



Ilustrar la guerra: la función de las imágenes en las publicaciones gauchescas de Hilario Ascasubi

Juan Albin¹

Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de las Artes
juanfalbin@yahoo.com.ar

Resumen: Mediante recursos orales, gráficos, impresos y visuales, la gauchesca facciosa de las guerras civiles entre unitarios y federales buscó afectar sobre toda la sensibilidad, dirigiéndose ante todo a las emociones e intentando enardecer los ánimos para la guerra. Textos e imágenes se articularon en esa dirección y esa articulación asumió modalidades diversas. En este trabajo nos detenemos especialmente en las imágenes que acompañaron las gacetas, hojas sueltas, folletos y libros de Ascasubi, para analizar y pensar qué papel jugaron en estos impresos de guerra. Esas imágenes constituyeron un repertorio que parece en principio absolutamente inofensivo y pacífico y que, sin embargo, será anclado y anudado a la coyuntura bélica (la del Sitio Grande de Montevideo, durante la década de 1840) por los propios textos que las acompañan.

Palabras clave: Gauchesca – Guerra – Costumbrismo – Ilustraciones – Siglo XIX

Abstract: By means of oral, graphic, printed and visual materials, the factious *gauchesca* of the civil wars between *unitarios* and *federales* sought to affect sensitivity, appealing to emotions and trying to inflame the spirits for war. Texts and images were articulated in this direction, and this articulation adopted diverse forms. In this work, we focus specifically on the images that accompany Ascasubi's gazettes, inserts, leaflets and books, in order to analyze what was the role of these printed materials which constituted a repertoire of images that at first seemed absolutely harmless and peaceful –but were nevertheless tied to the period of war (of the Sitio Grande de Montevideo, during the 1840s) by the texts that surround them.

Keywords: *Gauchesca* – War – *Costumbrismo* – Illustration – 19th Century

I

Uno de los cambios fundamentales que según Ángel Rama se opera en la literatura gauchesca rioplatense, durante su etapa facciosa, es el pasaje del

¹ **Juan Albin** es licenciado en Letras por la UBA y se encuentra actualmente terminando la maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en el Instituto de Altos Estudios Sociales (UNSAM). Su tesis toma como objeto las imágenes impresas en las publicaciones de la literatura gauchesca durante el siglo XIX. Es profesor de literatura argentina en la UBA y de estética en la UNA.



intento de ilustrar al lector oyente proporcionándole esquemas racionales con los cuales comprender el mundo para actuar en las guerras de la Independencia (rasgo que caracterizaría predominantemente la gauchesca de Hidalgo) al predominio de una función poética emocional que tiende sobre todo a conmover el ánimo y agitarlo en función de una acción más bien “ciega”, en el contexto de las guerras civiles entre unitarios y federales. Este último rasgo sería dominante, según Rama (82), en la gauchesca facciosa de Luis Pérez e Hilario Ascasubi. Sin dudas, las publicaciones de Ascasubi se dirigieron a las emociones e intentaron enardecer los ánimos para la guerra. En esos primeros impresos se apeló a diferentes afectos y se experimentó con formas diversas de movilizarlos. La gauchesca recurrió a todo lo disponible para enardecer los ánimos: la referencia a prácticas tradicionales y folclóricas, sin dudas (la recuperación, por ejemplo, de bailes y músicas como la media caña); pero también el trabajo con las prácticas más modernas de la prensa contemporánea (la incorporación, desde ya, de la carta de lector) y con prácticas que indican una notoria experimentación moderna con las formas de la cultura visual de la época. Apelando a la vez a recursos orales, gráficos, impresos y visuales, esta gauchesca parece haber querido afectar sobre toda la sensibilidad. Textos e imágenes se articularon en esa dirección, en las publicaciones del género en su etapa facciosa, y esa articulación asumió modalidades diversas. En este trabajo nos interesa detenernos especialmente en las imágenes impresas que acompañaron las gacetas, hojas sueltas, folletos y libros de Ascasubi, para analizar y pensar qué papel jugaron esas imágenes en estos impresos de guerra. Partimos de una hipótesis de trabajo que pondremos a prueba: por lo general, las imágenes que pueden encontrarse en estos impresos constituyen un repertorio de imágenes que parecen en principio absolutamente inofensivas y pacíficas y que, sin embargo, serán ancladas y anudadas a la coyuntura bélica (la del Sitio Grande de Montevideo, durante la década de 1840) por los propios textos que las acompañan en los impresos.



