía las múltiples novelas semanales que se editaron entre mediados de la década de 1910 hasta por lo menos fines de los años veinte. Las miradas, las caricias, los rostros y las manos, los labios, los besos y las lágrimas componen este código con el que se narra el deseo y el erotismo en las vastas series hebdomadarias (Sarlo). La sensibilidad de ese lectorado popular, formado en parte en la tradición pasional de las novelas semanales y en el criollismo de comienzos de siglo XX, tal vez pueda explicar el éxito que siguió acompañando a Gutiérrez varias décadas después, cuando en los años treinta sus novelas con gauchos volvieron a tener un renovado interés constatable en las reediciones que llevó a cabo, por ejemplo, la Biblioteca La Tradición Argentina de la casa editora J. C. Rovira.⁵

Martín Kohan recurre precisamente a este código amoroso y sentimental –las lágrimas– para comenzar a narrar el amor entre Fierro y Cruz. Las lágrimas son las mismas que escribió Hernández, las que puso sobre el rostro de Fierro en la escena de la despedida, del exilio y de la resignación: “y cuando la habían pasao [a la frontera] / una madrugada clara / le dijo Cruz que mirara / las últimas poblaciones; / y a Fierro dos lagrimones / le rodaron por la cara” (198-199). Es esta misma escena la que elige Kohan para empezar su cuento. Se para allí porque ya estamos sobre el final de la *Ida*, sólo tres estrofas más y el poema habrá concluido. Es decir que cuando las lágrimas de Fierro hayan secado, nos encontraremos en el silencio del poema. Se trata de una escena liminar, en la que los gauchos no sólo cruzan la frontera estatal, sino también la de los mandatos heteronormativos. Además, lleva en sí misma un tópico que horada uno de los apotegmas centrales de la masculinidad patriarcal: los hombres no lloran. Si el llanto se consideraba como cosas de mujeres, los lagrimones de Fierro abren una grieta en su hombría y por allí penetra la reescritura. Antes que Kohan, Lugones se había percatado de esta suerte de “anomalía” en la representación genérica del gaucho, y enseguida trató de enmendar el asunto: “la despedida a la civilización que esos dos perseguidos abandonan, está impregnada de tristeza viril” (Lugones, 171).

Josefina Ludmer pensaba el género gauchesco como una alianza entre oralidad y escritura que tiene lugar entre dos silencios: es allí donde las voces cesan, o bien todavía no han comenzado. A estos extremos Ludmer los denomina “frontera inicial” y “frontera final”. Fierro y Cruz rumbean para tierra de indios, pero también se encaminan hacia el fin del género, y hacia un silencio que hará las veces de condición y posibilidad de reescrituras, y también del placer de ambos gauchos: cuando Ludmer, en su libro *El género gauchesco. Un tratado sobre la*

⁴ *Una amistad hasta la muerte* es el título de la continuación de *Santos Vega*, cuya publicación en libro es de 1891.

⁵ Para profundizar en el análisis de los folletines de Gutiérrez publicados en esta colección, ver Laera.

patria, analiza el “Nuevo diálogo patriótico” de Bartolomé Hidalgo, al silencio que cierra el poema lo llama “silencio gozoso”: los gauchos descansan, comen asado y siestean. Se trata también de un momento sospechoso, anunciado dentro del poema, pero llevado a cabo fuera de él y de los ojos de los lectores, porque la siesta la duermen juntos, en el mismo rancho.

2. Borges y la reescritura queer

Borges basó las reescrituras que hizo del *Martín Fierro* en las vacaciones o silencios que había dejado Hernández en el poema –como es el caso de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (1944)⁶– y también en sus desacuerdos con respecto a la solución que el autor había encontrado para la trama, como sucede en “El fin” (1953)⁷. Este mismo procedimiento utiliza Kohan: repone lo que podría haber quedado afuera del poema, aquello que por desinterés, razones de índole artística o pudor, Hernández no escribió. Pero también, como veremos más adelante, contradice lo que efectivamente el poeta sí escribió: tanto Kohan como Cabezón Cámara utilizaron el erotismo y las representaciones de la sexualidad disidente como tópico de reescritura, construyendo el reverso del procedimiento de Borges, reacio a estos temas. De hecho, en su libro *Borges*, Bioy Casares rescata unas palabras de su entrañable amigo que resultan de interés, puesto que ponen de manifiesto el rechazo que Borges sentía frente a las interpretaciones “torcidas” del poema de Hernández: en la entrada correspondiente al sábado 7 de septiembre de 1968 se lee:

