



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 303-331

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasm modernas>

RECEPCIÓN 18 OCT 2025 – ACEPTACIÓN 05 MAR 2025

En torno a las masculinidades en el género gauchesco y el tango

On masculinities in gauchesca Literature and tango

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.011>

Mariano Oliveto

Universidad Nacional de La Pampa

Argentina

marianojoliveto@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-6741-6137>

Resumen

Al igual que la gauchesca, el tango también brindó sus símbolos de virilidad al relato de la identidad nacional. Pero no todos los gauchos y no todos los guapos tuvieron las mismas características como varón. Si bien ambos formaron parte de los modelos del macho argentino, esa imagen no se mantuvo inalterada, sino que sufrió cambios a lo largo de la historia de ambos géneros, en los que tanto gauchos como compadritos sin abandonar necesariamente la masculinidad hegemónica, se vieron asediados por contradicciones y discrepancias, a veces por fisuras o líneas de fuga en el tipo de hombría que representaban.

En nuestra literatura hay gauchos recios e inclementes, y también tenemos gauchos que lloran y se lamentan. Algo similar sucede en el tango: hay guapos duros y violentos, y guapos sentimentales y plañideros. Ambos géneros parecen compartir modos o formas de masculinidad, lo cual nos llevó a formular la hipótesis que nos guía en este trabajo, que consiste en que los modelos de masculinidad que se configuraron en el tango provienen, al menos parcialmente, de la literatura gauchesca.

Palabras clave: gauchesca, tango, masculinidades, literatura argentina.

Summary

Just like gauchesca literature, tango also provided symbols of masculinity in the narrative of national identity. However, not all gauchos and not all guapos shared the same characteristics of manhood. While both were part of the models of the Argentine macho, this image did not remain unchanged; it underwent transformations throughout the history of both genres, where both gauchos and compadritos, without necessarily abandoning hegemonic masculinity, faced contradictions and discrepancies, sometimes manifesting as fissures or escape routes in the type of manhood they represented.

In our literature, there are tough and relentless gauchos, as well as gauchos who cry and lament. A similar phenomenon occurs in tango: there are hard and violent guapos, and sentimental and mournful ones. Both genres seem to share modes or forms of masculinity, which led us to formulate the guiding hypothesis of this work: that the models of masculinity developed in tango originate, at least partially, from gauchesca literature.

Keywords: gauchesca, tango, masculinities, Argentine literature.

Viejo tango llorón, / tango sentimental / tenés en cada acorde
las alegrías del arrabal, / tango viejo y tristón...
“Viejo tango” (1926), Francisco Marino

1. Masculinidades en el tango y la gauchesca

Al igual que la gauchesca, el tango también brindó sus símbolos de virilidad al relato de la identidad nacional. Pero no todos los gauchos y no todos los guapos¹ tuvieron las mismas características como varón. No caben dudas, ambos formaron parte de los modelos del macho argentino, pero en ocasiones se vieron asediados por contradicciones, a veces por fisuras o líneas de fuga en la clase de hombría que representaban, configurando nuevos tipos dentro de cada género.

¹ Si bien existen diferencias y matices entre “guapo”, “malevo”, “taura”, “compadrito”, “compadre”, “orillero”, “compadrón”, etc., y, dado que no es nuestro objetivo analizar estas figuras de manera específica, sintetizaremos todos estos tipos en la noción de “guapo” y/o “compadrito” indistintamente.

El objetivo que perseguimos en estas páginas es analizar las masculinidades en el género gauchesco y en el tango, a partir de la hipótesis que señala que los modelos de masculinidad que se configuran en el tango se encuentran ya inscriptos, al menos parcialmente, en la gauchesca. En nuestra literatura hay gauchos recios e inclementes, y también tenemos aquellos que lloran y se lamentan. Algo similar sucede en el tango: hay guapos duros y violentos, así como sentimentales y plañideros.

Ana Peluffo (2013) ha trabajado sobre las masculinidades en la gauchesca en un artículo titulado “Gauchos que lloran: masculinidades en el imaginario criollista”. Allí sostiene que “el desborde afectivo que recorre el Martín Fierro no iba a contrapelo [...] de la idea hegemónica de la masculinidad que se tenía en el siglo XIX” (p. 190). Si pensamos el lamento como uno de los tonos en los que vibra la cuerda del género (Ludmer, 2000), la afirmación de Peluffo parece convincente, dado que la cultura patriarcal decimonónica hubiese interpretado ese sentimentalismo como signo de afeminamiento y hubiese sido rechazado. De hecho, el poema de Hernández no es otra cosa que la narración de una “pena extraordinaria”², o sea el cuento de un quejoso, diría Borges.³

El concepto de masculinidad es inherentemente relacional, explica Connell (2003), puesto que no existe más que en oposición a la feminidad. Se trata de dos formas de ser, dos personalidades polarizadas que se han conceptualizado de diversos modos; por ejemplo, las definiciones esencialistas, como la que brindó Sigmund Freud, procuraron igualar la masculinidad con la actividad, mientras que a la feminidad se le asignó la pasividad. Otra clase de definición, la de tipo normativa, reconoce las diferencias entre hombres y mujeres a partir de una norma: la masculinidad es, entonces, lo que los hombres *deben* ser. Connell la define como:

[...] un lugar en las relaciones de género, en las prácticas a través de las cuales los hombres y las mujeres ocupan ese espacio en el género, y en los

² “Y sepan cuantos escuchan / de mis penas el relato”, “Ninguno me hable de penas / Porque yo penando vivo” (Hernández, 2018, p. 130); “Y emprésteme su atención / Me oír contar las penas / De que traigo la alma llena” (p. 186), etc.

³ “[...] a lo largo de su historia [Martín Fierro] se queja, casi infinitamente” (Borges, 2005, p. 112).

efectos de dichas prácticas en la experiencia corporal, la personalidad y la cultura. (2003, p. 109)

Esas relaciones a las que se refiere el autor no son fijas e inmutables, sino históricas y cambiantes. Los modelos de masculinidad, y obviamente los de feminidad, no sólo se transforman, sino que además conviven en su pluralidad de manera simultánea. De este modo, tanto en la gauchesca como en el tango, se pueden apreciar al menos dos formas de masculinidad, que no siempre están delimitadas con claridad, y que muchas veces se solapan o matizan. Una de esas formas reproduce una norma que configura una imagen inquebrantable y violenta del hombre; y otra encierra una hombría que es sentimental y lacrimógena.

En la década de 1870, el llanto y el sentimentalismo del gaucho parecían estar en el horizonte de lo aceptable para los lectores. Nadie tildó de poco hombre o afeminado a Fierro. Lejos de eso, el poema, como sabemos, tuvo gran difusión y éxito editorial. Pero ya entrado el siglo XX, la imagen de un gaucho llorón no era la mejor para construir una identidad nacional y enfrentar así los embates que representaba la inmigración para las élites. Por eso, Leopoldo Lugones intervino el poema y corrigió las sensibilidades del personaje para acercarlo a un modelo más recio y rudo –acorde con los héroes homéricos, según su tesis– que cuaje en esa suerte de masculinidad nacional y estatal.⁴

Sin embargo, casi al mismo tiempo que Lugones cauteriza las grietas de la masculinidad del gaucho, se produce la emergencia del tango-canción y con él surge también una masculinidad llorona y la imagen del guapo sufre algunos reblandecimientos sentimentales que la alejan de los rasgos viriles de los primeros tangos.

El gaucho representó el modelo masculino que más se acercó al que los hombres decimonónicos buscaron para crear su masculinidad (Peluffo,

⁴ “El Estado es una institución masculina, y decir esto no sólo implica que la personalidad de los funcionarios que lo encabezan se filtre y se impregne la institución. Lo que quiero decir es algo mucho más profundo: las prácticas de organización del Estado se estructuran en relación al ámbito reproductivo. La abrumadora mayoría de funcionarios de alto nivel son hombres porque existe una configuración de género en la contratación y promoción; una configuración de género en la división interna del trabajo y los sistemas de control; una configuración de género en el diseño de políticas, de las rutinas prácticas y de las formas de movilizar el placer y el consentimiento” (Connell, 2003, p. 111).

2013). Frente a la “civilización” refinada que proponía la modernización finisecular, la “barbarie” gaucha se expresó en una masculinidad varonil y violenta, primitiva. Primitivo fue también el tango en sus comienzos, y esa condición estuvo dada por varios aspectos: por su origen negro, por su carácter prostibulario y marginal, por tratarse de una danza colmada de erotismo que, además, se bailaba en un comienzo entre hombres, y por sus letras cargadas de significaciones obscenas; todo lo cual comportaba una infracción absoluta a las normas de la moral sexual de la época. Habría, entonces, una masculinidad primitiva asociada a este tipo de tango, cuyos guapos se caracterizaban por un machismo sin inflexiones ni sentimentalismos. Cuando posteriormente el tango se “adecenta” y se convierte en un emblema de la modernización,⁵ nos encontramos con una masculinidad que permite ciertas sensibilidades, y cuyos antecedentes podemos rastrearlos en algunos ejemplos de la gauchesca y sus estribaciones.