Pongamos, para empezar, dos ejemplos que permitan explicarnos. En primer lugar, consideremos una de las dos láminas litográficas que acompañaron –cada una a página completa– la primera edición del diálogo *Paulino Lucero* en formato de folleto en 1846. Allí, la imagen aparentemente inofensiva del baile de un cielito tomará una resonancia agresiva e incluso parecerá incitar festivamente a la guerra, tras la lectura del cielito y de la media caña con cuya transcripción el narrador en tercera empieza a cerrar el poema y que Paulino Lucero compone para el fandango que se realiza en el rancho de Martín Sayago, luego de la conversación entre los dos gauchos. Esa fiesta y ese baile son lo que se figura, precisamente, en aquella lámina.

Diz-*que* ha habido una jugada
En los pagos de Alcará;
Y dicen que una empalmada
le han hecho a Rosas nomás. //
Cielito, cielo que sí
Cielo de la Entre-Rianada
Que se le *golpió* en la boca,
¡Miren que chanza pesada! (Ascasubi *Paulino* 26)

se lee y se escucha en aquel “Cielito” transcrito por el narrador al final del diálogo. En la “Media caña federal” que le sigue se profundiza esa veta política y bélica de las canciones compuestas y el particular tono de la danza y la fiesta que proponen: “Después de comerme a besos,/ a cualquiera de estas mozas/ Porque grite muera Rosas/ También le aflojo diez pesos” (27). Desde entonces, proponemos, por el modo en que esos textos anclan las imágenes y las hacen resonar de otra manera, ya no se puede mirar apaciblemente la lámina litográfica que representa ese cielito: el baile es ahora definitivamente el baile en contexto de la guerra entre rosistas y antirosistas, y la guerra se experimenta, en la articulación de esos textos y esas imágenes, como baile y como fiesta.

Consideremos aun un segundo ejemplo, para empezar: algo similar ocurre –aunque en otro sentido– con algunas viñetas (sin duda, xilografías) que aparecen impresas durante 1843 en el periódico *El gaucho Jacinto Cielo* durante, insertadas entre las columnas de textos y a veces encabezándolas:



una vez más, imágenes que parecen en principio inofensivas e incluso inocentes serán ancladas permanentemente por los textos del periódico en un contexto bélico, aunque suscitando tal vez afectos diferentes de aquellos a los que predispone la articulación de los cielitos verbales y visuales a los que aludimos antes. Me refiero aquí a imágenes que representan figuras animales y se encuentran allí no solo para enmarcar y ambientar los impresos en un mundo rural que parece reclamar la gauchesca sino también para operar imaginariamente en ese contexto de guerra. En efecto, esas imágenes muchas veces animalizan risueñamente al enemigo: ello es lo que sucede en *El gaucho Jacinto Cielo*, por ejemplo, cuando las imágenes multiplicadas de unos perros por lo general bastante desgarrados se disponen en la página para figurar a los enemigos que, desde el Cerrito, “ladran” de hambre (*El gaucho Jacinto Cielo* n° 8), o cuando diferentes imágenes de tigres (algunos, por lo demás, nada atemorizantes en su aspecto) se disponen para referir a Rosas, que brama por las recientes derrotas de su ejército (*El gaucho Jacinto Cielo* n° 9 y 10). Se trate de la búsqueda de la risa suscitada en la animalización del otro en la figura de perros y tigres inofensivos, o se trate de la invitación a experimentar festivamente la guerra como un baile, de lo se trata –en esa articulación de textos e imágenes que presentan los impresos de Ascasubi– es de movilizar ciertos afectos en función de la guerra.

