



Revista Caracol

ISSN: 2178-1702

revista.caracol@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

F. Pas, Hernán

La seducción de las imágenes. El ingreso de la litografía y los nuevos modos de  
publicidad en Latinoamérica

Revista Caracol, núm. 2, 2011, pp. 10-41

Universidade de São Paulo

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583766517012>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# La seducción de las imágenes. El ingreso de la litografía y los nuevos modos de publicidad en Latinoamérica

---

Hernán F. Pas

Hernán F. Pas es doctor, licenciado y profesor en Letras de la Universidad Nacional de La Plata. Investigador del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP) y becario posdoctoral de CONICET. Contacto: [hernan\\_pas@yahoo.com](mailto:hernan_pas@yahoo.com).

**PALABRAS-CLAVE**

prensa periódica, litografía,  
cultura letrada, siglo XIX.

**KEYWORDS**

Daily Press, Lithography,  
Lettered Culture, 19th Century.

**RESUMEN**

El mismo año en que Andrés Bello publicó su famoso poema “La agricultura de la zona tórrida” en su *Repertorio Americano* de Londres (1826), se instalaron los primeros talleres litográficos al norte y al sur del continente. El ingreso de la técnica litográfica produjo un cambio novedoso en los modos de leer, escribir y comunicar la literatura de la época. Este trabajo se propone abordar esos cambios a partir del estudio de la prensa periódica ilustrada en el Río de la Plata y en Chile, particularmente, a partir del examen de los primeros usos de la imagen litográfica en algunas publicaciones periódicas que buscaron expandir y, a la vez, definir los límites de la cultura letrada.

**ABSTRACT**

The same year that Andrés Bello published his famous poem “La agricultura de la zona tórrida” in his London’s *Repertorio Americano* (1826), the first lithographic workshops were installed throughout the continent’s north and south. The introduction of the lithographic technology produced a original change in the manners of reading, writing and spreading the period’s literature. This work proposes to examine these changes through the studying of illustrated periodical press in South America, particularly, through the examination of the first uses of lithographic image in some periodical publications that searched to expand and, simultaneously, to define the limits of the lettered culture.

introduciéndolas formas y el sentido

A FINES DE 1837, EL SEMANARIO que en Buenos Aires Juan Bautista Alberdi y sus pares publicaban con el conocido título de *La Moda*, especulaba sobre las consecuencias que un cambio editorial – suprimir las carátulas del semanario y agregar más espacio para la redacción –, acarrearía en la recepción del público. El artículo escenifica un diálogo entre el redactor y un interlocutor particular, denominado “táctico”, quien, como una especie de conciencia espectral, refuta las razones de tal decisión con argumentos como el siguiente:

Eso de que la gente sólo quiere las ideas, V. lo dice. Lo que yo sé es que las gentes sólo quieren los colores. Lo que yo veo es que no se conoce ni se quiere conocer los escritos sino por las tapas [...] Las tapas son la vida y la muerte para Vds. Por las tapas son buenos para las niñas: y por las tapas y el nombre no sirven para los hombres, porque los hombres como las niñas, no ven las cosas, sino las tapas: si quieren ser leídos de éstos, hagan un papel grande, porque para ellos no es serio lo que es serio, sino lo que parece serio (*La Moda*, nº 6, 23/12/37, p. 4).

Bajo el recurso de la ironía y de la crítica satírica – al fin y al cabo, el artículo integraba uno de los “boletines cómicos” que caracterizaban la jocosa pluma de *Figarillo*, célebre seudónimo alberdiano que hacía honor al más célebre del español M. J. de Larra, *Fígaro* –, el fragmento nos ofrece al menos dos cuestiones que resultan de interés en relación con las imágenes del público, la literatura periódica y las prácticas de lectura de la época. Por un lado, el pasaje nos muestra una relativa conciencia de la importancia material del impreso: las tapas, las carátulas, los colores, el tamaño, indican la necesidad de pensar el comercio del impreso vinculado con una cultura de la imagen, propiamente mercantil y moderna. Pero conciencia, al fin relativa, en la medida en que la

escenificación de ese aspecto comercial queda presa del sarcasmo (“lo cierto es que la forma es todo, la substancia nada”, se dirá inmediatamente), típico además de la retórica partisana que subraya la distancia generacional con los doctos de antaño (quien comenta es un “táctico”, sí, pero “viejo”).

Por otro lado, emerge en este pasaje una imagen peculiar sobre las supuestas apetencias del público lector. Si a las “niñas” se las convoca mediante subterfugios retóricos e icónicos – como el propio título de la publicación, que intenta mediar el interés de la “amena literatura” en boga por entonces –, a los hombres “serios” se los atrae mediante otro ardid, en este caso opuesto: simular la seriedad de la publicación apelando al formato. Embarcada en esa ambigüedad, la ironía diluye el potencial de su instancia reflexiva en las arenas de la crítica ilustrada: frente a los colores y las tapas, la escritura de las ideas, ese debería ser el lema a seguir. Sin embargo, en esa disyuntiva queda impregnado el matiz de una nueva sensibilidad lectora, cada vez más estimulada, para usar una fórmula de D. F. Mackenzie (2005, 34), por el registro de elementos no verbales en el diseño tipográfico de la publicación. En efecto, por más que la burla atente contra prácticas consideradas subsidiarias – y, desde esa plataforma discursiva, negligentes e inconducentes para la educación por la lectura –, lo cierto es que su condición de posibilidad demuestra la emergencia de nuevas figuras comunicacionales, con las que debieron aprender a interactuar los escritores y los publicistas de la época, entre ellos el mismo Alberdi.