2. Gauchos y compadritos

A fines de la década de 1870, cuando el gaucho comenzaba su declive final y el género que lo tenía como protagonista también iniciaba su clausura con el *Martín Fierro* de José Hernández, ya se podía apreciar la presencia del compadrito o guapo. Su lugar, los arrabales de la ciudad, esa frontera en la que, por entonces, se mezclaban elementos urbanos y rurales. En esa tierra fronteriza que se dio en llamar *las orillas*, el guapo comienza a trazar su mitología.

Gauchos y orilleros no sólo fueron tipos sociales, sino que también se constituyeron en tipos literarios, en voces que encarnaron dos géneros centrales de la cultura popular, y que definieron en buena medida los parámetros históricos de la masculinidad. En numerosas fuentes documentales y literarias – que citaremos luego –, se puede observar que los guapos establecen un vínculo genealógico con los gauchos, una suerte de descendencia “bárbara” y primitiva los une. Para distintos autores, el guapo es una suerte de gaucho transfigurado por efecto de la incipiente

⁵ Florencia Garramuño (2007) analiza el tango en relación con los procesos de modernización.

urbanidad de las orillas, un escenario de transición para el gaucho “en trance de tropezones urbanos” (Rivera, 1968, p. 39).

En las novelas de Eduardo Gutiérrez, los gauchos no se mueven en una llanura primitiva, sino en escenarios con elementos que remiten a un incipiente proceso de modernización.⁶ El crecimiento de la urbanización dota al gaucho Juan Moreira de elementos nuevos que van definiendo los rasgos principales del guapo.

Hacia fines de la década de 1880, las localidades de Flores y de Belgrano quedaron finalmente anexados a la Capital. Entre la ciudad y estos vecindarios, se extendían *las orillas*, una zona con muy pocos habitantes en la que convergían “vagos incorregibles” (Cárdenas, 1961, p. 80). Estos no eran otros que “los nativos [que] descienden de esos criollos, de aquellos primitivos habitantes que Sarmiento describe en el *Facundo*” (p. 80), es decir, los gauchos. “Al perder terreno en el área ciudadana” (p. 80) empezaron a desarrollar cierto encono que derivó en el culto del coraje. De esta manera, con la emergencia de una suerte de gaucho suburbano, se comienza a definir la figura del compadrito.

Varias son las fuentes que vinculan al gaucho de las pampas con el guapo de las orillas. Sin pretensión de exhaustividad, citamos algunos ejemplos: Alfredo Taullard, en su libro *Nuestro antiguo Buenos Aires* (1927), señala lo siguiente: “el tipo del compadre descendía directamente del gaucho de la tradición: enamorado y camorrero, pero trabajador y de buenas costumbres [...] Peleaban por imposición de las circunstancias, para demostrar que no eran flojos o para mantener su reputación de valientes”. En *Historia de Sarmiento* (1911), Leopoldo Lugones hace una semblanza de las orillas de los años mil ochocientos sesenta, y las caracteriza como “un suburbio inmenso, donde pululaban las pulperías, verdaderas agencias de

⁶ “[...] los aspectos arcaizantes de la sociedad, que de por sí proponía la visión de Hernández, debieron ser aun exagerados y puestos a una distancia temporal mayor por los aires de contemporaneidad aventados por el folletín de Gutiérrez. El desierto, sobreentendido pero omnipresente en el escenario propio de *Martín Fierro*, cede lugar en *Juan Moreira* al tipo de asentamiento que comenzaba a mostrar su relieve en la campaña y que implicaba tanto el surgimiento de un fenómeno urbano autónomo [...] Los pueblos de *Juan Moreira* están conectados por ferrocarriles, tienen hotel, salón de billares, barbería, casas de diversión, prostíbulo. La sociabilidad, en ellos, reúne los signos de un ruralismo primitivo, tributario de la todavía amenazante proximidad con la frontera, y los de un urbanismo moderno [...]” (Prieto, 2006, p. 91).

la gente cruda” (1911, p. 218). Se trataba de una topografía en la que los elementos de la campaña se mezclaban con los urbanos, lo cual originó una “montonera de suburbio” cuyo tipo específico era el compadre, “híbrido triple de gaucho, de gringo y de negro” (p. 218). Por su parte, Ezequiel Martínez Estrada, en *Radiografía de la pampa*, señala que el guapo es “el unigénito del gaucho malo” (1986, p. 110) y casi enseguida agrega que “Moreira es su réplica romántica y literaria” (p. 111). En uno de los cuentos de *Pago Chico* (1908) de Roberto Payró, aparece un fugaz personaje, Camacho, que se hace llamar “Moraira”, debido a que se trata de “un gaucho matón y *compadre*” (1985, p. 134, destacado nuestro). El nativista uruguayo Fernán Silva Valdés escribe en su poema “El compadre” (1924): “Era el nieto del gaucho, heredaba de aquél / la golilla y el puñal; si no era capaz de jinetear un potro/ era muy de a caballo para las chinas...” Y luego: “fue precursor del tango / en la edad del percal y de las academias.” (Borges y Bullrich, 1968, pp. 59-60). Contrariamente a los ejemplos listados, muy tempranamente, en 1873, Mariano Pelliza procura deslindar gauchos de guapos; tal es así que en una carta le advierte a José Hernández que no hay que confundir al gaucho con el “compadrito dichero”:

[...] el compadre en la campaña es la depuración incorrecta de la sencillez rústica que, perdiendo todo su sabor original, se aproxima y entremezcla con el compadre de ciudad [...], en esa zona que deslinda la civilización de la barbarie, los predios rústicos de los urbanos [...]. (2018, p. 462)

En 1968, Jorge Luis Borges y Silvina Bullrich publican una antología dedicada al compadrito. Al igual que las fuentes reproducidas más arriba, muchos de los textos que allí se recogen abonan las tesis que derivan al guapo del gaucho. En el breve prólogo, Borges establece constantes paralelismos entre compadritos y gauchos, como si estos fueran un punto de partida necesario para explicar la emergencia de aquellos: “el compadrito fue el plebeyo de las ciudades y del indefinido arrabal, como el gaucho lo fue de la llanura o de la cuchillas” (1968, p. 7). De hecho, Borges piensa que algunos gauchos insignes no son sino compadritos: “en el cuchillero Martín Fierro (como en Hormiga Negra y en otros paladines congéneres) la gente cree admirar al gaucho, pero esencialmente admira al compadre...” (p. 7). En dicha antología hay otro poema que lleva el mismo título que el de Silva Valdés, “El compadrito”. Su autor, Manuel Pinedo, no es otro que el mismísimo Borges (La Prensa, 2012), y allí se puede leer: “en los días

pretéritos fue el hombre / de Soler, de Dorrego, de Balcarce, / de Rosas y de Alem; fue siempre el hombre / que se juega por otros hombres [...]” (Borges y Bullrich, p. 36). La cita entronca al compadrito con el gaucho: cuando se señalan los tiempos de Alem, el personaje que se evoca es con toda claridad el compadrito, pero en los nombres que refieren a la primera mitad del siglo XIX es evidente que la figura la ocupa el gaucho. Borges no hace distinciones y define la “religión del coraje”⁷ como un elemento transitivo que pasa de gauchos a orilleros, y de esa manera llega a los primeros tangos.

3. El género gauchesco y el tango

Se sabe que el tango tiene una conexión muy importante con el universo gaucho. Tomás de Lara e Inés Roncetti de Panti (1981) señalan que “quizás uno de los hilos que forman la trama del tango provenga de la gauchedad” (p. 11) puesto que payadores y milongueros tienen un origen común. Y agregan que “este hilo podría ser aún más antiguo y llegar hasta el propio *Martín Fierro*” (p. 11). No resulta difícil constatar la presencia del mundo gauchesco en el tango, inscripta, como dijimos, sobre todo en sus letras y en la simbología que acompañó al género.

