



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# La prensa satírica Argentina del Siglo XIX: palabras e imágenes. Vol. 1

Autor:

Román, Claudia

Tutor:

Iglesia, María Cristina

2010

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

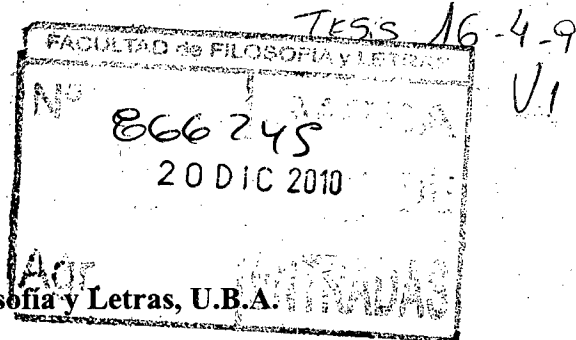
Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis  
16.4.9.1



Doctorado en LETRAS –Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.



## La prensa satírica argentina del siglo XIX: palabras e imágenes

TESIS DOCTORAL

CARRERA: LETRAS, U.B.A.

DOCTORANDA: Prof. Claudia Andrea Roman

DNI 22277223 / EXPTE. 898336

DIRECTORA: PROF. MARÍA CRISTINA IGLESIA

Diciembre de 2010

(2 VOLS.)

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas



# Indice

## Tomo I

La prensa satírica. Una introducción.	5
Notas a la Introducción	16
Capítulo 1: Un problema antes que un objeto. La prensa satírica como constelación	17
1.1 Trazos: dibujos y letras	22
1.2 Impresos y caricaturas	23
1.3 Formas e inflexiones de la sátira: satírico, burlesco, jocosero	29
1.4 Acercamientos teóricos y críticos a la prensa argentina del siglo XIX	39
1.5 Brevísima reseña de la imagen y la sátira manuscritas e impresas en el Río de la Plata hasta la emergencia de la prensa satírica.	45
Notas al Capítulo 1	57
Capítulo 2: Los primeros periódicos satíricos ilustrados. <i>El Grito Argentino y Muera Rosas!</i>	67
2.1 <i>El Grito Argentino</i>	68
2.1.1 Propaganda revolucionaria	68
2.1.2 Ver, oír, leer, escuchar	71
2.1.3 La escritura clandestina y la autoría colectiva	77
2.1.4 Las ideas tienen contornos	86
2.1.5 Letra y música	98
2.2 <i>Muera Rosas!</i>	102
2.2.1 Un libelo periódico	102
2.2.2 Tipos y cuerpos	105
2.2.3 Violines salvajes	109
2.2.4 Gauchos patriotas y héroes retratados	117
2.2.5 Diversiones infernales	128
2.3 Últimas reescrituras del infierno: el <i>Apéndice al Agente Comercial del Plata</i>	133
Notas al Capítulo 2	138
Capítulo 3: De la “república de la opinión” a los personajes de la nación (1852-1870)	155
3.1 Imágenes y palabras: nuevas prácticas, nuevos consumos, nuevas regulaciones	156
3.2 Potencias de la imagen impresa: prensa ilustrada y prensa satírica	161
3.3 La prensa satírica se presenta a sí misma: valor de los subtítulos y atribuciones	163
3.3.1 Lo “burlezco” y la búsqueda de la identidad: <i>El Padre Castañeta</i>	165

3.3.2 Lo satírico y la opción por lo conocido: <i>La Lanceta</i>	168
3.3.3 Variaciones sobre lo jocoso: <i>Aniceto el Gallo</i>	171
3.3.4 El “Diario cómico” como puesta en escena, exhibición e instrumento de observación: <i>La Cencerrada</i>	176
3.3.4.1 Puesta en escena: prensa, periodismo y teatro	183
3.3.4.2 Exhibiciones y modos de mirar: el “diario cómico” como “gabinete de curiosidades”	185
3.3.5 La transgresión de los límites: <i>Telón Corrido</i>	190
3.4 La prensa satírica encuentra una fórmula de estabilidad: <i>El Mosquito</i> (primera etapa: 1863-1870)	193
3.4.1 Una puesta en forma de la práctica política: disponibilidad y mirada estetizante	195
3.4.2 Desde la historia de la prensa: miradas sobre <i>El Mosquito</i>	199
3.4.3 Firmas y personajes de <i>El Mosquito</i>	203
3.4.4 Periódicos con siluetas y rostros: autores y personajes	209
3.4.5 Sátira política y competencia cultural	212
3.4.6 Excurso: Julio Bambocha en <i>El Mosquito</i>	214
3.4.7 Los lápices de <i>El Mosquito</i>	221
3.4.7.1 La imposición del retrato caricaturesco	221
3.4.7.2 Usos del relato caricaturesco	227
Notas al Capítulo 3	239
Entreacto: Figuraciones transnacionales. La prensa satírica en la Guerra del Paraguay	264
Notas al Entreacto	276
Capítulo 4: Argentinos y extranjeros en la batalla de la prensa satírica (1870-1893)	277
4.1 El Mosquito y su director-dibujante	278
4.2 El Mosquito, 1870-1873	285
4.2.1 Sátira y mediación intertextual. Imagen e importación cultural.	285
4.2.2 Indios y gauchos	295
4.2.3 Imágenes compradas. Los avisos publicitarios en <i>El Mosquito</i>	298

4.3 El quiebre de la hegemonía de <i>El Mosquito</i> en la prensa satírica (1874-1877)	304
4.3.1 <i>La Presidencia</i>	305
4.3.2 La llegada de los satíricos españoles. Anticlericales y republicanos: <i>El Mosquito</i> frente a la agudeza de la nueva prensa satírica	310
4.3.2.1 <i>El Petróleo. Órgano de las últimas capas sociales y de las primeras blusas comunistas</i>	312
4.3.2.2 <i>La Farsa Política</i>	321
4.3.2.3 Caricatura, teatro y política una vez más: la censura y <i>El Sombrero de Don Adolfo</i>	323
4.3.2.4 La sátira política se vuelve nacional en la lengua: Martínez Villergas y <i>Antón Perulero</i>	328
4.3.2.5 Sátira política e identificación nacional. Romero Jiménez y la aventura de <i>El Fraile</i>	337
4.4 <i>El Mosquito</i> se rearma y toma partido.	345
4.4.1 Tácticas visibles	345
4.4.1.1 Tipos y candidatos. <i>El Mosquito</i> y <i>La Cotorra</i>	348
4.4.1.2 Galerías	353
4.4.2 <i>El Mosquito</i> bajo contrato	358
4.4.3 Segundo excursus: de nuevo Eduardo Wilde (1882-1888)	366
4.4.4 La “fábrica argentina de fama, datos para la historia y conservas para la posteridad”	373
4.5 <i>El Mosquito</i> y <i>Don Quijote</i> (1884-1893)	375
4.5.1 Frente a la Revolución del '90	391
4.6 Coda. El fin de la edad de piedra de la prensa satírica	393
Notas al Capítulo 4	399

## **Tomo II**

Capítulo 5: Dos escritores argentinos frente a la prensa satírica	423
5.1 Sarmiento	425
5.1.1 Loco	427
5.1.2 Moros y militares	435
5.1.3 Primitivismo y otros excesos	443
5.1.4 El nombre y el pronombre	451
5.1.5 El escritor triunfa sobre el dibujante (coda)	461
5.2 Mansilla	463
5.2.1 La máquina de escribir ranqueles	464
5.2.2 A caballo	466
5.2.3 Atributos de la imagen	471
5.2.4 Evoluciones	477

Notas al Capítulo 5	482
Epílogo	488
Notas al Epílogo	494
Apéndices	495
Textos	496
Imágenes	573
Fichas técnicas	615
Índice de nombres y noticia biográfica de algunos personajes vinculados con la prensa satírica	640
Listado operativo	654
Bibliografía	663
Agradecimientos	700

## La prensa satírica. Una introducción.

...el historiador profesional del arte ha tenido poca ocasión de ocuparse de la enorme masa de efímeros grabados de propaganda, hojas satíricas y caricaturas que se produjeron desde el siglo XVI en adelante. Y está muy contento de dejar esas imágenes, desconcertantes y, a menudo, feas al historiador, que quizá sepa descifrar sus alusiones recónditas a sucesos y cuestiones hace mucho olvidadas. Pero los historiadores, a su vez, piensan que tienen documentos más importantes y más significativos que estudiar en los papeles oficiales y discursos de una época, y suelen dejar las viejas caricaturas a los compiladores de historias populares ilustradas, donde esos monigotes toscos y a menudo enigmáticos se codean incómodamente con retratos, mapas y representaciones de festivales y asesinatos.

Ernst Gombrich, "El arsenal del caricaturista"

Cuando no comprendemos un proverbio, o un chiste, estamos tras la pista de algo importante.

Robert Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios de la cultura francesa*

La prensa satírica es una "cápsula cultural" del siglo XIX. No importa cuán familiar nos parezca, no importa cuánto nos hagan reír sus juegos de palabras o cuánto nos enterecen u horroricen sus ingenuas caricaturas, ni cuán evidentes nos parezcan los sentidos de sus burlas. Poco importa, incluso, que su extrañeza nos toque con la sospecha de que pertenecieron a un universo "casi culterano" del que recibiríamos una adelgazada herencia de sentido: el suyo es, como gusta escribir Robert Darnton, un verdadero "mundo perdido". Esta tesis tiene como objetivo central hacer visible ese mundo, proponer su genealogía, reconstruir su funcionamiento específico y, en la medida de lo posible, sugerir sus intercambios con otros discursos y prácticas culturales de su época, en la certidumbre de que sólo así es posible comprender hasta qué punto esas palabras y esas imágenes burlonas, corrosivas y, a menudo, exaltatorias articularon modos específicos de imaginar la vida pública y, muy particularmente, la vida política argentina. Comprender esas imágenes y palabras como parte de una tradición, definida con Raymond Williams como "una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social" (Williams

1977: XX), permite entender, así, en qué punto exacto la prensa satírica resulta un *mundo* a la vez remoto e íntimamente imbricado con nuestras propias y activas, selectivas, configuradoras prácticas imaginarias.

Este mundo, un mundo impreso, se abrió en el Río de la Plata con los primeros periódicos que hicieron un uso sistemático de la caricatura y política hacia la quinta década del siglo XIX, durante el segundo gobierno de Rosas, y se agota hacia fines de siglo, con la publicación del semanario satírico *Don Quijote*, límite y preámbulo del magazine *Caras y Caretas*.<sup>1</sup> Si la prensa periódica argentina fue durante el siglo XIX escenario de batallas políticas, foro de opiniones facciosas, espacio para el surgimiento y la circulación de ensayos literarios y de divulgación científica, la prensa satírica tuvo una función mucho más específica: se constituyó en espacio de representación de la vida política y de la “prensa seria”. Esta función especializada y puntual le permitió convertirse en el gran modelador de un relato de la política. Al mismo tiempo, esta misma función representativa promovió el que la prensa satírica se convirtiera en matriz que acuñó imágenes de personajes y de acontecimientos que pasaron a formar parte, indudablemente, de nuestro imaginario nacional sobre el siglo XIX.

En el largo medio siglo que corre entre esos dos bordes temporales (1839-1893), los lectores rioplatenses vieron surgir y desaparecer un enorme número de publicaciones periódicas: hojas sueltas, prospectos, diarios, publicaciones bi y trisemanales, semanarios dominicales, revistas ilustradas y periódicos de todo tipo, surgidos de y/o dirigidos a diversas comunidades de lectores, agrupados por afinidades políticas, por edad (los periódicos infantiles comenzaron a publicarse hacia el final del siglo), por género, por la pertenencia a diferentes asociaciones comunitarias, gremiales, religiosas y étnicas. La imagen tuvo una presencia creciente en ese cúmulo de publicaciones y, con la efervescencia impresa que sucedió a la caída de Juan Manuel de Rosas en Caseros (1852), se convirtió en protagonista de un nuevo tipo de publicación: los periódicos con ilustraciones, de circulación mayoritariamente semanal, que evidenciaban el creciente placer por su apropiación y consumo. Los periódicos ilustrados eran producto de ese deseo de poseer imágenes, hecho posible a partir de una serie de adelantos técnicos que lo hacían entonces posible por primera vez (Szir 2009). Así como desde el surgimiento de las primeras noticias, y sobre todo a lo largo del siglo XVIII, existía la práctica de encuadernar los periódicos para constituir con ellos bibliotecas que antologaban el saber contemporáneo (de ahí la idea de los “espíritus”, nombre habitual de muchas publicaciones periódicas hasta entrado el siglo XIX), la

prensa ilustrada se constituyó también en una biblioteca que ponía a disposición un amplio espectro de imágenes que era posible no sólo apreciar en las páginas impresas, sino incluso recortar y coleccionar.

Ya entre las décadas de 1830 y 1840, aquellas que marcan “la transformación económica de la prensa” europea (Weill, 1984: 139) a partir de la posibilidad de abaratamiento de sus costos, la imagen impresa había ganado las páginas de los periódicos europeos, y configurado rápidamente un léxico propio para comentar, ilustrar e, incluso, “editorializar” los textos que incluían sus páginas. La prensa “francesa” y la prensa “inglesa” del siglo XIX, consideradas —como lo han sido— “modelos” opuestos en lo que hace al modo de interpelación de los lectores y a su relación con el referente de que se ocupan, fueron ganadas por igual por la presencia de la imagen. En Londres, esta presencia irrumpió con la salida de *The Illustrated London News* (1842), y en París, con *La Caricature* (1832). Hacia fines de siglo, la evolución de esas publicaciones abrió paso a un nuevo formato, masivo y moderno, el *magazine*.

Tanto en Europa como en América, la prensa satírica organizó un circuito paralelo al de los *grandes diarios*. Fugaces y explosivos, satíricos, joco-serios o burlescos, si bien estos periódicos nacen vinculados estrechamente a la intervención en la coyuntura política y articulados a partir de la palabra polémica, despliegan una diversidad de materias y de discursos. Así la prensa satírica ejerció, a lo largo del siglo XIX, una serie de operaciones específicas, entre ellas: generar relatos alternativos de la noticia, reconfigurar y crear la imagen de personajes públicos, y hasta erigirse en espacio de representación del discurso periodístico serio. Pocos discursos resultan tan efímeros y están tan apegados a sus condiciones de producción como el suyo. Tal vez por eso mismo, es difícil que se la recorte como objeto de una indagación sistemática. Pendiente de un público complejo, el diarista satírico se obliga a redoblar su apuesta en audacia y lucidez. Su discurso parece tensionado por un oxímoron: suscitar el máximo reconocimiento a través del mayor extrañamiento. Pero la mirada analítica sobre estos textos, curiosamente, parece no registrar esta tensión. Como objetos llamativos, los periódicos satíricos han suscitado el interés del teórico o del historiador, han sido —al menos, parcialmente— catalogados, antologizados, historiados; aunque sin atender a la especificidad de sus modos de representación. La prensa satírica, por añadidura, aparece aquí como un plus: periferia de la periferia, es lo que se agrega a una lista ya frondosa, tal como —en el contexto local— lo habían notado los primeros observadores del fenómeno periodístico, como Ernesto Quesada y Antonio Zinny, quienes consignan su

existencia como un apartado diferenciado en el conjunto de las publicaciones periódicas.

¿Qué importancia tuvo la prensa satírica durante el siglo XIX? ¿Por qué, y cómo desapareció, habiendo logrado la aceptación, a lo largo de casi medio siglo, de un público creciente y sostenido? ¿Quiénes fueron los autores de este tipo de periódico, y con qué habilidades y destrezas era necesario contar para editar una hoja satírica exitosa? ¿Y para leerla? ¿Cómo comprendían los lectores sus palabras y sus imágenes, y las operaciones retóricas —a veces extremadamente triviales, otras impensadamente desafiantes— que estas nuevas publicaciones les proponían? ¿Cómo las recibían y decodificaban aquellos que resultaban blanco de la sátira? ¿Qué funciones cumplía esta prensa satírica local? ¿Qué roles jugaba este tipo de publicaciones en la lucha política u qué vínculos trazaba, deliberadamente o no, con otros discursos que tenían un lugar fundamental en la esfera pública, particularmente, el literario? ¿Cómo llegaron sus imágenes a integrarse, para utilizar la expresión de Hans Belting, *le fond commun visuel et le réservoir d'images d'une tradition culturelle*” (Belting II, 2.4)?

La exploración de estas preguntas, e incluso su formulación, hubiese sido irrelevante o, con más probabilidad, simplemente imposible, sin las transformaciones en los estudios de la historia cultural de los siglos dieciocho y diecinueve, el giro impulsado en la historia de las imágenes por los estudios sobre “cultura visual” y “cultura impresa”, y los numerosos trabajos sobre historia de la prensa, entendida como objeto cultural, que han venido llevándose adelante durante los últimos veinte años. Así, los trabajos sobre historia cultural, sobre las prácticas culturales y las miradas sobre la imagen que han venido poniendo en circulación en las últimas dos décadas, respectivamente, Roger Chartier (1994, 1995, 1996), Robert Darnton (1987, 2003, 2008), Jean De la Motte y Przyblyski (1999) o, en los estudios sobre la imagen, la obra de Ernst Gombrich, los trabajos de Louis Marin (1968, 1993) —a los que se suma la recuperación de perspectivas como la de Aby Warburg— permiten plantear nuevos acercamientos a la prensa y a la imagen impresa entendidas como objetos que, por un lado, expresan y modelan un discurso diferenciado y con una retórica propia, cuya especificidad es necesario atender; por otro, como espacios privilegiados para la articulación de redes interdiscursivas que iluminan prácticas diversas (las de la lectura en sus más diversas formas, la de los consumos culturales, la de la movilización política...). En sede local, trabajos como los de Gastón Burucúa (2003), Laura Malosetti Costa (2001) (y los reunidos por Malosetti Costa y Marcela Gené (2009)), o



Hilda Sabato (1998, 2008) abrieron líneas de análisis evidentemente fructíferas para el abordaje del análisis de las imágenes, de las relaciones entre imagen impresa y prácticas culturales y de los diversos usos y funciones de la prensa política, étnica y cultural en el siglo XIX (por lo demás, estos últimos estudios me permitieron, desde mi formación específica en la historia y la crítica literarias, incorporar modos de mirar e interpretar la historia política y cultural, la historia del arte y de las imágenes, la problemática de los consumos culturales, sin los cuales me hubiera sido imposible abordar este trabajo).