II

Nos interesa detenernos ahora, especialmente, en una imagen que Ascasubi usa y reutiliza permanentemente. Es por ello, casi, una marca registrada, algo que singulariza e identifica sus impresos.² Se trata de la

² Para dar algunos ejemplos, esa imagen aparece en efecto en la portada de la *Carta ensilgada que ha escrito el gaucho Juan de Dios Chaná, soldado de la escolta del general Rivera, para D. A. Tier, ministro que fue de la ciudad de Francia* (Montevideo, Imprenta del Nacional, 1844); también lo hace en la portada de la *Carta gauchi-refalosa, escrita a las últimas por el mazorquero invernao, a su compadre y paisano el coronel mordedor Mariano Maza Violón* (Montevideo, Imprenta del Nacional, 1845); vuelve a aparecer en la portada de la primera edición, en folleto, del diálogo *Paulino Lucero o dos gauchos en Entre-Ríos* (Montevideo,



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

imagen de portada, el frontispicio de la mayoría de los números del periódico *El gaucho Jacinto Cielo*. La imagen se relaciona con una iconografía (la del gaucho boleando) que hacia 1843, cuando se publican los números del periódico de Ascasubi, ya tiene un desarrollo importante y que además se relaciona estrechamente con una de las iconografías más recurrentes, desde el siglo XVIII, a la hora de representar las costumbres del Río de la Plata: la iconografía del gaucho enlazando. No casualmente, en el *Santos Vega* que Ascasubi publica en 1872 desde París y en el que se realiza una arqueología iconográfica que ya se encuentra muy lejos del modo en que se trabajan las imágenes en las publicaciones de Ascasubi durante la década del 40, se terminará trabajando con las dos iconografías: la del gaucho boleando, en la portada; la del gaucho enlazando, en el interior del texto, que identifica además a su figura –desde el epígrafe (“Jacinto el enlazador. Gaucho del siglo pasado”)– como uno de los mellizos de La Flor, los protagonistas del poema. En efecto, hacia fines del siglo XVIII, durante la colonia, cuando el cuerpo gaucho empieza a ser objeto de representación, las imágenes de estas figuras enlazando o boleando parecen captar especialmente las miradas. Es el caso, por ejemplo, de alguna de las imágenes que se atribuyen a artistas de la Expedición Malaspina como Juan Ravenet, en las que se figura el modo de enlazar un toro en dos planos de representación que a su vez descomponen la práctica en dos momentos diferenciados: en primer plano el acto de arrojar el lazo; en el segundo plano el acto de sujetar al toro. Si este tipo de composición de la iconografía del gaucho enlazando tendrá un desarrollo muy productivo, no lo tendrá menos aquella que aísla y abstrae la figura del gaucho enlazando en el momento mismo de arrojar el lazo: es el caso del viajero virreinal (desconocemos aun su nombre) que viajó por el Río de la Plata probablemente entre 1784 y 1806 y en cuyo álbum se puede encontrar una acuarela titulada “Modo de enlazar”. Este viajero virreinal es también uno de los primeros en representar al gaucho boleando: su acuarela “Modo de

Imprenta Hispano-Americana, 1846) y al final de *La indereta* (Montevideo, Imprenta Hispano-Americana, 1848).



