

**Imágenes gauchescas coloniales. Usos del cuerpo y la voz del gaucho
en el Virreinato del Río de la Plata**

Juan Albin

UBA

Ya en el siglo XIX, cuando la literatura gauchesca se constituya como género, sus publicaciones se acompañarán muchas veces de imágenes impresas y propondrán formas diversas de interacción entre textos e imágenes que tomarán como objeto la voz y el cuerpo del gaucho. Pero si bien ese uso particular de la cultura oral y rural por la escritura letrada y urbana se constituirá como género en el siglo XIX, ya durante la segunda mitad del siglo XVIII se producen en la zona del Río de la Plata las primeras representaciones visuales de ese cuerpo social y un uso particular de su voz en diferentes tipos de discursos, en paralelo a los primeros usos de la palabra *gaucho* –que se superpone entonces con otras como *gauderios*, *guasos* o *camiluchos*. Así, si durante el siglo XIX las representaciones visuales y escritas parecen finalmente confluir en las publicaciones impresas del género, en el espacio cultural de la colonia todavía parece experimentarse de forma paralela en esos registros. ¿Qué diversos usos y apropiaciones del cuerpo y la voz del gaucho pueden percibirse en algunas de las imágenes y los discursos que representan al gaucho durante la colonia? ¿Cómo se relacionan entonces estas imágenes y estos textos? ¿Pueden percibirse lógicas diversas entre ellos? ¿O tienden a confluir, más bien?

Tal vez podamos empezar a pensar algunos de los interrogantes que guían nuestro trabajo abordando esta primera imagen. “Modo de matar ganado” es un grabado impreso en Madrid hacia 1798. Varios historiadores han atribuido ese grabado sin firma (junto a otro que le hace juego, “Modo de cazar perdices”, ca. 1798) a la constelación de imágenes producidas por la Expedición Malaspina, proyecto realizado entre 1789 y 1794 en función de la política de la monarquía española, cuyos textos e imágenes tuvieron como destinatarios privilegiados y oficiales al rey y su administración y que

implicó una incursión en el terreno colonial para conocerlo y reconocerlo, para medirlo, limitarlo y demarcarlo, para ordenarlo, administrarlo y dominarlo mejor. La imagen, como ha estudiado Marta Penhos (2005), fue uno de los registros en que se operó la producción de ese saber y de ese dominio, por medio de mapas, dibujos, acuarelas y grabados. La hipótesis más aceptada actualmente respecto de la atribución del grabado a que nos referimos es que probablemente fue hecho en Madrid por Fernando Brambila sobre dibujos originales de Juan Ravenet, otro de los artistas de la expedición, que se especializó en producir imágenes de tipos y costumbres, mientras Brambila se dedicó a producir vistas de los lugares visitados (Del Carril, 1964: 37; 1978: 23).

En efecto, en “Modo de matar ganado” se puede apreciar un trabajo habitual de Ravenet en dos direcciones, según ha señalado Marta Penhos (2005: 293): por un lado, la singularización de las figuras representadas a caballo y enlazando el toro en el primer plano, lograda por una observación y una representación fina y bastante precisa de las vestimentas y los útiles que llevan (los sombreros de alas anchas, los grandes ponchos, los calzones hasta las rodillas y los calzoncillos largos cribados, las botas de potro, la desjarretadera, etc., en nuestra imagen); por otro lado, una resolución visual de los rostros que no implica singularización fisonómica sino más bien un trabajo con muy pocas líneas que termina por configurar un rostro que no se particulariza en rasgos específicos. Todo parece alejar la imagen, en “Modo de matar ganado”, de la singularización de un retrato para ir en la dirección de la construcción de un tipo. El segundo plano del grabado parece trabajar en el mismo sentido: se puede ver una escena que reduplica, de manera más borrosa, como una sombra, la escena del primer plano: otro jinete a caballo enlaza un toro. El tercer plano cierra la composición con un cerco de palos (un corral de palo a pique) y con las líneas que trazan más arriba las montañas o los cerros que enmarcan la totalidad de la escena.