Uno de los tangos más famosos de la Guardia Vieja fue “La Morocha” (1906), pieza compuesta por Enrique Saborido con letra de Ángel Villoldo. En la portada de la primera edición musical, se la promocionaba como “tango criollo”, debido a que la letra reproducía un ámbito rural, más que ciudadano. El vocabulario de la letra remite a un léxico que también se puede encontrar en las trovas gauchescas. Por ejemplo:

Soy la que al *paisano*
muy de madrugada
brinda un *cimarrón*
Yo, con dulce acento,

⁷ “Tendríamos, pues, a hombres de pobrísima vida, a gauchos y orilleros de las regiones ribereñas del Plata y del Paraná, creando, sin saberlo, una religión, con su mitología y sus mártires, la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir. Esa religión es vieja como el mundo, pero habría sido descubierta, y vivida, en estas repúblicas, por pastores, matarifes, troperos, prófugos y rufianes. Su música estaría en los estilos, en las milongas y en los primeros tangos.” (Borges, 2007a, p. 178).

junto a mi *ranchito*,
canto un estilito
con tierna pasión,
mientras que mi dueño
sale al trotecito
en su *redomón* [...]
Soy la gentil compañera
del noble *gaucho* porteño. (Gobello, 2010, p. 21, destacado nuestro)

Pero no sólo existían estas referencias en “La Morocha”. Una amplia variedad de tangos contenían vocablos o expresiones que ya habían sido utilizados en el género gauchesco. La palabra “china”, por ejemplo, de procedencia claramente rural, aparece en varios tangos: “Los disfrazados”⁸ (1906), “El 14”⁹ (1914) “Ivette”¹⁰ (1914), “¡Qué querés con esa cara!”¹¹ (1915), “Cuerpo de alambre”¹² (1916), entre otros. La expresión “de mi flor”, también muy habitual en la poesía gauchesca, la podemos hallar en algunos tangos como “Soy tremendo” (1910), en el que se dice: “Soy el rubio más compadre / más tremendo y calavera / y me bailo donde quiera / un tanguito de mi flor” (Gobello, 2010, p. 27). La recurrencia de palabras o expresiones como las señaladas, que también se encuentran presentes en la gauchesca, se da con mucha más frecuencia en los tangos compuestos durante las dos primeras décadas del siglo XX, con una notoria disminución en aquellos escritos a partir de los años veinte, en los que predomina la cultura urbana y en los que el guapo parece haber perdido su vinculación más directa con el gaucho y con el universo rural. De todos modos, avanzada la década de 1920 podemos todavía hallar, en mucha menor cantidad, por cierto, algunos tangos como “Mocosita” (sic) (1926), que evoca las desgracias amorosas de un payador o “Mandria” (1926), cuya letra

⁸ “Si bailando con mi china / da un tropezón la sostego / y antes de que el paso me pierda / (aijuna) pego el tirón” (Gobello, 2010, p. 23). Nótese el tono levemente obsceno.

⁹ “Cuando me lleva mi china / ¡Qué placer / al hacer la quebradita! / Todo mi ser se conmueve, / con ardor, / en los brazos de mi bien...” (Gobello, 2010, p. 33).

¹⁰ “En la puerta de un boliche / un bacán encurdelado / recordando su pasado / que su china lo dejó” (Gobello, 2010, p. 35).

¹¹ “Yo no pude convencerte / yo te dejé muy seguido / por eso china te has ido sin acordarte de mí” (Gobello, 2010, p. 42).

¹² “Es mi china la más pierna / p’al tango criollo con corte” (Gobello, 2010, p. 43).

guarda similitudes con el tono y las formas de la gauchesca: “Tome mi poncho, no se aflija / ¡Si hasta el cuchillo se lo presto! / Cite, que en la cancha que usted elija / he de dir y en fija / no pondré mal gesto.” (Gobello, 2010, p. 107). Y más tardíamente aún, el tango “Guapo de la Guardia Vieja”¹³ (1933), deja en su letra bien en claro los vínculos del compadrito con el gaucho:

El guapo fue un resto de matrero y de paria
que vivió su instinto rojo y primitivo,
prepotente, noble, valiente y altivo
con algo de bardo y payador
Y fue por las calles del viejo suburbio
que pasó vencido con un gesto fiero
el último taura que en los entreveros
se sintió bandido, gaucho y peleador. (Gobello, 2010, p. 195)

Una multiplicidad de textos –como ensayos, poesías, canciones, cuentos, biografías, etc.– alude o aborda los estrechos vínculos histórico-culturales entre gauchos y guapos. Nos interesa esta filiación porque es la que nos sirve para pensar el decurso de las masculinidades presentes en los géneros populares a lo largo del siglo XIX y primera mitad del XX.

4. Masculinidades gauchas

Los tonos que definen al género gauchesco son el del desafío y el del lamento (Ludmer, 2000). Ambos parecen corresponderse con determinados modelos de masculinidad gaucha. El tono de desafío lo apreciamos en el gaucho corajudo y violento, aquel que lucha en la guerra y no se amedrenta frente al enemigo; aquel que degüella y/o tortura a sus oponentes políticos, y además –y esto es lo que finalmente nos interesa– nunca llora. Se trata del tipo de gaucho que predomina en el género. Como veremos a continuación, en los poemas de Bartolomé Hidalgo los gauchos, ocupados en el proceso revolucionario, no lloran; tampoco lo hacen en la obra de Hilario Ascasubi, entretenidos en desafiar, pelear y torturar en el seno de la Guerra Grande (1839-1853) o bien en los enfrentamientos y tensiones durante los años de la secesión (1853-1860). En todo caso, el

¹³ Enrique Cadícamo / Ricardo Cerebello.

llanto es cosa de mujeres y de cobardes, pero no de hombres que se precien de tales.

En “La refalosa”, de Hilario Ascasubi, convergen y se recortan con claridad dos modelos de masculinidad opuestos. Por un lado, tenemos al gaucho federal que desafía y narra los modos del suplicio; y por el otro, se encuentra el torturado que padece y *llora*: “Cuando algunos en camisa / se empiezan a revolcar, / y a llorar, / que es lo que más nos divierte” (Ascasubi, 1959, p. 153-154). Las lágrimas del ajusticiado son motivo de risa y diversión para los otros gauchos. Esa humillación hace visible la línea divisoria entre los “torturadores machos” y los “hombres flojos”; es decir, entre la masculinidad dominante y aquella otra que merced a su diferencia es desplazada hacia procesos de feminización y/o homosexualización. Por eso los mazorqueros se permiten besar al unitario: “y *entre nosotros* no es mengua / el besarlo, / para medio contentarlo” (p. 155, destacado nuestro). Estos besos entre hombres no comprometen la masculinidad (“no es mengua”) de los torturadores¹⁴ porque son dados por quienes mantienen un rol activo y detentan el poder de la penetración (“el quita penas”). Entre los suplicios que se le confiere al unitario, se encuentra el de socavar su hombría.¹⁵

El tono del lamento encuentra su fundamento en la “patria dividida, [la] miseria, [el] robo, el nombre del paisano, y en seguida, la diferencia social ante la ley” (Ludmer, 2000, p. 130). Es decir, se trata de un lamento de tipo político. En el contexto revolucionario, el lamento expresado en los diálogos de Hidalgo tenían que ver, entre otras cuestiones, con la diferencia ante la ley que implicaba la ruptura del principio roussonianiano de igualdad. Sin embargo, pese a las tribulaciones de Chano, en Hidalgo los gauchos no lloran, a lo sumo expresan el sufrimiento en el “pobre corazón” que padece “dolor”, en el andar “triste y sin reposo” del gaucho patriota, en su “ronca voz” (Hidalgo, 1986, pp. 114-115), pero no obstante esto, el gaucho, por lo general, no derrama lágrimas. Uno de los pocos momentos en que sucede esto es en el diálogo “Relación”; allí podemos leer: “Mire que a muchos patriotas / las lágrimas les saltaron” (p. 146). Se refiere a la emoción que

¹⁴ Salessi (1995, p. 67) analiza en particular esta cuestión.

¹⁵ Esto también sucede en “El matadero” de Esteban Echeverría.

sienten los asistentes a las fiestas mayas ante el sentido discurso inflamado de patriotismo de un escolar. Por lo tanto, se trata de una emoción cívica que además es compartida por todos los presentes.

En *Martín Fierro*, en cambio, podemos observar un quiebre en este sentido dado que su protagonista suele incurrir en llantos y en escenas patéticas. El personaje de Hernández siente una pena “estrordinaria” que es personal e íntima: perdió a su mujer, a sus hijos, sus pertenencias; la muerte de Cruz lo atañe sólo a él. Sin embargo, esto no significa que sus tristezas no guarden ninguna relación con lo político sino todo lo contrario: los males de Fierro se inician en las persecuciones que la autoridad lleva adelante sobre el pueblo gaucha. Por eso, como dice Ludmer, “en *Martín Fierro* desafío, guerra, lágrimas y lamentos están juntos, alternando y encadenándose en una sintaxis específica” (2000, p. 190). Si en Hidalgo, desafío y lamento están claramente diferenciados, circunscripto el primero en los cielitos y el segundo en los diálogos, en Hernández esos tonos además de aparecer juntos, el lamento se interioriza sin por ello perder el atributo político. En todo caso, lo que nos interesa es que por primera vez, y en varios momentos a lo largo de la obra, el gaucha llora con mayor libertad, por cuestiones que lo colocan en el centro de la tristeza: “¡Quién no sentirá lo mismo / Cuando así padece tanto! / *Puedo asegurar que el llanto / Como una mujer largué / ¡Ay, mi Dios- si me quedé / más triste que Jueves Santo!*” (Hernández 2018 p. 437, destacado nuestro).¹⁶

Si bien Fierro admite que llora, en la cita anterior se puede apreciar también que esa acción es algo impropio del hombre. De hecho, pese a las sensibilidades de Fierro, el recato por momentos lo embarga, y reconoce que no sólo el llanto, sino cualquier otra manifestación emotiva, es cosa de mujeres. En todo caso, si se incurre en esa “debilidad”, lo mejor es hacerlo en secreto: “La junción de los abrazos / De los llantos y los besos / Se deja pa las mujeres / Como que entienden el juego. / Pero el hombre que

¹⁶ Otros ejemplos en los que podemos apreciar el llanto de Fierro: “Junta esperencia en la vida / Hasta pa dar y prestar / Quien la tiene que pasar /Entre sufrimiento y llanto; / Porque nada enseña tanto / Como el sufrir y el llorar.” (Hernández, 2018, p. 131); “El recuerdo me atormenta, / Se renueva mi pesar / Me dan ganas de llorar” (p. 236).

comprende / Que todos hacen lo mismo, / En público canta y baila / Abraza y llora en secreto” (2018, p. 260).