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

bolear baguales” es tal vez la cabeza de una serie iconográfica que tomará mayor volumen, luego, en las acuarelas de Emeric Essex Vidal y posteriormente en los grabados de Carlos Morel, antes de llegar al frontispicio del periódico *El gaucho Jacinto Cielo*. En los dos casos (la imagen del gaucho enlazando o la imagen del gaucho boleando), se trata de una iconografía desarrollada en el marco de lo que podemos conceptualizar –con los aportes de Natalia Majluf (“Pattern-book of Nations”) y de Roberto Amigo (“Carlos Morel. El costumbrismo federal”)– como costumbrismo: esto es, como un modo de representación que intenta ante todo una descripción objetiva no tanto de fisonomías individuales (al modo del retrato) sino de los tipos, las costumbres y las vestimentas particulares de los diversos pueblos del mundo, y que pone a punto para ello un sistema de representación universal, un mismo esquema formal que se propone apto para representar todo colectivo social particular; un modo de representación que se relaciona por un lado con el impulso iluminista que busca realizar un catálogo y una enciclopedia universal de los tipos, costumbres y vestimentas del mundo, y por otro con el impulso imperialista que busca conocer y dominar esos territorios también por medio de la representación; un modo de representación, por último, que tiende sobre todo a la descripción y por tanto a la atención minuciosa hacia los detalles tipológicos configurando una escena aislada y no tanto a la construcción narrativa de una secuencia de acciones o escenas. El frontispicio de *El gaucho Jacinto Cielo* se trabaja a partir de esa modalidad de representación costumbrista: así como la acuarela “Modo de enlazar”, en el álbum del viajero virreinal, aísla ante todo el acto de arrojar el lazo del gaucho a caballo, prescindiendo no solo de todo intento de individualizar fisonómicamente la figura del gaucho sino también de casi toda referencia espacial (salvo el pasto sobre el que galopa el caballo), y atendiendo ante todo –como señala Roberto Amigo (*Un viajero virreinal* 16)– a la apertura perfecta de la armada en el momento de arrojar el lazo, la imagen del periódico de Ascasubi aísla del mismo modo el acto de arrojar la boleadora y parece enfocar y atender sobre todo a la figura geométrica (un



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

triángulo muy definido) que en ese instante forman las bolas. El esquema formal en el que se trabajan las dos imágenes es el mismo, podríamos decir: se trata del costumbrismo, sí. En Ascasubi, sin embargo, no deja de evidenciarse de todos modos un desplazamiento. Porque de lo que se trata – en los textos y en las imágenes de los impresos que Ascasubi publica en la década del 40 y que luego recoge y reorganiza en las versiones en libro del Paulino Lucero, tanto en 1854 como en 1872– es de un uso político del costumbrismo, en función de la guerra. Así, en poemas como “Retruco a Rosas” se hace un uso político de la práctica y del imaginario popular del truco; en diálogos como “La encuhetada”, a su vez, el marco costumbrista de la conversación sobre caballos, mate o asado con que se inicia el poema está allí para ser reaprovechados políticamente; en la misma línea, en torno a imágenes impresas como la del gaucho boleando se hace un uso político del costumbrismo visual que se venía desarrollando desde el siglo XVIII. Lo mismo podría decirse, tanto en los textos como en las imágenes, respecto del uso político de otras formas y costumbres populares, como la media caña, el cielito o la refalosa. En este sentido, no se puede dejar de remarcar –incluso en términos formales– la cercanía de esta imagen del periódico de Ascasubi con una de las imágenes (“El gaucho y sus armas”) que Carlos Morel realiza dos años antes, en 1841, para el álbum conocido como la *Serie Grande* de Ibarra. Como ha señalado Roberto Amigo, el álbum producido en el taller de Ibarra y realizado a partir de obras de Morel es “el punto de inflexión en la representación visual del ‘gaucho’: el pasaje del costumbrismo analítico-descriptivo a la representación genérica-ideológica” (“Carlos Morel. El costumbrismo federal” 1), en el que los motivos costumbristas se reaprovechan políticamente y empiezan a teñirse ideológicamente en el contexto de la contienda facciosa entre unitarios y federales. Así, si en sus obras Morel continúa a veces con la inflexión costumbrista y descriptiva instalada por los pintores viajeros (como el viajero virreinal, los artistas de la Expedición Malaspina o Essex Vidal, al menos en los que hemos recuperado aquí), sus obras sin embargo ya no son realizadas para el público europeo sino