Se trata en “Modo de matar ganado” de un tipo de imagen que remite a un género específico, el género de tipos y costumbres, que trabaja en la doble dirección de la observación aguda y la descripción precisa de lo visto por un lado (poniendo el foco en la representación detallista de vestimentas, útiles y costumbres de una cultura determinada) y por otro de la realización de la imagen en base a ciertas convenciones formales previas, que admiten de todos modos ciertas variantes: figuras trabajadas de tal modo que no remiten a un retrato sino a un tipo, representando un grupo; fondo neutro o apenas sugerido; figuras representadas de frente y de espaldas, obteniendo una visión desde varios puntos de vista y buscando una descripción precisa y completa de las

figuras y sus vestimentas. Natalia Majluf ha indagado de manera precisa en este género de tipos y costumbres, afirmándolo precisamente en la tensión entre la promesa de una descripción precisa y empírica de lo local y la determinación de formatos y convenciones internacionales que se impusieron en la representación visual (Majluf, 2006: 15). Si el formato, por otro lado, tendió a estandarizarse en la representación de una figura individual centrada en la superficie abstracta de la lámina o de la página (2006: 24), también admitió otras variantes: la fascinación respecto de las posibilidades abiertas por el modo descriptivo pudo generar, señala Majluf (2006: 22), composiciones más complejas, configurando escenas narrativas y un mayor número y variedad de figuras representadas. Es lo que sucede, pensamos, aun tímidamente, en la escena algo más narrativa de “Modo de matar ganado”, que no trabaja con una sola figura sobre un fondo abstracto sino que arma una escena narrativa a partir de la representación de varias figuras situadas en un espacio más ilusionista.

El género de tipos y costumbres se relacionó estrechamente en sus orígenes al proyecto científico ilustrado que estuvo también en la base de la Expedición Malaspina. Como el género o la especie en historia natural, el tipo se volvió la unidad básica de una vasta taxonomía que podría engendrar múltiples variaciones. Para Majluf, ello puede apreciarse, en términos visuales, en la relación estrecha entre las ilustraciones de historia natural y las imágenes de tipos y costumbres. También el género de la ilustración de historia natural se estandarizó en ciertas convenciones durante el siglo XVIII. Por ejemplo, en la ilustración de plantas, la figura completa de la planta se dibujaba en el centro de la superficie abstracta de la página, sobre un terreno a veces apenas sugerido, mientras que la hoja o el fruto se representaban en detalle en un margen de la página. Para la representación de insectos, asimismo, la convención formal variaba un poco e implicaba un mayor análisis, es decir una segmentación del objeto estudiado en diversas partes descriptas y analizadas prolijamente.

Si las imágenes asociadas a la Expedición Malaspina eran hasta hace muy poco algunas de las muy escasas representaciones visuales del gaucho durante la colonia, el álbum descubierto recientemente y expuesto durante el año pasado (entre noviembre y diciembre de 2015, en el Museo Nacional de Bellas Artes) sumó una considerable cantidad de imágenes a la iconografía gauchesca colonial. Según la propuesta de Roberto Amigo, curador de la exhibición del álbum y editor del catálogo, algunas referencias en los textos e imágenes del álbum permiten demarcar un contexto más o

menos amplio pero a la vez limitado para pensar su producción, entre 1781 y 1806¹. Esas imágenes pueden servirnos para seguir pensando la representación y el uso de estos cuerpos gauchos durante la colonia. Y, en primer lugar, una de esas acuarelas puede servir especialmente para hacer visible esa relación entre los modos de representación corrientes en la historia natural y los modos usuales en las imágenes de tipos y costumbres. En esa lámina, sin título, sobre la superficie abstracta de la página, sin representarse de manera ilusionista ningún espacio determinado, puede verse en el margen inferior izquierdo de la imagen la figura de perfil de un gaucho a cuclillas, tomando mate ante el fogón y la caldera; alrededor de esa figura, se despliegan sistemáticamente y de manera analítica, no solo algunos de los elementos que conforman esa misma pequeña escena (el mate, la bombilla) sino también los diversos instrumentos y aperos que pueden reencontrarse en las diferentes imágenes del álbum. Si el “Despiece de insecto disecado y estudiado en el camino de Acapulco”, imagen realizada hacia 1790 por José Guío, otro de los artistas de la expedición Malaspina, sometía las diversas piezas anatómicas del insecto a un análisis sucesivo y señalaba cada una de las partes de manera alfabética (la A indicaba la figura completa del insecto y luego las siguientes letras, B, C, D, etc., remitían a sus sucesivas partes), de manera que podemos suponer que remitía ordenadamente a algún texto descriptivo, analítico y clasificatorio, en la lámina referida del álbum del viajero virreinal expuesto en el MNBA puede apreciarse como se procede por análisis en la representación de una escena y un tipo (un gaucho tomando mate), descomponiendo los diversos elementos de la escena e incluso aquellos que no se encuentran en la misma pero que se representan frecuentemente en el resto de las acuarelas, analizándolos, numerándolos y explicando, en otra lámina manuscrita, a qué refiere cada figura y cada número en la imagen.