Los estudios dedicados en los últimos años a la cultura letrada decimonónica comenzaron a considerar otras modalidades de comunicabilidad distintas a la estricta producción escrituraria, como el despliegue ritual de imágenes y de enseñas públicas, o las diversas funciones y formatos asumidos por la prensa periódica, que ofrecen un cuadro más complejo de la tradicional figura del letrado y del ámbito político y cultural post-independentista en el que esa figura se desenvolvió. Particularmente significativa, en ese marco, es la reevaluación

de la prensa periódica realizada en los últimos años por los estudios especializados en el ámbito de la crítica literaria y cultural.<sup>1</sup> En efecto, se ha dejado de concebir al periódico sólo como “fuente”, como apoyo empírico para las investigaciones historiográficas, y se lo ha empezado a examinar a partir de su particular régimen práctico y discursivo.<sup>2</sup>

Uno de los rasgos novedosos que caracterizó el espesor discursivo de la prensa periódica a principios y mediados del siglo XIX fue la incorporación de lo que algunos estudiosos llamaron “cultura de lo visible”, que fue explotando y expandiéndose con el desarrollo de nuevas técnicas de reproducción pictórica, como fue el caso de la litografía, que suplantó a la xilografía y a la práctica tradicional del huecograbado. En Europa, el uso de la litografía fue el inicio de un desarrollo marcado y constante de las nuevas técnicas para multiplicar imágenes, ampliando cada vez más el conjunto de posibilidades: el grabado en madera de boj, la cromolitografía (creada en Francia a mediados de 1830) y, posteriormente, la fotografía y el fotograbado.

En Latinoamérica, en cambio, y hasta bien avanzado el siglo, la técnica más desarrollada y utilizada fue la litográfica que, a partir de su ingreso en la década del 20, suplantó al grabado, que requería mayor especialización técnica

1. Entre los trabajos de la crítica latinoamericana, destacó los siguientes: Ossandón (1998), Poblete (2003), Pérez Salas (2003), Roman (2005), Silva Beauregard (2007), Szir (2007) Rodríguez Lehmann (2008). Asimismo, cabe mencionar los aportes norteamericanos y europeos en el área de la historia de la lectura y de la *mass culture*, como los de Chartier y Martin (1990) Cavallo y Chartier (1998), Ohmann (1996), Dean de la Motte y Jeannene M. Przyblyski (1999), Vanesa R. Schwartz y Jeannene M. Przyblyski (2004).

2. Observan Dean de la Motte y Jeannene M. Przyblyski: “By considering not only the *content* of the press as the empirical raw material for whatever topic might be under consideration, but also the *forms* of the mass press as themselves important and eloquent, the contributors as the roman-feuilleton, the illustrated weekly, and the oppositional interventions of satirical and caricatural press to the consolidation – if painfully protracted – of a bourgeois, democratic, consumer-based capitalist society in France in the years between 1830 and 1900” (1999, 2).

y restringía, a su vez, la libertad del dibujante. La litografía fue un hallazgo del dramaturgo bávaro Alois Senefelder quien, hacia fines de 1790, estando escaso de recursos para hacer imprimir sus propios escritos, ideó un modo más expeditivo y económico que el del impresor tipográfico tradicional: la técnica de impresión litográfica (Senefelder, 1911, 2-1). El procedimiento consistía en una piedra caliza en la cual se escribía (o dibujaba) con un lápiz litográfico, la piedra se humedecía y luego se entintaba, las marcas grasosas del lápiz litográfico retenían la tinta que la piedra húmeda, en cambio, rechazaba. Luego se colocaba el papel sobre la piedra y se imprimía ejerciendo presión con la prensa (Szir, 2007).

Aunque los vínculos entre imagen y palabra datan de la antiguedad, la proliferación de nuevas técnicas de reproducción de la imagen y la creciente industrialización de la imprenta a comienzos del siglo XIX impartieron un cambio profundo en los modos de percibir y de leer, cambio caracterizado por la emergencia de una nueva imaginería que articuló nuevos parámetros de comunicación social y cultural. En efecto, ya a fines del siglo XVIII, con la creciente producción de grabados y caricaturas políticas en la Francia prerrevolucionaria, el espacio público había comenzado a registrar una ampliación considerable (Burke, 2005, 99). Desde Alemania, llegaron primeramente a Inglaterra los avances técnicos que luego se expandirían por todo el continente, transformando la industria de la impresión. Al descubrimiento de Senefelder secundó la invención de la prensa mecánica, debida a Koenig y, desde 1818, se industrializó la tinta de imprimir (Weill, 1994, 137-138). A partir de entonces, y sobre todo con la aparición de periódicos como el *Penny Magazine* (1830) de Londres, o el *Magasin Pittoresque* (1833) de París, la prensa ilustrada comenzaría a ganar espacio en el mercado del impresor periódico, atrayendo a una amplia franja de lectores, en general pertenecientes a familias de la pequeña burguesía que encontraban en la prensa ilustrada – especie de *encyclopédie populaire* – una

novedosa propuesta de lectura, menos restrictiva que aquella ofrecida por la llamada prensa seria o de ideas. En Latinoamérica ese proceso, como enseguida veremos, se afianzó también a mediados de la década del 30, aunque no fue hasta bien avanzado el siglo que la industria editorial incorporó esos recursos al mercado periodístico.

#### LEER (CON) IMÁGENES. LAS LITOGRAFÍAS Y LA PRENSA PERIÓDICA

El mismo año en que Andrés Bello daba a conocer su famoso poema “La agricultura de la zona tórrida” en su *Repertorio Americano* – revista periódica editada en Londres, en 1826, junto al colombiano Juan García del Río –, se instalaron los primeros talleres litográficos al norte y al sur del continente: en México, a cargo del italiano Claudio Linati, quien publicaría el primer periódico con una litografía entre sus páginas, *El Iris* (Nº 1, 4/2/26).<sup>3</sup> En Buenos Aires, bajo el emprendimiento comercial del naturalista francés Jean Baptiste Douville, quien puso en funcionamiento una prensa litográfica con el fin de retratar a conocidos personajes como el Almirante Brown, los generales Mansilla, Alvear y Balcarce, y adquirir de ese modo un rédito económico, lo que logró en los primeros meses del año siguiente. En otros países, la instalación de talleres litográficos se experimentó pocos años antes, como en Cuba,<sup>4</sup> o varios

3 Linati publicó, además, un trabajo de estampas titulado *Costumes Civils, Militaires et Religieux du Mexique...* (Bélgica, 1828). Sin embargo, como sostiene Pérez Salas, el costumbrismo iconográfico mexicano se iniciaría con los grabadores costumbristas de principios de 1840 (Pérez Salas, 2005, 11 y 53ss.)