Come en casa Borges. Dice: «La pederastia ha manchado toda la literatura. Ahora la amistad es un tema vedado». Silvina protesta, acremente. Borges: «Ya no se puede escribir una elegía para un amigo muerto». Cuando lo acompaño hasta la puerta de su casa, comenta: «Martínez Estrada vio algo de pederastía en el *Martín Fierro*. Es claro, si hasta se llamaba Fierro: un predestinado». No me aclara de dónde Martínez Estrada sacó esa idea.⁸ (Bioy Casares, 1228-1229)

La homosexualidad aparece como mancha y toda amistad entre hombres cae bajo sospecha. Incluida su amistad con Bioy, claro. De eso se queja Borges. Por su parte, las protestas de Silvina cobran mayor sentido si pensamos en sus cuentos y en el espacio que le brindó a las disidencias sexuales, como por ejemplo en “El destino” y en “Carta perdida en un cajón”, por citar sólo dos casos. Por qué, entonces, ya no se puede escribir una elegía para un amigo muerto: pues por la sospecha homosexual. La “pederastia”⁹ ha manchado no sólo la literatura sino la amistad, los vínculos entre hombres.

⁶ “Biografía de Tadeo Isidoro...” apareció por primer vez en *Sur*, N° 122, 1944. Luego se incluyó en *El Aleph* (1949).

⁷ “El fin” se publicó en el diario *La Nación* en 1953, y fue incluido en la edición de 1956 de *Ficciones*.

⁸ La referencia de Borges, y que Bioy dice no ubicar, es la que hemos citado al comienzo de este artículo, y se encuentra en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (Martínez Estrada, 86).

⁹ Durante el siglo XIX, la palabra “pederastia” remitía al coito anal tanto en parejas homo como heterosexuales. Esta acepción del término la podemos ver con claridad en un artículo del periodista Benigno Lugones, “Pródromo a una descripción de la pederastia pasiva”, publicado en los *Anales del Círculo Médico* en 1879. Allí Lugones expresaba una condena moral hacia las prácticas sexuales anales, pero con particular detenimiento en las relaciones entre hombres; esto se debe a que más allá de la señalada doble posibilidad del significado, “pederastia” reenviaba con fuerza a los vínculos homosexuales entre hombres. Jorge Salessi explica que la palabra “pederastia” significaba la inversión del rol insertivo en la relación sexual, definido como correcto para el hombre: “de acuerdo con esta concepción finisecular de la desviación una vez que el hombre invertía su rol sexual, seguía invirtiendo costumbres, hábitos, modales y vestido definidos como correctos para su sexo biológico en un proceso de

El final de la cita es una humorada típica de Borges, pero que encierra una incomodidad con respecto al tema. La cita nos permite vislumbrar que Borges no hubiese estado de acuerdo con una hipotética reescritura en clave homoerótica del poema de Hernández. Por supuesto, la incomodidad de Borges no tiene que ver con esa solemnidad canónica del texto hernandiano, de la cual descreía, sino con la mera posibilidad de ese tipo de lecturas "torcidas" sobre el cuerpo heterosexual de la literatura argentina en general y del género gauchesco en particular.

Ahora bien, "El amor" de Kohan no parte desde el *Martín Fierro* sino desde las reescrituras de Borges: el Cruz de Kohan no es el mismo Cruz de Hernández. Se llama Tadeo, como lo bautizó el autor de *Ficciones*. Es decir, estamos en presencia del Cruz "reescrito", por eso Kohan no narra únicamente desde el poema de Hernández, sino también desde las apropiaciones que se han hecho de éste, con lo cual, el espesor conceptual e intertextual adquiere una mayor densidad.

En "El amor" hay una escena en la que nos interesa detenernos: sentados junto al fogón indio, mientras comen un potaje indiscernible, una cautiva mira a Fierro. La mirada está llena de deseo y Cruz, "atento a las circunstancias", la descubre rápidamente: "él miró también así y al que miró también así no era otro sino Fierro" (Kohan). Se entabla una silenciosa rivalidad entre la mujer y el ex sargento. Y esa rivalidad es también una *anagnórisis* porque en esa mirada Cruz se reconoce, y reconoce la amenaza potencial de la cautiva. Como sabemos, en "Biografía de Tadeo...", Borges buscó una explicación a la escena fundamental en la que Cruz decide abandonar la partida y unirse a Fierro, algo que por lo visto Hernández no se tomó demasiado trabajo en justificar, más allá del tópico de la valentía. Borges encontró los motivos en la naturaleza gaucha, matrera y anti estatal de Cruz y en un hecho sustancial: ve su propio reflejo en Fierro y comprende finalmente quién es en realidad. En el cuento de Kohan, sin embargo, no parece haber tal reconocimiento, sino más bien un súbito flechazo amoroso:

El acero de los brazos, las manos invencibles, la espalda venturosa, la boca de varón. Lo miró también así, apenas lo distinguió, cuando él era todavía un sargento y comandaba todavía una partida policial. No toleró no estar del lado de ese hombre, al lado de ese hombre; no consintió que pudiendo juntarse con él debiese plantársele enfrente. Profirió entonces una excusa sonora que los demás ni siquiera escucharon. (Kohan)