Estas citas muestran la coexistencia de distintas formas de masculinidad que se definen en la proximidad o lejanía que el gaucho establece en relación con el mundo de los sentimientos y las emociones. En el personaje de Hernández convergen dos modalidades de masculinidad que habían estado separadas hasta entonces en el género: el hombre recio, corajudo y violento que, no obstante, puede llorar si la “ocasión tan ruda” así lo amerita: “Ningún consuelo penetra / Detrás de aquellas murallas / El varón de más agallas, / Aunque más duro que un perno, / Metido en aquel infierno / Sufre, gime, llora y calla” (p. 269). Con Hernández muere y nace algo porque si, por un lado, concluye la gauchesca definitivamente, en ese gesto final, por otro, emerge un nuevo tipo de gaucho, mucho más sensible en comparación con los que lo antecedieron en el género, y que en cierta manera prefigura al compadrito plañidero del tango-canción.

5. Los gauchos de Eduardo Gutiérrez

Como hemos dicho, el guapo, epítome del macho del tango, lo encontramos primeramente en las prolongaciones de la gauchesca, en uno de los personajes populares más importantes de la última parte del siglo XIX: Juan Moreira. En un momento determinado de la novela, el personaje famoso de Gutiérrez aparece transfigurado en “el guapo Juan Blanco”. No necesita tampoco ese cambio de nombre y de apariencia porque Moreira, desde el comienzo, ya es un guapo: en el primer capítulo, cuando el autor presenta al personaje, cuenta que en las correrías contra los indios que se daban en la frontera, Moreira supo ganarse “el nombre de *El guapo*, con que lo distinguían aún fuera de su pago” (Gutiérrez, 1961, p. 16).

En Moreira convergen aspectos centrales de este tipo social y literario: la violencia y el coraje principalmente, pero además los vínculos con los partidos políticos y sus caudillos. Conocemos que Moreira, por un tiempo, fue hombre incondicional de Adolfo Alsina¹⁷, a quien lo unía también el

¹⁷ Muchos años después, Homero Manzi escribirá “Milonga del novecientos” (1933), en la que también le da voz a un guapo que se define como “hombre de Leandro Alem”.

afecto.¹⁸ La relación de ambos nace cuando los enemigos políticos amenazan a Alsina. Sus partidarios, preocupados, deciden enviarle a Moreira en calidad de guardaespaldas para que lo proteja. Cumplida la misión, en agradecimiento, Alsina le obsequia dos cosas que Moreira valorará mucho: su caballo, velocísimo, y su daga brutal.¹⁹ Y su fama de guapo fue creciendo: en unas elecciones en las que participaba Alsina como candidato, Moreira es designado por el caudillo como garante del orden de los comicios. En este marco, se pelea y mata a un tal Leguizamón, un gaucho de avería que defendía los intereses del partido contrario. Luego de esa muerte, su “tremenda reputación de *hombre guapo* había crecido de una manera imponderable” (Gutiérrez, p. 87, destacado nuestro).

En la gauchesca, la palabra “guapo” –como también sucede con “malevo”– es utilizada con frecuencia, y podemos encontrarla en varias oportunidades en los textos de Bartolomé Hidalgo, Luis Pérez, Hilario Ascasubi y José Hernández. Generalmente aparece asociada con el sentido de “valiente” o “corajudo”,²⁰ muchas veces utilizada en contexto bélico.²¹ También remite a su condición de pendero.²² Estos son los rasgos más definitorios del compadrito y de su mundo, que se sintetizan en el culto del coraje. Pero también sus atributos remiten a lo estético, pues ser guapo significa “bello”,

¹⁸ La estrecha relación de Alsina con Moreira nos reenvía dentro del género gauchesco, a uno de sus autores, Estanislao de Campo, autor del poema menos político de la gauchesca, *El Fausto* (1866), quien mantuvo un fuerte vínculo de amistad con el caudillo. Ver Mujica Láinez (1948).

¹⁹ “Fue entonces que el doctor Alsina compró el caballo más magnífico que halló en Buenos Aires, y lo envió a Moreira con una lujosa daga. Era el famoso overo bayo que llegó a ser el crédito del orgullo del paisano, y la daga que tan terriblemente esgrimía.” (Gutiérrez, 1961, p. 86).

²⁰ “Lo lindo es que al fin nos grita, / Y nos ronca con enojo / Si fuese algún guapo... vaya: / ¡pero que nos grite un flojo!” (Hidalgo, p. 85); “el cacique Cocomel, / Indio poderoso y guapo, / y á quien naides lo tachó / de cruel ni de sanguinario” (Ascasubi, 1919, p. 83). “Siempre he sido medio guapo, / Pero en aquella ocasión / Me hacia bulla el corazón / Como la garganta al sapo” (Hernández, 2018, p. 145); “Y aunque para el frío soy guapo, / Ya no me quedaba un trapo” (p. 275).

²¹ “Peleó con mucho coraje / La soldadesca de España, / Habían sido guapos viejos / Pero no por la mañana” (Hidalgo p. 71); “pero como son tan guapos los Teruteros, / luegoito a meter bulla empezaron” (Ascasubi, 1900, p. 70); “Rodríguez le dijo a Rosas, / Amigo estoy sorprendido / Usted ha formado un ejército / Sin duda guapo y lucido” (Pérez, 1957, p. 25).

²² “Otra vez en un boliche / Estaba haciendo la tarde, / Cayó un gaucho que hacia alarde / De guapo y de peliador” (Hernández, 2018, p. 166).

“atildado”, “bien vestido”, etc.²³ Eduardo Gutiérrez caracterizó a Juan Blanco como un guapo enojado, hermoso y sumamente refinado en el vestir:

Poco después de estos sucesos, llegó al partido del Salto un paisano *sumamente lujoso* que algunos indicaron bajo el nombre de don Juan Blanco.

Blanco era un *paisano hermoso*, que vestía con un *lujo deslumbrador*, un traje que no era de ciudad ni de campo, siendo mezcla de los dos.

Su pequeño pie estaba calzado con una rifa bota granadera, de cuero de lobo, que sujetaba al empeine una *lujosa* espuela de *plata* con incrustaciones de *oro*.

Llevaba bombacha de casimir negro, sujeta a la cintura por un tirador de *charol*, abotonado con *monedas de oro*, y adornado con pequeñas *monedas de plata*, en una cantidad tal, que apenas se podía adivinar por los pequeños claros, la clase de cuero de que estaba hecho aquel tirador. (Gutiérrez, 1961, p. 174, destacado nuestro)

Con el personaje de Gutiérrez la imagen del guapo se recorta y se diferencia del gaucho, y adquiere las formas modernas que se trasladarán luego al tango, y a la literatura de autores como Evaristo Carriego y Jorge Luis Borges. Nos interesa remarcar de la cita que la vestimenta de Blanco no corresponde a la que se usaba en el campo ni en la ciudad, sino que es una mezcla de ambos, dato no menor pues Gutiérrez parecería estar dando cuenta de la naturaleza fronteriza del guapo. Los vistosos atuendos del compadrito no se circunscriben únicamente a la ficción de Gutiérrez, sino que también hay registros de ello en otras fuentes: por ejemplo, en el libro *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos en 1880*, una suerte de memorias pero que se presentan como una “contribución a los estudios sociales”, escrito por el subcomisario Adolfo Batiz, se describe a los compadritos como sujetos de atuendos faroleros, con “corbatas de colores llamativos” (Batiz, 1908, p. 43): “[...] viste a capricho y modas exageradas, con un botín de

²³ “Paisano, le contesté, / usted puede dispensar, / que siendo yo mozo pobre / no me puedo presentar de casaca como usted, / que algún platudo será / por lo guapo y vanidoso” (Ascasubi, 1959, p. 38).

tación alto y fino chambergo [...], lleva pañuelo de seda al cuello [...]" (p. 93).²⁴

En el universo tanguero, “guapo” y “malevo” son palabras que designan hombres de características similares, pendencieros y cultores del coraje; en cambio, en la gauchesca, ambos vocablos tienen significados bien diferentes: mientras que “guapo”, por lo general, es un concepto ponderativo, “malevo”, no obstante, hace referencia al gaucho malo, ilegal o desertor, y se opone al gaucho patriota (Ludmer, 2000).²⁵

El tango, desde sus orígenes, ha tenido vínculos con Moreira: en ocasión de una representación teatral de la novela de Gutiérrez, en el año 1889 en Montevideo, se bailó por primera vez una milonga.²⁶ También podemos recordar a “la Moreira”, una meretriz que a comienzos del siglo XX le dio “fama al tango asociado con la prostitución” (Ludmer, 2011, p. 262). Su pareja, “el Cívico”,²⁷ era un típico guapo que además de ocuparse como cafishio, decía ser, como lo indica su apodo, “hombre de Alem y de Irigoyen” (p. 262). Este personaje, a su vez, inspiró a Juan Carlos Ghiano para escribir la pieza teatral “La Moreira”, obra protagonizada por Tita Merello, y estrenada el 29 de marzo de 1962.