4 En 1822 el francés Santiago Lessier y Durand estableció en La Habana el primer taller litográfico, y allí se editó *El Periódico Musical*. Por aquellos años, el también francés Luis Caire, funda, en 1827, otra imprenta conocida como Imprenta Litográfica Habanera. Sin embargo, será a partir de 1838, con la Imprenta Litográfica de la Real Sociedad Patriótica de La Habana, de Francisco Miguel Cosnier y Ale-

lustros después, como en Chile, Perú y Venezuela.<sup>5</sup> No obstante, en todos los casos el desarrollo y explotación de la nueva técnica se dio de modo diferido. Este último aspecto recuerda la paradoja señalada por Bernardo Subercaseaux (1993) respecto de las curiosas “apropiaciones” de las élites criollas, las cuales, por un lado, hacían retóricamente suya la visión de la prensa como “máquina de la felicidad” y, por el otro, desconocían los procesos productivos reales que estaban transformando por entonces la producción, circulación y consumo de la cultura libresca.

Las primeras litografías impresas que circularon en el territorio, en línea con los primeros trabajos ingleses de principios de siglo (Twyman, 1998), eran reproducciones de retratos, como los ya mencionados de Douville o los de Linati en su periódico *El Iris*, o bien representaciones de vistas urbanas costumbristas, llamadas por entonces “paisajes animados” (ver figs. 1 y 2). Si bien en estas primeras representaciones asoman algunos trazos de carácter tipológico costumbrista (ver fig. 3), será recién a mediados de la década del 30 y principios del 40, como veremos, cuando la reproducción litográfica en el ámbito de la cultura impresa, y sobre todo de la cultura impresa periódica, asuma un papel preponderante en el desarrollo del costumbrismo iconográfico y literario.

jandro Moreau de Jonés (llamada coloquialmente la Litografía de los Franceses), que se dará principio al uso de la litografía en publicaciones periódicas, como la conocida revista *El Plantel*.

5 En Chile, según Subercaseaux, recién en la década de 1840 se comprueba la existencia de prensas litográficas. Entre 1840 y 1850 funcionan sólo 3 imprentas litográficas y apenas 4 en la década siguiente (1993, 69). En Perú, los primeros emprendimientos relacionados con el uso de la litografía se vieron frustrados por el conflicto bélico de 1839 con Chile. Recién en los años 1843 y 1844 se instalarían los primeros talleres litográficos en Lima (Leonardini, 2003, 23). En Venezuela, de modo similar y de acuerdo a lo investigado por Paulette Silva (2007, 147), la litografía comenzó a utilizarse con el periódico *El Promotor*, en 1843. Antes, según me comentó la propia autora, circulaban litografías pero éstas aparentemente se hacían imprimir y traer de París.



Fig. 1. Litografía de La Touanne. Plaza de Mendoza, 1826.



Fig. 2. Litografía de D'Orbingy. Pasaje del río Santa Lucía, Corrientes, 1827.



Fig. 3. Litografía de D'Orbigny y Lassalle. Patagones y Aucas. Carmen de Patagones, Buenos Aires, 1829.

Por cierto, la coincidencia de la instalación de los primeros talleres litográficos con la publicación del programa bellista en forma de endecasílabos pereados puede considerarse como algo más que un simple dato anecdotico. El desarrollo de la prensa periódica llevaría rápidamente a expandir las funciones del publicista y, en consecuencia, a reconvertir la tradicional figura del letrado, de modo que la retórica –esfera hasta entonces consagratoria de las artes verbales, y en particular de la poesía – comenzaría a perder lentamente su prominente lugar en la escena pública, al mismo tiempo que se afianzarían otras modalidades de comunicación impresa. En este sentido, cabe recordar que la circulación de imágenes en la prensa periódica significó un cambio cualitativo en los modos de relacionarse con el público lector. En efecto, la litografía permitió que los trabajos de los dibujantes se fueran incorporando con mayor facilidad al incipiente mercado del impreso, estableciendo una ampliación del

registro discursivo en la que lo visual interactuaba con lo textual y establecía, por lo tanto, nuevos parámetros de lectura. Por lo tanto, no deja de ser sintomático que el famoso poema de Bello, que confía a la agricultura los destinos de la república soterrando bajo el mito edénico y la imagen de una Roma laboriosa las intestinas relaciones de producción, se haya publicado en momentos en que tipógrafos, cajistas y dibujantes emprendían su labor de ampliación de la industria del impreso y, por lo tanto, del potencial simbólico de la lectura.

Un ejemplo notable de esa ampliación de registro lo constituyen algunos periódicos publicados a principios de la década de 1840 por los publicistas argentinos emigrados en Montevideo. Esas publicaciones, que apelaban al uso de las imágenes como elemento persuasivo de su discurso antirrosista, confluían en un nuevo dispositivo de mediación pública. Me refiero a los periódicos *El Grito Arjentino* y *¡Muera Rosas!*, publicados en 1839 y 1841, respectivamente. El discurso letrado e iconográfico de ambos periódicos ha sido agudamente analizado por Claudia Roman (2005, 2011). En ambas publicaciones, las imágenes apelan a un universo de significación alegórica, postulando una figura de Rosas medievalizada, tétrica e irracional cuya funcionalidad argumentativa resulta coherente con los discursos políticos de los exiliados románticos (ver figs. 4-7). Ambos periódicos incluyen una imagen de carácter político a página completa, cuya finalidad era la de instaurar – y hacer circular clandestinamente, como circulaban esos impresos – una serie iconográfica “representativa” de los “males” del régimen oficial.<sup>6</sup> Me interesa mostrar, en este caso, el traslado a las páginas periódicas de una iconografía simbólica que ya había sido bosquejada previamente por los trabajos de Hipólito Bacle, aunque en su caso las

6 Véase, además del trabajo ya citado, el minucioso análisis que ofrece Roman en el capítulo 2 de su tesis doctoral, “Los primeros periódicos satíricos ilustrados. *El Grito Arjentino* y *¡Muera Rosas!*”. Cfr. *La prensa satírica argentina del siglo XIX: palabras e imágenes*, tesis doctoral, 2011, mimeo.

imágenes carecían de una clara intención partisana o, si la tenían, estaba en todo caso direccionada a favor del régimen.