El corpus central de esta tesis está compuesto por una serie de periódicos satíricos que permiten trazar la historia de la prensa satírica argentina:

*El Grito Argentino*  
*Muera Rosas!*  
*Apéndice al Agente Comercial del Plata*  
*El Padre Castañeta*  
*La Lanceta*  
*Aniceto el Gallo*  
*La Cencerrada*  
*Telón Corrido*  
*El Mosquito*  
*El Petróleo*  
*La Farsa Política*  
*El Sombrero de Don Adolfo*  
*El Fraile*  
*La Cotorra*  
*El Cascabel*  
*Don Quijote*

La hipótesis central que recorre toda la tesis es que la prensa satírica constituye un objeto cultural con características formales, retóricas, de circulación y de producción diferenciadas. Este objeto surgió y se agotó en el siglo XIX, y tuvo una función específica, contribuyendo a modernizar las prácticas políticas y culturales de su época. La articulación entre palabra e imagen es tan central a este objeto como su voluntad de ejercer la sátira. Los diferentes modos en que cada publicación ensayó tal articulación dan forma diversa a cada publicación. Esto fue así dado que, a lo largo del siglo, la prensa satírica se configura como un corpus paralelo al de los “grandes diarios”, capaz no solo de generar relatos “alternativos” –aunque no siempre contradictorios– o, en todo caso, “complementarios” con los que ellos construyen, sino además de constituirse en espacio de representación de esos “grandes diarios”, de sus escritores y de sus discursos “serios”. Y esto, al menos, en un doble sentido: en primer lugar, porque la prensa satírica “edita” la información y las opiniones que transmiten esos “grandes diarios”

(reproduciendo parcial o totalmente sus contenidos, puestos fuera de contexto y comentados; o bien haciendo alusiones más o menos cifradas a lo que esos diarios “dicen” y a lo que “hacen” sus directores, redactores o representantes). En segundo, y no menor, porque la prensa satírica a menudo transforma a los periódicos mismos en personajes, es decir, los hace objeto de representación verbal e icónica. Así, la prensa satírica se ubica por fuera del circuito de la prensa seria, la interpreta, y ejerce sobre ella una lectura que, más allá de buscar un efecto de burla y/o de censura, deja ver vínculos entre prácticas y discursos que, sin esa representación, pasarían desapercibidos (y más aún: con frecuencia, exhibe los procedimientos retóricos que articulan esos discursos, y las estrategias que articulan esos lazos con las prácticas).

La prensa satírica argentina tuvo un peso igual o mayor al de la prensa ilustrada no satírica contemporánea y, por eso, se convirtió no sólo en un importante “reservorio de imágenes” para las generaciones posteriores, sino que conformó, en buena medida, la *imagerie* (Hamon: 2001) local del siglo XIX. Dentro de este conjunto, *El Mosquito* se configuró como un caso excepcional, ya que se publicó a lo largo de treinta años. Lo que garantizó esta perdurabilidad no fue, como podría suponerse, su independencia en el ejercicio de la sátira, sino justamente su capacidad para intervenir en los mecanismos de la política facciosa al mismo tiempo que sus redactores y dibujantes se profesionalizaban en sus tareas. Profesionalización y dependencia político-facciosa, así, articularon una alianza que, lejos de la paradoja o la contradicción que el sintagma podría sugerir a primera vista, retroalimentó sus capacidades (sobre todo, a partir de 1870, con el ascenso de Henri Stein a la categoría de director del periódico). *El Mosquito* “nacionalizó”, a través de su circulación en todo el territorio argentino y en la región, imágenes de sus “celebridades” políticas y culturales. Su modo de combinar exposición satírica e intervención política hizo que sus páginas se convirtieran rápidamente en un espacio consagrador antes que degradante o “punitivo”. A partir de la aparición de *El Mosquito*, los nuevos periódicos que fueron surgiendo polemizaron con este, suscitando diversos cambios en sus estrategias retóricas y poéticas (tanto visuales como verbales). Al mismo tiempo, esta red de intercambios reforzaba el lugar de la prensa satírica en el conjunto de los discursos periodísticos y afianzaba su función en la disputa facciosa.

Por todo ello, la prensa satírica argentina del siglo XIX se constituyó en un dispositivo poderoso y eficaz para la construcción de representaciones y autorrepresentaciones de los personajes públicos. Las negociaciones, disputas y

polémicas que dos de los grandes escritores argentinos del siglo, Mansilla y Sarmiento, mantienen con ella prueba esta potencia y esta capacidad a la vez crítica y creativa. En la última década del siglo la prensa periódica transformó sus condiciones de posibilidad y adquirió y desarrolló nuevas funciones. Tras la revolución del 90, se transformaron también y definitivamente las prácticas políticas y los sectores a los que interpelaban. La prensa comenzó a mostrar signos de modernización en su alcance masivo y en la creciente distancia entre público y redactores. Estos cambios alcanzaron muy particularmente a la prensa satírica, cuyas páginas comenzaron a verse habitadas por representaciones cada vez más difícilmente consagratorias, pero también más difícilmente identificables como blancos de sátira. Las prácticas políticas revolucionarias y las nuevas ideologías, así como las nuevas alianzas y reformulaciones de las viejas facciones demandaban nuevos discursos y nuevos formatos para vehicularlos. La emergencia de nuevos públicos políticos y culturales hacia fines de siglo (Prieto), así como las nuevas demandas y nuevas prácticas que estos públicos postularon fueron parte crucial de este proceso. Los avances técnicos y tecnológicos, como el fotograbado, que abrieron espacio a otro tipo de publicaciones, los *magazine* modernos, terminaron de agotar el ciclo de la prensa satírica

Sin eludir ni el desconcierto, ni el equívoco, ni la posibilidad casi ineludible de la interpretación errada, esta tesis propone un recorrido posible por un objeto hasta ahora poco abordado como tal. Su organización formal, que comprende cinco capítulos y un apéndice, se organiza según detallo a continuación:

El capítulo 1 propone un recorrido teórico y conceptual sobre los elementos que definen la prensa satírica: la imagen, la sátira y la articulación entre ambas en su valencia política, y traza una breve reseña de cada una de estas cuestiones en la prensa local, hasta la emergencia de la que definimos como “prensa satírica”.

El capítulo 2 se ocupa de dos periódicos militantes, *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!*, en los que la “fórmula” de la prensa satírica se articula por primera vez, y que producen, a su vez, las inflexiones locales de tradiciones político-discursivas (verbales y visuales, letradas y cariaurescas): aquella que percibe al iconográfico como un discurso “simplificado”, y hace de la imagen un modo de convocatoria popular y un espacio de encuentro entre lectores con competencias diversas (*El Grito Argentino*), y aquella que confía en la autoridad de la escritura al punto de hacer de la letra... una imagen (*Muera Rosas!*). Como se puede advertir, se trata de dos tipos de discursividad cuyas

concepciones de la política se declaran opuestas: la primera, confiada –muy probablemente, en exceso- en el poder democratizador de la imagen; la segunda, aferrada –a veces, como en este caso, de manera furibunda- a la potestad de la letra y sorprendentemente segura de su eficacia para producir y sostener la batalla política.

El capítulo 3 estudia la prensa satírica posterior a Caseros y hasta 1870. Este recorte está dado no solo por las nuevas condiciones de posibilidad para su circulación y producción, sino por motivos formales propios del objeto a estudiar, dado que ese es el momento en que los periódicos mismos declaran su carácter de “jocoserios”, “satíricos” o “burlescos”. La fecha de finalización se vincula también con una hipótesis sobre la evolución interna de la serie. Las publicaciones analizadas son: *El Padre Castañeta*, *La Lanceta*, *Aniceto el Gallo*, *La Cencerrada*, *Telón Corrido* y la primera etapa de *El Mosquito*. El tercer capítulo se abocará al estudio del desarrollo de la prensa satírica entre la “apertura” que supone la caída del gobierno de Juan Manuel de Rosas (1852) y el final de la Guerra del Paraguay (1870). Si bien ambas fechas toman como referencia episodios históricos, se propone este recorte porque supone transformaciones centrales en la prensa satírica. La atmósfera de “libertad” posterior a Caseros agudiza la producción de periódicos satíricos e incita a probar nuevas fórmulas retóricas; la guerra del Paraguay supondrá, además de las transformaciones políticas, económicas e institucionales que han sido bien estudiadas, el enfrentamiento y contraste de representaciones nacionales y de representaciones satíricas del enemigo que ponen en contacto y en diálogo diversas formas de la prensa satírica. Durante este lapso la imagen impresa adquiere además un nuevo desarrollo, lo que suscita a su vez apropiaciones más sutiles por parte de la prensa satírica. En este capítulo se analizan varias publicaciones (*El Padre Castañeta*, *La Lanceta*, *Aniceto el Gallo*, *La Cencerrada*, *Telón Corrido*) cada una de las cuales permite observar: las reformulaciones de la sátira verbal y visual; los intentos de articulación discursiva entre palabra e imagen como característica de este tipo de publicaciones; las nuevas funciones de la prensa satírica (de manera central, el modo en que se convierte en espacio de creación de “personajes” públicos y de representación tanto de la escena pública como del resto de la prensa). Por último, se examina cómo esa serie de ensayos e intentos encuentra una forma estable y eficaz de persistencia en el proyecto de *El Mosquito*. En este capítulo se aborda su primera etapa (hasta el ingreso a la redacción de Henri Stein), señalando, el modo en que logra cristalizar las afiliaciones a la prensa satírica francesa e inglesa que solían aparecer como modelos meramente “nominales” de los periódicos satíricos y algunas de sus

estrategias retóricas verbales y visuales. La hipótesis que sostiene esta sección afirma que *El Mosquito* logra esta “forma estable y eficaz” por el modo moderno en que propone su vínculo con los diferentes sectores y facciones, participando de la vida política desde su “puesta en disposición” profesionalizada. Vale decir, privilegiando su especificidad y su ideología estético-cultural por sobre cualquier pertenencia partidaria o facciosa.

El capítulo 4 analiza la evolución de la prensa satírica entre 1870 y fines de siglo, y está preponderantemente dedicado a *El Mosquito*, y se propone mostrar los modos en que Stein logra consolidar el discurso visual del periódico en todas sus formas, de la caricatura al retrato consagratorio, pasando por el uso de los avisos comerciales ilustrados en el periódico. Entre 1874 y 1877 se producirá un cambio fundamental en el campo de la prensa satírica argentina: por diversos motivos, aparecen una serie de periódicos cuyos animadores culturales tienen antecedentes, experiencias y concepciones de los usos de la prensa satírica muy diferentes a los de Stein, Choquet y *El Mosquito*. Las inflexiones satíricas de estas publicaciones son, por tanto, muy diferentes (y mucho más agresivas) que las de *El Mosquito*. Se reseñarán brevemente las novedades que promueven estas publicaciones y los modos en que *El Mosquito* responde a ellas. Se estudiarán en este punto los semanarios *La Presidencia*, *El Petróleo*, *La Farsa Política*, *El Sombrero de Don Adolfo*, *El Fraile* y *Antón Perulero*. La pérdida de su posición como único representante de la prensa satírica convertirá a *El Mosquito* a la vez en referente y en blanco de ataque satírico de las demás publicaciones.

Con posterioridad a este “quiebre” de la hegemonía en el campo de la prensa satírica, *El Mosquito* afianzará su posición a partir de un movimiento paradójico: profesionalizará su discurso interviniendo cada vez más parcialmente en la lucha facciosa. En este proceso *El Mosquito* experimentará los únicos conflictos con la censura de su existencia (en 1882 y 1883).

El capítulo se cierra con el contrapunto entre *El Mosquito* y *Don Quijote*, el semanario satírico dirigido por Eduardo Sojo que cierra el ciclo de la prensa satírica. Las transformaciones técnicas de los últimos años del siglo XIX, pero sobre todo las transformaciones en la sociabilidad y la emergencia de nuevos públicos políticos y culturales hacen de la prensa satírica un objeto residual (en el sentido que asigna al término Raymond Williams) y, después de 1890 convierten a la sátira exacerbada de Sojo en un discurso fuera de lugar. El cierre de *El Mosquito*, así como la discusión entre

el *Don Quijote* de Sojo y el nuevo *magazine Caras y Caretas* (1899) son síntoma del agotamiento de ese objeto; así como de la emergencia de nuevas o renovadas prácticas políticas y culturales.

El capítulo 5 y último propone un recorrido transversal de sus publicaciones y recorre diacrónicamente los cuatro anteriores. El interrogante que orienta este recorrido es la pregunta acerca de la propiedad de la imagen en la prensa satírica: ¿a quién pertenece una caricatura? ¿Cómo se apropian de ella dibujantes, lectores y esos lectores especialmente involucrados, aquellos que son objeto de la misma? Se trata sobre los modos en que se presenta la tensión entre palabra e imagen cuando los objetos de la sátira son, a su vez, creadores de representaciones: escritores. Este problema se analizará a partir de un recorrido sobre las producciones satíricas de las que son objeto y sujeto quienes probablemente son los dos grandes escritores argentinos del siglo XIX. Estos dos escritores, además, reclaman para sí el papel de los grandes “autores” de la vida pública, Domingo F. Sarmiento y Lucio V. Mansilla.

El Apéndice, por último, reúne y sistematiza materiales surgidos de la búsqueda en archivos y bibliotecas, así como material obtenido en repositorios virtuales. Está compuesto de cinco secciones.

La primera de ellas es un “diccionario de nombres” de editores y dibujantes de periódicos satíricos. Este “Diccionario” incluye información biográfica y bio-cultural que, por su especificidad, se encuentra dispersa y fragmentada en los diccionarios y obras especializadas; así como en el corpus consultado. Su reunión no sólo complementa y contribuye a sostener las hipótesis que propone la tesis, sino que permite trazar un perfil más preciso de los perfiles profesionales y de las prácticas culturales vinculadas con la prensa satírica.

Una segunda sección consiste en un “listado operativo” de publicaciones periódicas pertenecientes al corpus de la prensa satírica. De algunas de estas publicaciones solo se conservan referencias muy acotadas o fragmentarias. La nómina de estos periódicos no se encuentra completa ni en las historias de la prensa hasta ahora existentes, ni en otro tipo de publicaciones especializadas. La reunión del conjunto de estos datos permite advertir el peso de este tipo de publicaciones en su época.

La tercera sección reúne las “fichas técnicas” de los periódicos que constituyen el corpus central de la tesis. En ella se sintetiza información vinculada con las características formales, circulación y estructura editorial de cada uno.

La cuarta sección es una antología de la prensa satírica; una selección de textos de los periódicos estudiados, que complementa el análisis que se llevará a cabo en los distintos capítulos de la tesis y permite poner a prueba su alcance.

La quinta sección consiste en una selección de imágenes, que reúne tanto imágenes adicionales de los periódicos estudiados como otras, correspondientes a periódicos extranjeros –americanos y europeos--. Este último conjunto permite advertir las operaciones de importación cultural y de puesta en diálogo y reformulación que ejercitan las diferentes publicaciones argentinas analizadas.

N.B.: En todos los casos, he conservado la ortografía y puntuación original de las fuentes, y respetado las marcas de énfasis que, salvo indicación en contrario, pertenecen al original.

## Notas a la Introducción

---

<sup>1</sup> *Caras y caretas*, de hecho, lo considera así desde el momento en que, en sus primeros años, repasa a partir de una serie de artículos la historia de la prensa ilustrada previa (v. Cuello: 1904a y 1904b; Barreda: 1905). Al reconstruir esta "historia", *Caras y caretas* se ubica cualitativamente fuera de esa trayectoria, como una publicación "moderna".



## Capítulo 1

### Un problema antes que un objeto. La prensa satírica como constelación

Discourse was deemed Man's noblest attribute,  
 And written words the glory of his hand;  
 Then followed Printing with enlarged command  
 For thought -- dominion vast and absolute  
 For spreading truth, and making love expand.  
 Now prose and verse sunk into disrepute  
 Must lackey a dumb Art that best can suit  
 The taste of this once-intellectual Land.  
 A backward movement surely have we here,  
 From manhood, -back to childhood; for the age-  
 Back towards caverned life's first rude career.  
 Avaunt this vile abuse of pictured page!  
 Must eyes be all in all, the tongue and ear  
 Nothing? Heaven keep us from a lower stage!