Se podría decir que el tango nace donde muere Moreira, es decir, en un lupanar. Ese espacio de origen le otorga definiciones en relación con la masculinidad, porque allí se inscriben diversos sentidos como lo obsceno, lo prostibulario y la violencia. El responso de Moreira lo brinda Carriego,

²⁴ Cabe señalar la indirecta refutación de Borges al respecto: según este autor, los compadritos del 90 –a los que hacen referencia por su proximidad temporal las fuentes citadas arriba– vestían de manera sobria, mientras que los guapos del año 1929 sí parecen responder a la descripción hecha por Gutiérrez y Batiz: “chambergo gris a la nuca, el pañuelo copioso, la camisa rosa o granate, el saco abierto, algún dedo tieso de anillos, el pantalón derecho, el botín negro, como espejo, de caña clara” (Borges, 2007a, p. 153).

²⁵ “La separación entre Contreras, el gaucho patriota, y los malevos (gauchos ilegales) constituye el primer enfrentamiento verbal del género, el que le da nacimiento. (Ludmer, 2000, p. 72).

²⁶ En *Cosas de negros* (1926), Vicente Rossi se detiene en este episodio. La milonga en cuestión se llamó “La Estrella”, y fue compuesta por Antonio Podestá exclusivamente para la representación teatral de Moreira. (Rossi, 1958, p. 145 y 276). El dato también lo proporcionan Héctor y Luis Bates en *La historia del tango. Sus autores* (1936).

²⁷ Savigliano (1993-1994) realiza un valioso análisis de estos personajes.

quien le rinde homenaje en *El alma del suburbio*,²⁸ cuando en el poema llamado, precisamente “El guapo”, se lo dedica “A la memoria de San Juan Moreira. Muy devotamente”. Y en el interior del poema, Carriego repite esa filiación con las novelas de Gutiérrez: “él (el guapo) es Juan Moreira, y él es Santos Vega” (Carriego, 1927, p. 93). Y allí aparece el coraje como la primera marca que lo define: “El barrio le admira. Cultor del coraje” (p. 93). Se trata de un guapo que no incurre en sentimentalismos ni en lágrimas, sino por el contrario su rasgo fundamental es la violencia, que lleva inscripta incluso en el rostro, como marcas de ese coraje: “le cruzan el rostro, de estigmas violentos / hondas cicatrices [...]” (Carriego, p. 93). Para el guapo las mujeres son secundarias, y en el poema ocupan apenas una estrofa de los doce cuartetos que lo componen; y lejos de configurar motivos de enamoramientos o penas para el guapo, su función es exaltar su dominio en la conquista: “Las mozas más lindas del barrio orillero / para él no se muestran esquivas y hurañas, tal vez orgullosas de ese compañero / que tiene aureolas de amores y hazañas” (p. 94).²⁹

En el ensayo que le dedicó al poeta de Palermo en 1930, Borges recuerda la afición de Carriego por “las calumniadas biografías de guapos que hizo Eduardo Gutiérrez” (Borges, 2007a, p. 124). Carriego poetiza el guapo moreirista, lo cual nos conduce a la *Ida del Martín Fierro*, porque es lo que también está leyendo Gutiérrez cuando construye sus gauchos. El guapo de Carriego es sólido en su guapeza, como los que podemos encontrar en los tangos de comienzos de siglo XX.³⁰ Sin embargo, y como es sabido, la poesía de Carriego tiene también su costado lacrimoso, cargado de muchachitas tristes y enfermas, y de bohemios abandonados o suicidas que impregnan

²⁸ Se trata de la cuarta parte de *Misas herejes* (1908).

²⁹ En el cuento “La intrusa”, Borges recupera esta característica de los guapos, cuando señala: “En el duro suburbio, un hombre no decía, ni se decía, que una mujer pudiera importarle, más allá el deseo y la posesión, pero los dos estaban enamorados. Esto, de algún modo, los humillaba. (Borges, 2005b, pp. 432-433).

³⁰ “La ‘materia gaucha’ influye de manera notable en la posterior literatura del compadrito urbano”, señala Daniel Balderston. Su tesis es que “el mito de la pelea a cuchillo”, que funciona con más frecuencia en Borges proviene de Gutiérrez. Y agrega: “El moreirismo ocupa un lugar importante en la ficción de Borges

[...] ‘Hombre de la esquina rosada’ es un cuento que sigue el paradigma propuesto por Gutiérrez” (Balderston, 1988, p. 613).

los poemas de una pena barrial. Según Ludmer, Borges “aniquila de la literatura de Carriego [...] la parte que contiene sentimientos y lágrimas o la que trabaja con el tono del lamento” (2000, p. 188). Y agrega: “entre la costurerita y el guapo, Borges elige el guapo y entre los dos distribuye y separa lamento de desafío” (p. 188).

6. Borges y el sentimentalismo

El período conocido como Guardia Vieja, que va aproximadamente desde 1880 hasta el advenimiento del tango-canción a mediados de la década de 1910, se caracterizó por letras de contenido obsceno, casi pornográfico, en su mayoría anónimas. Por lo general, estas letras eran muy simples y consistían en la presentación del guapo, cuyos atributos sobresalientes eran la destreza en el baile, el dominio sobre la mujer, y la habilidad en el manejo del cuchillo. Durante los años de vigencia de esta etapa en la vida del tango, la masculinidad que define al guapo no permite llantos, penas ni nostalgias. La mujer es apenas un pasatiempo sexual y/o coreográfico, una cosa; y, por supuesto, de ninguna manera puede ocupar el corazón del guapo, ni muchos menos darle espacio a forma alguna de lamento. Esto se puede observar con claridad, por ejemplo, en “Justicia criolla”³¹ (1897) que presenta a un guapo en tren de conquista, y sus principales virtudes están puestas en función de ese propósito. De esta manera, el coraje³² y el baile³³ se suman a la demostración de una sensibilidad engañosa, o al menos insincera: “En sus oídos me lamenté / me puse tierno y tanto hablé / que la muchacha se conmovió / con mil promesas de eterno amor” (Gobello, 2010, p. 19). En “El porteñito”³⁴ (1903) esto queda más claro: “No hay ninguno que me iguale / para enamorar mujeres / puro hablar de pareceres / puro pico y nada más” (p. 20). Sólo que aquí, la conquista esconde objetivos más oscuros, prostituir a la mujer: “la filo de cuerpo entero / asegurando el puchero / con el vento que dará”, y luego: “Cuando el vento ya escasea / le formo un cuento a mi china / que es la paica más ladina / que pisó el barrio

³¹ Letra de Ezequiel Soria y música de Antonio Reynoso.

³² “hablé a la mina de mi valor” (Gobello, 2010, p. 19).

³³ “a puro corte la conquisté” (Gobello, 2010, p. 19).

³⁴ Letra y música de Ángel Villoldo.

del sur / Y como caído del cielo / entra el níquel al bolsillo” (p. 20). Este tipo de guapo es justamente el reverso de los compadritos llorones de otros tangos, porque mientras estos mienten y disfrazan sus sentimientos en pos de meros fines sexuales o económicos, aquellos demuestran que sus penas son genuinas y muchas veces fatales. Y estas diferencias no son otra cosa que modulaciones de los parámetros que rigen los modelos de masculinidad.

Para la masculinidad hegemónica,³⁵ el llanto es una debilidad asociada a las mujeres. Por eso, ciertas maneras de Martín Fierro, y de algunos guapos del tango, pueden ser juzgadas como muestras de una sensibilidad excesiva. Para Borges, el sentimentalismo y las lágrimas en un gaucho representan una manera de falsearlo, de tornarlo inverosímil. Y esto también le cabe a Moreira.

En “Eduardo Gutiérrez, escritor realista” –artículo de 1937, publicado en revista *El Hogar*–, Borges realiza varias operaciones sobre este autor y su obra: por un lado, rescata su figura a la vez que menoscaba su escritura; por otro, concluye que el aporte de Gutiérrez al mito gaucho construido por Lugones y Rojas años atrás, ha sido refutarlo; pero, sobre todo, lo que hace Borges en este texto es derrumbar el valor y el prestigio popular de la novela principal de Gutiérrez. Para ello, pondera *Hormiga Negra* bajo el argumento de que Guillermo Hoyo resulta ser un gaucho mucho más verídico que Moreira. Esto sucede, según Borges, debido a que *Juan Moreira* –“sin excluir a las otras (novelas) de Gutiérrez y al *Don Segundo Sombra*” (Borges, 2007c, p. 337)- fue escrito “según las exigencias románticas” (p. 338), constatables en esa “pompa sentimental” que vendría

³⁵ La masculinidad hegemónica, según Connell (2003), se puede definir como la configuración de la práctica del género, es decir, una práctica que lleva incorporada la respuesta aceptada que impone el patriarcado. Esto le garantiza al hombre su posición dominante y la subordinación de la mujer y de las otras masculinidades que no se ajustan a esa respuesta esperada, y que por lo tanto son feminizadas. Las masculinidades que expresan heterosexualidad pero no de la manera en que lo señalan las normas hegemónicas, son rechazadas.

a oponerse a “la veracidad”³⁶ que Borges lee en *Hormiga Negra*; en este sentido, obra al parecer insular en la novelística de Gutiérrez.³⁷

Borges no lee en Gutiérrez lo mismo que Carriego; porque si éste le rinde tributo a Moreira como hemos visto, aquél, en cambio, lo desprecia relativamente y, en su lugar, escoge como modelo de las ficciones folletinescas de Gutiérrez a Guillermo Hoyo, un gaucho que casi no llora³⁸ y que protagoniza una ficción en la que la historia de amor sólo sirve para precipitar los hechos pero que, a medida que la novela avanza, se va diluyendo hasta desaparecer.

