

Actas del
VI Congreso Internacional
***CELEHIS* de Literatura**
Literatura argentina, española y latinoamericana



(Rufino Tamayo, Sandías, 1968)

6, 7 y 8 de noviembre de 2017
Mar del Plata, Argentina



Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed . - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-817-9

1. Estudios Literarios. 2. Actas de Congresos. I. Acosta, Ricardo, II. Forace, Virginia P., comp. III. Pasetti, María Pía, comp.

CDD 807

Fecha de catalogación: 21/03/2018

ISBN 978-987-544-817-9



9 789875 448179



CENTRO
DE LETRAS
HISPANOAMERICANAS

Facultad de
Humanidades / UNMDP
Portal de Encuentros

Imágenes de autor: los gauchescos en la prensa satírica ilustrada

Juan Albin

UBA/UNA

I

“¿Es el poema de Hernández una obra genial de las que desafían los siglos, o estamos por ventura creando una bella ficción para satisfacción de nuestro patriotismo?” (AA. VV., 1913: 425), preguntaba hacia 1913 la revista *Nosotros* en su encuesta sobre el valor del *Martín Fierro*. Como señaló Altamirano (1997), en la forma de enunciar la pregunta se inscribía ya una discusión de las operaciones interpretativas del poema que Lugones y Rojas habían realizado ese mismo año, proponiéndolo como el gran poema épico nacional. Y en alguna de las respuestas ese sesgo crítico se potenciaba especialmente. Sardónicamente, incluso, en la del Maestro Palmeta, que terminaba con la propuesta imaginaria de un monumento a Hernández:

Yo propondría [...] lo siguiente: / 1.º Levantar en la plaza del Congreso una estatua a José Hernández. Se le representará vestido así: bota de potro, chiripá, calzoncillo desflecado; es decir, de la cintura para abajo, de gaucho; de la cintura para arriba, en traje burgués, de americana, cuello duro y corbata; en la cabeza, sombrero de copa. De esta manera la estatua será como un símbolo del pueblo argentino, que surge de la tierra en el gaucho y termina en capitalista y señor. (AA. VV., 1913: 79-80)

Hacia 1913, cuando el Maestro Palmeta interviene respondiendo a la encuesta de *Nosotros* y construye discursivamente esa imagen visual corrosiva de la figura de autor de Hernández, la efectividad de su humorada visual se apoya en una rica tradición

iconográfica desarrollada para representar, de diversos modos, las figuras autorales de los escritores gauchescos en la prensa satírica ilustrada.

Mitad vestido de gaucho o incluso de indio –con un chiripá hecho con la piel de un tigre– y mitad vestido con frac, en sintonía con el monumento imaginario del Maestro Palmeta, o bien en el proceso que transforma al gaucho Martín Fierro en un trabajador vestido con ropas de ciudad: así se representa la figura de Hernández en dos imágenes de *El Mosquito*, publicadas el 5 de diciembre de 1880 y el 19 de marzo de 1882. Esa representación discutía con la figuración que el propio Hernández venía haciendo de sí mismo desde las ilustraciones incorporadas a la octava edición de la *Ida*, en 1874, donde –como señaló Filipetti (2014: 42-43)– diferenciaba la imagen del gaucho cantando sobre el mostrador de una pulpería, emplazada en la portada del folleto, del retrato del autor con que cerraba el volumen, vestido de frac. Román propone que en *El Mosquito* “los gauchos no son sujetos políticos, sino ‘funciones’ que cualquier político puede (...) ocupar y ejercer. Sobre todo en tiempos electorales” (2017: 130). Por eso estas imágenes que en *El Mosquito* representan corrosivamente la figura de Hernández podrían entenderse como una crítica a lo que pocos años más tarde los “ensayistas y sociólogos positivistas” resumirán como “política criolla” (2017: 130): crítica instrumentada en el uso del traje gaucho para representar satíricamente ciertas figuras políticas. Esta línea de interpretación es coherente con el modo hoy ya famoso en que un periódico de La Plata tituló la noticia de la muerte de José Hernández: “Ha muerto el senador Martín Fierro”, se leía en ese título (Citado en Schwartzman, 2013: 227). Esa interpretación –productiva, pero atenta sobre todo al contexto genérico del discurso de la prensa satírica– no debería reducir los sentidos de la imagen, que constituyen su riqueza. Así, también se puede proponer que en imágenes como las dos

que representan a Hernández en *El Mosquito*, lo que se figura es a los escritores gauchescos como letrados disfrazados (y mal disfrazados) de gauchos.