*Illustrated Books And Newspapers*  
 William Wordsworth

Hacia mediados del siglo XIX, más precisamente, en 1846, William Wordsworth dedica un soneto a un objeto nuevo que amenaza con pervertir no solo la jerarquía de los sentidos. No se trata únicamente de que la lengua y el oído queden acorralados por un ojo totalizador, del que se vuelven súbditos. Está en juego, además, la evolución del ser humano, retrotraído a la vida de las cavernas y a la niñez de la humanidad merced al *vile abuse of pictured page*. Más de dos décadas atrás, en 1822, un sudamericano, el poeta Juan Cruz Varela, había podido estampar su “Oda a la invención y la libertad de imprenta” y dar su “loor a Gutemberg” sin más preocupaciones que la denuncia de los abusos que “el hombre” venía ejerciendo sobre este “invento feliz”.<sup>1</sup> La *Oda* de Varela ve en la imprenta un poder que permite la multiplicación universal de “cuanto precepto la razón prescribe” y el diálogo con “los sabios del tiempo que ha pasado”. El soneto de Wordsworth, que comparte el reconocimiento de la capacidad de la palabra impresa - *spreading truth, and making love expand*- denuncia, en cambio, el riesgo de la caída en ese *dumb Art*. Exceso, primitivismo, seducción de lo irracional: en poco más de dos décadas, la imagen impresa ha hecho irrupción y convoca pasiones y riesgos que la forma del soneto puede a la vez contener, estilizar y denunciar.<sup>2</sup>

Desde los últimos años del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX, en las Américas y en Europa, la imprenta, y la palabra y la imagen impresas suscitaron reacciones que transformaron los modos de conocer, percibir y representar. La prensa

política ilustrada fue uno de los dispositivos que participó de esa transformación. Entre este conjunto de publicaciones se recorta un objeto cultural y discursivo particular, producto específico del siglo XIX: la prensa satírica.

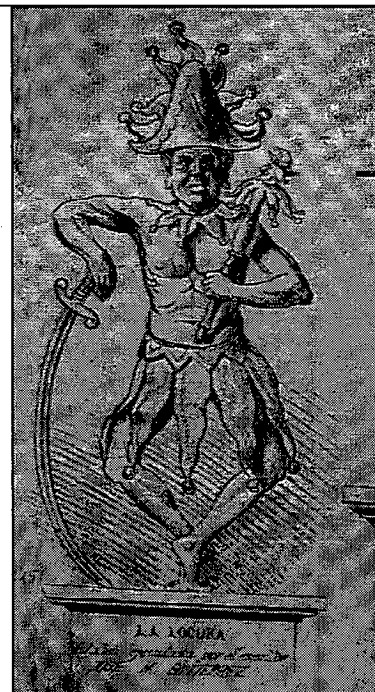
Entiendo por “prensa satírica” un conjunto de publicaciones con rasgos formales propios, cuya elección se orienta hacia la búsqueda de determinados efectos y que se relaciona fluida y explícitamente, a través de diversas formas de intertextualidad (alusión, cita, parodia) con otros discursos. Así, la prensa satírica supone la articulación de palabras e imágenes impresas en una publicación cuya finalidad se quiere inmediata y eficaz en su capacidad de actuar sobre la realidad. Ya se trate de una burla evidente o solapada de un personaje, de un suceso o de la introducción de un nuevo objeto, uso o costumbre, el efecto mordaz –hiriente, censor- busca en su discurso reemplazar o, al menos, aplazar, cualquier argumento o explicación.<sup>3</sup> Articulación en un soporte impreso de palabra e imagen, uso de la caricatura y retórica satírica son tres elementos definitorios de un objeto que elude la definición generalizadora y ha sido descrito habitualmente por definición extensiva (es decir, mediante la acumulación de estudios “de caso”).<sup>4</sup>

Como en otras repúblicas americanas, en la Argentina y en especial, en la región del Río de la Plata, la prensa satírica cumplió a lo largo del siglo XIX una función central en la vida política. Durante ese período, como lo han demostrado numerosos estudios, predominó la llamada “prensa de opinión” por sobre la “informativa”. La prensa fue una institución clave para difundir y poner a prueba ideologías y representaciones individuales y colectivas; así como para exponer y, a veces, resolver conflictos entre facciones o entre grupos sociales con diversos intereses que, al mismo tiempo, se articulaban muchas veces *en y a través de* los periódicos (Alonso: 1997 y 2004b; Roman: 2003a y 2003b; Sábato: 1998 y 2008). Y esto porque durante buena parte del siglo –al menos, hasta las dos últimas décadas– eran al mismo tiempo su público más fiel. Por eso los periódicos –y, en menor medida quizá, las revistas y semanarios– podían erigirse en foro de discusión al interior de su propio circuito (quienes escribían en ellos o comprometían su imprenta en la edición, y el círculo estrecho de sus lectores). Esto explica también que, a diferencia de lo que ha ocurrido en otros contextos socio históricos, su papel en la construcción de identidades colectivas fuera, con frecuencia, antes que disruptivo o contestatario, fuertemente ratificadorio de las identidades, representaciones e ideologías de aquellos sujetos y aquellos grupos (Alonso 1997, Roman 2003a).<sup>5</sup>

En el caso de la prensa satírica, estas condiciones se agudizan en dos sentidos. Primero, porque los periódicos satíricos se conciben exclusivamente a partir de aquel carácter intertextual, vale decir, suponen ostensiblemente el conocimiento de lo que dicen “los otros” periódicos. Su discurso se constituye entonces como sobreescritura, como énfasis. En segundo lugar, porque este énfasis está fuertemente marcado por la presencia de la imagen impresa. Y fue la imagen impresa –durante gran parte de este período, litografiada– la que multiplicó e hizo conocer, en una escala que hubiera sido muy difícil imaginar hasta entonces, personajes y sucesos, a menudo a partir de la síntesis de la caricatura. La reproductibilidad técnica de la imagen satírica modificó, así, los modos de percepción y de comprensión de la vida política y cultural. Algunas de sus imágenes han sido muy difundidas y son bien conocidas. Otras, sin serlo en igual medida, son las únicas que conservamos de ciertos hechos y personajes. En ambos casos son, indudablemente, parte del modo en que, sin poder evitarlo y a veces sin advertirlo, los imaginamos.



Sarmiento según *Antón Perulero* (marzo de 1876, dibujo de Carlos Clérice - detalle)



Sarmiento según *La Presidencia*, III, 101, 13-11-1875; p. 2-3. Caricatura sin firma (¿H. Stein?).



“El gran atleta JUAN CARLOS GÓMEZ en traje de combate” (retrato caricatural del polemista J.C.G.) *El Mosquito*, V, 233, 4-8-1867. Dibujo de C. Monniot



Fray Francisco de Paula Castañeda, según una caricatura anónima que él se apropió para encabezar uno de sus periódicos, *El Desengañador gauchi-político*..., 1820-1821

De este modo, la prensa satírica se configurará como un corpus paralelo al de los “grandes diarios”, capaz no solo de generar relatos “alternativos” –aunque no siempre contradictorios– o, en todo caso, “complementarios” con los que ellos construyen, sino además de constituirse en espacio de representación de esos “grandes diarios”, de sus escritores y de sus discursos “serios”. Y esto, al menos, en un doble sentido: en primer lugar, porque la prensa satírica “edita” la información y las opiniones que transmiten esos “grandes diarios” (reproduciendo parcial o totalmente sus contenidos, puestos fuera de contexto y comentados; o bien haciendo alusiones más o menos cifradas a lo que esos diarios “dicen” y a lo que “hacen” sus directores, redactores o representantes). En segundo, y no menor, porque la prensa satírica a menudo transforma a los periódicos mismos en personajes, es decir, los hace objeto de representación verbal e icónica. Así, la prensa satírica se ubica por fuera del circuito de la prensa seria, la interpreta, y ejerce sobre ella una lectura que, más allá de buscar un efecto de burla y/o de censura, deja ver vínculos entre prácticas y discursos que, sin esa representación, pasarían desapercibidos (y más aún: con frecuencia, exhibe los procedimientos retóricos que articulan esos discursos, y las estrategias que articulan esos lazos con las prácticas).

Por lo demás, el carácter satírico -incisivo, agresivo o moralizante- de estas publicaciones no siempre es consistente con el modo en que se autotitulan. La

atribución de “satírico” era relativamente frecuente en los periódicos hispanoamericanos de la segunda mitad del siglo XIX, y aparece incluso en publicaciones que no necesariamente se orientan hacia la comicidad o el combate político. En este momento, además, la prensa satírica se entrama en el conjunto más amplio de la prensa ilustrada; es decir, con aquella que hace de la ilustración impresa su elemento más atractivo, y que intenta ubicarla en un rol central ya sea con función ornamental, de comentario (de un texto) o por su propia función informativa.<sup>6</sup> Algunas publicaciones periódicas de la primera mitad del siglo, por el contrario, sin ostentar el adjetivo “satírico” exhiben una intencionalidad satírico-combativa evidente. Esta adjetivación alterna, además y como ya se adelantó, con otras: los semanarios pueden ser “jocosos” o “jocoserios” (sobre todo, hacia 1850), “burlescos”, “festivos” (la palabra se vuelve más frecuente hacia el último cuarto de siglo); o sumar una o más de estas características. Basta con examinar un puñado de esos subtítulos: *Gaceta jocoso-tristona; diario satírico-burlesco; diario cómico; periódico semi-serio, satírico y burlesco.*<sup>7</sup> Si se atiende al catálogo de subtítulos que, a lo largo del siglo XIX, suelen acompañar, con voluntad explicativa, los nombres de diarios, semanarios y revistas, la “prensa satírica” desaparece. La posibilidad de establecer una clasificación o una tipología amenaza con desbordarse y convertirse en una serie de clases pobladas por un único elemento: una lista.<sup>8</sup> Militante, ilustrada, satírica (con las variantes de la sátira social y de costumbres, la sátira política y sus diversas y proteicas combinaciones), humorística, festiva: los adjetivos se multiplican también para acotar el alcance de los impresos en los acercamientos históricos, sociológicos y editoriales a la prensa del siglo XIX. No se trata de mera desidia o de falta de método; por el contrario, la multiplicidad de las denominaciones y la pareja multiplicidad en los acercamientos a estos periódicos como objeto de estudio indican un rasgo fundamental del sistema de la prensa del siglo XIX: la interdependencia entre unas y otras publicaciones, su funcionamiento a través de redes de alusiones (donde un periódico retoma, responde o anticipa lo que se lee, se ha leído o se leerá en otro/s), la frecuente circulación de colaboradores, impresores y dibujantes (muchas veces, y durante buena parte del siglo, más allá de cualquier diferencia ideológica, contra lo que podría anticipar una prensa que no es en absoluto “informativa”).

Ante tal diversidad, se vuelve evidente que el matiz “satírico”, en todo caso, debe leerse como un énfasis que busca explicitar la orientación de estos periódicos hacia otros discursos, y la necesidad de ser leídos en contrapunto con aquellos. Estos “otros

discursos” pueden ser o no verbales: la sátira puede apuntar tanto al corpus que constituyen las intervenciones públicas de un político (las de Juan Manuel de Rosas en *El Grito Argentino* y en *Muera Rosas!*), como a otro texto impreso y muy específico (los *Viajes* de Sarmiento en el *Sarmenticidio* de Martínez Villergas, profusamente difundido a través de la prensa); a la puesta en palabras de un acontecimiento puntual (la versión de la construcción de la ciudad de La Plata o de las sesiones de las cámaras legislativas en *El Mosquito*, por ejemplo); o a una serie de prácticas (de la inauguración de sesiones en la cámara de diputados a la lectura femenina, nuevamente en *El Mosquito*; el uso o la omisión del uso de la divisa punzó en *El látigo federal o el risueño*). Mucho más habitualmente, se trata del cruce de varias de estas posibilidades. En todas ellas, y más allá de los adjetivos, la “voluntad satírica” de estas publicaciones deja sus marcas en el tipo de anclaje que las palabras ejercen sobre la imagen, y en la sintaxis del periódico, que orienta la lectura en tal sentido.

### 1.1. Trazos: dibujos y letras.

Aunque los vínculos entre imágenes y palabras, y aun entre imágenes y literatura datan de antiguo, tal como indica Philippe Hamon, el siglo XIX modificó profunda y radicalmente esta relación inventando, poniendo a punto, industrializando, haciendo circular y generalizando en forma y proporciones radicalmente inéditas una nueva *imagerie* (un término que, de hecho, se popularizó en esa época), que supuso la emergencia de nuevos objetos y prácticas (Hamon, 2001: 13-14).

Esos nuevos objetos y prácticas fueron posibles gracias a una serie de adelantos técnicos y de tecnologías de la imagen que modificaron definitivamente sus modos de percepción y de apropiación. En 1791 un periódico inglés, *The Observer*, introdujo dibujos para acompañar las noticias de actualidad (Weill, 1994: 139). Cinco años después, el músico y dramaturgo alemán Aloys Senefelder descubrió la técnica litográfica, que permitió satisfacer la avidez de imágenes impresas que *The Observer* había ensayado tímidamente. Hacia la segunda década del siglo XIX, el conde de Lasteyrie difundió la técnica litográfica en Francia.<sup>9</sup> La litografía fue no sólo el dispositivo técnico que hizo posible la reproducción de imágenes impresas, sino la condición de posibilidad de un nuevo tipo de vínculo entre palabra e imagen, del desarrollo de prácticas de lectura diferentes y también de nuevos modos de experimentación estética. Muy poco después y también en Francia, Pierre Lorilleux inventó la tinta para imprimir (1818), que hasta entonces cada impresor debía producir

por sus propios medios. Ambos descubrimientos constituyeron las bases materiales para el desarrollo de la prensa ilustrada y abarataron progresivamente sus costos.

Desde aquellas primeras imágenes impresas para acompañar las noticias a fines del siglo XVIII, las nuevas formas de reproducción y difusión de las imágenes, y particularmente de las imágenes impresas, así como las mejoras en el transporte y los nuevos modos de articulación económica y política mundial hicieron que el deseo de ver más, y la avidez por poseer imágenes (Szir: 2009) crecieran también, con matices que van de la curiosidad más o menos pragmática o instrumental (la necesidad de consultar un manual o un almanaque para obtener un dato concreto) a una pasión y hasta una manía (basta pensar en el coleccionismo de arte y la bibliofilia *fin-de-siècle*). Pero más allá de la nueva escala en que estas curiosidades, pasiones y manías pudieran y quisieran satisfacerse, un tipo particular de imagen impresa ganó rápidamente protagonismo: hacia la cuarta década del siglo, en Europa, “la ilustración sería había sido ya rebasada por la caricatura”, señala Georges Weill (1994: 139). Desde entonces y hasta fin de siglo, la prensa satírica habrá encontrado la fórmula de su éxito: caricaturas o ilustraciones caricaturescas que organizaban un mundo paralelo y en diálogo con el de los textos periodísticos, con el que no pueden –por motivos técnicos– compartir una misma página. Dominada por la “voluntad satírica”, la oposición escrito/dibujado y sus múltiples figuras (lo ilustrado como comentario de lo escrito, como ilustración, como ampliación, como discusión, como variación, como traducción, como discurso autónomo o en paralelo...) organizará así el estilo y el discurso de cada uno de los periódicos satíricos. Hacia 1890, la difusión local de los avances fotomecánicos que posibilitaron la inclusión y reproducción mecánica de imágenes en la misma página que el texto verbal, transformarían radicalmente esas condiciones, y también esas prácticas y modos de experimentación, renovando, una vez más, objetos y prácticas (entre estos objetos se destaca el *magazine*, que supone un nuevo tipo de vínculo entre palabra e imagen, unas nuevas prácticas de lectura y de consumo de ambas, y cuyo modelo local por excelencia es *Caras y Caretas*) (Szir: 2009b; Tell: 2009).

## 1.2. Impresos y caricaturas

Aunque el protagonismo de la caricatura está así estrechamente ligado a la técnica litográfica, tanto en Europa como en América hay registros de una intensa circulación de “hojas sueltas” con caricaturas políticas desde fines del siglo XVIII. Las revoluciones republicanas, tanto la francesa de 1789 como las americanas de las dos

primeras décadas del siglo siguiente, impulsaron y fueron acompañadas por esta “agitación gráfica”.<sup>10</sup> Los estudios de fisonomías, y acerca de la belleza y la fealdad llevados a cabo por el grabador, ilustrador y pintor satírico británico William Hogarth, así como la popularidad que alcanzó la suscripción para las reproducciones de sus dibujos satíricos, indican ya la renovación de la búsqueda reflexiva en torno a representación y producción estética, y la emergencia de una nueva sensibilidad del público ante este tipo de ilustraciones.<sup>11</sup> Más tarde, el éxito de los periódicos ilustrados y la consiguiente demanda de caricaturas, lograron que en un tiempo relativamente breve periodistas, impresores y dibujantes se entrenaran en el ejercicio cotidiano de encontrar el trazado de una imagen eficaz para acompañar a un texto, y complementariamente, en la búsqueda de las palabras que mejor resaltarán la agudeza del hallazgo de un caricaturista. La prensa satírica, que tuvo un desarrollo particularmente importante en Francia y en Inglaterra, fue « la première famille de journaux á avoir intégré le dessin comme un composante de la fabrication de son discours », que se articuló en « une forme de discours original et cohérent, fondé sur une mécanique discursive élaborée á partir de procédés textuels ». Los periódicos se convirtieron así en “máquinas de guerra”: « machines á produire de la satire en flux tendu » (Erre, 2009: 1).