Fig. 4. Litografía de *El Grito Arjentino*. Incendio de la patria, Montevideo, 1839

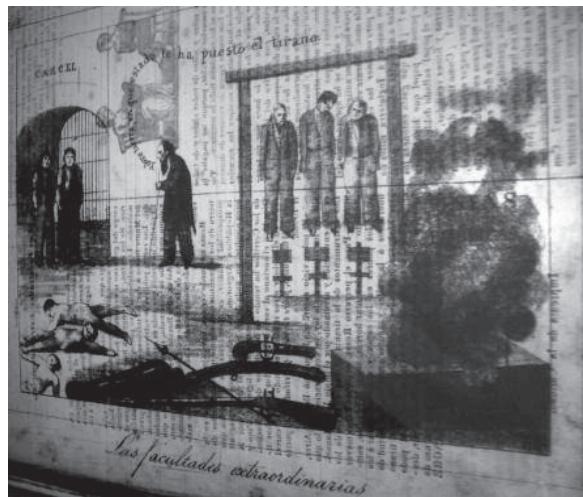


Fig. 5. Litografía de *El Grito Arjentino*. Las facultades extraordinarias, Montevideo, 1839.



Fig. 6. Litografía de *El Grito Arjentino*. La Patria, Montevideo, 1839.

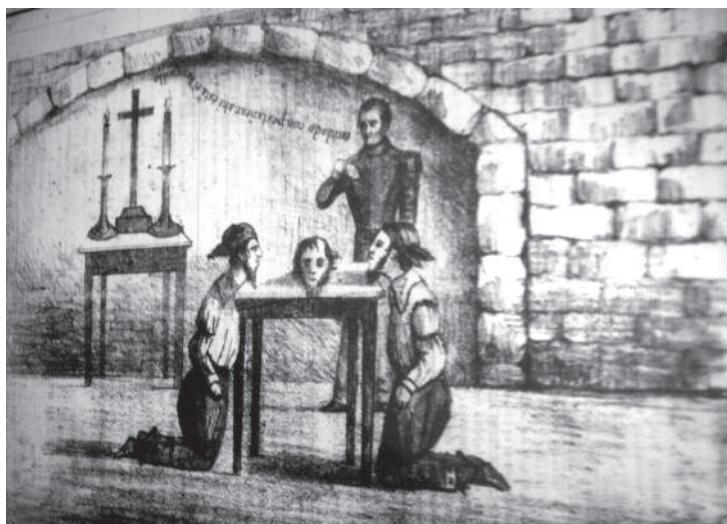


Fig. 7. Litografía de *El Grito Arjentino*. La cabeza de Zelarrayán, Montevideo, 1839

La primera de las imágenes refiere a la ceremonia funeraria de Dorrego que, como narran los relatos de la época, tuvo un carácter de espectáculo público, alentado por el propio Rosas (ver fig. 8). Una década después, otra litografía de Bacle vuelve a representar los fastos del federalismo rosista. Esta vez, el ajusticiamiento público de los hermanos Reynafé, supuestos victimarios de Facundo Quiroga. Pero a diferencia de la otra imagen, la de 1838 porta varios ingredientes del discurso decadente y terrorífico que calará las imágenes combativas del antirrosismo de los exiliados (ver fig. 9).



Fig. 8. Litografía de Onslow (Bacle). Entierro de Dorrego, Buenos Aires, 1829.

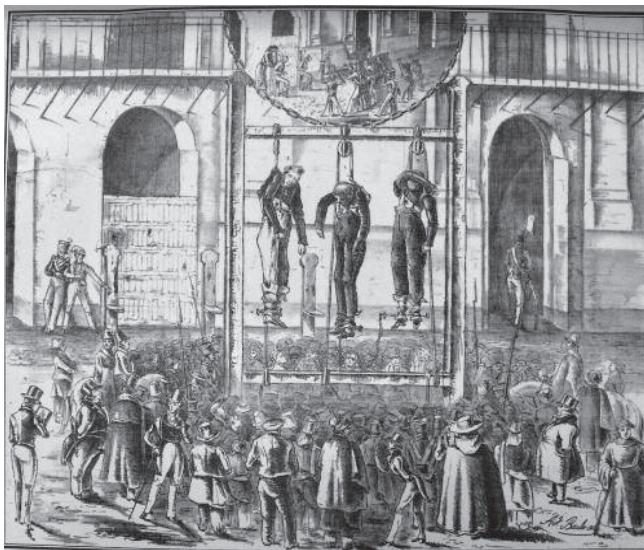


Fig. 9. Litografía. Bacle. Ajusticiamiento de los Reynafé y de Santos Pérez, Buenos Aires, 1838.

De modo que la iconografía que despliegan esas imágenes recoge un imaginario público y ofrece al despliegue argumentativo de la letra un plus de significado, capaz de aunar – y conmover o convencer – con “la imposición de su presencia”, como diría Louis Marin (cit. por Chartier, 2001), los variados sentidos que confluyen en la empresa periodística, y lectora.