Más allá de esta composición particular, habría que decir que la mayoría de las imágenes de este viajero virreinal –como también la imagen asociada a la Expedición Malaspina, “Modo de matar ganado”- suele representar a los gauchos en acción, haciendo alguna actividad o algún trabajo: gauchos (que en el álbum del viajero virreinal se nombran alternativamente como gauchos, camiluchos o peones) haciendo

¹ Escribe Roberto Amigo en el texto curatorial de la muestra: “Los retratos ecuestres de los líderes de las rebeliones indígenas, derrotadas en 1781, y la mención en uno de los textos al virrey Juan José de Vértiz (1778-1784) indican un límite temporal para su realización. Es probable que hayan sido realizadas antes de 1806, ya que no figuran los regimientos formados durante las Invasiones Inglesas.” Ello demarca un contexto más o menos amplio pero a la vez limitado para pensar la producción de este álbum, entre 1781 y 1806.

una vaquería, gauchos trabajando el cuero, gauchos en el oficio de carniceros... Lo económico aparece como un problema central tanto en la construcción de las imágenes como de los discursos que hacia mediados del siglo XVIII empiezan a nombrarlo. Como ha mostrado Rodríguez Molas, la palabra gaucho surge ante todo como nombre para un grupo que se relaciona con el trabajo de una manera problemática para las autoridades administrativas coloniales: sin trabajo fijo y estable, llevando una vida nómada, ese grupo social que se empieza a conocer con el nombre de gaucho y que ya desde antes se conocía con el nombre de gauderio emerge –en los documentos oficiales que registra Rodríguez Molas– como un grupo que se dedica ante todo al carneo de ganado para el contrabando de cueros con los portugueses (Rodríguez Molas, 1956). La palabra gaucho surge, entonces, con los sentidos negativos y problemáticos de vagabundo/vago (esa vida nómada, no sujeta a un territorio), ladrón (de ganado ajeno) y contrabandista (con los portugueses). Económica y políticamente ese grupo que se empieza a mentar como gaucho aparece como un grupo que opera por fuera de las disposiciones coloniales. Recordemos, por lo demás, que una de las razones por las que se crea el Virreinato de la Plata hacia la década de 1770 es precisamente para controlar mejor los territorios que quedaban algo marginales y periféricos respecto del Virreinato del Perú y que específicamente se trató de terminar con los conflictos y la presencia preocupante de los portugueses en la Banda Oriental. La palabra gaucho, en ese contexto, parece surgir con esos tintes negativos y en una conexión problemática con el contrabando portugués. Hacia el final de la colonia, sin embargo, la palabra gaucho -ha mostrado Rodríguez Molas- dejará de tener exclusivamente ese tinte negativo para empezar a denominar de manera más amplia, y positiva a veces, al habitante rural del Río de la Plata, ocupado tanto en el trabajo en las estancias como en las caballerías y milicias. Así, la palabra gaucho podrá cargarse alternativamente de ambos polos, negativos y positivos. Lo mismo, tal vez, podrá verse en las imágenes. En el álbum del viajero virreinal expuesto en el MNBA, pueden verse tanto imágenes de gauchos trabajando ordenadamente en las estancias (como en “Faena de Cueros en el Campo”) como de gauchos soldados, empleados en diferentes milicias del ejército colonial (como en “Miliciano de Caballería de Jurisdicción de Buenos Aires” o en “Blandengues de la frontera de Buenos Aires”); asimismo, pueden verse gauchos en el espacio de la pulpería (como en “Pulpería de campo”), gauchos riñendo entre sí, en pelea a cuchillo (en “Dos gauchos riñendo”) y asimismo gauchos cantando (en “Peones en el campo” y en “Gaucho tocando la guitarra”). Es decir, dos imágenes tal vez contrapuestas del