La fluida circulación de este nuevo objeto que es la prensa satírica no puede naturalizarse, desde ya, como determinada únicamente por ciertos progresos técnicos, y para comprenderla es necesario detenerse en lo que Ernst Gombrich ha definido como “That all-important moment of transition when myth fades into metaphor” (Gombrich, 1999: 188). Gombrich ha advertido que no existen caricaturas en el sentido moderno del término antes de principios del siglo XVII. Como la sátira, en el núcleo primigenio de la caricatura anida la magia simpática, y por tanto, para hacerse visible como ilustración debe desaparecer, justamente, el “juego con el poder mágico de la imagen” (Kris, 1964: 52). Como la sátira, la caricatura moderna requiere de un horizonte desacralizado: “para que tal juego sea lícito o se institucionalice es preciso que la creencia en la eficacia real del hechizo esté fuertemente dominada” (ibíd.). Alrededor del 1600 —explica Gombrich— Annibale Carracci, dibujante, pintor y grabador que defendió la pintura clásica frente al manierismo, comenzó a retratar a sus amigos y conocidos como animales. Carracci, quien habría sido el inventor de la palabra “caricatura”, reclamaba para este arte la misma dignidad que para los pintores clásicos. Gombrich subraya el por qué: su verdadero descubrimiento habría sido que la distorsión deliberada de un

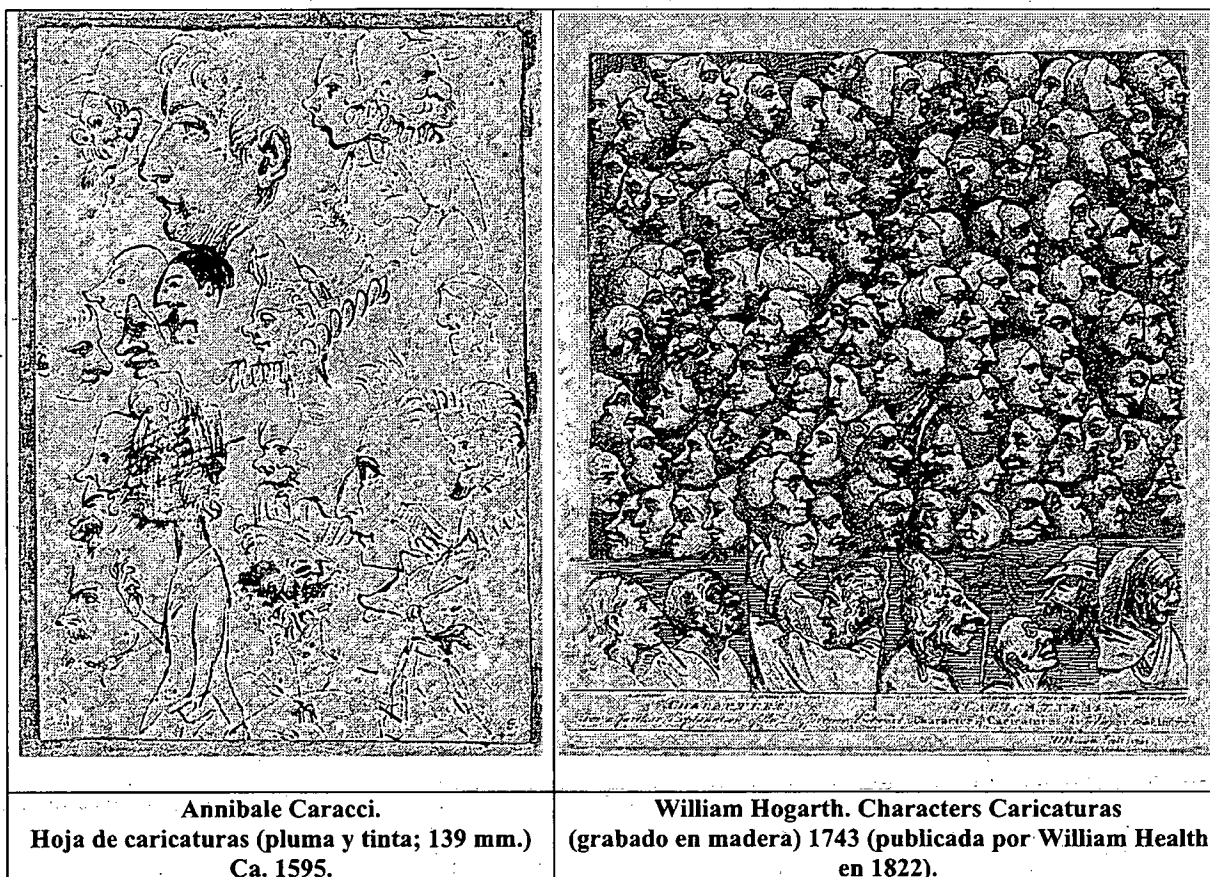


individuo —el tropo que define al género— puede producir tanto un efecto estético como un efecto de identificación mayor que el suscitado por el parecido mimético: “similarity is not essential to likeness” (...) “The real aim of the true caricaturist is to transform the whole man into a completely new and ridiculous figure which nevertheless resembles the original in a striking and surprising way” (Gombrich, 1940: 12).

A partir de entonces la caricatura se desarrolló desde diferentes miradas y mediante distintos soportes (dibujos, pinturas, esculturas). Al trasluz de este recorrido pueden leerse las historias de los patrones de belleza y fealdad, de los conceptos de “humano” y “no humano”, así como, con una altísima concentración semiótica, los vaivenes más inmediatos y más minuciosos —a veces, los más superficiales; otras, los más ínfimos— de los conflictos políticos, sociales, económicos y culturales que suponen cada una de sus irrupciones. La “revelación” de un nuevo rostro, una nueva imagen y un nuevo sentido producidos por la caricatura supone una de las “invenciones artísticas” más complejas: la que permite captar la expresión fisiognómica y suscitar su reconocimiento (Gombrich: 1960). Las variaciones de este arte hacen jugar proporciones complementarias (pero nunca equivalentes) de esquematización y experimentación (Steimberg: 2001).

El continuo estético que va de los romanticismos al realismo no pudo sino constituir una conjunción favorable al desarrollo de la caricatura en sus múltiples formas e inflexiones, como lo prueba la obra de artistas tan diversos como William Hogarth, Paul Gavarni, Edward Lear, John Tenniel, Honoré Daumier, J. J. Grandville, Adolf Oberländer o José Guadalupe Posada, por citar solo algunos. Lo prueba también la curiosidad y la avidez contemporáneas por de este tipo de imágenes, en las que la representación mimética y el concepto de identidad subjetiva y de identidad colectiva son expuestos y desafiados.

Al combinar palabra e imagen, la circulación de la prensa satírica dibuja un rastro previsible o convencional, en tanto se ciñe a un discurso de altísima codificación determinada por su tradición estética y por su voluntad moralizante, el de la sátira. Pero este rastro resulta interferido, con cierta frecuencia, por la necesidad o la decisión de provocar un efecto novedoso, de sorprender al lector. En esas interferencias pueden leerse percepciones de la “norma” y de la deformidad estética y moral de una comunidad. En la historia de esas interrupciones, en las fugas de experimentación de la prensa satírica está condensado un modo social de imaginar y de reír que ya no nos pertenece, y que deja inferir la cultura de una época.



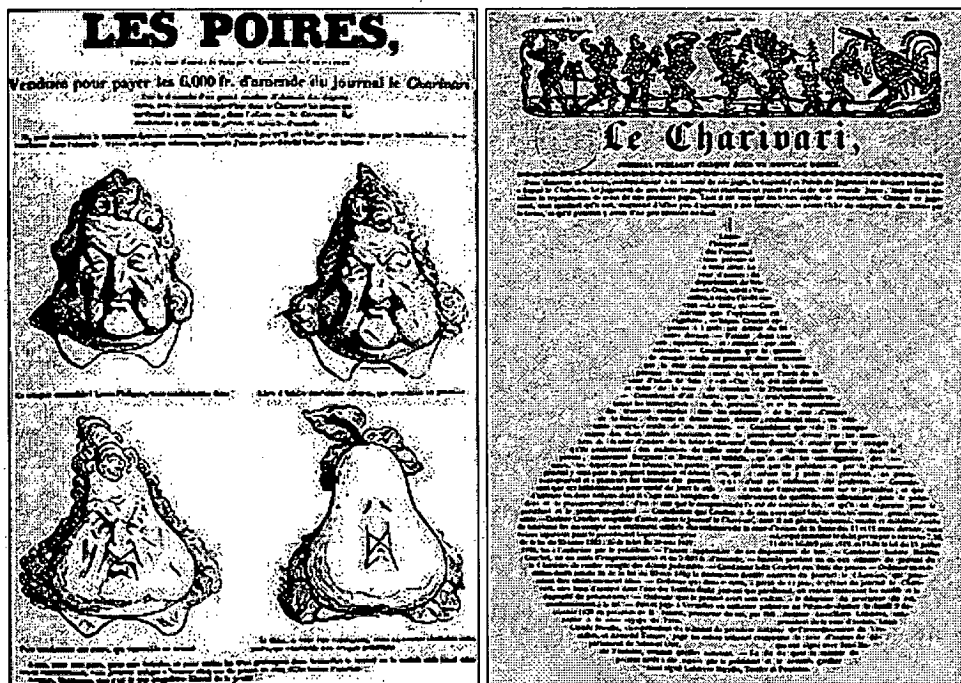
Cuando en el siglo XIX la caricatura se imponga en la prensa —francesa, inglesa, alemana,... y también americana— por sobre cualquier otro tipo de ilustración, ya hacía mucho que había desaparecido cualquier tabú sobre la representación de la figura humana, y se habían producido una serie de transformaciones en las condiciones materiales de producción de los textos e imágenes impresas. Para entonces, si las revoluciones republicanas dan cuenta en buena medida de la desaparición de los tabúes sobre los peligros y el poder de la representación de instituciones y aún de grupos —los nobles, el clero— e individuos que alguna vez habían sido sacralizados, la intensa circulación de palabras e imágenes satíricas o irreverentes expresan la irrupción de nuevos conceptos, objetos y prácticas que, literalmente, construyen e imponen una nueva representación de la escena pública.<sup>12</sup> Estos conceptos, objetos y prácticas pondrán a prueba los límites de aquel proceso de laicización: los políticos y los modos de hacer política, las costumbres domésticas (pero no solo ya las femeninas), la burguesía como clase, las nuevas profesiones y oficios (literatas presuntuosas, sabios en diversas ciencias y pseudociencias en ciernes, artistas), nuevos objetos (los inventos y los

adelantos tecnológicos que disparan su carrera hacia la segunda mitad del siglo) se vuelven *caricaturizables*. Esta novedad suscitó el que, a lo largo del siglo XIX y en los inicios del XX, la caricatura impresa no solo fue uno de los modos en que vastos sectores de público tomaron parte de esa experiencia moderna, sino también un foco de interés -de *curiosidad estética*- de espectadores y lectores especializados. Esto se evidencia ya bajo la forma de textos que se centran en las relaciones entre caricatura y risa, de sus principales artistas; o bien de otros que conjugan las pasiones decimonónicas del coleccionismo y la bibliofilia (como aquellos en que Champfleury organiza una historia de la caricatura desde la Edad Media, o los de Eduard Fuchs, sobre los que ha llamado la atención Walter Benjamin (1937)<sup>13</sup>); o también de otros, más cercanos al ensayo, que trazan las primeras hipótesis para reflexionar sobre la caricatura en su especificidad formal y como texto productor de sentidos sociales.<sup>14</sup>

La concentración del trazo caricaturesco, que resuelve en pocas líneas concentradas el efecto semiótico que quiere provocar, se resignifica en el siglo XIX en su capacidad para captar la fugacidad; en el carácter efímero del arte que, no importa cuán prolijo sea su diseño, produce lo que se percibe como acelerada modernización. Como el de Constantine Guys en la interpretación que le da Baudelaire, el arte del caricaturista es el del *pintor de la vida moderna*. La relación entre caricatura y modernidad en este sentido acotado -la que partiría de la “doble revolución”, y mucho más concretamente, se vincula con los procesos políticos, económicos y culturales, y con las transformaciones técnicas y tecnológicas de efectos modernizadores que se aceleran en la segunda mitad del siglo XIX- ha dejado su impronta también en la historia de la palabra que da nombre a este arte. Pese a las precisiones de Gombrich y otros estudiosos, entre fines del siglo XVIII y del siguiente, su extensión abarca una serie más amplia de imágenes. A principios del siglo XIX, es un término “de moda”, que abarca tanto a las caricaturas estrictamente dichas (los *portrait charge*, en los que la deformación de la fisonomía de un individuo en particular es el rasgo distintivo),<sup>15</sup> de otros dibujos satíricos (cuyo objeto puede ser un individuo o un “tipo”, un evento o una “moda” o “costumbre”) o incluso, meramente humorísticos sin intención satírica e incluso, a imágenes que no tienen ningún rasgo caricatural (Vaisse, 2007: 33-34). Lo que liga a este conjunto de piezas dispersas, en cambio, es su intención pragmática: en un momento en que la prensa periódica es instrumento y motor de la lucha política y centro de configuración de la opinión pública, dibujar caricaturas es ubicarse en un espacio de lucha. Las caricaturas son “armas” que dibujantes, impresores, periodistas y

todo el conjunto de los enunciadores del periódico comparten con los lectores, en su búsqueda de defender valores modernos: libertad, justicia, progreso (Vaisse, 2007: 36).<sup>16</sup> Aun cuando muchas veces el blanco de la caricatura (como, por su parte, suele suceder también con la sátira) se oriente un sentido diverso, y más bien retardatario, al atacar lo novédoso, la moda, lo efímero, lo excéntrico.

Baudelaire, que sintió curiosidad y exploró las imágenes no solo de Constantine Guys sino de diversos ilustradores y caricaturistas europeos contemporáneos, propuso un principio poético para ese lenguaje. Al reflexionar sobre la famosa *poire* con que Daumier caricaturizó a Luis Felipe,<sup>17</sup> Baudelaire descubrió que constituía un “símbolo” al que se había llegado mediante una “analogía complaciente”: “A partir de entonces bastaba con el símbolo. Con esa especie de argot plástico se era dueño de decir y de hacer comprender al pueblo lo que se quisiera” (1857: 71).<sup>18</sup> Al mirar las páginas de un mismo semanario o periódico, personas de diferentes edades, clases sociales, residentes en lugares distantes e incluso hablantes de lenguas diversas, comenzaron a participar de un universo de interpretaciones y de códigos común; un fenómeno que, si no resulta asimilable al de la cultura de masas, comenzó a modelar intercambios propios de una cultura de mezcla.



Dos versiones de *les poires* de Daumier en *La Caricature* (1831). En ambas se advierte el carácter experimental de la caricatura y del dibujo satírico, y dos modos muy diversos de vínculos entre palabra e imagen (anclaje, caligrama).

(La segunda de las imágenes está reproducida por y tomada de Le Men (1984):

“Calligramme en forme de poire à la une de *Le Charivari*, du 1er. Mai 1835, ‘ordonnance de police concernant l’enlèvement des planflets...’)

En el territorio del Río de la Plata esta modernización estuvo signada por circunstancias específicas. La llegada “tardía” de la imprenta, en 1776, y una tradición relativamente pobre en la circulación de imágenes impresas –sobre todo, si se toma como punto de comparación aquella con la que contaban regiones cercanas, como la zona guaraníca o la brasileña– permiten intuir hasta qué punto, ya a mediados del siglo XIX, la producción sistemática y la circulación regular de imágenes en la prensa satírica debió producir una lenta pero definitiva transformación en los modos en que los lectores aprendieron a apropiarse de ellas. Hacia el último cuarto de siglo, como ha sido bien estudiado, el número y las características de esos lectores se modificaron significativamente, producto de la afluencia inmigratoria que se intensificó durante esos años y de las iniciativas estatales para la escolarización y alfabetización masiva -a partir de la década de 1870-. El nuevo público lector argentino, conformado por los nativos y extranjeros, letrados ampliamente entrenados en el ejercicio literario y alfabetizados y semialfabetizados recientes; así como también por todos aquellos que debieron traducir las competencias lectoras en las que estaba inscripta su propia cultura a las de otra, que tenía diverso grado de familiaridad con la de origen, resultaba así únicamente aunado por su heterogeneidad. El elemento que terminó de articular sectores que poseían competencias tan disímiles fue, de acuerdo con las productivas hipótesis de Adolfo Prieto, “La prensa periódica [que] vino a proveer así un novedoso espacio de lectura potencialmente compartible, el enmarcamiento y, de alguna manera, la tendencia a la nivelación de los códigos expresivos con que concurrían los distintos segmentos de la articulación social” (Prieto, 1988: 14). La prensa satírica cumplió también una función específica en este proceso. Por un lado, porque las imágenes litografiadas resultaban un atractivo para la captación y entrenamiento de los lectores;<sup>19</sup> por otro, porque la sátira, verbal y/o visual, favorece un efecto dador de identidad, un reagrupamiento al menos imaginario, momentáneo. Este “efecto” polarizador de la sátira debió facilitar a esos nuevos lectores la apropiación de la cultura rioplatense a partir de este producto moderno de la cultura escrita, aun cuando no participaran plenamente aun de las destrezas y capacidades que supone la alfabetización, o no conociesen bien el idioma.<sup>20</sup>

### **1.3. Formas e inflexiones de la sátira: satírico, burlesco, jocosero**

Al igual que la relación entre palabras e imágenes y que la caricatura, tampoco la sátira, los géneros satíricos, o los usos satíricos de la palabra y de la imagen son, por

cierto, un hallazgo decimonónico. Varios de los estudios clásicos sobre el tema (Elliott 1960; Hodgart: 1969) parten de una concepción antropológica de la sátira, en la que esta cumple funciones sociales y gnoseológicas básicas, en tanto canaliza “impulsos agresivos” y su presencia supone la progresiva entrada en razón de un universo de vínculos sociales dominado por la magia simpática (la creencia en la posibilidad de debilitar al enemigo a través de la injuria verbal o la deformación de su imagen; hipótesis que están presupuestas en los sutiles planteos de Gombrich). Al igual que lo grotesco, un concepto con el que tiene múltiples vínculos (Kayser: 1964), la sátira se expresa así en soportes y prácticas diversas, que incluyen muy especialmente los universos de lo verbal y lo plástico-visual.