³⁶ Cabe llamar la atención sobre la palabra “veracidad”, que Borges pondera como un atributo fundamental de *Hormiga Negra*. Es sabido que, reacio a las estéticas realistas y naturalistas, nunca elogió la veracidad de una obra literaria sino, en todo caso, su verosimilitud como elemento interno a la narración. Por eso resulta curiosa esta apreciación de Borges, sobre todo porque forma parte de la tesis central del artículo. Además, agrega otras expresiones más o menos equivalentes: se refiere a la obra como una “sincera biografía” (Borges, 2007c, p. 336), afirma que Gutiérrez “compuso un libro real” (p. 338), que “se parece a la vida” (338). Probablemente, en el afán de distanciar *Hormiga Negra* de la “pompa sentimental” (p. 337) derivada del romanticismo, celebra “el escandaloso sabor de la veracidad” (p. 337) de esta novela.

³⁷ Por ejemplo, sabemos que toda la primera parte de la novela trata sobre la obsesión de Hormiga Negra con Marta, a la que roba de su casa, luego de propinarle varias tundas a su madre, quien se oponía al amorío. Después de haber estado separado de su amada por mucho tiempo, gastado en huidas de la justicia y una estadía en la cárcel, finalmente regresa a la casa familiar en la que se encontraba también Marta. Suponemos un apasionado reencuentro, cargado de besos y escenas de profundo sentimiento, pero Gutiérrez escribe ese momento así: “Aquel día fue de verdadera fiesta. Marta estaba loca de alegría y los amigos iban cayendo, así que conocían la llegada de Hormiga [...]” (Gutiérrez, 1950, p. 127). Esta es la única mención de Marta en esta escena, quien irá perdiendo protagonismo de manera definitiva a medida que avanza la novela.

³⁸ En *Hormiga Negra* los gauchos lloran poco, mucho menos que en otras obras de Gutiérrez. El primero que protagoniza escenas de llanto es Zoilo, el hermano de Guillermo Hoyo: “Zoilo se había acercado a su hermano y lo llenaba de caricias, llorando amargamente” (Gutiérrez, 1950, p. 52). También llora el padre: “Y aquí Hormiga Negra [padre] se echó a llorar en todos los tonos, lamentando profundamente la paliza que había dado a su hijo” (p. 58). En cuanto al protagonista, la primera vez que llora es frente a la muerte de Zoilo: “Y al recordar que lo había visto rodar a los pies del caballo, sin vida y acribillado a heridas, no pudo dominar su sentimiento y rompió a llorar de una manera desconsoladora” (p. 101). Y luego, sobre el final de la obra, cuando cae preso: “Y amarrado como República bajo el caudillaje, agobió la cabeza sobre el pecho y dos gruesas lágrimas rodaron por sus pómulos *agudos y fuertemente viriles*” (p. 199, destacado nuestro). Nótese el intento de Gutiérrez de preservar la masculinidad “macha” frente al llanto. Y después llora nuevamente pensando en la suerte que correrán su mujer e hijos cuando él esté en la cárcel: “Lloro porque pienso en ustedes, en mis pobres hijos que pueden pagar mis faltas” (p. 202).

Más allá de las valoraciones estéticas de Borges, cabe pensar si detrás de su rechazo de cualquier manifestación de sentimentalismo en gauchos y guapos no se oculta una ponderación de determinadas formas de masculinidad. Y, más profundamente, cabría preguntarse también si esa postura no esconde una suerte de pánico homosexual. La homofobia del autor ha sido puesta en evidencia por los estudios literarios.³⁹ Y también fue registrada en el *Borges* de Bioy Casares: en la entrada correspondiente al 7 de septiembre de 1969, Borges se lamenta de que “la pederastia ha manchado toda la literatura”, y agrega que “Martínez Estrada vio algo de pederastia en el *Martín Fierro*”. Entreverada en esa queja, asoma la ironía, pues la humorada que sigue parecería darle la razón al autor de *Muerte y transfiguración...*: “es claro, si hasta se llamaba Fierro: un predestinado” (Bioy Casares, 2006, pp. 1228-1229).

Entonces, la predilección de Borges por *Hormiga negra* se funda en la ausencia —o una presencia mínima y acotada— que existe en esa novela del tono del lamento y, por lo tanto, de la sensiblería que tanto detestaba. En la gauchesca como así también en Gutiérrez, uno de los principales motivos de este tono es el de la denuncia de la persecución del gaucho por parte de una autoridad estatal injusta. A diferencia de *Juan Moreira*, en *Hormiga Negra* está prácticamente ausente y no constituye el engranaje principal de la trama.⁴⁰ Por eso en esta novela predomina el tono del desafío que se traduce en peleas y duelos a cuchillo. Y es esto precisamente lo que rescata Borges en su texto sobre el autor de estos folletines: recuerda la pelea con

³⁹ Ver El artículo de Daniel Balderston “La ‘dialéctica fecal’: pánico homosexual y el origen de la escritura en Borges” (2019); como así también la entrada “Homofobia” (2023) en la enciclopedia *Borges babilónico*, a cargo también de Balderston.

⁴⁰ En *Hormiga Negra*, el primer momento en el que se denuncian las arbitrariedades contra el gaucho aparece recién en el octavo capítulo, “La lógica del crimen”: “Así se ve que nuestro paisano al que por desgracia falta momentáneamente el trabajo, es aprehendido, juzgado y condenado por ‘vago’, a los horrores de un cuerpo de línea”, y rápidamente agrega: “Pero dejemos estas cosas por demás sabidas, y sigamos nuestra historia” (Gutiérrez, 1950, p. 81). El motivo se ausenta hasta el capítulo dieciséis, “La fin del mundo”, cuando el narrador vuelve a la carga y cuestiona más en extenso la condición de “vago” del gaucho, y concluye: “Este es el vago que las autoridades persiguen en la campaña de Buenos Aires mismo y que va a engrosar las filas del ejército, sin otra forma de sentencia que el parte verbal y brutal del alcalde que lo remitió” (p. 170). Finalmente, en el capítulo diecinueve, retomando el tópico de la desigualdad frente a la ley, ya ensayado tempranamente por Hidalgo en sus diálogos, Gutiérrez puntualiza: “La vara de la justicia como el corvo del alcalde, no se han hecho más que para el pobre gaucho (...) ¿A qué rico se ha visto marchar de contingente a la frontera?” (p. 186).

el guapo Filemón Albornoz, y del *Juan Moreira* extrae el ya mencionado enfrentamiento con Leguizamón. Sólo prevalece la violencia en la lectura de Borges, que es pura imagen para el escritor todavía vidente, por eso hace notar que las peleas que escribe Gutiérrez parecen “imaginadas para el cinematógrafo” (p. 336). Y no para la literatura, podríamos completar, porque la escritura, cuerpo esencial de lo literario, se desvanece, es “trivial”, no merece consideraciones. Por eso Borges, pese a su notable condición de prodigioso citador, no la retiene en su memoria: “las palabras de Gutiérrez se me han borrado; queda la escena” (p. 336).

7. Los guapos del tango-canción

Antes del estreno de la pieza considerada fundacional del tango-canción, “Mi noche triste”, los tangos primitivos diseñaron, como hemos dicho, un modelo de masculinidad que oscilaba entre el culto al coraje y la obscenidad prostibularia. Durante sus años montevidianos (1914-1917), Pascual Contursi (1888-1932) compuso una serie de tangos⁴¹ que repetían el por entonces novedoso tópico del hombre que, abandonado por la mujer – “percanta que me amuraste” –, canta su tristeza, se lamenta y llora.

En 1914, Contursi escribió *De vuelta al bulín*,⁴² en el que dice: “Te busqué por todo el cuarto, / imaginándome, mi vida / que estuvieras escondida / para darme un alegrón / pero vi que del ropero / la ropa ya habías quitado / y al ver que la habías llevado / *lagrimeó mi corazón*” (Gobello, 2010, p. 30, destacado nuestro). En ese mismo año, también compuso *Ivette*⁴³ (1914), que trata sobre un bacán que recuerda a “la china que lo dejó”. Para que no le falte el “buyón” (alimento, comida), el enamorado roba y termina en la cárcel, desde donde le compone “lindos versitos nacidos del corazón” (p. 35). Pese a los sacrificios y la entrega, como hemos dicho, la mujer lo deja por otro, y “recordando sus amores el pobre bacán *lloró*” (p. 36, destacado

⁴¹ Entre ellos, se cuenta “Mi noche triste”, que se estrenó en 1915, en la ciudad de Montevideo y la cantó el mismo Contursi. En 1917, se grabó por primera vez, y la interpretó Carlos Gardel. (Gobello, 2010).