Josefina Ludmer señala que existen dos culturas y dos justicias: "la oral, la ley tradicional del honor y del valor y la justicia escrita moderna, la ley del poder" (104). Del enfrentamiento de estas legalidades resulta la trama del *Martín Fierro*, y también la de las novelas populares con gauchos de Eduardo Gutiérrez. En términos de esta autora, en ese cruce nacen las alianzas y los desafíos. Ahora bien, podríamos agregar que Cruz realiza un pasaje entre dos ilegalidades: una, por supuesto, la que tiene que ver con la desertión de las fuerzas y su conversión en delincuente nuevamente. Y la otra, de índole sexual, es la ilegalidad de género. Se pasa de una ilegalidad a otra, enhebrando en ese pasaje delincuencia y homosexualidad, un binomio al que recurrirá y dará forma por cierto el positivismo argentino emergente por aquellos años.

Las reescrituras actuales de la gauchesca han trabajado, preferentemente, sobre las sexualidades "desviadas", lo cual puede explicarse, en buena medida, por el contexto de

simulación que culminaba en la patología del delirio de creerse una mujer en el cuerpo de un hombre" (Salessi 250).

Entrado ya el siglo XX, la "pederastia" empezó a hacer referencia al abuso sexual cometido contra menores. No obstante, Borges utiliza aquí esta palabra para referirse despectivamente a la homosexualidad. Cabe recordar que tempranamente ya se había referido a ella en "Nuestras imposibilidades", texto incluido en *Discusión*. Allí señala uno de los caracteres que definen al argentino, que consiste en el rechazo de "la sola posibilidad de un ruso incircunciso y lampiño, que intuye una secreta relación entre la perversa o nula virilidad y el tabaco rubio (...), que deglute en especiales noches de júbilo, porciones del aparato digestivo evacuativo o genésico..." (Borges, 117).

producción de estas obras, marcado por el fenómeno social de los movimientos de mujeres, como así también por la visibilidad y la ampliación de derechos de las diversas identidades de género. Pero también podemos explicar el fenómeno si pensamos la gauchesca como el pilar heteronormativo sobre el que se yergue la literatura argentina. La gauchesca es el origen y la base sobre la que Ricardo Rojas asienta la historia de nuestras letras. Recordemos que el primer tomo de su monumental obra comienza con los gauchescos. Por lo tanto, la elección de este género como blanco de reescrituras y parodias no es azarosa, sino que responde a características específicas que guarda la gauchesca y sus lecturas críticas más emblemáticas.

Como es sabido, en el comienzo de *La Ida* tiene lugar el tópico de la Edad Dorada: entonces, la gauchada siempre estaba alegre y bien montada, bien dispuesta para el trabajo que era una “junción”, en buenas relaciones con el patrón que, en ocasiones, llamaba al gaucho para invitarle un trago de caña. En este marco, se inscribe el deseo (hetero) sexual gauchesco: la china es el último placer del día de Fierro. Pero acabado ese orden idílico, los gauchos, aporreados, se dispersan, son perseguidos y obligados a ir a la frontera, desertan, huyen. Todo cambia de signo, se *invierte*. Y la sexualidad no escapa a esta lógica: “se pasó con dos trancos seguros *de un lado del mundo hacia el otro*” (Kohan, destacado nuestro). De este modo, la sexualidad se reterritorializa en este doble pasaje de un mundo al otro, del mundo de la civilización al de la barbarie, y del mundo heterosexual al de las “desviaciones” gauchicariñosas. Para que la utopía (homo) erótica se cumpla, se necesita, entonces, un espacio que esté por fuera de la órbita estatal y de la masculinidad de los gauchos. En la ilegalidad se funda la utopía sexual del *Martín Fierro*. Nada mejor entonces que el desierto, la barbarie pura. Gustavo Geirola sostiene que la relación amorosa de los gauchos sólo puede realizarse en el espacio de la barbarie porque “la mirada del indio está devaluada desde el principio” (114) y porque el desierto está más allá de la ley. Y, de hecho, en el cuento de Kohan, las únicas que miran son las cautivas, no los indios, a quienes parece no importarles demasiado lo que hacen los gauchos en sus toldos.