gaucho conviven en el mismo álbum y refieren a diferentes usos y diferentes prácticas de esos cuerpos sociales. De un lado, el gaucho y una economía corporal dentro de la ley: uso del cuerpo gaucho en las estancias o en las milicias. Del otro lado, el gaucho y una economía corporal fuera de la ley: gauchos asociados a la pulpería y a la bebida; gauchos asociados al canto y no al trabajo; gauchos asociados a la riña: problemáticos tipos y costumbres, en la mirada de estos viajeros, sin duda. Si en esa doble vertiente de la representación del cuerpo gaucho se puede atisbar el problema económico y político-administrativo que implicó a los ojos de los viajeros coloniales, tal como se puede advertir también en los usos de la palabra *gaucho*, no hay que olvidar tampoco que la misma voz del gaucho fue objeto durante la colonia de ciertos experimentos y de ciertos usos discursivos. Es el caso, por ejemplo, del texto que Juan Baltasar Maziel escribe hacia 1777 o 1778, esto es, pocos años después de creado el Virreinato del Río de la Plata, y que permanecerá en forma manuscrita e inédita hasta el siglo XX, cuando Juan Puig y luego Ricardo Rojas lo recuperan y vuelven a editarlo hacia el Centenario, como una de las piezas precursoras durante la colonia de lo que en el siglo XIX será la poesía gauchesca². Su título es “Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Señor Dn. Pedro de Ceballos” y en él se juegan relaciones de poder y dominio, un trabajo experimental con la imagen y la voz del gaucho y una determinada relación entre el súbdito (el gaucho o guaso, aquí, otra vez) y el virrey. Se podría decir que el poema intenta reencausar la voz de ese cuerpo gaucho en la relación entre españoles y portugueses, en pleno litigio en la Banda Oriental: si la voz gaucho surge en relación a esos cuerpos sociales vinculados al contrabando de ganado con los portugueses, el poema hace un uso de esa voz gaucha no solo para ponerla del lado de los españoles y contra los portugueses sino para hacer una alabanza del primer virrey del Río de la Plata y de su actuación en la campaña contra los portugueses en la Banda Oriental. Un uso de la voz del gaucho, entonces, que la coloca dentro de la ley y bajo la nueva institución colonial. Pero simultáneamente, y en el mismo poema, esa misma voz parece excederse y ponerse por fuera de la ley: al hacer esa alabanza en su propia lengua, en su propio tono y en sus propias formas (el “estilo campestre” que se enuncia programáticamente en el título), esa voz comete una desmesura. Porque si en el título de la composición la

² No se trata del único texto que durante la colonia experimenta con una forma discursiva que durante el siglo XIX se constituirá como género en la literatura gauchesca. Para un análisis sobre otros textos que podrían ponerse en consideración (como la pieza teatral anónima *El amor de la estanciera* o la “Crítica jocosa” de José Prego de Oliver, ver: Rivera (1968) y Pisano (2014).