#### sarmiento y las litografías en el *PROGRESO*

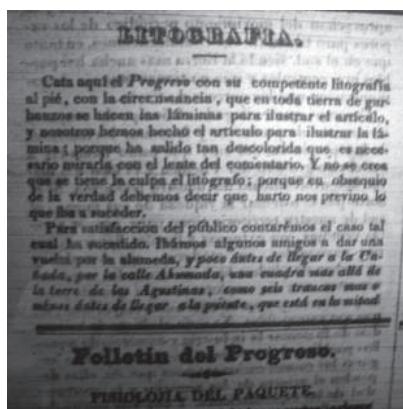
Como era de prever, esos nuevos protocolos de lectura no pasaron desapercebidos a Domingo F. Sarmiento. Como sabemos, su estadía en Chile lo consagró como escritor y publicista, dado que fue en aquel país donde produjo lo más característico de su escritura. Sarmiento arribó a Santiago de Chile a

principios de 1841. En febrero comenzó a colaborar con *El Mercurio* de Valparaíso, y durante los meses de abril a julio de ese mismo año se encargó también de la redacción editorial de *El Nacional*. Cuando a principios de septiembre el conocido librero y editor Santos Tornero adquirió la imprenta *El Mercurio*, la redacción del periódico homónimo pasó a manos de otro emigrado argentino, Miguel Piñero. A Sarmiento, en cambio, le estaría reservada la redacción del primer diario santiaguino, *El Progreso*, que hacia fines de ese mismo año habían comenzado a elucubrar personas estrechas al presidente de la república y que desde noviembre de 1842 hasta octubre de 1845, con intervalo de algunos meses, se constituiría en su plataforma literaria.

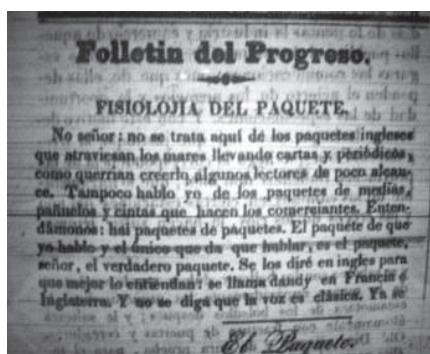
Los innumerables artículos de la prensa chilena de este período se esparcen hoy en varios tomos de sus *Obras completas*, y muchos de ellos cuentan entre las mejores páginas de su escritura – entre ellas, por supuesto, su biografía de Facundo Quiroga, que vio la luz en la sección del folletín de *El Progreso* el 2 de mayo de 1845 –. Pero también sabemos que buena parte de sus escritos ha quedado excluida de sus *Obras*, ya sea por decisión del propio Sarmiento, ya por la difícil atribución a su autoría que aún hoy desafía su reconocimiento. No obstante, algunos trabajos han abordado de modo inteligente esos márgenes relegados de su escritura (Garrels, 1988; Prieto, 1994). Pero ninguno ha reparado en la introducción y en el uso de la imagen en su famoso periódico, un uso que, si bien resulta marginal en cuanto a parámetros cuantitativos, no deja de ofrecer un aspecto importante en la evaluación de su labor de publicista. En efecto, siempre atento a la gama de posibilidades que la imprenta ofrecía para captar el interés de los lectores, introdujo la imagen litográfica en las páginas periódicas de *El Progreso*, y lo hizo – con la punzante ironía característica de su pluma – a poco de fundar su famoso periódico.

En su cuarto número, bajo el auspicioso título de “Litografía”, el sanjuanino ironizaba respecto de la novedad tipográfica, dada la mala calidad de la misma,

en los siguientes términos: “Cata aquí el *Progreso* con su competente litografía al pie, con la circunstancia, que en toda tierra de garbanzos se hacen láminas para ilustrar el artículo, y nosotros hemos hecho el artículo para ilustrar la lámina; porque ha salido tan descolorida que es necesario mirarla con el lente del comentario” (*El Progreso*, N° 4, 14 de noviembre de 1842, pág. 1, col. 1). La lámina, la primera tal vez que se incorporaba al cuerpo de un periódico en Santiago, representaba a dos personajes de la alta sociedad, vestidos de frac, galera y bastón, y acompañaba el artículo “Fisiología del paquete”, ubicado en el sector del folletín del periódico (ver figs. 10 y 11).



*El Progreso*. Artículo sobre Litografía



*El Progreso*. Sección Folletín

Dada la mala calidad de la impresión, Sarmiento se explayaba sarcásticamente en ese artículo acerca de la escasez del público lector, que no superaba por entonces los doscientos suscriptores y que no alcanzaba, por ende, a solventar los gastos de una impresión de mayor eficacia.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Prieto, en un interesante trabajo sobre el tema, analiza este artículo, pero pasa por alto la imagen litográfica que originalmente lo acompañaba (Prieto, 1994, 263-264).



Fig. 10. *El Progreso*. Litografía sobre El Paquete, que acompaña el artículo del folletín.



Fig. 11. Folletín de *El Progreso*.

Si recordamos que el artículo del folletín comienza diciendo: “No señor: no se trata aquí de los paquetes ingleses que atraviesan los mares llevando cartas y periódicos [...] Tampoco hablo yo de los paquetes de medias, pañuelos y cintas que hacen los comerciantes [...]” etc., el rol de la imagen en este texto se hace evidente: señala anticipadamente que de lo que se trata es de la traducción criollo-española de la figura del *dandy*, una denominación menos cáustica que la de “cagetilla”, utilizada por Luis Pérez en las gacetas populares de Buenos Aires. Pocos días después, el 23 de noviembre, Sarmiento volvió a hacer uso de la litografía en *El Progreso*. Esta vez para (re)presentar un personaje popular, el llamado “chanfaina”, al que Sarmiento describe tan pobre como ingenuo, una especie algo difusa de lo que sería en esos años el tipo de provinciano que describiría con sus artículos de costumbres el chileno Jotabeche (ver fig. 12). Pero la recurrencia por parte de Sarmiento a la descripción de tipos sociales no sólo es un anticipo de los artículos más elaborados de su par chileno, sino también un modo de indagación social que intenta trasponer a la letra lo que las representaciones pictóricas – como los cuadros o *tableaux vivants* de la literatura de viajes – ofrecían por entonces con mayor solvencia y mejor despliegue: la “reproducción” visual de lo real. Subyugados por la confianza en esa creencia – podríamos pensar a las reproducciones pictóricas de entonces como “la fotografía” a fines de siglo –, los letrados intentaron muchas veces asimilar lo pictórico a la prosa descriptiva.

