

**Entre imágenes y poesía, intervención y registro:
el primer poema gauchesco en la colonia**

Juan Ignacio Pisano

Instituto de Literatura Hispanoamericana - UBA

Resumen

Juan Baltasar Maziel escribió, en honor al virrey Cevallos por su triunfo frente a los portugueses en 1777, una serie de poemas. Entre ellos, sobresale el primer poema gauchesco. A pesar de formar parte de un corpus mayor, el mismo fue leído, cuando se le prestó atención, a partir de la singularidad estética que lo coloca como el primer antecedente de la gauchesca. Esta operación crítica descontextualizó al poema. Este texto parte de la idea de que al restituirlo a su lugar propio, tal operación de lectura permitirá abrir líneas de lectura obturadas para este género que se piensa tan vinculado a 1810.

Palabras clave: Juan Baltasar Maziel, literatura colonial, género gauchesco,

Abstract

Juan Baltasar Maziel wrote, in honor to the viceroy Cevallos by its triumph before the Portuguese in 1777, a series of poems. Among them, the first gauchesque poem stands out. In spite of being part of a larger corpus, it was read, when it was paid attention, from the aesthetic singularity that places it as the first antecedent of the gauchesca. This critical operation decontextualized the poem. This text starts from the idea that when restoring it to its proper place, such reading operation will allow open lines of reading sealed for this genre that is thought so linked to 1810.

Palabras clave: Juan Baltasar Maziel, colonial literature, gauchesque genre

Desde el 24 de noviembre de 2015 al 3 de enero de 2016 el Museo Nacional de Bellas Artes expuso una colección de arte colonial producida en el Virreinato del Río de la Plata que permanecía inédita. Pintadas en acuarelas, las obras guardan un valor destacado para el trabajo que presento porque brindan un registro en imagen acerca de

las particularidades poblacionales de esta región, que fue producido durante el último cuarto del siglo XVIII¹. Pero lo que quisiera destacar de esa colección es que brinda un documento icónico sobre el habitante rural de la campaña bonaerense, se trata de lo que Didi-Huberman llama un *acontecimiento sensible*. En algunas de ellas vemos la representación más esperable: gorro de alas anchas, espuelas, bombachas al uso, mate junto al fogón y, claro, cuchillo a la cintura. Incluso, aparece la denominación "camilucho", que es junto a gauderio, un forma previa al surgimiento de la palabra gaucho. La representación literaria más antigua que disponemos de estos sujetos se encuentra en el *Lazarillo de los ciegos caminantes* (1773), donde se caracteriza al gauderio a partir de la rusticidad como rasgo destacable: en el cantar, en el vestir, en el hablar. En ambas representaciones puede reconocerse un objetivo: brindar un saber sobre los sujetos de este territorio con fines comerciales y políticos. La ciudad letrada se conjuga, así, con otra icónica.

Es en este contexto, de intervenciones en torno al sujeto rural, que propongo una re-lectura del primer poema gauchesco; texto que ha atravesado los estudios de Rojas en adelante pero cuyo devenir oscila, salvo excepciones, entre el desdén y el mero registro histórico. "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Exmo. Dn. Pedro Ceballos", el poema en cuestión, se ha leído, más allá del tipo de apreciación de las que fue objeto, mediante una constante: en la singularidad del recurso letrado que define a la gauchesca, en el uso de la voz guasa. Sin embargo, y este punto es central, el poema no ocurre como un hecho estético aislado. Por el contrario, lo acompañan casi veinte composiciones que presentan el rasgo común de homenajear a la figura de Cevallos dado el triunfo sobre los portugueses, con la excepción de uno en octavas y un soneto que refieren al obispo de Buenos Aires (fechados en 1781), y otro que manifiesta la alegría de Buenos Aires por verse liberada de Lima como consecuencia de la creación del virreinato. Propongo una lectura del conjunto. Aceptando que no es posible rendir cuentas de todo el corpus en esta exposición, el objetivo es otro: una aproximación que ubique al poema en su propio y específico contexto de producción. Pero antes, resulta necesario señalar dos cuestiones que hacen a la escritura y la lectura. En primer lugar, señalar el hecho de que uno de los aspectos que dificulta la aproximación al poema es que no disponemos de registros sobre lecturas en torno al mismo en su