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

que se definían por “su circulación local, en un territorio profundamente politizado donde la imagen era una de las armas para la construcción del consenso y la efectividad de la coerción” (Amigo “Carlos Morel. El costumbrismo federal” 1). Ello es lo que se presenta de manera condensada en “El gaucho y sus armas”, en el que no solo el jinete boleando –por su chaleco y por su gorro– se define visualmente como un gaucho federal sino que el mismo título de la imagen (y la indeterminación del espacio que rodea a la figura aislada) genera una ambigüedad que no deja de remitir a ese uso político del costumbrismo: las armas del gaucho –ambiguamente– podrían ser armas para cazar avestruces o para cazar enemigos. En *El gaucho Jacinto Cielo* se va a jugar con esa misma ambigüedad e indeterminación de la imagen costumbrista, instrumentándola ahora para la guerra.

La imagen del gaucho jinete boleando no es, sin embargo, el frontispicio de *El gaucho Jacinto Cielo* desde su primer número sino que aparece, recién, en la portada del número 4. Hasta el número 3, el frontispicio de la gaceta es la viñeta de un caballo. Y se encuentra en estrecha relación con el epígrafe que la acompaña desde la portada: “Hoy lo sobé de mañana/
Antes de salir el sol,/ De suerte que está el caballo/ Parejo que da temor” (*El gaucho Jacinto Cielo* n° 1-3). Por ello, el epígrafe y la viñeta definen, en conjunto, un “mismo territorio homogéneo” (un espacio rural), como ha señalado Julio Schwartzman (*Letras gauchas* 202-205): esas palabras del “Diálogo patriótico interesante” de Bartolomé Hidalgo que el periódico *El gaucho Jacinto Cielo* recorta como epígrafe de la publicación y que posiciona en un lugar privilegiado en la portada, recortan precisamente un fragmento de la zona costumbrista del diálogo (ese marco rural costumbrista, en que los gauchos se encuentran y empiezan por charlar sobre sus caballos) y lo aísla –precisamente por el procedimiento de recorte que implica la cita– de su aprovechamiento político en el poema de Hidalgo. Hasta allí, hasta el número 3, la imagen de la gaceta funciona en ese mismo sentido: se trata –con la imagen de ese caballo– de construir visualmente ese marco costumbrista para los textos del periódico gauchesco. Con el cambio de imagen en el



número 4, la apuesta en el juego con la imagen varía y ahora también ella – como los textos– parece configurarse en función de la guerra. De eso se trata ahora: de ilustrar la guerra, con la imagen del gaucho y sus armas.

Los textos que rodean esa imagen, desde el número 4 y en adelante, confirman y enfatizan todo el tiempo ese nuevo uso político del costumbrismo. Así, en el número 4 de *El gaucho Jacinto Cielo*, un poema juega desde su mismo título con el epígrafe atribuido a Chano: si hasta el número 3, el epígrafe venía repitiendo el enunciado “Hoy lo sobé de mañana” (hasta que el caballo quedara “parejo que da temor”), el título del poema con que arranca el número 4 de *El gaucho Jacinto Cielo* afirma ahora: “Hoy ya me le acomodé” (*El gaucho Jacinto Cielo* n° 4). Comentando explícitamente la nueva imagen en que en efecto ahora un gaucho monta el caballo, el gaucho Jacinto Cielo recupera y retoma su propia autobiografía ficcional: en el número 1 Jacinto había narrado cómo había llegado a Montevideo herido de un “balaso” que lo tumbó y le “solivió” el caballo mientras iba “al ladito del coronel Sosa”; así había terminado en el hospital de la Caridad, donde –herido, imposibilitado de otra cosa y aprovechando que allí había imprenta– decide empezar a hacer y publicar gacetas (*El gaucho Jacinto Cielo* n° 1); ahora, en aquel poema inicial del número 4, Jacinto declara ya no solo tener “salú” sino también un nuevo “pingo ¡superiorazo!” que le ha mandado el general Fructuoso Rivera. De paso, en aquel poema empieza a precisar para quién son las bolas que revolea desde la imagen de la gaceta: ahora –se jacta Jacinto– “para boliar rosines/ tengo caballo de sobra”. De lo que se trata es de cazar rosines (esto es, rosistas), claro, y Jacinto no deja –incluso– de particularizar: estos primeros pares de bolas son para Maza y para Bárcena, a los que va “midiendo” sin apuro (*El gaucho Jacinto Cielo* n° 4).