La injuria constituiría uno de los límites externos del discurso satírico, en tanto supondría la falta o la subordinación tanto del “valor” implícito que la sátira defiende en su embate como de la elaboración retórica al impulso agresivo.<sup>21</sup> Como aquella, la sátira sería, desde algunas perspectivas, un discurso privilegiado para ver en acción la “función poética” descrita por Roman Jakobson: “Una maldición, como todas las formas literarias, es eficaz en cuanto está bien compuesta, con ritmo atractivo, hábil retórica, convincente argumento y auténtico contenido” (Hodgart, 1969: 16).<sup>22</sup> En términos sumamente generales, entonces, se define como “sátira” o se califica de “satírico” a aquellos discursos que exhiben un componente de agresividad (Elliott: 1960), con una ostensible “intención” moral censoria cuyo blanco puede ser ya un personaje o suceso determinado, ya un “tipo” u otra clase de construcción conceptual abstracta. En todos los casos, este “blanco” es contemporáneo del enunciador del texto; por eso, la sátira recorta el perfil de lo censurable, y también de lo vulnerable para una comunidad y una época determinadas. Al mismo tiempo, permite conocer los medios que determinada comunidad (la comunidad que, imaginariamente, comparten quien emite la sátira y el público que supone reagrupado en torno suyo) considera más agresivos, y más eficaces para la elaboración estética de esa agresión. La prensa satírica acuña una alianza entre palabras e imágenes que da cuenta, así, de todos estos elementos: sus páginas trazan un recorrido cuyos límites son aspectos clave de la moral, la emotividad y la violencia tramados por la cultura de su época.<sup>23</sup>



La “intención”, que se traduce en la fuerza performativa de la sátira, se articula a través de un tratamiento formal que impone una distancia o mediación retórica (Pérez Lasheras: 1994), reconocible –como se mencionó– en el predominio de la “función poética”. Esta distancia o mediación ha sido definida como la alternancia entre dos modalidades, que estarían ya presentes en las “culturas primitivas”. La primera es la del insulto o el libelo (con toda su inmediatez, propia de la voluntad de acción pragmática de la sátira) y la segunda, con la “farsa” (“la visión fantástica de un mundo trastornado”, un componente que, a lo largo del tiempo, se desplegaría en diversas formas o géneros que hacen uso del discurso de intención satírica: la “fábula de animales”, la novela alegórica, la “fantasía utópica o antiutópica”, el “viaje fantástico” son algunos ejemplos) (Hodgart, 1969: 11-12).

De este conjunto de rasgos muy generales, por lo demás, suelen derivarse otros, como el “sentido de la superioridad” que se impone el satírico (Highet, 1962; Hodgart: 1969; Angenot: 1982) y mueve a “su público” a identificarse con él (Hodgart) o el carácter agónico del discurso satírico y su capacidad de distanciamiento “radical”

respecto del antagonista, que lo ubica en el polo opuesto al discurso polémico (Angenot).

Sobre esta noción, como se advierte, algo general y difusa de la sátira, se sobreimprime además su historia como género literario. Con Juvenal, la “sátira romana”, o la “sátira formal romana” encuentra un punto de partida para una tradición reconocible tanto en la literatura española como en la sajona.<sup>24</sup>

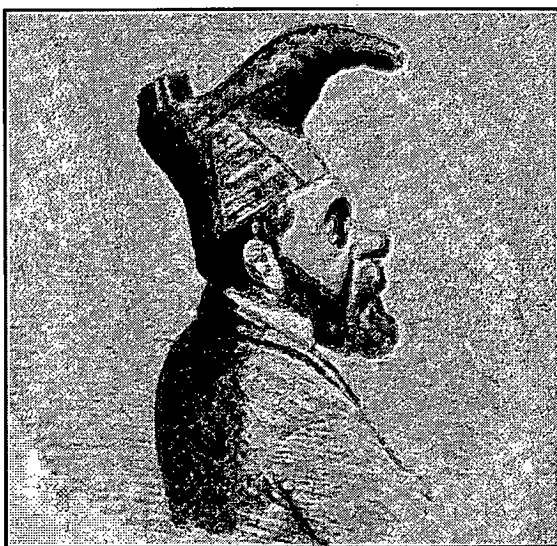
Esta diversidad de enfoques, vale decir: la sátira considerada forma, género, “anti-género” o intragénero –para quienes, como Brillí (1973) o Etreros (1983) rechazan la posibilidad de reconocer a la sátira como tal– o incluso, para determinados períodos, como “modo transhistórico” o “modalidad artística caracterizada por un propósito” (Frye: 1957; Schwartz-Lerner: 1987), reconoce un punto de encuentro en una consideración que comparten los diversos especialistas en las distintas tradiciones literarias nacionales. Hacia el siglo XIX, el discurso satírico ha experimentado un cambio definitorio. En la sintética formulación de Pérez Lasheras: para ese entonces, el discurso satírico no está ya fijado a “una forma concreta” (Pérez Lasheras, 1994: 118).<sup>25</sup>

Hecha esta consideración, cabe advertir que, de todos modos, los estudios que se ocupan de la deriva de la noción y la práctica de la “sátira” durante el Siglo de Oro son especialmente pertinentes para la consideración de la prensa satírica y para reflexionar sobre las valencias que supone, en el siglo XIX y en territorio sudamericano, el atributo de “satírico”. En primer lugar, porque la lengua y el conjunto de posibilidades que habilita cada lengua nacional no pueden sino marcar fundamentalmente los modos en que se articulan en discursos. Para nuestra lengua castellana, y para las literaturas coloniales hispanoamericanas, el Barroco y, particularmente, el conceptismo marcaron los recursos de la sátira (entre los que suelen enumerarse: los diversos modos de reducción, la hipérbole exacerbada, los diferentes tropos que suponen un contraste “agresivo”, la construcción de una primera persona expuesta bajo una “máscara” que le permite sostener el tono de diatriba). Pero además y muy concretamente, diseñó un léxico y una matriz de producción léxica y sintáctica cuya “agudeza” transformó la percepción de las posibilidades de creación lingüística y modeló evidentemente los discursos satíricos posteriores. La formación de vocablos por derivación y afijación “ingeniosa”, al estilo de la *Culta latiniparla* de Quevedo, es evidente, por ejemplo, en la escritura de Fray Francisco de Paula Castañeda. Así, si Quevedo acuña el término “putidoncella” para referirse a “la que presume de doncella y es prostituta”,<sup>26</sup> Castañeda acudirá al no menos ingenioso “putirepublicador”. Si bien la operación conceptual es



algo diferente, tiene también el valor de develar una verdad moral: denostar otras virtudes que (como sugiere Quevedo respecto de las de la doncella) Castañeda cree menos valiosas de lo que el consenso de su época proclama.

La productividad de estos recursos y procedimientos conceptistas es evidente además en muchas imágenes satíricas del siglo XIX (aun cuando estas imágenes, desde ya, puedan encontrar también otros antecedentes en la historia de la cultura visual). Así sucede, por ejemplo, con estas caricaturas de Dardo Rocha, gobernador de la provincia de Buenos Aires entre 1881 y 1884. Rocha fue un decidido impulsor de la creación de la capital de la Provincia de Buenos Aires, la ciudad de La Plata. Este proyecto implicaba una importante reasignación de recursos económicos para la Provincia, que muchos sectores consideraron un negociado.<sup>27</sup>

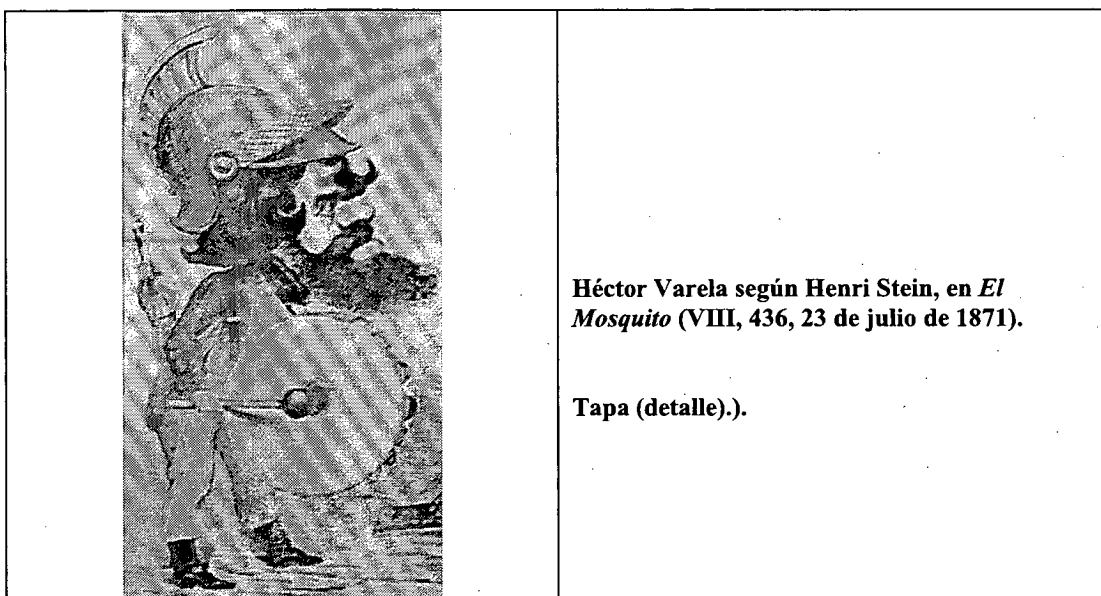


Bajo la imagen: “*El Mosquito* propone este retrato alegórico a los partidarios de Dardito”.  
*El Mosquito*, XXII, 1126, 3 de agosto de 1884.

Aun cuando podría reconocerse una tradición plástica para este tipo de imagen, el principio constructivo de la caricatura de Dardo Rocha (1838-1921) en *El Mosquito* es exactamente el mismo por el que Castañeda construye sus monstruos verbales. La yuxtaposición de elementos heterogéneos se resuelve a su vez, en el discurso verbal, en un símbolo: Rocha tiene una bota en la cabeza porque se ha hecho de un verdadero “botín”: la ciudad de La Plata.

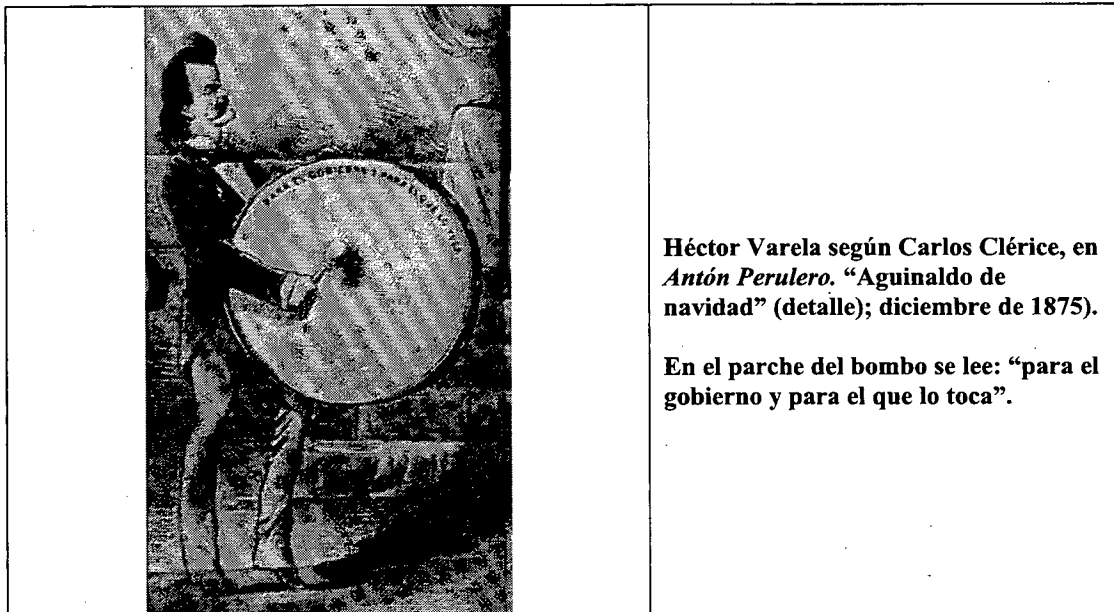
Un caso asimilable es el de las caricaturas de Héctor F. Varela (1832- 1891), político, periodista y –haciendo salvedad del anacronismo- verdadero “animador

cultural” de la sociedad porteña (pero no solamente). Varela fue director de *La Tribuna* (con su hermano Mariano) y, más tarde, de *El Porteño*, donde escribía con el seudónimo de “Orión”.<sup>28</sup> Más de una vez convocó a manifestaciones, mitines o reuniones en las calles de Buenos Aires para peticionar sobre diferentes cuestiones. Esas movilizaciones tenían un carácter tanto ciudadano como popular, por su masividad y por las prácticas y rituales que convocaban: cánticos a coro, sonar de bombos (que a veces el mismo Varela ejecutaba), ocupación del espacio público. Por eso, seguramente, Henri Stein o Carlos Clérice, como también otros dibujantes de las décadas de 1860 y 1870 lo dibujaron así:



“...Si Varela ha tocado, toca y tocará el bombo, la culpa no la tenemos nosotros, y por último, no es ofensivo decirle que toca el bombo á un hombre que lo toca. (...)” (“Cumple años”, *El Mosquito*, IV, 158, 24-5-1866, p. 1, c. 1; artículo aniversario en que repasa los rasgos de sus principales caricaturas).

Pero lo que sin duda distinguía a Varela era su disfrute de los mecanismos de la autopromoción, para los que mostraba una notable inventiva. Aunque el *Diccionario de la Real Academia Española* recoge el término “autobombo” solo a partir de 1936,<sup>29</sup> sin duda ese es el concepto que funden las caricaturas: un híbrido simpático, pero algo monstruoso, de hombre y bombo, inseparables en sus anatomías.



Héctor Varela según Carlos Clérice, en *Antón Perulero*. “Aguinaldo de navidad” (detalle); diciembre de 1875).

En el parche del bombo se lee: “para el gobierno y para el que lo toca”.

Las dos imágenes que acabamos de confrontar constituyen, evidentemente, dos tipos de ilustración diferentes. La primera es claramente caricaturesca en la deformación de los rasgos y la proporción excesiva de la cabeza. La segunda es un dibujo satírico, más cercano a las evocaciones del retrato en el tratamiento de la expresión fisiognómica y de las proporciones, y cuyo carácter caricaturesco se colige de su inserción en contexto y de la lectura “diacrónica” (en la serie del periódico y de otras ilustraciones impresas conocidas) de los atributos (el bombo) que porta el personaje. Pero en ambos ejemplos discurso verbal y discurso icónico se articulan y se retroalimentan por igual, a partir de un procedimiento que los acerca a un funcionamiento que combina la economía de lo poético (en la súbita emergencia de una imagen que conjuga rasgos inesperados) y de lo narrativo (aunque no en el sentido en que podría ocurrir en la historieta, sino en lo iterable y en las variaciones de esa imagen, que se suceden número a número del semanario, ancladas por los textos que van contando la historia de este “héroe” y de su ambición algo exagerada; a veces, incluso, remitiéndose explícitamente entre sí).

Por lo demás, estos recursos y estas inflexiones en las posibilidades de experimentación de la lengua se encuentran, en el siglo XIX, insensiblemente entrelazadas con los complejos procesos de articulación de las naciones y las identidades nacionales; procesos que, como se sabe, los romanticismos extreman. Las naciones están siendo entonces pensadas y examinadas como artefactos político culturales, y en tanto tales, la experimentación sobre la lengua y sus límites tiene

necesariamente un valor político, que la sátira, por otra parte, no deja de exponer y reforzar.<sup>30</sup>

Un segundo motivo por el cual los estudios de la sátira del Siglo de Oro resultan especialmente pertinentes para pensar la prensa satírica del siglo XIX es su interés en examinar términos como “burlesco” y “jocoserio”, presentes también, como ya se adelantó, en los subtítulos de estos periódicos. Pérez Lasheras, por ejemplo, subraya la importancia de la voz “burlesco” en el pasaje del siglo XVI al XVII. Mientras que “sátira” referiría cada vez más acentuadamente al ejercicio de una práctica censoria y moral, lo “burlesco”, aunque de definición aún más compleja, se constituye como “categoría literaria” (Pérez Lasheras, 1994: 152) hacia 1580 y apunta al desarrollo de un género literario definido, vinculado con el predominio de los “aspectos jocosos e intrascendentes de la realidad y la evasión en un humor que surge con fuerza inusitada” (139). Se entiende entonces que, a diferencia de lo que ocurre con la sátira, el humor tiene un lugar definitorio en lo burlesco. Por eso, esta categoría se vinculará, a su vez, con la definición de la comedia, y los cambios de la estructura de los géneros literarios en el siglo XVII (y en “la desintegración genérica de la sátira” que le sucederá; Pérez Lasheras, 1994: 187).