Según *La Ida*, para Fierro y Cruz las tolderías eran el asiento de una utopía porque allí “los caciques amparan a los cristianos y los tratan de hermanos” (Hernández, 195) además no hay que trabajar y se vive como un señor y, por supuesto, ya no hay necesidad de huir porque “hasta los indios no alcanza la facultad del gobierno” (195). Los indios de Kohan son iguales a los indios que, en el poema, Fierro y Cruz imaginan antes de emprender la ida: “al llegar, son bienvenidos. Parece un regreso, y no una llegada: hasta tal punto es cordial la recepción, aun en la modestia obligada de los menesterosos” (Kohan). Kohan escribe el deseo de los gauchos, en un doble sentido: por un lado, el deseo con respecto a los indios, cómo sería deseable que fueran; y, por el otro, el deseo (homo) sexual que los atrae. Kohan, entonces, monta la ficción sobre la imagen utópica del *mundo de los indios*, con lo cual niega lo que el texto de Hernández sostiene al respecto en *La Vuelta*: más que una “cordial recepción”, Fierro cuenta que apenas llegaron “nos tomaron por bomberos y nos quisieron lanzar” (Hernández, 215). Y finalmente reflexiona: el indio “es duro con el cautivo, le dan un trato horroroso” (221).

3. El mural y la “traducción”

En el mes de noviembre de 2017, se llevó a cabo el *Festival Internacional Martín Fierro* en la localidad de San Martín, provincia de Buenos Aires. En este marco se realizaron más de treinta murales sobre el largo paredón del Liceo Militar. Uno de ellos fue el que pintaron Adrián Medina y Teresa Pérez, que representaba a Martín Fierro y Cruz dándose un apasionado beso en la boca. Al año siguiente, en noviembre de 2018, el mural fue vandalizado: le tiraron pintura blanca en la parte del beso, como tratando de esconder aquello que escandalizaba. Frente a este acto de censura, los artistas pintaron nuevamente el mural y radicalizaron la propuesta:

agregaron una leyenda que decía “Nunca más tapan nuestros besos” y escribieron los nombres de Fierro y Cruz, para que ya no exista duda de quiénes se trataba. El resultado: la obra fue lisa y llanamente tapada por completo. Personas pertenecientes al espacio Bandera Vecinal, encabezado por Alejandro Biondini, fueron las responsables de esta nueva vandalización. El propio Biondini se adjudicó el hecho vía Twitter: “Objetivo cumplido. Si no saben respetar a una institución, como el Liceo Militar de San Martín, los Nacionalistas se lo haremos respetar” (Fernández). Entonces, por segunda vez se restituyó el mural y en mayo de 2019 volvió a ser tapado.

Este caso resulta muy productivo para repensar los vínculos que la gauchesca establece con la masculinidad y con la identidad nacional, y en este sentido la institución militar resulta crucial. De este modo, Hilda Sabato explica que “desde muy temprano las milicias ocuparon un lugar en el discurso patriótico argentino. La actuación de los regimientos coloniales de Buenos Aires contra los ingleses primero y algo más tarde en la Revolución de Mayo se convirtió en una referencia mítica en la “historia” de la República” (Sabato, 50-51). La gauchesca tiene un fuerte vínculo con la guerra, pues articuló sus diversos sentidos políticos a lo largo del siglo XIX. Luego el género sirvió como insumo para construir un discurso nacionalista por parte de algunos representantes de la generación del Centenario. Por eso la pintura gauchi-cariñosa sobre las paredes de un liceo militar y la reacción de los “nacionalistas” suponen una interacción de sentidos con alta carga simbólica.

Ludmer explica que la guerra no sólo es el fundamento del género sino también su materia y su lógica. Y agrega que la militarización de los sectores rurales durante el proceso independentista produjo el surgimiento de un nuevo signo social: el gaucho patriota, base del género. Posteriormente, en la gauchesca de facciones, la que se desarrolla durante los gobiernos de Juan Manuel de Rosas, el gaucho patriota deviene en un gaucho gacetero, unitario o federal, que refuerza sus vínculos militares de acuerdo con uno u otro grupo político.¹⁰

Existe una relación directa entre patria, masculinidad, ejércitos y gauchesca: el universo militar y gaucho define los límites de la patria. Por su parte, los poetas gauchescos más representativos tomaron las armas en algún momento de sus vidas: Hidalgo fue quizás el de menor acción puesto que participó únicamente en la batalla del Cardal, en 1807, en el marco de las invasiones inglesas. Luis Pérez, ferviente rosista, formó parte de los Colorados de Don Juan Manuel y estuvo en la batalla de Navarro (1829). En su configuración unitaria, Hilario Ascasubi también fue un hombre de intensa actividad militar y, al igual que su antagonista Pérez, también participó en la batalla de Navarro. Durante sus años de acción, estuvo bajo las órdenes de los grandes generales unitarios: Gregorio de La Madrid, José María Paz, Juan Lavalle. Por su parte, Estanislao Del Campo, autor de *Fausto*, participó en las batallas de Cepeda (1859) y Pavón (1861), siempre del lado mitrista. Finalmente, José Hernández desde joven siguió las huestes de los caudillos federales del litoral: Justo José de Urquiza y Ricardo López Jordán.