Portada de *El Progreso*. Abajo, Sección Folletín, litografía de Chanfaina. Ver ampliación

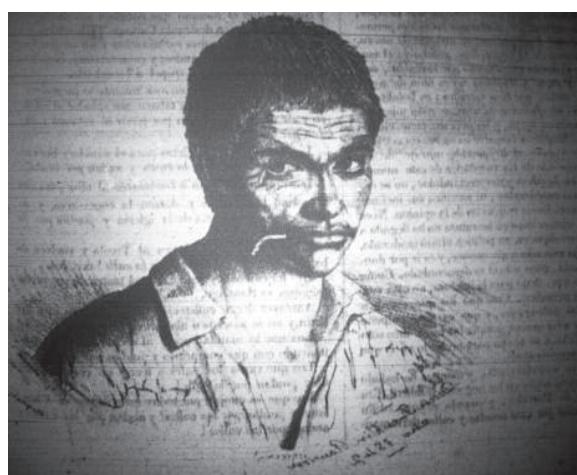


Fig. 12. Chanfaina.

Así lo hizo el propio Sarmiento con la homologación entre Alí Bajá y Facundo Quiroga. Se sabe que el motivo de esa analogía proviene de un cuadro del pintor bávaro Monvoisin, “Alí Bajá Visir de Janina”, expuesto en las aulas de la Universidad chilena en febrero de 1843. A partir de esa imagen, *El Progreso* dio a conocer un folletín publicado en varios números y titulado “Alí-Bajá (cuadro de Mr. Monvoisin)”. En la primera entrega, mediante una nota a pie de página, el redactor aclaraba:

Para este cuadro, uno de los más hermosos que Monvoisin ha expuesto con el objeto de popularizar su inteligencia, hemos arreglado este folletín: nos hemos atenido en él a los datos históricos que pudimos recoger sobre Alí Bejá [sic]; pero también hemos tenido que inventar mucho para ver si conseguimos darle un interés romanesco que hiciera amena y apetecible su lectura” (*El Progreso*, 21/03/43, p. 1, col. 1).

Aunque no podamos decidir sobre la autoría de este texto, cabría ver en ese modo peculiar en que letra e imagen se complementan, no sólo un modo verdaderamente productivo en el diseño de un *interés romancesco* – es notable, en este sentido, la proximidad de esa operación con la que practicará Sarmiento poco tiempo después en su *Facundo* –, sino una de las alianzas de notable trascendencia literaria que, salvo excepciones, ha sido en general pasada por alto en los estudios dedicados a las apropiaciones y readaptaciones estéticas.

#### romanticismo en estampas

Esa confluencia de texto e imagen determinará la que tal vez haya sido la inflexión más decisiva del romanticismo en Latinoamérica. Me refiero al género costumbrista, cuya expansión a través de la prensa periódica debe ser pensada junto a la creciente incorporación y difusión de las representaciones pictóricas.

El costumbrismo ha sido en general leído en su relación con otros géneros, como la novela y el cuento, o en la prosa de los articulistas de más relieve. Recientemente, Pérez Salas (2003) ha realizado un estudio del costumbrismo mexicano decimonónico en su emplazamiento con el arte litográfico, demostrando que el fenómeno participó de un movimiento cultural y político mucho más amplio, en el cual el tratamiento de los tipos populares no tuvo una mera intención descriptiva y decorativa, y fue menos documental de lo que tradicionalmente se ha imaginado.

En Buenos Aires, el costumbrismo literario es tan temprano como el ingreso de la litografía, pero fueron los trabajos de Bacle y Pellegrini los que sin duda consagraron el costumbrismo iconográfico rioplatense. De esas imágenes pueden inferirse muchos de los rasgos que confluyeron en la literatura romántica de la época, como, por ejemplo, la naturalización de la jerarquía social en el orden doméstico a través de las figuras de los “niños” y “criados” estudiadas por David Viñas en *Amalia* (ver fig. 13), o las escenas rurales y semi-salvajes que seguramente estimularon la escritura de un texto como *El matadero* de Echeverría (ver fig. 14).

Fig. 13. Litografía, Bacle-Moulin: “Señoras por la mañana”, Buenos Aires, 1833.





Fig. 14. Acuarela de Pellegrini. *El matadero*, Buenos Aires, 1830

El mismo Bacle, poco después de concluir su cuaderno litográfico de *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* (1833), editaría el primer periódico ilustrado que se conoce en Buenos Aires, éste es el *Museo Americano* (1835). Sin embargo, será en las páginas del semanario ilustrado *El Recopilador* (1836) donde imagen y palabra se combinarán por primera vez de manera razonada. He analizado el periódico en otros trabajos (Pas, 2008, 2009), pero quisiera mencionar brevemente un rasgo peculiar del ensamblaje íconico y retórico que orienta la publicación, puesto que en él puede observarse un rasgo específico de la contradicción asunción por parte de las élites letradas criollas del ideario romántico. Me refiero al desigual intercambio que caracterizó la socialización de lo que podríamos llamar materia textual del romanticismo y que Roberto Schwarz, analizando el caso del liberalismo en Brasil, denominó, tal vez no muy ajustadamente, “ideas fuera de lugar”. Problema, por otra parte, que se encuentra latente en el canto a las virtudes agrarias de la naturaleza americana que escribió Bello desde Londres.