escritura estandarizada y respetuosa del clérigo Maziel se refería al virrey como “Excelentísimo Señor Don Pedro de Ceballos”, respetando las jerarquías y las dignidades, en la voz del gaucho en cambio la alabanza da pie a otro tratamiento: “Hede puja el caballero”. Allí hay que leer, como ha señalado Julio Schwartzman, en primer lugar un eufemismo y en segundo lugar un uso antifrástico. Porque en principio el “hedepuja” puede entenderse como una versión extrañada y con cierta cautela de un sucedáneo “hideputa”, y este de “hijo de puta”. Y, luego, porque esa injuria debería entenderse en su uso antifrástico, es decir, entendiendo lo contrario de lo que se dice: esto es, no una injuria, sino una alabanza. Por ello, Julio Schwartzman (2013: 38) ha propuesto leer ese fragmento en este sentido: “Crudamente, se nos da a entender que en realidad el guaso exclama: ¡qué hijo de puta, este Ceballos!” (2013: 38). De esta manera se explicaría que haya permanecido oculto e inédito durante la colonia un texto como éste, que ha hecho un uso particular y experimental de la voz del gaucho, en el cual si bien en principio todo parece instrumentarse para la confirmación de las relaciones y las jerarquías sociales de la colonia, la cesión coherente y sistemática de la voz al guaso o gaucho puede engendrar respecto de esas relaciones –como en ese “hede puja, el caballero”- un ruido cultural que a Maziel le habría sido difícil sostener y publicar. Como sugerimos en este trabajo, la palabra, el cuerpo y la voz gaucha, tanto en los discursos como en las imágenes que hacen un uso de ellos durante la colonia, parecen portar en diferentes grados una ambigüedad e incluso un riesgo no siempre fáciles de controlar o neutralizar.

Bibliografía:

Amigo, Roberto, 2015. “Sobre la exhibición”. [Texto curatorial de la exposición]. En *Un viajero virreinal: acuarelas inéditas del Río de la Plata*. Exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 24 de noviembre 2015 – 3 de enero de 2016. Texto disponible en: <http://www.mnba.gob.ar/exhibiciones/un-viajero-virreinal>.

Del Carril, Bonifacio, 1961. *La Expedición Malaspina en los mares americanos del sur, 1789-1794*. Nota documental por Humberto Burzio. Buenos Aires: Subsecretaría de Marina, Departamento de Estudios Histórico-Navales / Emecé.

Del Carril, Bonifacio, 1964. *Monumenta iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina 1536-1860*. Notas biográficas por Aníbal G. Aguirre Saravia. Buenos Aires: Emecé Editores.

Del Carril, Bonifacio, 1978. *El gaucho a través de la iconografía*. Buenos Aires: Emecé Editores.

De Novo y Colson, Pedro, 1885. *La vuelta al mundo por las corbetas Descubierta y Atrevida al mando del Capitán de Navío Alejandro Malaspina desde 1789 a 1794*. Publicado con una introducción en 1885 por el teniente de navío Don Pedro de Novo y Colson. Segunda Edición. Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijos de Abienzo.

González Garaño. Alejo B., 1943. "Iconografía colonial rio-platense". En *Iconografía argentina anterior a 1820. Con una noticia de la vida y obra de E. E. Vidal*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Jauregui, Andrea y Marta Penhos, 2010. "Las imágenes en la Argentina colonial. Entre la devoción y el arte". En José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana.

Majluf, Natalia, 2006. "Pattern-book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America. 1800-1860". En *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*. New York: Americas Society.

Maziel, Juan Baltazar, 1968. "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Señor Don Pedro de Ceballos". En Jorge B. Rivera, *La primitiva literatura gauchesca*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez.

Penhos, Marta, 2005. "Malaspina o el rompecabezas sin fin". En *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Pisano, Juan Ignacio, 2014. "Prácticas del decir gauchesco: alabanza, estereotipo y propio parecer en tres textos de la colonia". En *Badebec*, Vol. 4, N° 7, septiembre. Disponible en: http://www.badebec.org/badebec_7/sitio/pdf/articulos_pisano_7.pdf

Reverte, Javier y otros, 2010. *Expedición Malaspina. Un viaje científico-político alrededor del mundo 1789-1794*. Madrid: Turner.

Rivera, Jorge B, 1968. *La primitiva literatura gauchesca*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez.

Rodríguez Molas, Ricardo, 1956. “Antigüedad y significado histórico de la palabra gaucho (1774-1805)”. En Boletín del Instituto de Historia Argentina “Doctor Emilio Ravignani”, Buenos Aires, Año I, Tomo I (2da serie), N°1-3, Abril-Mayo-Junio.

Schvartzman, Julio, 2013. *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Torre Revello, José, 1944. *Los artistas pintores de la Expedición Malaspina*. Estudios y documentos para la historia del arte colonial, vol. 2. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Históricas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.