¹ Todos los datos de la muestra están en la página de internet, brindados por el curador Roberto Amigo.

contemporaneidad y el siglo XIX lo ignora hasta su hallazgo a comienzos del XX². La única referencia sobre una potencial circulación la brinda una indicación aislada del biógrafo de Maziel, Juan Probst, que señala que "frente a esa composición, sus contemporáneos prefirieron otras de un tema de menor importancia que la guerra contra los portugueses"³. Por otra parte, el manuscrito sobre el que se puede trabajar, que se encuentra en la colección Segurola de la Biblioteca Nacional, disponible en el Archivo General de la Nación, es una copia. Se adiciona a la falta de circulación otra dificultad para la lectura crítica: la cuestión de la autoría. ¿Fue Maziel el autor de todo el conjunto, incluyendo "Canta un guaso"? Al no disponer de los originales, la atribución de una autoría libre de dudas queda en suspenso. No obstante, el conjunto dispone de una constancia en cuanto al asunto tratado y a ciertas recurrencias tópicas y léxicas⁴. Asimismo, la colección está catalogada como producción de la pluma de Maziel, señalada de ese modo en el índice del tomo y copiada en su totalidad en la misma letra. Probst no duda de la autoría de las mismas, incluso desliza la mencionada idea de que "Canta un guaso" recibió lecturas en su época⁵. Pero el corpus adquiere consistencia *sobre todo* porque era común que se incluyeran en las celebraciones coloniales poesías de homenaje de diversa factura y variadas en sus contenidos formales, en este caso por el triunfo del Virrey y la jurisdicción recientemente creada (Garavaglia 2007, Rojas 1948), que eran leídos en voz alta o pegados en espacios públicos. De este modo, podemos pensar al corpus referido como una manera de intervenir en el orden del discurso en un contexto específico, bajo modalidades poéticas relativamente estables y en determinada temporalidad que la referencia a la guerra contra los portugueses y la mención al Virreinato del Río de la Plata permiten ubicar en torno a 1777⁶. Como señala Julio Schwartzman (1996), si el poema fue escrito es porque de alguna manera estaban dadas las condiciones. Es hacia allí, en efecto, adonde irá este trabajo.

² Sin embargo, en la Colección Juan María Gutiérrez del Congreso de la Nación encontré un documento manuscrito donde el propio Gutiérrez comenta haber visto, o tenido noticia, de un conjunto de poemas que homenajean a Cevallos, atribuidos a Maziel, indicando precisamente el tomo donde "Canta un guaso" se encuentra en la Colección Segurola.

³ Probst, Juan. *Juan Baltasar Maziel. El maestro de la generación de Mayo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. 1946, pág. 132.

⁴ Entre ellas, las referencias griegas y romanas propias del neoclasicismo, que permea incluso en el poema del guaso cuando dice "que las germanas de apolo / no abitan en las campañas". También, desde ya, la recurrencia a la guerra con los portugueses y la centralidad de Cevallos. Desde lo formal, como se verá más adelante, se incluyen una gran cantidad de variantes poéticas disponibles en el período.

⁵ Ricardo Rojas tiene una postura ambigua respecto a la autoría del poema. Pero no plantea serias dudas al respecto. El resto de la crítica, nunca ha cuestionado la atribución autoral (Rama, 1982; Rivera, 1968).