II

En *Letras gauchas*, Schwartzman (2013) estudió de modo sistemático la construcción de las figuras autorales en el género gauchesco. En primer lugar, consideró la forma anónima en que se publicaron los textos del género en su etapa patriótica, signada por las publicaciones atribuidas a Bartolomé Hidalgo. Luego, analizó la constitución de autores ficcionales en torno a las figuras de los gauchos gaceteros de Luis Pérez e Hilario Ascasubi, que son a la vez sujeto y objeto de la enunciación, y que Schwartzman pensó productivamente a partir de la noción de heterónimos propuesta por Pessoa. Por último, propuso hipótesis para pensar el momento en que esos heterónimos terminan por reducirse al estatuto de seudónimos o meros nombres de pluma tras los que se enmascara el autor. Así, los complejos juegos y tensiones –ricos por su misma ambigüedad– entre onimato, heteronimato y seudonimato, propios de la etapa facciosa del género y sobre todo de las publicaciones del primer Ascasubi, terminan por achatarse en las prácticas del último Ascasubi y asimismo en Estanislao del Campo (Schwartzman, 2013: 222 y 225).

En el estudio de los modos históricos en que se construyeron esas figuras de autor, Schwartzman considera algunas imágenes que acompañaron las publicaciones del género. Al menos en dos ocasiones se ocupó de esas imágenes. Detengámonos en la primera. Como en los otros dos volúmenes que Ascasubi editó en París, en 1872 y en formato de libro, recolectando su producción anterior, en *Aniceto el Gallo* incorpora algunas ilustraciones. No solo incluye –como Hernández en la octava edición de la *Ida*– el retrato del autor al lado de la portada, sino que en una ilustración, como señala

Schwartzman, “puede verse un retrato del ‘sargento Aniceto el Gallo en traje de Guardia Nacional de Caballería’; el rostro del gaucho antiurquicista tiene los rasgos de Ascasubi, cuyo grado, por entonces, era de teniente coronel” (2013: 214-215). Schwartzman interpreta esa imagen como indicio de que, como en otras decisiones editoriales de los libros de 1872, Ascasubi empieza a reducir la riqueza y la complejidad de las figuras de sus gauchos gaceteros –productivos heterónimos gauchescos– al estatuto de un mero seudónimo o nombre de pluma. Y sin embargo no deja de señalar que en esa operación hay un desplazamiento que va en otra dirección: por entonces Ascasubi tenía el grado de teniente coronel y no el de sargento que se le da al gaucho que ahora lleva sus rasgos faciales. A partir de allí convendría avanzar y dar un paso más al considerar estas imágenes. Hay que recordar que la gauchesca no solo fue acompañada en sus publicaciones con imágenes (como la del combo Aniceto/Ascasubi comentada por Schwartzman), sino que también parece haber producido otras imágenes en otros medios y soportes. Es el caso, por ejemplo, de las imágenes en la prensa satírica ilustrada. Casi dos décadas antes, en 1854, en el periódico satírico *La Cencerrada*, Aniceto el Gallo/Ascasubi ya había sido representado, socarronamente, yuxtaponiéndose el retrato de Ascasubi –tal como había aparecido litografiado en base a un dibujo a lápiz, en la edición de los *Trovos de Paulino Lucero* de 1853– con el cuerpo del gallo que ilustraba y adornaba el encabezado de la gaceta *Aniceto el Gallo*. ¿Necesariamente imágenes como éstas achatan, simplifican y reducen los complejos juegos autorales que habían caracterizado a la gauchesca en su etapa facciosa? ¿No podemos leer otros sentidos en esas imágenes? ¿No podemos leer allí, incluso, una lectura sagaz del género y de sus procedimientos?

Tal vez en la respuesta del Maestro Palmeta a la revista *Nosotros* se podría encontrar una clave para repensar estas imágenes. Porque sabemos que Leónidas

Lamborghini (2003) conceptualizó su noción de la gauchesca como arte bufo, en buena parte, a partir de las propuestas del Maestro Palmeta, que –con todas sus valoraciones negativas del poema de Hernández– fue uno de los primeros en considerar el carácter bufonesco del poema e incluso en sucumbir a la fascinación de lo que buscaba criticar. Si Lamborghini pensó la gauchesca como arte bufo a través de la lectura del Maestro Palmeta, podría haberlo hecho también –proponemos ahora– considerando algunas de las imágenes que la prensa satírica ilustrada dedicó al género.

En esta línea, estas imágenes que venimos considerando podrían pensarse, en primer lugar, como un comentario lúcido del dispositivo de ventrílocuo que implica la gauchesca: un letrado disfrazado de gaucho y jugando en la escritura con su voz; en segundo lugar –y el carácter teatral y espectacular del ventrílocuo nos conduce hacia esta otra hipótesis–, estas imágenes podrían pensarse como un comentario igualmente lúcido sobre la condición bufonesca del género. En este segundo sentido, las imágenes no solo implicarían una representación satírica de los autores gauchescos sino que representarían también su propia condición bufonesca y distorsiva, en el sentido de Lamborghini. Por ello, de alguna manera anticipan una modalidad de lectura del género que, al menos por escrito, recién va a aparecer con el Maestro Palmeta en 1913.