Esa oclusión estética – por llamarla de algún modo – explica el hecho de que la mayoría de las representaciones pictóricas del ámbito campestre (desde México y Cuba hasta Chile y el Río de la Plata) haya servido para estilizar costumbres y estereotipos populares, como el guajiro en Cuba o el gaucho en el Río de la Plata (ver figs. 15 y 16), como un modo simbólico de identificación de la cultura y tradición nacionales. En efecto, las representaciones del subgénero de los tipos populares estuvieron desde siempre mediatizadas por la rusticofilia ilustrada que trasladaba a los sujetos virtudes que, en otro nivel, la especulación económica fijaba en el campo. Lo que el poema de Bello no nombra es, justamente, lo que estas estampas esterilizan como atributo peculiar de la región; los agricultores (inexistentes, tanto en el poema como en las litografías) convertidos en tipologías populares. Ese modo de construcción tipográfica responde a un formato codificado por la literatura europea pero del que no son ajena otras manifestaciones artísticas, como la pintura o los grabados.



Fig. 15. Litografía. Guajiro cubano, reproducida en *El Plantel*, La Habana, 1838. Arriba: "Costumbres".



Fig. 16. Litografía de Daufresne. Media caña (baile popular), Buenos Aires, 1841.

Lo que estas imágenes ofrecen es la representación estereotípica de la otraidad cultural, ya sea en su modulación exótica – culturas extranjeras, desconocidas –, o en su versión de la cultura interior, campesina o rural. Como señala Peter Burke, “el término ‘estereotipo’ [...] constituye un recordatorio muy eficaz de los vínculos existentes entre imagen visual e imagen mental” (2005, 158). De allí que en esas estampas puedan decodificarse junto a las convenciones estéticas, los presupuestos ideológicos que les subyacen, y sus funciones retóricas o argumentativas. Algunos aspectos de la funcionalidad de ese régimen mimético pueden observarse, por ejemplo, en las láminas litográficas de *El Recopilador*. En su segundo número aparece una estampa de “Los habitantes de Las Landas” (ver fig. 17), de Francia, cuyo comentario descriptivo se asimila notoriamente a los realizados por los letrados rioplatenses para referirse a las virtudes de los gauchos de la pampa argentina: “Si sus habitaciones y andrajos

repugnan y repelen, no por eso tema nada el viajero que se extravíe en aquel páramo, pues hallará allí más hospitalidad y sincero desinterés que en los demás puntos ricos y civilizados" (*El Recopilador*, N° 2, pág. 10, col. 2). Como los gauchos de las pampas sudamericanas, aquellos rústicos habitantes gascones son, aun en su desidia, nobles y hospitalarios con los visitantes civilizados. La lámina litográfica "representa – dicen los redactores – a los habitantes de los páramos de la Gascoña, vestidos con el traje *singular que les es propio*, que en vano se buscaría en algún otro lugar del mundo" (ídem, p. 9, col. 2).



Fig. 17. Litografía de *El Recopilador*. Los Habitantes de Las Landas. Buenos Aires, 1836.

En ese marco, Juan María Gutiérrez, principal redactor del periódico, escribe un ensayo sobre "El caballo en la provincia de Buenos Aires" que es, en rigor, un ensayo sobre las costumbres de sus jinetes, es decir, los gauchos. El texto de Gutiérrez puede ser leído entonces como un temprano ensayo del nativismo criollo costumbrista, un tipo de narrativa que había comenzado a atribuir a los

gauchos – como lo hacía en su ensayo, el propio Gutiérrez, apelando a la novela de Voltaire, *Zadig o el destino* – ciertos rasgos provenientes de la cultura arábiga. Resulta sugerente, por lo mismo, la cantidad de artículos o reseñas que *El Recopilador* dedica a los países asiáticos, como Siria o Turquía, entre otros, con el fin de ofrecer, como se dice acerca de Japón, “algunos rasgos característicos de la fisonomía de aquellos pueblos cuyos usos y costumbres son del todo distintos de las naciones para nosotros más conocidas”. Una litografía que reproduce una pintura original del francés Deschamps, por ejemplo, sobre un “Cuerpo de guardia turco”, incita a los redactores al comentario siguiente:

Nada mejor, que una serie de cuadros de esta especie, para dar una idea exacta de las costumbres de un país: *representadas por un medio que tanto se acerca a la naturaleza*, y hace tan viva impresión en los sentidos, se recibe una instrucción más exacta y duradera, que con la lectura de las descripciones de viajeros, por muy prolijas que estas sean (*El Recopilador*, N° 9, pág. 71, col. 1 *cursivas nuestras*).

La creencia en un tipo de representación naturalista o realista indica la potencia del estereotipo colonial: en la imagen (ver fig. 18) las milicias turcas aparecen al amparo de una choza precaria y con una actitud de ocio y pasividad que desautoriza su carácter militar, instalando la idea de una contigüidad entre espacio natural (ambiente) y las costumbres de sus habitantes. Por lo demás, y como es previsible, el artículo que acompaña esta lámina reproduce la perspectiva irónica sobre los intentos por parte de los generales franceses de domesticar a las milicias nativas: “los turcos aprenden con mucha dificultad a llevar el paso”, dirá.



Fig. 18. Litografía de *El Recopilador*. Cuerpo de guardia turco. Buenos Aires, 1836.

De allí que en el ensayo de Gutiérrez cobren relevancia los pasajes dedicados a describir las costumbres y los hábitos de la población rural, pues, el enfatizar la mutua dependencia entre paisano y caballo, parecería reproducir las convenciones estereotípicas del romanticismo iconográfico y discursivo de la época, anticipando, al mismo tiempo, algunas de las principales operaciones letradas vinculadas a la construcción de una cultura – y literatura – nacional. Dice, por ejemplo, Gutiérrez:

El movimiento del caballo despierta la meditación e impone silencio al jinete: las ideas se suceden con la rapidez del galope; pero los labios se niegan a expresarlas, tal vez porque la excesiva actividad como el profundo reposo producen iguales efectos. ¿No podría explicarse por esta observación, el carácter silencioso de nuestra campaña y la especie de pereza que tienen para expresar lo que piensan y sienten? (*El Recopilador*, nº 3, pp. 18 y 19, cols. 1 y 2).