⁴² La música pertenece a José Martínez.

⁴³ Ídem.

nuestro). *¡Qué querés con esa cara!*,⁴⁴ compuesto en 1915, repite el motivo: “te fuiste sin comprender / que *me dejabas llorando*, / que era triste mi destino” (p. 42, destacado nuestro).

Los tangos montevidianos de Contursi reformulan los códigos de la masculinidad rea, y a partir de la década de 1920, un corpus significativo de piezas⁴⁵ siguen esta huella y se alejan de la sangre fría y la rudeza del guapo finisecular, y en consecuencia habilita una forma de hombría en la que *no es mengua* el llorar y lamentarse, como tampoco lo había sido para Martín Fierro.

*Malevaje*⁴⁶ (1928) es uno de los tangos paradigmáticos en este sentido. La canción fue interpretada, entre otros, por Carlos Gardel y narra el problemático flechazo amoroso de un guapo. El enamoramiento le trae una suerte de desgracia de género porque desnaturaliza su masculinidad y lo convierte en un “otro” del cual hasta el propio guapo se espanta. Junto con el amor ha anidado la cobardía en su corazón: “decí por Dios que me has dao” (Gobello, 2010, p. 143), le suplica a la mujer, porque hasta el malevaje

⁴⁴ La música corresponde al tango “La guitarrita”, de Eduardo Arolas. (Gobello, 2010).

⁴⁵ “Patotero sentimental” (1922): “escondés bajo tu risa / muchas ganas de llorar” (Gobello, 2010, p. 58).

“Nubes de humo” (1923): “De nada sirve el guapear / cuando es honda la metida / ¡Pobrecita mi querida! / Toda la vida / la he de llorar” (p. 70).

“Langosta” (1925): “Una noche muy cruda de invierno / a Langosta lo vieron pasar / con un traje marrón entallado / y una vaga tristeza al mirar / Con el pucho apagado en la boca / recostóse el malevo a pensar / en quién sabe qué cosas tan locas / que a veces los chicos lo vieron llorar.” (p. 89). Y luego “: arrojando a la calle el cuchillo, / besando un retrato se puso a llorar.” Al igual que sucede, por ejemplo, en “Malevaje” (1928), el compadrito se enamora y su figura recia se resquebraja hasta el llanto. Frente a los signos de “debilidad”, aparecen las viejas chismosas que diagnostican el mal del guapo: “son cosas de amores”. Langosta niega los rumores: “Tal vez algún día terminen de hablar”. Finalmente, Langosta termina “besando un retrato” envuelto en llanto. Y arroja el cuchillo, como quien renuncia a esa imagen de hombre “malo”, de malevo.

“Ladrillo” (1926), retrata a otro malevo que llora, esta vez porque está preso por haber matado a “un compadrón (que) molestaba / a la que era su amor” (p. 105).

“Pobre corazón mío” (1926): “Entonces en mis ojos / sentí dos lagrimones” (p. 116).

“Adiós muchachos” (1927): “Dos lágrimas sinceras / derramo en mi partida / por la barra querida / que nunca me olvidó” (p. 123).

“Pero yo sé” (1928): “Yo sé que en las madrugadas / cuando las farras dejás, / sentí tu pecho oprimido / por un recuerdo querido / y te ponés a llorar” (p. 149).

⁴⁶ Letra de Enrique Santos Discépolo y música de Juan de Dios Filiberto.

lo mira extrañado por su falta de valor. Su “pasado malevo y feroz” (p. 143) se ha transformado, ha cambiado de signo: rehuye enfrentamientos, tiene miedo de morir, piensa en ir a misa e “hincarse a rezar”, menester asociado principalmente con la mujer, y ya no goza del “ansia e guapear”. El amor le ha quitado el atributo central del guapo, y que define su hombría en buena medida: el coraje. Estos desplazamientos culminan en el llanto: “Si yo que nunca aflojé / De noche angustiao / Me encierro a llorar” (p. 143).

La masculinidad también se construye con la mirada de los otros, y en este sentido, “Malevaje” es un buen ejemplo porque los ojos de los demás malevos condicionan el comportamiento del guapo y lo definen en relación con el modelo de masculinidad hegemónica. Si el malevaje mira azorado los reblandecimientos del enamorado, esa mirada es la que también registra el desmoronamiento del macho, y esto también es parte de su angustia, junto con las penas de amor: la barra rea lo ve “perdiendo el cartel / de guapo que ayer / brillaba en la acción” (p. 43). En ese doble juego entre mirar y ser mirado se desenvuelve la performatividad de la masculinidad. Esto se puede observar con mayor claridad tal vez, en otro tango famoso, “Patotero sentimental” (1922),⁴⁷ cuyo título encierra una suerte de oxímoron en el que parecen convivir dos maneras opuestas de hombría: el atributo patotero se liga con la violencia, y eso lo aleja del costado sentimental y lacrimógeno. El “patotero” es el “rey del bailongo” y el “rey del cabaret” (Gobello, 2010, p. 58), que tiene a disposición “muchas, muchas minas” (p. 59). Sin embargo, lo disonante aparece cuando nos enteramos que también tiene “bajo (su) risa / muchas ganas de llorar” (p. 59). ¿Cuál es el motivo de esa pena? Pues, el arrepentimiento por haber sido tan “cruel” y “ciego” y haber abandonado a una mujer “fiel” que lo “quiso de verdad” (p. 59), otro tópico clásico del género. Como hemos dicho recién, en estos tangos la mirada de los demás resulta crucial: mientras que en “Malevaje” el hombre va perdiendo la condición de guapo frente a los malevos que lo observan en su declive; en “Patotero sentimental”, el guapo fue impiadoso con la mujer porque la patota lo estaba mirando:

Quando tengo dos copas de más, / en mi pecho comienza a surgir / el
recuerdo de aquella fiel mujer / que me quiso de verdad, / y yo ingrato

⁴⁷ Letra de Manuel Romero y música Manuel Jovés.

abandoné. / De su amor me burlé sin mirar / que pudiera sentirlo después,
/ sin pensar que los años al correr / iban, crueles, a amargar/ a este rey del
cabaret. / ¡Pobrecita / cómo lloraba / cuando ciego / la eché a rodar! / La
patota me miraba / y... ¡no es de hombre el aflojar! (Gobello, 2010, p. 59,
destacado nuestro)

Los otros terminan por empujarlo a la misoginia, al maltrato y finalmente al abandono. Quizás, con la patota ausente y sin ojos que lo observaran, los mandatos de género no hubiesen recaído con tanta fuerza sobre el guapo.

Como es sabido, uno de los pioneros del tango-canción e ícono principal del género fue Carlos Gardel. En torno a su figura se ha ido construyendo toda una mitología acerca de su supuesta homosexualidad. Por supuesto que no importa en definitiva la orientación sexual de Gardel, lo que sí resulta interesante es ver cómo otro de los modelos de la masculinidad nacional también tiene grietas, lo asedian rumores que ponen en duda los valores viriles que él mismo representa. Gardel encarna ese varón que combina la guapeza dura con las desdichas, el coraje con la capacidad de sufrimiento y las lágrimas. El tono del desafío y del lamento vuelven a estar juntos, es decir que en la imagen de Carlos Gardel se reeditan los parámetros de masculinidad que también vemos en Fierro y en Moreira, personajes también atravesados por formas de virilidad a veces contradictorias. De hecho, en la iconografía que lo inmortaliza no sólo aparece su clásica sonrisa, sino también las escenas de llanto, provenientes fundamentalmente de algunas de sus películas. Por ejemplo, en *El día que me quieras* (1935), el Zorzal interpreta a Argüelles, hijo de una magnate que se enamora de una bailarina que, finalmente, enferma y muere. Conocida la triste noticia, Gardel/Argüelles interpreta “Sus ojos se cerraron”, en una desgarradora escena que culmina en amargo llanto.

Otro ejemplo podemos encontrarlo en el tango “Tomo y obligo”,⁴⁸ grabado por Gardel en 1931. La letra pone en escena el enfrentamiento de dos maneras diversas de masculinidad, manifiestas en un mismo hombre. El guapo sabe que “un hombre no debe llorar”, un “hombre macho”,

⁴⁸ Letra de Manuel Romero y música de Carlos Gardel.

entiéndase. Sin embargo, llora, pues la desilusión amorosa lo conduce a eso.