La relación de la gauchesca con las milicias ha sido intensa y a la vez cambiante a lo largo de su historia, pendular, de aproximación y distanciamiento. Porque si con Hidalgo encontramos la cercanía fundacional que señalan Borges y Ludmer, también podemos mencionar obras pertenecientes al género, algunas insignes, que por el contrario establecen relaciones de rechazo y persecución, como por ejemplo el “Cielito del blandengue retirado”, de autor anónimo, escrito entre 1821 y 1823.¹¹ Mucho más célebre es el caso del *Martín Fierro*.¹²

¹⁰ Para ampliar en los diversos sentidos que adquiere el gaucho durante el rosismo, ver Ansolabehere.

¹¹ “No me vengán con embrollos/ de Patria ni montonera,/que para matarse al ñudo/le sobra tiempo a cualquiera/ (...) Sarratea me hizo cabo,/con Artigas jui sargento,/el uno me dio cien palos,/y el otro me dio ciento”. (Rivera, 92).

¹² Jorge Rivera traza el vínculo entre el “Cielito del blandengue retirado” y el *Martín Fierro* cuando señala, a propósito de los últimos versos de la cita que reproducimos en la nota anterior: “Este pasaje parece prefigurar,

a diferencia de lo que ocurre en Hidalgo y Ascasubi, en Hernández el gaucho está divorciado de las milicias. Las levadas forzosas y las persecuciones estatales obligan a Fierro y a Cruz a huir hacia las tolderías. Además, en el momento en que aparece la primera parte del poema, las montoneras están siendo derrotadas. El *Martín Fierro* es la obra literaria del exilio: Hernández escribe *La Ida* al ritmo del descalabro jordanista, como fugitivo en una pieza de hotel. Los gauchos que hay en el poema no forman parte de ninguna organización armada ni siguen a ningún caudillo. Martínez Estrada agrega que en el *Martín Fierro* no existe ningún tipo de simpatía por el ejército ni por la profesión militar, tampoco hay menciones a sus glorias ni a sus luchas civiles (119). Este mismo punto de vista comparte Borges, quien ha dicho que Hernández quiso escribir un poema “antimilitarista”, propósito que lo obligó a “escamotear o mitigar lo heroico para que los rigores padecidos por el protagonista no se contaminaran de gloria” (Borges, *El Martín Fierro* 52). Estas omisiones deliberadas de Hernández deben ser anotadas como la manifestación de la fractura entre gauchos y milicias, a lo cual debemos sumarle la desertión de Fierro y Cruz de las líneas de frontera y de la partida policial respectivamente. El género se cierra de manera inversa a como se abre¹³: como es sabido, en tiempos del artiguismo (1811-1820), la gauchesca era expresión de una gesta militar popular y revolucionaria; en cambio, durante la década de 1870, y en el marco de los procesos de constitución y modernización del Estado, el género vehiculizó las denuncias frente a las persecuciones del gaucho por parte de las fuerzas liberales.

Ahora bien, la reacción y la censura del mural por parte de los “Nacionalistas” se fundan en el oprobio contra la identidad nacional y la virilidad de la institución militar que significó para ellos el beso homoerótico entre gauchos, símbolo central de la argentinidad. Como se sabe, si la primera parte del *Martín Fierro* es el texto antiestatal, la *Vuelta*, por el contrario, pacifica el poema y reconcilia al autor y al gaucho con el Estado para que luego Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas no sólo canonicen el poema sino además elaboren una identidad nacional que veían amenazada por la presencia de la inmigración.¹⁴ Esa canonización es, por supuesto, heterosexual y patriarcal.

Una de las estrategias utilizadas para representar negativamente al inmigrante consistió en su feminización. Frente al “gaucho viril, sin amo en su pampa”, se encuentra la “triste chusma de la ciudad, cuya libertad consiste en elegir sus propios amos” (Lugones 4). En la cita, la feminización es indirecta, puesto que la virilidad que caracteriza al gaucho como rasgo esencial está ausente en los inmigrantes, devenidos en “chusma”. Pero Lugones no hace otra cosa que reproducir una lógica que ya se encontraba expresada por Hernández en su obra. Allí se pueden constatar unas pocas referencias que involucran al inmigrante y que tienen ciertas connotaciones sexuales: “Hasta un inglés zanjador / Que decía en la última guerra / Que él era de Inca-la-perra / Y que no quería servir, / También tuvo que juir / Y guarecerse en la Sierra.” (Hernández, 137). En oposición al gaucho, cuya masculinidad se basa en la valentía y el arrojo, aquí al inmigrante se lo tilda de cobarde al huir de la guerra. Además, su lugar de origen –Inca-la-perra–, merced al juego del lenguaje, repone el rol pasivo en la relación sexual, adjudicado a la mujer por la cultura patriarcal. Lo mismo sucede cuando algunos versos más abajo se refieren al “pa-po-litano” (153),¹⁵ gentilicio deformado que juega con el sentido figurado del

como en general la totalidad de la composición, los versos 1319 a 1384 del *Martín Fierro*, especialmente la sextina: “Si uno aguanta es gaucho bruto; / si no aguanta, es gaucho malo. / Dele azote, dele palo,/porque es lo que él necesita./De todo el que nació gaucho / esta es la suerte maldita” (Rivera, 96).