⁶ Desplegar datos básicos en torno a esa guerra

Un contexto (público) para el poema

Establecidas estas consideraciones, es necesario volver al hecho central que abriría una nueva forma de leer a "Canta un guaso..." y que es, al mismo tiempo, el punto ciego, el hueco en cuyos extremos descansa hasta hoy la crítica: *el poema no acontece como un hecho literario aislado*. Este conjunto de textos que acompaña al primer poema gauchesco resalta, a primera vista, por la variedad tanto de las voces enunciativas que en el corpus se despliegan como por las elecciones formales que el letrado optó para su ejecución. De entre esa diversidad cabe destacar, desde las voces elegidas: "todo el clero de Buenos Ayres", "El M. Ilustre Cabildo de Buen. Ayres", "el pueblo de Buen Ayres", "Habla la ciudad de Buen Ayres a la de Lima", un "combite (anónimo) a las Musas de Buen. Ayres", el propio guaso, un andaluz, el Dean de Buen Ayres; una serie de textos, desde una voz poética neoclásica, alaban, uno, la "nobleza y el valor", otro, la sabiduría, y un tercero la justificación y rectitud de Cevallos; al mismo tiempo, otras composiciones, como las seguidillas, de marcado corte popular, brindan un matiz de inclusión del *vulgo* en el conjunto en una voz poética inclinada a la chanza, el tono jocosos y un registro que busca un efecto libre de ornamentas retóricas. Respecto de las formas poéticas, encontramos: sonetos, décimas, redondillas que terminan en par dobles, un Romance endecasílabo, el romance gauchesco, octavas, liras, las mencionadas seguidillas, endechas endecasílabas, un laberinto endecasílabo, un soneto acróstico, y un llamativo texto en prosa que descubre, en su primer párrafo, el verdadero anagrama de Cevallos: "Salbe sol"⁷. Sería productivo, pero sobre todo lícito y necesario, leer "Canta un guaso" en la red de relaciones que lo vinculan a esas otras composiciones atribuidas a Maziel. Todos los textos que lo acompañan tienen en común la alabanza de la figura de Cevallos y la celebración del triunfo sobre los portugueses. Pero si, por un lado, mantienen ese punto de contacto, por el otro, como se ha destacado, la modalidad en la que cada uno está escrito, así como la voz poética que imaginan y proponen en su individualidad estética, son amplísimas y su disposición de conjunto, tal como hoy la encontramos disponible a la lectura en el archivo, predispone a la pregunta: ¿no era suficiente rendir tributo mediante sonetos o alguna otra forma de arte poético mayor del repertorio disponible en las formas de esa poesía neoclásica propia del período?

⁷Lo llamativo de ese anagrama es que solo se cumple en la oralidad. (ver Schwartzman)

Una primera consideración del corpus propicia una reflexión en torno al estatuto de *lo público* y la conformación del *público*, y respondería a un momento de transición⁸. Si, como señalan Goldman y Pasino (2008), la comunidad en el Virreinato del Río de la Plata, en consonancia con el resto del imperio español, se piensa a partir de la tríada "Dios, el Rey, el Público", y el Público se refiere a los vecinos de la ciudad, teniendo en cuenta que el término vecino estaba vinculado en ese contexto a la buena fama del sujeto, un guaso no tendría, *a priori*, por qué formar parte de ese conjunto: en primer lugar, por la ausencia de *fama* y sus connotaciones morales, en la imagen pública de esos sujetos; y, en segundo lugar, porque no formaban parte de la ciudad como población estable⁹. Si pudiéramos suponer que la multiplicidad de textos que produce Maziel alabando la figura de Cevallos por sus triunfos sobre los portugueses es pensable como una instantánea del momento sobre las voces que pueden ser audibles (¿legibles?) en los espacios comunes de la sociedad virreinal rioplatense, de la misma manera que la muestra del Museo Nacional de Bellas Artes es un registro en acuarelas (común antes de la litografía, creada en 1796), entonces es posible afirmar que algo no se ajusta a ese *a priori* que deja afuera al guaso en tanto parte del "Público"; o, en relación a lo anterior, hay alguna necesidad, que podrá ser más o menos contingente o impuesta por el contexto, y que lleva a incluir al guaso en la constelación de voces que propone el conjunto. Este es el hecho, entonces, del que no es posible prescindir: "Canta un guaso..." es contemporáneo a la fundación del Virreinato del Río de la Plata y al triunfo bélico que afianzó el poder español en la región y, en este contexto específico, un funcionario de la corona decide intervenir (lo imagina, lo reflexiona y lo ejecuta en la escritura) en el espacio público¹⁰ mediante una diversidad de formas poéticas y voces populares y cultas, una de las cuales es de un guaso.