Este deslinde entre lo “burlesco” y lo “satírico” se corresponde además con un sintagma que no es solo un tópico, sino que expresa la cosmovisión barroca: “burlas y veras”. La designación de “jocoserio” —el adjetivo está registrado en el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española de 1734— refiere a esa misma “estructura del sentir”, y es muy frecuente en diferentes composiciones poéticas y teatrales del Barroco español y del período colonial hispanoamericano así como en las caracterizaciones de esos textos propuestas tanto por estudios contemporáneos como por la crítica posterior.<sup>31</sup> El adjetivo “jocoserio” pervive en composiciones hispanoamericanas neoclásicas y aún románticas, entrado el siglo XIX, como en el *Diálogo jocoserio sobre la Independencia de la América* (1821), de Fernández Lizardi; “La Malambrunada o la conjuración de las viejas contra las jóvenes, poema jocoserio en cinco cantos”, de Acuña de Figueroa (1837), o incluso en *Mefistófeles. Drama jocoserio*, de Esteban Echeverría. La estructura del sentir y el entramado epistemológico y cultural que subtienden a este concepto ha, sin duda, cambiado de manera progresiva pero fundamental. En el momento romántico los cuadros y artículos costumbristas vehiculizan aún la potencia moral de la sátira a través del ataque sobre ciertos “tipos” muy característicos (la vanidosa, el rico reciente, el erudito vacuo,...).<sup>32</sup> Pero la

construcción del enunciador no puede ubicarse ya en el aislamiento superior y censorio que suponía una subjetividad sin fisuras: es la ironía en su formulación romántica –la insalvable distancia de sí y del mundo que experimenta el sujeto– la que articula la subjetividad y domina la enunciación literaria (Lacoue-Labarthe y Nancy: 1987; Gusdorf 1993; Berlin: 1999).<sup>33</sup> Sin embargo, para la vida pública y, muy especialmente, para la lucha política, la sátira seguirá siendo un instrumento socorrido muy frecuentemente. Esta modalidad y sus recursos y procedimientos más evidentes o con una tradición más reconocible –la reducción, la hipérbole, la alegoría fantástica, el recurso a la parodia de géneros muy codificados como el “diccionario”, el “sermón” o el “epitafio”, la caricatura verbal y enseguida, icónica e impresa– encuentran la posibilidad de integrarse a la vida pública en los periódicos, y dan forma así a este objeto nuevo que es la prensa satírica.<sup>34</sup>

No quiero dejar de mencionar un elemento que, a lo largo de esta historia conceptual de la sátira, lo burlesco y lo jocoserio se presenta reiteradamente, pero que por su propia naturaleza resulta elusivo: se trata de la “risa”, ascendida a veces a categoría de análisis a través de las nociones de “humor”, “humorismo” y “comicidad”. Si el estudio de la sátira puede desentenderse de este problema con relativa facilidad (en tanto el reconocimiento que se busca tiene siempre una prelación moral antes que pasional), lo burlesco y lo jocoserio, en cambio, parecen reclamar la posibilidad de formalizar esos efectos. Los cambios en la subjetividad individual y colectiva, y los nuevos desarrollos de la filosofía primero, y del psicoanálisis y el análisis de la cultura más tarde, suscitaron nuevas hipótesis y formulaciones para explicar estas nociones. Los ensayos de Bergson (1900), Freud (1905; 1927), Pirandello (1908), por una parte; y Bajtín (1980), por otra y desde perspectivas diversas, buscan por igual establecer mecanismos formales o formalmente reconocibles para comprender la “economía” (subjetiva, psíquica, social) de la risa.

Sin estar directamente vinculadas con la sátira ni con la prensa satírica, las líneas de análisis propuestas por estos autores y las que se desarrollaron a partir de sus hipótesis sugieren modos de abordaje y metodologías de análisis que a menudo resultan iluminadoras. Así lo muestra, por ejemplo, Steimberg (2001), en su deslinde de los mecanismos formales que caracterizarían al “humor” por oposición a la “comicidad”. Según explica Steimberg, siguiendo las definiciones clásicas de Bergson y también de Freud (e, implícita pero al menos parcialmente, la de Pirandello), lo “cómico” implica “una oposición de sentidos divergentes (en términos de nuestra contemporaneidad,

podríamos decir con quiebra de previsibilidades o isotopías) en un acontecer que puede incluir o no una acción consciente del sujeto (...). El placer que provoca este quiebre o divergencia supondría “la satisfacción de una pulsión agresiva que pone en escena un sentimiento de superioridad”, que supone el hecho de que el blanco de la comicidad es un tercero (este “tercero”, por cierto, puede entenderse en términos enunciativos y no necesariamente referenciales). La “economía de energía” disparadora del placer de lo cómico consistiría, por tanto, en la “superación compartida de la inhibición de la agresión”. El “humor”, en cambio, registraría siempre “un compromiso del sujeto en su propia humorada”. Su placer supondría, entonces, “un ahorro de emoción, al subordinarse la ofensa al principio del placer a través de la confirmación, mediante el acto de humor, de la ‘grandeza’ del yo” (Steimberg: 2001; cabe notar, sin embargo, que esta definición de “humor” no dejaría de superponerse, al menos parcialmente, con la definición anterior, en tanto compromete una vez más el reconocimiento de la “superioridad” del “yo”). El humor gráfico supondría como problema adicional el de su soporte, que supone la “despersonalización” de la agresión; esto revierte en el desarrollo de diferentes poéticas y retóricas del humor gráfico, con sus propios recursos (Steimberg distingue un polo satírico, más centrado en la agresión de un tercero, y uno vinculado con el pastiche, intertextual y lúdico).

El muy difundido ensayo de Bajtín (1980), por último, es imprescindible a la hora de considerar las formas populares de la risa, el humor y la comicidad, y para reconocer la historia de su retórica y sus resignificaciones. Si bien la prensa satírica argentina del siglo XIX no fue, en la abrumadora mayoría de los casos, popular en cuanto a su origen; y, por otra parte, sus posibles efectos risueños están muchas veces vinculados —como se adelantó— a una vocación ratificatoria antes que “subversiva”, como se verá a lo largo de este trabajo, la cuestión del pueblo y de la circulación y reappropriaciones populares de sus palabras e imágenes emergerá una y otra vez como un interrogante. Tanto la concepción bajtiniana de lengua (entendida como objeto en el que se inscribe y se dejan leer la historia y las tensiones sociales de una época; Bajtín-Voloshinov) como las formulaciones en su ensayo sobre *La cultura popular...* serán un marco de referencia implícito e ineludible para reflexionar sobre estas cuestiones.

#### 1.4. Acercamientos teóricos y críticos la prensa argentina del siglo XIX

Ni las historias “clásicas” de la prensa y del periodismo argentinos, publicadas en la década de 1940 (Beltrán: 1943; Fernández: 1943; Galván Moreno: 1943; Cimorra: 1946), ni los trabajos panorámicos más recientes (Ulanovsky: 1997; De Marco: 2006) se detienen en la prensa ilustrada ni la prensa satírica como un tipo de publicación diferenciada, ni las definen como corpus que se distinga del resto de los periódicos, si bien refieren, desde ya, características de algunas de sus publicaciones más célebres o notorias por algún motivo.<sup>35</sup> Un pequeño conjunto de trabajos que vienen desarrollándose con intensidad durante las últimas dos décadas y que se ocupan de las relaciones entre prensa y espacio público (los reunidos en Alonso: 2004a; los de Sábato: 1998, 2008; Lettieri: 1999; Sábato y Lettieri: 2003); así como, por otra parte, sobre prensa ilustrada e imaginario (como los reunidos en Malosetti Costa y Gené: 2009; Szir: 2008, 2009), proponen en cambio acercamientos productivos para reflexionar sobre la prensa satírica desde diferentes disciplinas: la historia cultural, la historia de las ideas y la historia política (en el primer caso), la historia del arte en cruce con los estudios culturales vinculados con la “cultura visual” y la “cultura impresa” (en el segundo). Algunos trabajos sobre algunos periódicos en particular avanzan en un sentido similar, ofreciendo la puesta en acción de diferentes modelos de análisis para los textos de publicaciones periódicas a partir de marcos epistemológicos y disciplinares tan diversos como los que van de la historia política y económica, donde un periódico en particular puede interpretarse como emergente de un proceso de lucha entre diferentes sectores e ideologías (Duncan: 1980), a la arqueología de las imágenes en cruce con una perspectiva deconstruccionista, exhibiendo los modos en que imágenes y palabras que podrían parecer novedosas cargan sentidos largamente acuñados y se resignifican en el imaginario a largo plazo (Ferro: 2008).

Con anterioridad a estos estudios más recientes sobre la prensa, la imagen caricaturesca y el humor político habían sido abordados casi siempre de manera aislada respecto del discurso verbal. O, en todo caso, su articulación aparecía exclusivamente en los estudios sobre “el cómic”, “la historieta” o el “humor político”. Todos ellos son objetos atractivos y, sobre todo a partir de la apropiación de la perspectiva estructuralista y semiótica –hacia la década de 1960- han llamado la atención de la crítica especializada tanto como del público lector. A partir de estos enfoques surgieron

dos tipos de publicaciones: las compilaciones dedicadas específicamente a la preservación y difusión de la caricatura y los textos de humor político, por un lado. Por otro, una serie de ensayos de corte teórico que buscaban interpretar y analizar la caricatura —y, más a menudo, la historieta, en auge también por entonces— como objeto cultural.

En cuanto a las primeras, se trata de volúmenes que buscaban reunir “muestras” de la historia de ambos objetos antes de que el paso del tiempo hiciera desaparecer por completo estos impresos. La mayoría de estas publicaciones va acompañada de comentarios que proporcionan al lector información histórico-contextual, y que a veces organizan líneas de continuidad entre una y otra publicación. En esta serie se inscriben los libros compilados por Antonio Dell’Acqua, *La caricatura política argentina* (1959), por Víctor García Costa, *El periodismo político* (1971), por Alberto Bróccoli y Carlos Trillo, *El humor gráfico* (1972) y por Bróccoli y Trillo, *Las historietas* (1972).<sup>36</sup>

En la misma línea, pero con un detalle mucho más minucioso, en *El cumpleaños de “El Mosquito”* (1964), E. M. Suárez Danero realiza una reseña cronológica de este semanario fundamental para la historia de la prensa satírica argentina. Diez años más tarde, Roberto Moro compiló y editó *Rosas en las láminas de “El Grito”* (1974). Además de una tarea documental valiosa, sacar a la luz estas imágenes en 1974 suponía observarlas como testimonio fuertemente político del diálogo (y de los desencuentros) entre cultura letrada y cultura popular; es decir, incluirlas en una discusión fuertemente contemporánea al momento de la compilación y edición del libro.

Entre estas iniciativas, el intento más ambicioso y más interesante es sin duda la *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina* de Oscar Vázquez Lucio (Siulnas) (1985) que reúne, en dos volúmenes, una enorme cantidad de referencias a todo tipo de impresos de humor político. Como las historias de la prensa argentina, a las que me he referido más arriba, el monumental trabajo de Vázquez Lucio puede resultar impresionista a veces, algo errático en su organización cronológica y reticente en varias ocasiones —seguramente, por el deseo de incorporar la mayor cantidad posible de testimonios gráficos, aun cuando falten datos formales o contextuales para su descripción—. No obstante estos reparos, Vázquez Lucio consigue dar forma a un objeto que, por sus propias características, permanecía disperso; y logra organizar una tradición tanto para la prensa ilustrada como para la relación entre política, prensa y humor gráfico. En sus páginas, la “prensa satírica” no aparece bajo ese nombre ni como un objeto diferenciado, sino como mención al aludir a los títulos de los periódicos que



revisa. A veces, como sinónimo aproximado de “prensa ilustrada” o, simplemente, del periodismo que hace uso de la sátira como recurso (independientemente de sus características formales o del lugar que este recurso tiene en el conjunto de esa publicación; de si su uso es ocasional o sistemático, de si se trata de sátira política o sátira social o de costumbres, etc.). En el inicio de su trabajo, Vázquez Lucio afirma, plegándose a las palabras de Macaulay, que ‘la única historia veraz de un país reside en sus periódicos humorísticos’. Revés de la trama, esta obra promete leer en la prensa satírica mecanismos críticos en términos de instrumentos develadores de procesos históricos y sociales, pero en definitiva casi no se repara en sus relaciones con otros discursos o en sus estrategias retóricas. Apenas una década después, el brevísimo compendio de Gutiérrez (1999), sin pretensión de exhaustividad en cuanto a la cantidad de publicaciones que aborda, ofrece en cambio un interesante muestreo de hipótesis que permite igualmente avanzar hacia una historia de la historieta argentina. La prensa satírica ocupa unas pocas páginas de este compendio, pero el detalle con el que se considera al muestreo elegido –en mi opinión, acertadamente– la diseña como un objeto diferenciado, con rasgos formales y de circulación propios, lo que permite apreciar mejor sus posibles continuidades respecto de la caricatura y de la historieta que se desarrollarán en el siglo XX.

El segundo tipo de publicaciones que se centra sobre el humor gráfico impreso, la historieta y la caricatura son, como se anticipó, de índole sociológica y/o semiótica, y aparecen en el marco del interés por los estudios de los medios masivos de comunicación, a partir de trabajos como los de Marshall MacLuhan (1962, 1967), y especialmente, Roland Barthes (1964) y Umberto Eco (1968). Estos ensayos por lo general (y previsiblemente) dedican poco espacio a la prensa ilustrada del siglo XIX, y no se detienen en la prensa satírica como objeto. Esta perspectiva, que tiene como punto de partida en nuestro país el trabajo de Oscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno* (1970),<sup>37</sup> se continúa en diversos artículos y ensayos como los de Oscar Steimberg (1971, 1972, 1977) y Jorge Rivera (1976a y b). Todos ellos continuaron investigando desde estas perspectivas el “género” historieta y sus vínculos con la comunicación masiva (por ejemplo, en Rivera: 1980 y 1985; Steimberg: 1982 y 1993; Steimberg y Traversa: 1997).<sup>38</sup> Estos estudios resultan renovadores del abordaje de los vínculos entre discurso verbal y discurso icónico, sus sistemas de producción semiótica y su capacidad pragmática. En tanto estos son sus focos de interés, su objeto pertenece de pleno derecho al siglo XX, y si hacen referencia a la prensa decimonónica, es para

considerar los rasgos “pioneros” con que estas publicaciones, ajenas a su objeto, podrían echar luz sobre él. Por todo esto, la “prensa satírica” no constituye ni puede constituir en ellos un objeto de estudio diferenciado.<sup>39</sup>

Más específica, la historia de las *Revistas argentinas del siglo XIX* de Cavalaro (1996) avanza al deslindar los productos del diarismo de las “revistas”, sobre las que se centra, para detenerse, cuando es pertinente, en sus rasgos ilustrados y en el uso de la sátira.<sup>40</sup> Un artículo de Aurora Sánchez, por fin, tiene el mérito de definir el recorte desde su título “la prensa satírica” (1996). No obstante, Sánchez no provee ninguna definición para este corpus, y es evidente que la legítima (y lograda) meta de su artículo no es la de presentar un objeto diferenciado (formal, funcional, contextualmente) sino trazar un recorrido diacrónico que apunta algunas irrupciones de la sátira impresa. Se trata sin duda de un muestreo interesante para asomarse a la cuestión, que parte de la primera irrupción de la sátira en un periódico (*El Argos*, un diario que, al modo de la prensa de las dos primeras décadas del siglo XIX, hace uso de la sátira, pero que difícilmente puede adscribirse al conjunto de la “prensa satírica” definida en términos de sus rasgos formales, funciones o voluntad de intervención) y se cierra con la enumeración de una serie de publicaciones posteriores a *Caras y Caretas* (*PBT*, *Don Goyo...*), así como de otras publicaciones impresas en las que se incluyen textos o imágenes humorísticas (en un arco tan diverso que abarca, por ejemplo, a *El Hogar* o la revista *El Gráfico*). Se impone así una mirada general que se desliza de la “sátira” propiamente dicha a una noción más amplia de “humorismo”, guiada entonces por una intención y un efecto risueño antes que por una hipótesis sobre los procedimientos de producción de los textos, sobre sus condiciones de posibilidad materiales y simbólicas, o su recepción.

Entre los pocos trabajos que, por el contrario, distinguen a la prensa satírica como un corpus con rasgos formales y funciones específicas está el de Eduardo Romano (2004). Afín en ciertos aspectos a los trabajos semio-sociológicos mencionados, el ensayo de Romano (2004) parte de la definición de la “prensa satírica” o los “semanarios satíricos y burlescos” como uno de los antecedentes o precursores del *magazine* de fines de siglo, y en particular, de *Caras y Caretas*, producto, sensor y estímulo de la *Revolución en la lectura* a la que alude el título de su libro. Los “semanarios ilustrados” serían otro de esos antecedentes. A diferencia de estos dos tipos de publicaciones, *Caras y Caretas* se definiría como un texto “popular” y “moderno”, capaz de lograr un equilibrio entre “arte y mercado” (185) y que intenta sopesar

también, y con credenciales equivalentes, plástica y literatura. Para sostener estas afirmaciones, Romano examina y contrasta minuciosamente los tres tipos de publicaciones que ha distinguido, atendiendo a sus condiciones de producción y circulación, sus formatos, las relaciones entre palabra e imagen y especialmente al tipo de textos que cada una incluye, y a los modos en que esos textos interpelan al público. El éxito de *Caras y Caretas*, en definitiva, radicaría en la novedad del “contrato de lectura”, que propone, basado en

una serie de fusiones respecto de las publicaciones periódicas a que me referí en el capítulo anterior. De la prensa satírica, asimila sobre todo las caricaturas, en su mayoría referidas a la vida política; de las publicaciones ilustradas previas, los materiales artísticos y el uso de la fotografía. (181)

En las “publicaciones satírico-burlescas” (83) anteriores Romano ve “un síntoma temprano del acercamiento de nuevos públicos a la prensa periódica. Se sentían atraídos por sus pocas páginas y reducido texto, que en general acompañaba o encuadraba las dominantes caricaturas” (ibíd.). Estas publicaciones propiciarían nuevas estrategias de lectura, “a cuyas múltiples discursividades hay que añadir todavía un tipo de lectura desconcentrada e intermitente” (ibíd.), diferente del de las “élites letradas” de su época. Romano comienza el estudio de estas publicaciones por *El Mosquito* (1863-1893), y consigna una buena cantidad de títulos, en los que detecta un conjunto de rasgos comunes. Entre los más notables, además de aquella incipiente apelación “popular”, se refiere a la “ausencia de relación plástica” entre texto e imagen (es decir, al hecho de que discurso verbal e iconográfico no interactuarían sobre la misma página, ni se retroalimentarían en sus estrategias poéticas y retóricas; esta misma lectura sostienen Steimberg y Traversa (1997) para el caso de *Don Quijote*) y a la utilización del formato sábana, propio de la lectura de los diarios en grandes mesas (y, por tanto, connotador de cierta práctica de la sociabilidad anclada en lo doméstico o en el club, diferente del “universo moderno” de la calle que será el dominio de *Caras y Caretas*; Romano, 2004: 181). Hacia los años 80 del siglo XIX, aparecerían los “primeros intentos, todavía precarios, de prensa periódica ilustrada” (89) con *La Ilustración Argentina* de Pedro Boruel. Con ellas la imagen dejaría de tener un lugar “secundario” para adquirir un renovado protagonismo, orientándose hacia el complemento entre literatura y concepción plástica (“la alianza entre lo verbal y lo icónico que distingue al periodismo ilustrado”; 90) que despuntará en *Caras y Caretas*.