¹³ “*Martín Fierro* (...) vuelve a trazar el género pero en sentido inverso, en el sentido inverso al de Hidalgo...” (Ludmer, *El género gauchesco* 39).

¹⁴ Miguel Dalmaroni realiza un valioso análisis de las intervenciones de Rojas y Lugones sobre el poema de Hernández.

¹⁵ “Era un gringo tan bozal/Que nada se le entendía;/Quién sabe de ande sería!/Tal vez no juera cristiano,/Pues lo único que decía/Es que era pa-po-litano.” (Hernández, 153).

órgano sexual de la mujer. Como señala Ludmer, para que el gaucho pueda definirse como el hombre (macho) argentino, es preciso cambiarle el género. Antes de la canonización heterosexual y masculinista de Lugones, en el poema ya podemos ver una definición del gaucho como hombre argentino frente a los extranjeros feminizados cuyas patrias, como hemos dicho, remiten al rol sexual pasivo y a la anatomía femenina.

Los argumentos de Lugones promueven la creación de un gaucho en el que convergen Nación y virilidad. Y para ello, Lugones recurrió a la epopeya como marco: dado que Fierro es el protagonista de un poema épico, por lo tanto, le corresponde el rol de “héroe masculino”: “La vida heroica es de suyo *viril*, porque en todo estado de civilización, la lucha por la libertad concierne al *hombre*. La misión de la mujer es conservar por medio del buen sentido y de la castidad, el bien adquirido” (Lugones 15, destacado nuestro). Como se puede apreciar, al igual que sucede dentro del género, en el discurso lugoniano la mujer es silenciada y subalternizada. En la gauchesca, no hay voces de mujeres.¹⁶ Las presencias femeninas son efímeras, y eso responde a la misoginia de Hernández, como sostiene Martínez Estrada, que es en realidad la misoginia de una época. Como se sabe, la cautiva es una pieza clave de *La Vuelta*, justifica la pelea con el indio en la que Fierro lava sus infracciones de gaucho bárbaro contra la civilización al derrotar al enemigo principal del Estado, el indio. La expulsión de todo lo femenino refuerza la homosocialidad del género. La identidad nacional –xenofóbica y reaccionaria– que forjaron los hombres del Centenario es también la postulación de una identidad sexual que propone una masculinidad dominante y una heterosexualidad obligatoria.

Sobre estas formas ideológicas se apoya el espacio político de Biondini,¹⁷ censor del beso del mural. Por supuesto, para estos sectores, la intervención queer sobre esa imagen gauchi-nacional, sacralizada, es una mancha. Y produce un escándalo: el poema manchado del que habla Borges. Primero, una mancha hereje sobre el símbolo nacional: Cruz y Fierro a los besos. Y luego, aparece la mancha conservadora que tapa aquello que no puede ser exhibido.¹⁸

El mural con la presencia de dos gauchos a los besos se constituye en un eslabón más de esa solapada tradición gauchesca; se trata de una continuación de los besos de Gutiérrez y de todas aquellas ambigüedades que porta el género y que supieron aprovechar las reescrituras. Se pintó pocos días después de que saliera a la venta *Las aventuras de la China Iron*. Participa, entonces, de ese interés de época por regresar al célebre poema nacional e intervenirlo. Pero los muralistas no son muy conscientes de ello; en una entrevista realizada para este trabajo, Adrián Medina, uno de sus autores, comentó que ellos ignoraban lo que estaba sucediendo al respecto en la literatura de ese momento, tampoco conocían las escenas “equivocas” del *Santos Vega* y *Juan Moreira*. Parecería haber entonces como cierto “aire de época”, una estructura de sentimiento consistente en *desviar* los símbolos fuertes de la patria. Sirva de ejemplo la imagen de Domingo F. Sarmiento, intervenida por el Bachillerato Popular Travesti Trans, Mocha Celis. El rostro del prócer está coloreado, con los labios y pómulos pintados, con las pobladas cejas maquilladas de verdeazulado.

Finalmente, me gustaría mencionar un episodio que, en el contexto de este trabajo, puede resultar significativo. Me refiero a la “traducción” de un pasaje del *Martín Fierro* a lenguaje inclusivo, que se llevó a cabo en abril de 2020, en el programa “Seguimos educando”

¹⁶ Con la rara excepción de *La gaucha* de Luis Pérez. Para profundizar sobre esta gaceta y la figura de Luis Pérez, ver Acree.