La pieza se divide en tres partes bien diferenciadas: en primer lugar, el convite, la invitación a beber al parroquiano que lo acompaña, para de ese modo ahogar las penas. En segundo término, nos encontramos con la narración del idilio del guapo con la mujer, la posterior ruptura y finalmente los celos que siente al verla con otro, motivo del que resulta el llanto del guapo. Y finalmente, el consejo que el guapo le da al parroquiano a partir de lo vivido. La experiencia del sufrimiento configura un saber sobre la naturaleza femenina: todas “dan muy mal pago”, sentencia. Y aconseja: “no se enamore”; pero, no obstante, si ello se llegara a producir de todos modos, recomienda “fuerza” y no llorar porque “un hombre macho no debe llorar”. Al romper en llanto, el guapo quebranta la norma que rige la masculinidad en la que se inscribe, pero su diatriba misógina pareciera redimirlo de la infracción.⁴⁹ En la escena de la película *Las Luces de Buenos Aires* (1931) en la que Gardel canta este tango, no obstante, dirime la cuestión rompiendo en llanto al finalizar la canción.

En el repertorio gardeliano hay una pieza titulada “Sentimiento gaucho” (1924).⁵⁰ Pese a su título, la letra no remite al mundo gauchesco, sino por el contrario la acción transcurre en un “viejo almacén” de la calle Paseo Colón de la ciudad de Buenos Aires. Allí, un parroquiano se encuentra con un borracho que le cuenta su triste historia de desamor y traición. De este tango, nos interesa particularmente un verso: “sabe que es condición de varón el sufrir” (Gobello, 2010, p. 82), el cual nos recuerda a aquellos del *Martín Fierro* en los que Cruz dice: “Amigazo, pa sufrir / han nacido los varones” (Hernández 2018 p. 180). El sufrimiento, las lágrimas y el llanto son también del gaucho, y transitivamente del guapo, del macho urbano. Pareciera que no hay nada de malo en que el hombre lllore, sobre todo si el llanto proviene de penas de amor (heterosexual). El guapo sentimental del

⁴⁹ Algo similar sucede en el tango “Me da pena confesarlo” (1932), cuya letra pertenece a Alfredo Le Pera. Allí también se da el caso de un hombre que pese a que sabe que no debe llorar, la situación lo conduce al llanto irremediamente: “No es de hombre lamentarse / pero al ver cómo me alejo, / sin poderlo remediar / yo lloro sin querer llorar”.

⁵⁰ La música pertenece a los hermanos Francisco y Rafael Canaro. La letra, de Juan Andrés Caruso, se agregó al año siguiente, en 1925, mismo año en el que Gardel la incluyó en su repertorio.

tango, al mismo tiempo que “traiciona las concepciones burguesas de la masculinidad” (Savigliano, 1993-1994, p. 86), amplía la dimensión de la subjetividad masculina, con el consabido riesgo de feminizarse o bien de que la virilidad se deslice hacia zonas ambiguas y sospechosas. Sin embargo, dentro del corpus de tangos-canción que cantaba Gardel, este tipo de masculinidad convive con aquella, opuesta, en la que las lágrimas no se permiten porque son consideradas un signo de afeminamiento. Todo parecería indicar entonces que en la cultura popular rioplatense de las primeras décadas del siglo XX habría existido la convivencia de al menos dos configuraciones de masculinidad divergentes, como también sucede en el poema de Hernández y en los folletines de Gutiérrez.

8. Consideraciones finales

En un momento determinado del devenir de los géneros, los hombres de la gauchesca y del tango comenzaron a llorar y las masculinidades recias se mezclaron y combinaron con las sentimentales y lacrimosas. Como se sabe, Fierro rumbeó hacia los toldos junto con Cruz,⁵¹ lagrimeando e invadido el corazón de pena; y, por su parte, los guapos del tango-canción sollozaron frecuentemente la pérdida, la ausencia o el abandono de la mujer.

Un comentario que realizan Borges y Bioy Casares en el prólogo a una antología de literatura gauchesca puede ayudarnos a comprender estos cambios en el terreno de las masculinidades que hemos analizado. Según estos autores, en la gauchesca lo que domina es la amistad y no el amor. Esto se debe a que “en una sociedad primitiva la lealtad y la amistad son fundamentales, ya que todo hombre está amenazado por múltiples peligros y el apoyo de otro hombre, de un amigo, corrige su soledad y duplica su coraje.” (Borges y Bioy Casares, 1955, p. XI). La vida “atareada y riesgosa” del gaucho hace que el amor le resulte ciertamente ajeno, y en consecuencia lo coloca lejos de las “cavilaciones sentimentales” (p. XI). Y luego agregan que hay una convicción “típica” del gaucho: “un varón no debe supeditarse a una mujer” (p. XI). Los autores describen la recia

⁵¹ “Y cuando la habían pasao, / Una madrugada clara / Le dijo Cruz que mirara / Las últimas poblaciones; / Y a Fierro dos lagrimones / Le rodaron por la cara” (Hernández 2018 pp. 198-199).

masculinidad del gaucho que impregnó buena parte del género hasta, por lo menos, el poema de Hernández, cuando estos parámetros esbozados no parecen cumplirse del todo. Y finalizan: “hemos oído la afirmación de que el hombre que piensa tres minutos seguidos en una mujer es un afeminado.” (p. XII). Más allá del tono irónico, la afirmación puede servir para pensar los cambios que trae el tango-canción, porque allí, en el amor y/o la pasión, se encuentra la bisagra que nos permite articular las formas de masculinidad que habitan en estos géneros.

Referencias

- Ascasubi, H. (1959). *Pualino Lucero o los gauchos del Río de la Plata*. Editorial Estrada.
- Ascasubi, H. (1900). *Aniceto el Gallo. Gacetero prosista y gauchi-poeta argentino*. Peuser.
- Ascasubi, H. (1919). *Santos Vega o los mellizos de la Flor*. Casa Vaccaro.
- Balderston, D. (1988). Dichos y hechos: Borges, Gutiérrez y la nostalgia de la aventura. *La Torre*, n° 8, pp. 595-615.
- Batiz, A. (1908). *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos en 1880*. Ediciones Aga-Taura.
- Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. Destino.
- Borges, J. L. (2005). *El Martín Fierro*. Emecé.
- Borges, J. L. (2007a). *Obras completas*. Tomo I. Emecé.
- Borges, J. L. (2007b). *Obras completas*. Tomo II. Emecé.
- Borges, J. L. (2007c). *Obras completas*. Tomo IV. Emecé.
- Borges, J. L. y Bullrich, S. (1968). *El compadrito*. Compañía General Fabril Editora.
- Borges, J. L. y Bioy Casares, A. (1955). *Poesía gauchesca*. Fondo de Cultura Económica.
- Cárdenas, M. I. (1961). Apuntes sobre nuestro sainete y la evolución político-social argentina. *Revista Universidad N° 49*, Universidad Nacional del Litoral, pp. 73-90.
- Carriego, E. (1927). *Misas herejes. La canción del barrio*. La Cultura Argentina.
- Connell, R. W. (2003). *Masculinidades*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- de Lara, T. y Roncetti de Panti, L. (1981). El tema del tango en la literatura argentina. Ediciones Culturales Argentinas.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Fondo de Cultura Económica.
- Gobello, J. (Comp.) (2010). *Letras de tango*. Centro Editor de Cultura.
- Gutiérrez, E. (1961). *Juan Moreira*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Gutiérrez, E. (1950). *Hormiga Negra*. Editorial Tor.

- Hernández, J. (2018). *Obras completas. José Hernández. Volumen 4. Obra literaria*. Eduvim.
- Hidalgo, B. (1986). *Obra completa*. Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Artigas.
- La Prensa (19 de agosto de 2012) "El misterio del gran poeta". *La Prensa*.
<https://www.laprensa.com.ar/394875-El-misterio-del-gran-poeta.note.aspx>
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Perfil Libros.
- Ludmer, J. (2011). *El cuerpo del delito: un manual*. Eterna Cadencia.
- Lugones, L. (1911). *Historia de Sarmiento*. Otero & Co. Impresores.
- Martínez Estrada, E. (1986). *Radiografía de la pampa*. Hyspamérica.
- Mujica Láinez, M. (1948). *Vida de Anastasio el Pollo. (Estanislao del Campo)*. Emecé.
- Payró, R. (1985). *Pago Chico. Y nuevos cuentos de Pago Chico*. Losada.
- Pelliza, M. (2018). "Carta de Mariano Pelliza" [27 de marzo de 1873]. Hernández, José. *Obras completas. Volumen IV, obra literaria*. Eduvim, pp. 461-463.
- Peluffo, A. (2013). Gauchos que lloran: masculinidades sentimentales en el imaginario criollista. *Cuadernos de Literatura*, vol. XVII(33), pp. 187-201.
- Pérez, L. (1957). Poesía biográfica de Rosas titulada 'El gaucho' publicada en 1830. En R. Rodríguez Molas, *Luis Pérez y la biografía de Rosas escrita en verso en 1830*. Ediciones Clío, pp. 16-38.
- Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Siglo XXI.
- Rivera, J. (1968). *La primitiva literatura gauchesca*. Jorge Álvarez.
- Rossi, V. (1958). *Cosas de negros*. Hachette.
- Salessi, J. (1995). *Médicos, maleantes y maricas*. Beatriz Viterbo.
- Savigliano, M. E. (1993-1994). Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XIX, pp. 79-104.
- Taullard, A. (1927). *Nuestro antiguo Buenos Aires*. Talleres Casa Jacobo Peuser.