III

Estos mismos sentidos podrían encontrarse en las imágenes que rodean la publicación del *Fausto* de Estanislao del Campo en 1866. Por ejemplo, en la imagen con que Henry Meyer ilustró la edición en folleto, en la que incorporó un retrato de Del Campo para la construcción de la figura del gaucho Anastasio el Pollo y un retrato de Adolfo Alsina para la de Laguna. Allí, como señaló Schwartzman, la litografía ilustra y representa el diálogo gauchesco como la relación entre el escritor y el político, entre la

literatura y la política, “porque la literatura ya no se confunde con la política” (2013: 226). Se trata allí, sin dudas, de una escena de representación de la autonomización de la literatura, de la modernización literaria y de la separación y especificación de las esferas. Ahora bien, ¿podemos una vez más interpretar esa representación como la reducción de un inicial heterónimo a un seudónimo? Queremos proponer otra vez que la imagen puede ser más ambigua y más rica de lo que se piensa y presentar también sus propios juegos llenos de matices. Hay que considerar, otra vez, el modo en que grotesca y bufonescamente esa imagen nos muestra a Del Campo mostrando los dedos y la planta del pie cual gaucha, sufriendo así la representación incisiva de esos caricaturistas satíricos que montarán imágenes que develen todo el tiempo, precisamente, que detrás de un gaucha hay un letrado. No hay que olvidar que Henry Meyer es también el dibujante que, en las páginas de *El Mosquito*, y por los mismos días en que se publicó el *Fausto*, realiza otra representación satírica de Estanislao del Campo como Anastasio el Pollo o de Anastasio el Pollo como Estanislao del Campo. Otra vez, por tanto, las imágenes satíricas parecen apuntar a un núcleo denso de la gauchesca: su condición de arte bufo. Y no hay que olvidar tampoco que para Lamborghini tanto el *Fausto* como “Gobierno gaucha” son dos composiciones que muestran al género funcionando inmanentemente como arte bufo y permitiendo por ello que Del Campo pueda sostener un discurso que no se identifica con su bandería política y que tal vez no podría mantener del todo sin la mediación de ese bufón con chiripá, boleadoras y ginebra que es Anastasio (Lamborghini, 2003: 113 y 117). Tal vez este no es, por lo mismo, un craso seudónimo, sino que tiene por momentos la potencia y la independencia enunciativa de un verdadero heterónimo.

Inicialmente, tanto en *Los Debates* como en *La Tribuna* Estanislao del Campo firma sus textos gauchescos como Anastasio el Pollo. Por ello, Anastasio se jacta en

1859 de la rúbrica que para su firma le realiza el artista Cataldi, a quien le agradece el 20 de marzo con un poema en *La Tribuna*. En esa rúbrica, la firma –como elemento propio de la cultura escrita e impresa– se enlaza, por efecto de lo visual, con el mundo de lo oral y de lo sonoro: la guitarra y, claro, el canto que acompaña. Otra vez, las imágenes que acompañan a la gauchesca señalan sus núcleos decisivos: aquí, la alianza entre oralidad y escritura, entre cultura oral rural y cultura urbana letrada que según Ludmer (2000) está en el punto de emergencia del género. Otra imagen, hacia 1859, en la que ya un artista empieza a jugar con retratar a Del Campo con las prendas gauchas de Anastasio, subraya los complejos juegos que proponen algunos de sus textos. Así, en el cuadro que realiza entonces Pallière y que en 1864 transpone como una litografía titulada “La Pulpería (Campaña de Buenos Aires)”, se produce otro juego especular o circular. En esa imagen Anastasio el Pollo (con el rostro de Estanislao) escucha leer en voz alta al pulpero el diario *La Tribuna*, en el que el mismo viene publicando sus versos y en el que ahora escucha su apelativo en boca de un gaucho de San Pedro que le escribe a través del periódico. ¿Se escucha a sí mismo, entonces, leído por otro? No es difícil encontrar en esa imagen la sonrisa pícaro y algo bufa de Estanislao del Campo. Si el *Fausto* se suele leer como un momento de extrema autoconciencia del género y sus procedimientos, las imágenes que acompañan, rodean y comentan las publicaciones de Anastasio no parecen ir en otra dirección.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1913). “Segunda encuesta de *Nosotros*: ¿Cuál es el valor del *Martín Fierro*?”. En *Nosotros*, Buenos Aires, X, 50, 51 y 52, pp. 424-433, 74-89 y 186-190.
- Altamirano, Carlos (1997). “La fundación de la literatura argentina”. En Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, pp. 201-209.

Filipetti, Guillermina (2014). *Imágenes de ida y vuelta. La relación palabra-imagen en las primeras ediciones ilustradas del Martín Fierro (1874-1910)*. Tesis de maestría presentada en el Instituto de Altos Estudios Sociales (UNSAM). Inédita.

Lamborghini, Leónidas (2003). “El gauchesco como arte bufo”. En Julio Schvartzman (dir. de volumen). *La lucha de los lenguajes*. Vol. 2 de Noé Jitrik (dir. de la obra). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.

Ludmer, Josefina, 2000. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil.

Román, Claudia (2017). *Prensa, política y cultura visual. “El Mosquito” (Buenos Aires, 1863-1893)*. Buenos Aires: Ampersand.

Schvartzman, Julio (2013). “Botones de pluma”. En *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.