Sobre el final de su ensayo, aprovechando esa transitividad retórica que homologaba espacio natural y gaucho, animal con paisano (“nuestros paisanos que son sobre el caballo como hechos de una misma pieza, un mismo tronco, una estatua ecuestre”, *El Recopilador* n° 22, p. 172, col. 1), Gutiérrez escribirá la frase que sintetiza las contradicciones de esa rusticofilia romántico-ilustrada: “si quieres conservar tu gracia y tu belleza, y despertar ideas y sentimientos poéticos, no dejes el campo por el estrecho pesebre de las ciudades” (ídem, n° 3, pág. 18, col. 1). Mediante una escritura que busca retratar las “escenas nacionales”, Gutiérrez parecería reproducir un tópico paisajístico consagrado por el romanticismo: es en el campo donde el gaucho convoca la efusión poética pues allí se da la impresión del cuadro, la común armonía entre individuo y territorio, entre cultura y naturaleza y, de hecho, Gutiérrez reproduce dicho tópico, pero hace, además, otra cosa. Porque la exhortación del pasaje que acabo de citar no está dirigida al gaucho, sino al caballo.

Esa mímESIS particular – cuyo paradigma metropolitano y cosmopolita responde a un modo de ver particular, a lo que Burke llama un tipo de “mirada” convencional o estereotípica – que impregna las formas de textos como el *Facundo* de Sarmiento pero también la novelística urbana y costumbrista de escritores como Mármol o Blest Gana, halló en las estampas impresas, podríamos decir, su momento de mayor visibilidad. Y, de acuerdo a las ilusiones que el poder de las imágenes hizo suyas, también de ficcionalización.

## referencias bibliográficas

- Burke, Peter, *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Cavallo, G. y Chartier, R. (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 1998.
- Chartier, Roger- Martin, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs*. Tomo III, Paris: Fayard /Promodis, 1990.
- Chartier, Roger, *Escribir las prácticas. Foucault. De Certeau*. Marin. Bs. As. : Manantial, 2001.
- De la Motte, Dean and Przyblyski, Jeannene M. (eds.), *Making the News. Modernity & the Mass Press in Nineteenth-Century France*. United States of America: University of Massachusetts Press, 1999.
- Hamon, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIXe. siècle*. Paris: Librairie José Corti, 2001.
- Leonardini, Nanda, *El Grabado en el Perú republicano: diccionario histórico*. Lima: UNMSM, Fondo Editorial, 2003.
- McKenzie, D. F, *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid, Ediciones Akal, 2005.
- Ohmann, Richard. *Selling Culture. Magazines, Markets and Class at the turn of the Century*. London-New York: Verso, 1996.
- Ossandón, Carlos, *El crepúsculo de los sabios y la irrupción de los publicistas*. Santiago: Universidad Arcis, LOM Ediciones, 1998.
- Pas, Hernán, *Ficciones de extranjería. Literatura argentina, ciudadanía tradición (1830-1850)*. Buenos Aires: Katatay, 2008.
- Pas, Hernán, “La escritura de las imágenes. De *El Recopilador* (1836) al *Facundo* (1845)”. *Revista Chilena de Literatura*, N° 75, noviembre, Universidad de Chile, (2009): 217-232.

Pérez Salas, María Esther, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

Poblete, Juan, *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003.

Prieto, Adolfo, “Sarmiento: Casting the Reader, 1839-1845”. T. Halperín Donghi, I. Jaksic, G. Kirkpatrick y F. Masiello. *Sarmiento, Author of a Nation*, University of California Press Berkeley-Los Angeles-London, 1994, 259-271.

Rodríguez Lehman, Cecilia, “*La ciudad letrada* en el mundo de lo banal. Las crónicas de moda en los inicios de la formación nacional”. *Estudios*, 16: 32. Caracas, julio-diciembre (2008): 203-226.

Roman, Claudia A, “Caricatura y política en *El Grito Argentino* (1839) y *¡Muera Rosas!* (1841-1842)”. Batticuore, Gallo y Myers (comps.). *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Eudeba, 2005, 49-69.

Roman, Claudia A, *La prensa satírica argentina del siglo XIX: palabras e imágenes*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2011, mimeo.

Schwartz, Vanesa R. and Przyblyski, Jeannene M. (eds.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. New York: Routledge, 2004.

Senefelder, Alois, *The Invention of Lithography*. New York: The Fuchs & Lang Manufacturing Company, translated from the original German by J. W. Muller, 1911.

Silva Beauregard, Paulette, *Las tramas de los lectores. Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)*. Venezuela: Fundación para la Cultura Urbana, 2007.

Subercaseaux, Bernardo, *Historia del libro en Chile (Alma y Cuerpo)*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1993.

Szir, Sandra M, “De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el Siglo XIX”. *Nervaduras de la esfera pública: revistas, periódicos y discusiones*, 2007, Biblioteca Nacional: [www.bn.gov.ar](http://www.bn.gov.ar)

Twyman, Michael, “The Spread, Improvement and Effects of Direct Lithography on Print”. *Printing 1770-1970: an Illustrated History of Its Development and Uses in England*, London, (first publication, 1970): Hardcover, 1998, 95-165.

Weill, Georges, *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica*. México: Limusa, Grupo Noriega Editores, 1994.

#### FUENTES

Bacle, Hipólito, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta del Estado, 1833.

Del Carril, Bonifacio, *Monumenta Iconographica*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1964.

*El Grito Argentino*, Montevideo, 1839.

*El Iris*, La Habana, 1838.

*El Progreso*, Santiago de Chile, 1842.

*El Recopilador*, Buenos Aires, 1836.

*La Moda*, Buenos Aires, 1837-1838.

O’Gorman, Edmundo, *Documentos para la historia de la litografía en México*, estudio preliminar de Justino Fernández. México: UNAM, Imprenta Universitaria, 1955.