¹⁷ Alejandro Biondini (1956) es un político argentino vinculado con diversos partidos políticos nacionalistas de corte filo-nazi. Fue candidato a Presidente en las elecciones PASO de 2017 por el Frente Patriota. También participó en otros partidos de similar ideología, como Partido Nuevo Triunfo, durante los años noventa. En el año 2021, en las primarias, se presentó como candidato a Diputado por la Provincia de Buenos Aires. Al no contar con los votos necesarios, no pudo participar en las elecciones generales.

¹⁸ Recordemos que la primera vandalización del mural consistió en pintura sobre el beso solamente. Luego sí, terminaron tapando todo el mural, la gran mancha.

de Canal Encuentro, conducido por Ángela Lerena y Darío Sztajnszrajber. Allí los conductores tomaron un famoso pasaje del poema de Hernández y lo reescribieron utilizando el lenguaje inclusivo.¹⁹ Por supuesto, en buena parte de los medios y muchos usuarios en las redes sociales lo interpretaron como una afrenta al poema nacional. Al igual que los muralistas, la apuesta televisiva centraba su irreverencia no sólo en las políticas sexo-genéricas de la gauchesca, que están en la base de la masculinidad y heteronormatividad de la identidad argentina, sino también en la institución de la lengua. A diferencia de lo ocurrido con el mural, hipotetizamos que el escándalo fue de mayores dimensiones no sólo por su mediatización, sino porque se lo juzgó como un acto casi vandálico dado que la reescritura suponía una suerte de “mutilación” o alteración de la forma del poema. En cambio, tomar los personajes del *Martín Fierro* y realizar parodias o reescrituras son fenómenos que suceden fuera del poema nacional, en otra obra.²⁰ Quizás esto explique el encendido rechazo que produjo la “traducción” televisada de uno de los consejos más famosos de Fierro a sus hijos. Los argumentos principales tenían que ver con que el lenguaje inclusivo constituía una deformación del idioma. Aunque, como resulta obvio, la lengua gauchesca también comparte ese rasgo. Otros sostenían que alterar las palabras de Hernández y asignarle un sentido que no está presente en su obra constituía *per se* un sacrilegio. Además de la mofa, algunos indignados expresaron en redes sociales que la “traducción” mancillaba “nuestros” valores, relativos a la nacionalidad, pero también, como dijimos, a la sexualidad.

4. Conclusión

Cabe preguntarse por qué las últimas reescrituras de la gauchesca han tomado la disidencia sexual como principio constructivo. Creemos que, en primer lugar, la homosocialidad del género gauchesco es un terreno propicio para la inscripción velada de cierto homoerotismo. En este sentido, y al igual que Martínez Estrada, Cabezón Cámara pone atención sobre el llanto de Fierro ante la muerte de Cruz. En una entrevista, la autora de *La China Iron* dice:

Y [Fierro] se la pasa llorando en la tumba de Cruz y habla de ese amigo, y cuando termina la *Ida* Fierro dice: ‘Y nos haremos un toldo como hicieron tantos otros que tenga sala y cocina’. Es muy de parejita planear la casa. Entonces el mismo texto habilita una lectura en términos queer. (Gonzalo)

Como hemos visto, existen en las obras gauchescas, y en sus prolongaciones, marcas más o menos explícitas que resquebrajan los modelos de masculinidad dominante, como por ejemplo las siestas gozosas de los paisanos de Hidalgo o la intensa amistad de Fierro y Cruz. Todo cae bajo sospecha. Y en segundo lugar, un factor sin duda relevante tiene que ver con la creciente importancia e instalación en la agenda pública de los movimientos de mujeres y de los diversos feminismos, la ampliación de derechos de las sexualidades disidentes y la fuerte visibilidad pública que han comenzado a tener las identidades no binarias. Por supuesto que todas estas manifestaciones constituyen un desafío al orden patriarcal establecido. Las reescrituras gauchescas contemporáneas toman prestado el tono de desafío, que es una de las cuerdas en que vibra el género (Ludmer, *El género gauchesco*) y desafían el orden patriarcal del Estado y de la literatura dado que autores como Kohan o Cabezón Cámara se meten con la obra canónica

¹⁹ La “traducción” realizada en el programa fue la siguiente: “Les hermanes sean unides / porque esa es la ley primera / tengan unión verdadera / en cualquier tiempo que sea / porque si entre ellos pelean / les devoran les de afuera.”

²⁰ En la serie de reescrituras del *Martín Fierro* también podemos mencionar *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007) de Pablo Katchadjian y *El guacho Martín Fierro* (2011) de Oscar Fariña.

por excelencia de la literatura argentina, que sirvió en buena medida para definir una identidad nacional.