Si a la década de 1870 corresponde, aproximadamente, la prensa satírica, y a la de 1880, la ilustrada, a partir de 1890 se hace evidente la “fundante conjunción entre lo icónico y lo verbal” (ibíd.), que se advertía ya en la prensa ilustrada y en otros tipos de impresos, como los “almanaques”. Romano destaca, muy productivamente, que esta “conjunción” se expresa en múltiples fenómenos culturales: es “simultánea de lo que sucede con el cartel publicitario, las historietas o el cine” (150) y anticipa aún las recombinaciones posteriores que ofrecerán otros medios y formatos.

El trabajo de Romano, por tanto, resulta fundamental en tanto reconoce la existencia de estas publicaciones como un corpus con rasgos formales, de circulación y funcionales diferenciados. Sin embargo, desde que las examina como “precursoras”, vale decir, con miras a iluminar otro tipo de impresos, necesariamente se detiene solo en los elementos que pueden ser recuperados para el estudio de *Caras y Caretas*. De ahí el recorte temporal elegido (si bien el ensayo traza una semblanza de la prensa anterior a *El Mosquito*, pone en él el punto de partida que define el corpus de la prensa satírica).

Si se atiende a la prensa satírica como objeto cultural en sí mismo, en cambio, pueden observarse aspectos de estas publicaciones que transforman las opiniones previas con que podríamos acercarnos a ellas: se descubren los matices de su carácter “popular”, se advierten operaciones discursivas que, estudiadas en detalle antes que por contraste con discursos posteriores y pertenecientes a otro género de publicaciones (el *magazine*), revelan vínculos menos estáticos tanto en la producción de sentidos en la articulación entre palabra e imagen, como en la construcción de identidades individuales y colectivas y en el equilibrio entre experimentación y esquematismo que acusarían las publicaciones de la “primitiva” prensa satírica.

Desde una perspectiva y un marco epistemológico diferentes, los trabajos más recientes de Geraldine Rogers (2008) y Sandra Szir (2009) revisitan el problema de los vínculos entre lenguaje visual y lenguaje verbal en este tipo de publicaciones para reflexionar sobre los usos de las imágenes en *Caras y Caretas*. Szir puntualiza la singularidad del *magazine* señalando que si bien “no funda una nueva tipología consistente en el emplazamiento de imágenes junto a los textos de ficción literaria” (110), el aprovechamiento intensivo y conciente de esta posibilidad técnica que la revista ejerció “resultó una innovación que implicó seguramente un cambio comunicativo que vinculó al lector de una manera inédita con el objeto impreso” (ibíd.). La presencia de la imagen compartiendo la página con la palabra y los diversos modos de masificación y singularización de las imágenes reproducidas (también en Tell 2009)

configuran un objeto nuevo, en el que “la irrupción de la imagen determina que lo ya escrito no es depositario exclusivo del sentido” (114) –lo que, como se demostrará en los capítulos que siguen, a menudo sucede, mediante otros procedimientos y por diferentes motivaciones, también en las publicaciones satíricas anteriores–. Szir se detiene muy especialmente en los modos en que las nuevas condiciones técnicas y tecnológicas que suponen la reproducción mecánica de la imagen, a través del fotograbado y las técnicas de “*half-tone*”, incidieron tanto en las trayectorias de profesionalización de pintores e ilustradores, como en las posibilidades que abrieron para que el público se apropiara de diversas maneras de esas imágenes y de los textos que las acompañaban, comentaban, determinaban o –incluso– inesperadamente contradecían. En la aceptación de las imágenes, en su “éxito” popular y masivo Szir puede leer un cruce entre ambas cuestiones. Y en ese cruce, es la prensa satírica la que, por contraste, *Caras y Caretas* reclama como límite: así puede interpretarse la discusión, hacia fines de 1899, entre Eduardo Sojo, director del semanario satírico *Don Quijote* y el *magazine* (Szir, 2009: 130). Geraldine Rogers, quien se detiene particularmente en el debate que se entabla entre ambas publicaciones, encuentra en él “cortes que señalan cambios significativos” entre estos dos tipos de periódico: “sus formas de financiamiento, sus modos de concebir la esfera pública y sus estilos de interpelación explican la dinámica entre emergencia [del *magazine*] y declinación [de *Don Quijote*]” (69-70). Desde distintas perspectivas epistemológicas y mediante diferentes focalizaciones, en suma, los estudios de Romano, Rogers y Szir encuentran en *Caras y Caretas* un objeto cualitativamente distinto de las publicaciones anteriores. Frente a esta diferencia, se preguntan por el carácter residual (Williams: 1977) de la prensa satírica en las nuevas publicaciones, o más precisamente, sobre los complejos modos en que un objeto en apariencia tan atractivo como la prensa satírica pudo pasar a ser experimentado como residual de modo tan vertiginoso. Los tres análisis apuntan una serie de problemas que corroborarían la nitidez de ese pasaje; problemas que, por eso, ratifican la pertinencia de considerar a la prensa satírica como un corpus diferenciado, e invitan a interrogarse sobre él.

### **1.5 Brevisísima reseña de la imagen y la sátira manuscritas e impresas en el Río de la Plata hasta la emergencia de la prensa satírica.**

Ahora bien, ¿pero dónde empieza la historia de ese corpus diferenciado? ¿Cuándo y a partir de qué elementos surgió la prensa satírica argentina? Si bien los

periódicos de los exiliados en Montevideo durante el segundo gobierno de Rosas son los que configuran el primer modo de la prensa satírica, en ellos se combinan y cristalizan una serie de elementos, procedimientos y prácticas que, lógicamente, reconocen antecedentes en otros textos. Por eso, para delinear el comienzo de la prensa satírica resulta necesario volver hacia atrás, y reconstruir los usos e irrupciones de la sátira en los periódicos que los precedieron y fueron dando forma a modos de interpelación y a procedimientos retóricos que se recombinaron más tarde en este objeto nuevo.

En tanto discurso agresivo y que se quiere transgresor, que denuncia o devela lo que busca censurar, la sátira está estrechamente vinculada a la puesta en evidencia de una legalidad formal o de normas sociales que fustiga, o quizá más a menudo, busca sostener. Durante la época colonial fue frecuente, en el Río de la Plata así como en diferentes zonas de los dominios hispánicos,<sup>41</sup> la difusión pública de manuscritos cuyo objeto era

desahogar el rencor de los oprimidos o de los impotentes contra la autoridad dominante, y la ironía mordaz de los pasquines, el verso cáustico, la copla insolente, la prosa mal zurcida se mezclaban en hojas sueltas que se hacían circular por la ciudad de casa en casa o se fijaban en las esquinas, antes y después de la introducción de la imprenta. (Pillado, 1943: 151)

Estos escritos fueron lo suficientemente irritativos como para que, hacia fines del siglo XVIII, una serie de disposiciones de la Corona borbónica buscaran regular los contenidos y la circulación de este tipo de impresos en la Península y en sus colonias. Durante la segunda mitad de ese siglo se registran los primeros procesos sudamericanos contra la “fijación de pasquines”.<sup>42</sup> 1779 parece haber sido un año especialmente propicio para su creación y divulgación. Por entonces, el Virrey Juan José Vértiz y Salcedo había comenzado a implementar un incremento en el sistema de tasas impositivas; reforma que despertó el activo descontento de los comerciantes que se verían perjudicados. En marzo de ese año aparecieron una serie de papeles, fijados en parajes públicos donde “se representaban con figuras grotescas al Intendente y al contador Francisco de Cabrera, cabalgando en burros camino a la horca, con inscripciones alusivas al mal desempeño de sus cargos, acompañadas de amenazas y maldiciones” (Pillado, 1943: 161). Como se advierte, la protesta desplegaba ejemplarmente las dimensiones “mágicas” de la sátira y la caricatura. Tanto, que los escritos fueron acompañados además por el asedio a la casa del contador Cabrera por

parte de una serie de “embozados de mal aspecto” (ibíd.), que más tarde concretaron una acción intimidatoria contra él.

A esta primera aparición de la caricatura satírica política de que se tiene registro siguió otra pocos meses después, que ha sido presentada como la aparición de la primera “hoja satírica” de Buenos Aires (Vázquez Lucio: 1985; Sánchez: 1990). Su título era: “Noticia individual de los sujetos y las cosas que más chocan en esta ciudad de Buenos Aires”. Esta “Noticia...”, manuscrita llegó en agosto de 1779, bajo sobre cerrado, a manos de Francisco Antonio Escalada, un adinerado comerciante en cuya casa se celebraban regularmente tertulias. El pasquín consistía en una lista de “45 clasificaciones”, es decir, de una nómina que aludía, explicitando o no su nombre, a otros tantos personajes notables de la vida porteña de entonces, a quienes se atribuía algún rasgo más o menos agresivo o ingenioso. La lista incluía a hombres y mujeres, y entre los primeros, a varios funcionarios estatales. Por este motivo, conocido el manuscrito, el Virrey Vértiz, en cumplimiento de aquellas resoluciones de la corona española, ordenó una investigación para encontrar a los autores de estos

papeles sediciosos, que se leen incautamente, sin conocer el artificio de sus compositores y contraventores de las disposiciones prohibitivas respecto de pasquines, sátiras, versos, manifiestos u otros papeles injuriosos a personas públicas o a cualquier particular, (...) <sup>43</sup> (Pillado, 1943: 170)

En el intento –fallido– de enumeración exhaustiva de esos “papeles sediciosos” (“pasquines, sátiras, versos, manifiestos u otros papeles injuriosos”), la censura del Virrey deja entrever que la amenaza de una agresión sobre los “particulares” acecha en más de un anónimo que circula y que se lee “incautamente” (y, muy probablemente, con fruición). Aunque sabemos poco del contenido preciso de la “Noticia individual...” – apenas el uso de algunos apodos caricaturizantes–, <sup>44</sup> su eficacia sin duda se evidencia en la alarma estatal que despertó, y en la premura con que se intentó, sin demasiado éxito, encontrar y perseguir a sus autores. <sup>45</sup>

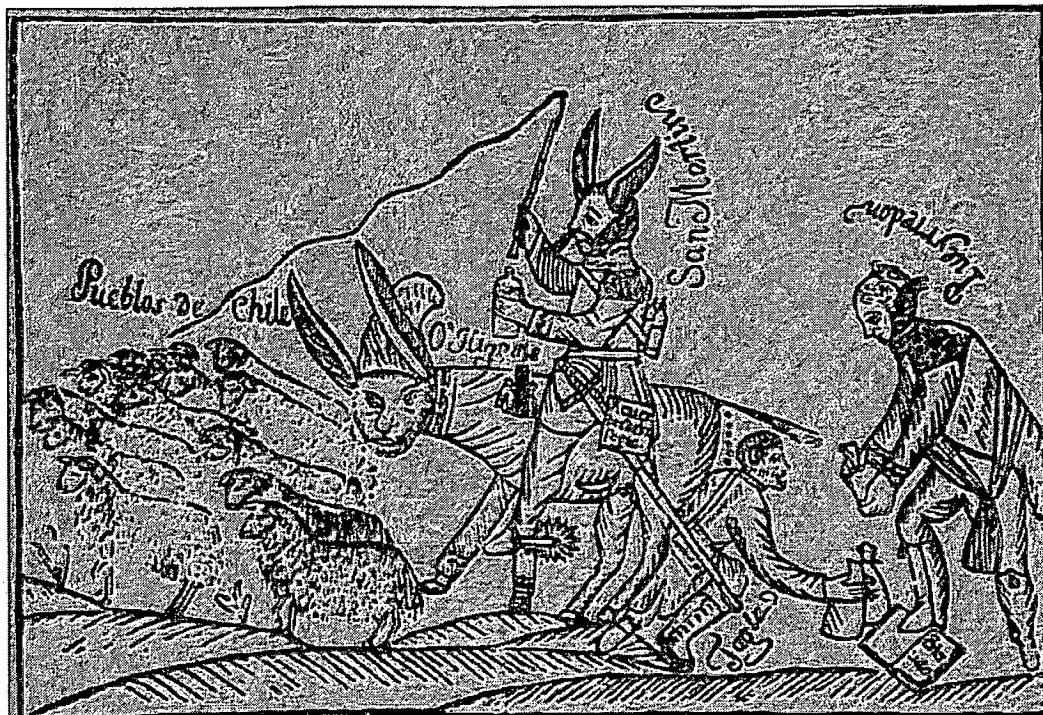
Pasquines y anónimos contra las autoridades y la política virreinal y de la Corona siguieron sucediéndose de tanto en tanto, y ratifican el carácter político de las acotadas emergencias de la sátira de que se tiene testimonio en el Río de la Plata. Incluso la “Sátira” de Manuel José de Lavardén (1786), reinterpretada por la crítica contemporánea, apunta en esta manifestación literaria ese mismo sentido. <sup>46</sup> Uno de los primeros periódicos porteños, *El Telégrafo Mercantil, Rural, Político-Económico e Historiográfico del Río de la Plata* (1801-1802), dirigido por el peruano Francisco

Cabello y Mesa, terminó sus días antes por el “Retrato político-moral del gobierno secular y eclesiástico, antiguo y moderno de la Sierra del Perú” (como se adivinará, un “retrato” deformante) que por la letrilla escatológica firmada por “El poeta médico de las almorranas”. Esta última era heredera evidente de las de Quevedo y remitía al tópico de la avidez económica y a la charlatanería de los médicos. Como tal, podía en todo caso resultar soez, pero su agresividad era fácilmente codificable en las convenciones de una tradición literaria—. <sup>47</sup>

Ya en el contexto republicano, la circulación de las primeras caricaturas políticas impresas se intensifica en la tercera década del siglo. Suele referirse que la primera imagen caricatural impresa que circuló en la prensa argentina fue la de un burro que exclamaba “Viva la Religión!”, incluida en el *Suplemento del Argos* (8 de marzo de 1824), como comentario a una proclama del general peruano Pedro Antonio de Olañeta, quien se había apoderado del trono virreinal en Perú (Sánchez, Vázquez Lucio 1988: 28-29). Las declaraciones regalistas y proclericales de Olañeta volvieron a aparecer acompañadas por la imagen del burro, en una metáfora muy simple pero visualmente eficaz para el periódico liberal porteño.

Menos grato parece haber sido el recuerdo de las caricaturas de José de San Martín y de O'Higgins que circularon ampliamente a uno y otro lado de los Andes pocos años antes (entre 1818 y 1819), y que hablan, en cambio, no de la ridiculización de una idea, sino de la importancia en la lucha política de la degradación de la imagen de los líderes y símbolos de las luchas independentistas.





Una de las caricaturas impresas de la “campana” contra San Martín y O’Higgins.

El general [José de] San Martín, con orejas de burro, y con los “acuerdos de la Logia” en su cartera, cabalga sobre un asno ([Bernardo de] O’Higgins) y arriando a una manada de ovejas (los “pueblos de Chile”). El asno- O’Higgins defeca sobre [Gregorio] Tagle, Ministro de Relaciones Exteriores de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Tagle, a su vez entrega al Director Supremo [Juan Martín de] Pueyrredón el oro de Chile. Pueyrredón pisotea el “Estatuto”.

La imagen es parte de una corta serie que se conserva en los archivos históricos de la Argentina y de Chile, y que ha sido reproducida en varias oportunidades (Montealegre: 1987; Vázquez Lucio: 1985). La caricatura pone en escena los conflictos por el financiamiento de la campaña sanmartiniana. Fue atribuida a Manuel Gandarillas y Guzmán, político chileno adversario de O’Higgins; al político y militar chileno José Miguel Carrera e incluso al antiguo Director Supremo Carlos María de Alvear (Vázquez Lucio); se ha planteado, también, que no puede descartarse una coautoría entre dos o la totalidad de los mencionados (Montealegre: 1987).