Formas populares: choque cultural o estratificación de las aclamaciones

En cuanto a las voces representadas, el guaso no destaca por ser la única forma popular expuesta allí. Si bien es cierto que sobresale por su individualización, convive con otras voces reconocibles en relación a lo popular. La más destacable es la

⁸ Ya Lempérière señalaba la necesidad de leer el período colonial desde una perspectiva dinámica, y no estática.

⁹ Fradkin, Garavaglia: los sujetos de la población rural tenían una fuerte afluencia a la ciudad de Buenos Aires, pero por cuestiones comerciales; entraban y salían de la ciudad, o se hospedaban en "pulperías" de las afueras del casco urbano.

¹⁰ "Se trataba (de) (...) la comunidad política como un sistema de reciprocidad moral en el cual lo "individual" y lo "particular" estaban subordinados al "bien común" (Lempérière, 1998)

composición que recupera las seguidillas¹¹. Y esto no sólo por ser, efectivamente, una forma poética popular, sino porque el poema escrito bajo esa forma se titula "Rinde gracias el Pueblo de Buenos Ayres al Exmo. Sr. Don Pedro de Ceballos por la Ruina de la Colonia del Sacramento". No puede existir arbitrariedad en la elección de la forma poética teniendo en cuenta el referente al que se le atribuye la enunciación, porque si el pueblo de Buenos Aires se expresa mediante seguidillas, el "Muy Ilustre Cabildo" lo hace mediante un soneto: el crisol de voces mantiene una estratificación interna.

Desde esta perspectiva, la inclusión del guaso no responde a un gesto de desafío cultural en detrimento de la acción de homenajear y aclamar (Schvartzman 2013). Al contrario, se trataría de un intento de inclusión de la voz del guaso en el conjunto de la totalidad de la población lo cual, al mismo tiempo, lo coloca en una posición de visibilidad o de disponibilidad en torno a las políticas de ese virreinato. Inclusión que, en la política de la lengua que el corpus expone, se observa jerarquizada en un orden social. Y, al mismo tiempo, la elección del objeto de la alabanza, así como la alabanza en sí misma, en su obviedad, no resulta un dato menor sino, por el contrario, el núcleo que permite comprender un aspecto central del conjunto y de "Canta un guaso..." en particular. Agamben señala al respecto que "tal como las doxologías producen y refuerzan la gloria de Dios, las aclamaciones profanas no son un ornamento del poder político, sino que lo fundan y lo justifican"¹². En efecto, como se señaló, eran comunes estos corpus de homenaje en cada fiesta colonial (para celebrar un matrimonio real, la asunción de un rey, un virrey, o en festividades religiosas). Es decir: al guaso se lo está incluyendo en el espacio común, se lo piensa en una comunidad imaginada dentro del corpus, justificando, ficcionalmente, el nuevo poder político instituido.