En las últimas décadas, sobre todo a partir de los años 90, podemos observar en los estudios literarios un creciente interés por cuestiones vinculadas a los problemas de género y las disidencias sexuales. Y esto se acompañó también por la producción de obras que reescribieron los clásicos argentinos en clave “irreverente”. Pero los modos en que las reescrituras actúan sobre la gauchesca no se explican únicamente a través de una invención queer. Los ejemplos que hemos analizado en este trabajo permiten pensar que algunos textos centrales del género llevan incrustada *otra tradición*, que en la actualidad se torna más visible y productiva.

Podría afirmarse entonces que el género gauchesco y sus estribaciones posee una doble tradición: por un lado, la canónica, la que construyen Rojas y Lugones. La canonización del *Martín Fierro* fue una empresa llevada a cabo por los nacionalistas de comienzos del siglo XX y, como se sabe, su funcionalidad era definir una identidad nacional, proponer un modelo del argentino tipo y establecer una clara diferenciación con los inmigrantes.

Y luego está la *otra tradición*, aquella que rompe con esta masculinidad hegemónica. Como hemos dicho, esa tradición se funda en los silencios del género, en las alusiones veladas, o directamente en los motivos homoeróticos, como los besos y las caricias gauchas. Se trata de una tradición ciertamente sutil, cuyos signos no siempre aparecen de manera explícita u ostensible. Como dice Nicolás Rosa: “el sexo gauchesco es quizás con la rebelión una de las marcas mayores del género, pero como marca de agua y por lo tanto es necesario ponerla al sol para que se transparente” (410).

Fierro es un epítome de la masculinidad patriarcal, y en eso consistió su funcionalidad para los discursos contestatarios que animan las reescrituras contemporáneas. La simbología nacional e identitaria se define en relación con una masculinidad dominante que en la actualidad se encuentra en crisis debido a los fuertes cuestionamientos que recibe.

Obras citadas

- Acree, William. “Luis Pérez, a Man of His Word in 1830s' Buenos Aires and the Case for Popular Literature”. *Bulletin of Spanish Studies*, 88, 3, 2011, pp. 367 – 386.
- Ansolabehere, Pablo. “Ascasubi y el mal argentino”. *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes* Vol. II. (Dir. J. Schwartzman), Buenos Aires, Emecé, 2003, pp. 39-58.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Buenos Aires, Destino, 2006.
- Borges, Jorge Luis. *El Martín Fierro*. Buenos Aires, Emecé, 2005.
- _____. “Nuestras imposibilidades”. *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 117-120.
- _____. *Evaristo Carriego. Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 2007.
- Dalmaroni, Miguel. “El arte de los indoctos y el Estado educador: Lugones y Rojas ante el Martín Fierro”. *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2066, pp. 79-106.
- Fernández, Mariano. “Otro beso censurado: el mural en San Martín que tapado tres veces por el odio”. *Quepasa Web*, 28 de junio de 2019, www.bit.ly/36NBMpk
- Geirola, Gustavo. “Erotismo y homoerotismo en *Martín Fierro*”. Maristany, José (Comp.). *Desde el armario. Disidencia genérico-sexual en la literatura argentina*, La Plata, EDULP, 2019, pp. 99-116.
- Gonzalo, León. “Poner a la lengua en todo su poder”, 2017, www.bit.ly/3OpjlbF
- Gutiérrez, Eduardo. *Santos Vega*, Buenos Aires, J. C Rovira, 1932.
- _____. *Juan Moreira*. Buenos Aires, Eudeba, 1961.

- Hernández, José. *Obras completas. José Hernández. Volumen 4. Obra literaria*, Villa Marías, Eduvim, 2018.
- Kohan, Martín. “El amor”. *Página 12*, 4 de febrero de 2011, www.bit.ly/3rIwlzc
- Laera, Alejandra. “Encuentros y desencuentros en la tradición nacional: los folletos populares en la década del 30”. Chicote, Gloria (Ed.), *Redes intelectuales en América Latina. Los universos letrado y popular en la primera mitad del siglo XX*, Rosario, Prohistoria, 2014, pp. 59-74.
- Ludmer, Josefina. “Los escándalos de Juan Moreira”. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995, pp. 102-112.
- _____. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Perfil Libros, 2000.
- Lugones, Leopoldo. *El payador*. Buenos Aires, Otero & Co, 1916.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. Tomo I, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Rivera, Jorge B. *La primitiva literatura gauchesca*. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.
- Rosa, Nicolás. “El paisano ensimismado o la tenebrosa sexualidad del gaucho”. Jitrik, Noé (Comp.). *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Eudeba, 1997, pp. 395-415.
- Sábato, Hilda. *Buenos Aires en armas. La revolución de 1880*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Salessi, Jorge. *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos, 1985.