Son muchos los poemas y las prosas gauchescas incluidas en *El gaucho Jacinto Cielo* que no dejan de referir –a veces más y a veces menos explícitamente, como hacia algo que los lectores tienen a la vista, en sus manos, en la portada de la gaceta– a la imagen del gaucho jinete y a sus



boleadoras. Así, en el número 6, en un poema titulado “Para el de la Refalosa”, con el que Jacinto contesta al gaucho mazorquero que le ha enviado la carta-amenaza que es el poema más famoso de Ascasubi, no deja de amenazar con las boleadoras que siguen lanzándose desde la imagen de la gaceta: “... no hablemos más,/ seguí con tu *refalosa*:/ pero al fin... ¿no será cosa/ que te las *prienda* de atrás?” (*El gaucho Jacinto Cielo* n° 6). En este último verso, el objeto directo que pide el verbo “prender” remite claramente a las boleadoras, que si no se explicitan en el texto del poema se hacen presente todo el tiempo al lector en la imagen impresa; la amenaza y la violencia que proyectan sobre el enemigo estos versos se basan, a su vez, en la posibilidad de atacarlo –con esas bolas– en cualquier momento, desde lejos y sobre todo desde atrás.

Una relación igualmente interesante entre el texto y la imagen, y que hace juego con las que venimos analizando en la gaceta *El gaucho Jacinto Cielo*, se da en la portada del folleto *Paulino Lucero* (de 1846), en que –a la manera de las futuras historietas, pero sin su característico globito– unas palabras se imprimen al lado de las boleadoras y sobre la cabeza del caballo que monta el gaucho boleando: “En cuanto largue manija/ Ya se las ato a la fija”, parece decir allí el gaucho (Ascasubi *Paulino Lucero*). Ascasubi ya había ensayado una resolución parecida –jugando con la misma iconografía costumbrista– en el frontispicio de *El gaucho en campaña*, su periódico de 1839. Allí, también, unas palabras impresas al lado de la figura gaucha (“Y que no te las *prienda*”) sugerían una vez más la voz del gaucho, esta vez en lo que parece ya más decididamente una interpelación al enemigo (*El gaucho en campaña* n° 1). De lo que se trata, en el contexto de guerra para el que operan los impresos de Ascasubi, es de hacer del enemigo un animal. Y ello es algo que no sucede solo desde los discursos que la misma gaceta atribuye al enemigo, como en “La refalosa”. En *El gaucho Jacinto Cielo*, la articulación de textos e imágenes, aun desde el bando propio, también sirve a esa animalización del enemigo, sin dejar de suscitar –incluso en el horror de la guerra– risa y fiesta para la tropa.



Bibliografía:

Amigo, Roberto. "Carlos Morel. El costumbrismo federal". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*. N° 3 (2003), 1-10.

Amigo, Roberto. *Un viajero virreinal. Acuarelas inéditas de la sociedad rioplatense*. Buenos Aires: Hilario Artes, Letras y Oficios, 2015.

Ascasubi, Hilario. *Paulino Lucero o dos gauchos en Entre-Ríos*. Montevideo: Imprenta Hispano-Americana, 1846.

Ascasubi, Hilario. *Santos Vega o los mellizos de la flor: rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778 a 1808)*. Paris: Paul Dupont, 1872.

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

Del Carril, Bonifacio. *El Gaucho. Su origen. Su personalidad. Su vida. Iconografía de la época*. Buenos Aires: Emecé, 1993.

El gaucho Jacinto Cielo (Montevideo), n° 1-12 (1843).

El gaucho en campaña (Montevideo), n° 1-4 (1839).

Majluf, Natalia. "Pattern-book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America. 1800-1860". *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*. New York: Americas Society, 2006, 15-50.

Rama, Angel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.

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