Otra respuesta al porqué de esa inclusión la encontramos en otra composición que se titula "Habla la ciudad de Buen Ayres a la de Lima sobre la dha de verse libre de su tiranía", que se descarga con un combate lingüístico: Lima se burlaba de Buenos Aires por pronunciar la *h* como *g*, y ahora Bs As, en la pluma de Maziel, se burla de Lima porque pronuncia la *ll* como *y*. Surge, de ese debate, una voluntad de diferenciación en una identidad propia, englobada institucionalmente por el nuevo virreinato¹³ y la figura de su autoridad máxima. En efecto, el guaso de Maziel dice

¹¹Otra composición a destacar serían las décimas, que incluso las emplea, algunas décadas después, Luis Pérez en *El Torito de los Muchachos*.

¹² Agamben, Giorgio. *El Reino y la Gloria. Una arqueología teológica de la economía y del gobierno*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2008, pág. 402.

¹³ Probst: peleas de Maziel con Lima.

gazañas, en lugar de *hazañas* y *sería*, de este modo, representativo de esa particularidad territorial. Hay allí un juego entre la oralidad y la escritura, que muestran las dos formas básicas de la comunicación en una comunidad. Su puesta en discusión problematiza a la comunidad misma. De este modo, el poema y el corpus del que forma parte pueden pensarse en un contexto que se instituye hacia una doble valencia: una modificación de los espacios territoriales de este sector de la colonia como consecuencia de las Reformas Borbónicas, solidario, a su vez, de un cambio de época que implica la aparición de la *población*, de acuerdo los desarrollos de Foucault, ya no los súbditos, como elemento en los cálculos de las autoridades. Maziel, en este conjunto de poemas de homenaje, postula una *comunidad rioplatense*, sostenida en la figura de su soberano virreinal, que se postula en un conflicto geo-colonial distinguiéndose de Lima. La inclusión del guaso junto a las voces del Cabildo, la Iglesia, el Pueblo, la Ciudad, entre otras instancias de esa sociedad adquiere así otra claridad, y el juego poético que lo contiene reinstala al poema en un espacio propio de significación. Como muestran ciertas acuarelas de la exposición *Un viajero virreinal* o el libro del viaje de Carrió de la Bandera y su ayudante Concolorcorvo, el guaso era una particularidad de este sector de la colonia, y la voz poética de "Canta un guaso" se planta espacialmente en este territorio, dado que comienza su alocución diciendo "Aquí me pongo a cantar / debajo de aquestas talas". Esa afirmación localizada, al igual que la singularización en la pronunciación de aquellas consonantes, implican un gesto de diferenciación identitaria en torno a una comunidad que, para sobrevivir, debía revalidar públicamente el pacto que la unía a su soberano. El guaso, que *aquí* canta, pertenece al coro múltiple de las voces que forman esa comunidad.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *El Reino y la Gloria. Una arqueología teológica de la economía y del gobierno*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2008
- Chiaromonte, José Carlos. *La Ilustración en el Río de la Plata. Cultura Eclesiástica y cultura laica durante el Virreinato*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 2007.
- Foucault, Michel. *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2006.
- Fradkin, Raúl; Garavaglia, Juan Carlos. *La Argentina colonial. El Río de la Plata entre los siglos XVI y XIX*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2009.
- Garavaglia, Juan Carlos. *Construir el estado, inventar la nación. El Río de la Plata, siglos XVIII-XIX*. Buenos Aires: Prometeo Libros. 2007.
- Goldman, Noemí (editora). *Lenguaje y Revolución. Conceptos clave en el Río de la Plata, 1780-1850*. Buenos Aires: Prometeo Libros. 2008.
- Guerra, F. Xavier; Lempérière, Annicke. *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*. México: Fondo de Cultura Económica. 2008.
- Pisano, Juan. "Prácticas del decir gauchesco: alabanza, estereotipo y propio parecer en tres textos de la colonia". *Revista Badebec*. VOL. 4 N° 7 (Septiembre 2014): 61-84.
- Probst, Juan. *Juan Baltasar Maziel. El maestro de la generación de Mayo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. 1946.
- Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina. 1982.
- Schvartzman, Julio. *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. 2013.
- Terán, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2008.