La celeridad con que circulaban los impresos caricaturescos era entonces un factor central en la lucha política: imponer una imagen deformada y deformante podía convertirse en un factor de movilización importante a la hora de convocar a las “fuerzas vivas” de una comunidad. No habría que olvidar que las imágenes reproducidas en estas “hojas” a menudo precedían o podían preceder la llegada de los personajes que eran su blanco. Se convertían así en instrucción de reconocimiento sobre la que se amoldaría o

sobreimprimiría la figura del personaje en cuestión, y que prepararía un contexto de opinión polémico para la recepción de sus palabras y de su accionar.

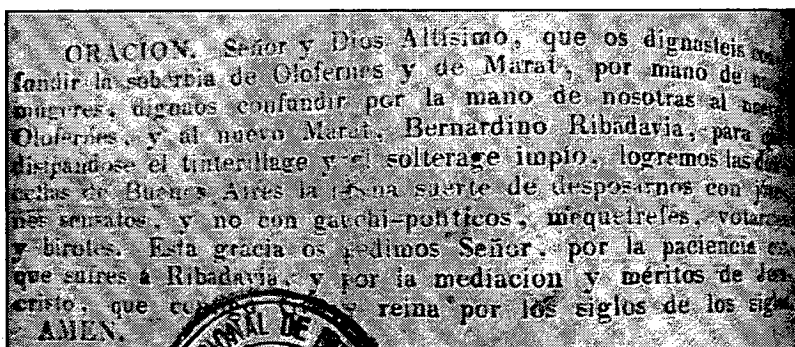
A partir de 1820 y, sobre todo, del énfasis en la discusión pública a través de la prensa de todo asunto vinculado con la gestión de Bernardino Rivadavia, el discurso satírico impreso encontró un nuevo impulso. La sátira se convertirá entonces en un modo privilegiado de interpelación pública. A través de la prensa, cada sector y cada personaje recurre al arsenal satírico para azuzar a sus enemigos, porque el discurso satírico polariza la propiedad de la “verdad” (Angenot: 1982) y de lo socialmente aceptable; y lo que la lucha político-facciosa pone entonces a prueba son justamente los límites de la comunidad que se está diseñando.

Según Silvia Delfino, entre 1820 y 1851, la burla y la sátira cumplieron, en efecto, una función específica, estrictamente vinculada con la conformación de la esfera pública: “Al difundir una determinada versión del bien común, la risa actuaba como mecanismo de racionalización mientras indicaba los límites del disenso posible” (Delfino 1995; 403). El mítico “año 20” del siglo XIX, el período de la presidencia de Bernardino Rivadavia (1826-1828), y 1833, el convulsionado año de disputas entre diversos sectores del federalismo —clave para la construcción del poder de Juan Manuel de Rosas, con la *Revolución de los restauradores*—, fueron tres momentos de intensificación de la violencia en la lucha política. La multiplicación de periódicos y hojas sueltas en cada uno de esos momentos, y la violencia que acompañó esa “graforragia” llevaron a explorar las posibilidades del soporte periodístico y a renovar la creatividad discursiva verbal y, más tarde, gráfica e iconográfica.

En el inicio de la segunda década de vida independiente, marcado por los ajustes y reformulaciones que reclamaba la vida de las nuevas repúblicas, la prensa rioplatense se convirtió por primera vez en banco de pruebas de una serie de experimentos verbales, gráficos y sociales guiados por el deseo de encontrar nuevos vínculos de los letrados publicistas entre sí y con respecto a un público más amplio —que es interpelado a veces y, otras, reducido a objeto de sus intervenciones—. Es entonces cuando Fray Francisco Castañeda se apropia del arsenal satírico del Siglo de Oro para resemantizarlo, en la búsqueda de un “nuevo diccionario” (Iglesia: 2005) político.<sup>48</sup>

También es por entonces cuando cada publicación ordena una nomenclatura denigrante para los dirigentes o funcionarios más notables del momento, y elige completar sus páginas con epitafios, padrenuestros o letrillas (géneros discursivos todos que adaptan una forma convencional y fácilmente reconocible a un contenido

coyuntural y, por eso, novedoso). Al igual que sus contendientes, unitarios y liberales, el puñado de periódicos proclericales y antirrivadavianos que se publican durante la década de 1820 resulta un prolífico muestreo de la actualización de agudezas más o menos logradas, pero de evidente raíz áurea.<sup>49</sup> Pero también los periódicos que optan por otro tipo de inflexión y de recursos satíricos, como las hojas gauchescas que por entonces publica Luis Pérez,<sup>50</sup> por ejemplo, participan por entonces de esta sociabilidad impresa en la que la sátira “marca el tono” del intercambio político. Y es que si el grado de agresividad que conlleva la sátira es innegable, no resulta, en cambio, intempestivo o fuera de lugar. El uso del discurso satírico y de los recursos, tropos y procedimientos literarios específicos propios de la sátira se revela así como un entramado común, un código o “lengua franca” que atraviesa tradiciones culturales (la iluminista-neoclásica que deja filtrar la lengua del Siglo de Oro, la gauchesca, los ensayos y combinaciones entre una y otra), al que apela cualquier individuo o cualquier grupo que busque instalar una discusión, hacer una denuncia o negociar un espacio de visibilidad pública para sí y para las ideas que defiende.



“Oración” antirrivadaviana publicada en *La Verdad Sin Rodeos* (1826)<sup>51</sup>

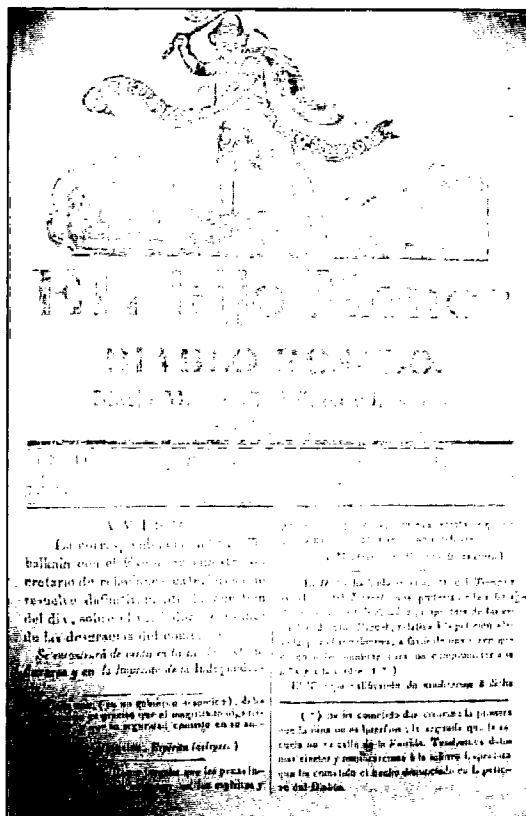
**ORACIÓN.** Señor y Dios Altísimo, que os dignasteis confundir la soberbia de Olofernes y de Marat, por mano de unas mujeres, dignaos confundir por la mano de nosotras al nuevo Olofernes, y al nuevo Marat, Bernardino Ribadavia, para que disipándose el tinterillage y el solterage impío, logremos las doncellas de Buenos Aires la buena suerte de desposarnos con jóvenes sensatos, y no con gauchi-políticos, mequetrefes, votarates y virotos. Esta gracia os pedimos Señor, por la paciencia en que sufres á Ribadavia, y por la mediacion y méritos de Jesucristo, que contigo vive y reina por los siglos de los siglos. AMEN.

Una década más tarde, sin embargo, surgirán una serie de publicaciones que sus contemporáneos nombraban –y más tarde, recordarán– como “periódicos inmundos”. Estas publicaciones se vuelven memorables a lo largo del siglo por ser consideradas extremadamente indecorosas, burdas o, llanamente, soeces. Pero no son ahora las referencias escatológicas –como las de las “almorranas” del *Telégrafo* o la “Apología del carajo”– las que promueven el escándalo. Lo que provoca el rechazo y la denuncia

de estas “nuevas” publicaciones es su avance sobre la vida privada, que amenazan develar. Este cambio indica una nueva percepción de las relaciones entre vida pública y vida privada; y sugiere que el hacer de esta última blanco de la sátira ha dejado de ser percibido como parte legítima de la lucha partidaria.

Previsiblemente, se han conservado pocos ejemplares de estos “periódicos inmundos” y, en algunos casos, ninguno. Sus nombres figuran en la historia del periodismo bajo la forma del prospecto (que se convierte, bajo el discurso panfletario, en amenaza inminente de lo que, debiendo permanecer oculto, podría venir a la luz en letra de molde). Entre los más citados de estos periódicos se encuentran: *Los Cueritos al Sol*, *El Loco Machuca Batatas*, *El Cacique Chañil*, *El Rompe-Cabezas* (todos de 1833).<sup>52</sup> Aun cuando estén materialmente desaparecidos —o cuando jamás hayan aparecido, para aquellos que solo editaron un prospecto—, estos periódicos muestran la importancia de establecer este tipo de discurso para trazar los límites del discurso de la prensa (vale decir, los límites de lo “decible” en soporte impreso destinado a la circulación pública).

Entre la anarquía impresa iniciada en “el año [18]20”, y modelada por las matrices de la literatura española barroca, y los desbordes procaces de 1833, la prensa política había descubierto también nuevos modos de hacer de sus elecciones tipográficas un instrumento político. Si los frontispicios habían dejado de ser, al menos desde los periódicos del Padre Castañeda, meras ornamentaciones o alegorías trilladas (v. la imagen del *Desengañador...* más arriba, en p. 20), hacia el final del episodio rivadaviano, en 1828, un periodista francés radicado en Buenos Aires, Juan Laserre, tomó una decisión que avanza un paso más en la politización de las formas de la cultura impresa. Laserre decidió apelar al color como atractivo para distinguir a sus periódicos, sucesivamente censurados y reaparecidos al fragor de la lucha contra el federal Manuel Dorrego y su gobierno. *El Diablo Rosado*, *El Hijo Mayor del Diablo Rosado* y *El Hijo Menor del Diablo Rosado* salieron impresos en papel color rosa. *El Hijo Menor...*, según todavía puede advertirse, reforzó la estrategia usando tinta rosada.



***El Hijo Menor del Diablo Rosado. Diario mercantil, político y literario; n. 13, 10 de junio de 1828.***

Desde su primer número, el periódico sugería que la elección de su título y su color remitían a una atemperación risueña de su carácter diabólico.<sup>53</sup> Lasserre tituló al último y cuarto periódico de la serie de los “diablos” *El Hijo Negro del Diablo Rosado* y, previsiblemente, estaba impreso en papel blanco y con tinta negra. Lo más probable es que el cambio tuviese que ver con los compromisos económicos que pesaban sobre el diarista quien, tras las sucesivas clausuras debía seguir honrando las suscripciones de sus lectores. Aun así, en la elección del título Lasserre demostraba haber encontrado el modo de volver a producir el impacto buscado, que hizo de la “vuelta” a la tinta negra sobre papel ordinario un recurso que produce extrañamiento.<sup>54</sup>

El uso del color como signo distintivo no es solo una estrategia publicitaria (en un contexto en que la prensa se sustenta por suscripción, sería una inversión económica innecesaria, e incluso excesivamente arriesgada). Es además un índice de ruptura en las convenciones comunicativas que organizaban, implícitamente, el intercambio de impresos.<sup>55</sup> Pero además, como afirma Louis Marin, aunque los colores

aparecen en el nudo de la compleja relación que articula, histórica y culturalmente, un modo de percepción y un modo de fijación, con todo conquistan una especie de autonomía, de suficiencia, produciendo signos que, persistentes o remanentes, se aíslan para constituir mallas fragmentarias de interpretación de las culturas y de las sociedades, en el doble sentido de este genitivo (...) (Marin, 1987: 13).

En este sentido, la innovación de Lasserre hizo de su periódico no sólo vehículo de una posición polémica o de una diatriba. Lo volvió más *diablesco*, si entendemos por esto que lo convirtió en un objeto agresivo por y en su soporte, por y en su materialidad. Su eficacia y su mensaje estaban inscriptos en su visibilidad. Una decisión tan “sencilla” como el cambio de color, articulada con el nombre del periódico, logró el hallazgo de materializar la agresión en la propuesta gráfica. Este hallazgo muestra, por primera vez para la prensa local, uno de los mecanismos que explotará la prensa satírica.

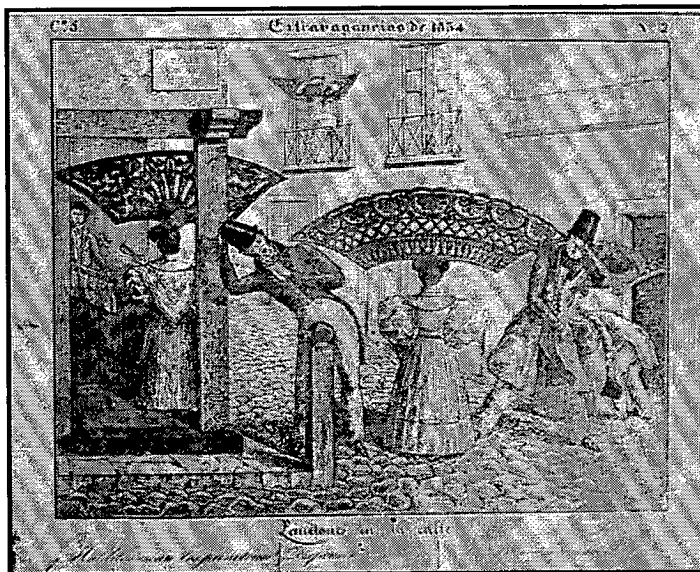
“Verdaderas hojas de escándalo”, declaró Emilio Ravignani a los *Diablos* de Lasserre, y habría que pensar que quizá para los contemporáneos buena parte de ese escándalo y de su “virulencia” (Ravignani 1933) radicaba justamente en la elección editorial que permitía que un impreso destinado, en principio, a quienes podían leer, se convirtiera, por su color, en un signo sensorial, pasional, visible antes que legible.<sup>56</sup> En efecto: la presencia impresa del color o, mejor, la percepción de un impreso destinado en principio a la lectura que se percibe, en cambio, como un “impreso en color”, se inscribe, además, en la creciente identificación de la lucha partidaria entre unitarios y federales como lucha simbólica anclada en la percepción visual. Como se sabe, el color, pero también el aspecto –vestimenta, arreglo personal del cabello, patillas y barba, y hasta el modo de andar– se convirtieron en estas primeras décadas de vida republicana, y hasta bien avanzado el siglo, en emblemas; signos enfáticamente esgrimidos e intercambiados para reclamar y denunciar identidades político-partidarias.<sup>57</sup> Por la índole de estos signos, por su cercanía con el cuerpo, su semiosis politizó la vida cotidiana y sus prácticas. La operación de Lasserre podría describirse entonces como la de una lítote cromática: frente al rojo federal, y al rojo del diablo, los diablos antidorreguistas son *rosados*.<sup>58</sup>

Ese sesgo o perspectiva visual sobre la prensa, en los que la letra comienza a compartir y competir claramente con otros elementos gráficos, se instaló plenamente en la circulación de impresos en el Río de la Plata con la publicación del *Museo Americano o de Todo el Mundo*, que César Hipólito Bacle comenzó a publicar en 1835, y que continuó al año siguiente con *El Recopilador*.

El carácter pionero del emprendimiento de Bacle, así como el modo en parte azaroso y en parte trágico en que se enlazan los acontecimientos de su biografía cultural han sido bien estudiados.<sup>59</sup> Pero si bien su conocidísima serie los “peinetones” es referencia obligada de cualquier trabajo sobre la imagen impresa en el Río de la Plata,

hasta hace poco no se había hecho notar ciertos rasgos importantes vinculados al género de estas estampas y su emergencia. Como muchas otras que circulan contemporáneamente en otros países de América, Europa y Asia, las estampas costumbristas de Bacle formaban parte de una “moda”: la de los álbumes de vestimentas, tipos y costumbres que venían publicándose en diferentes partes de América desde el siglo XVIII, y cuya difusión se incrementó durante las primeras décadas del siglo XIX. Las ilustraciones costumbristas de estos álbumes daban forma a una sensibilidad romántico-nacional, que se organizaba visualmente mediante la ratificación de imágenes de “usos y costumbres” “típicos” (como “la tapada” limeña, o los “gauchos” sudamericanos). Pero al mismo tiempo, el análisis de sus condiciones materiales de producción –vale decir: su carácter impreso, su reproductibilidad a gran escala, su reutilización para ilustrar diferentes “trajes” o “tipos” nacionales– exhibe los muy productivos mecanismos de construcción de representaciones y sensibilidades “nacionales” (Majluf; 2006).

En el caso de Bacle, el proceso se complejiza más aún por la intensa politización de la vida privada que tiene lugar en el Río de la Plata durante el segundo gobierno de Rosas. En este contexto, y más allá del indudable atractivo que ofrecería a la serie, no es casual que Bacle eligiera intercalar, entre las treinta y seis litografías de su *Trages y costumbres de la Ciudad de Buenos Ayres* (1834) una serie de seis estampas caricaturescas: sus *Extravagancias de 1834*, reunidas en el quinto cuadernillo de la colección. Se trata de la celebrada “serie de los peinetones”.<sup>60</sup>



**“Peinetones en la calle”. Lámina de la serie litografiada por Bacle para sus *Extravagancias de 1834* (Archivo General de la Nación – Dpto. Fotográfico - Argentina)**

Los peinetones eran a la vez metonimia y símbolo, respectivamente, de la crucial intervención de las mujeres en la vida política de los primeros años de la nueva república y de la politización de la moda. Basta pensar en Encarnación Ezcurra organizando la Revolución de los Restauradores (1833) o en el papel de su hermana María Josefa durante el segundo gobierno de Rosas; pero también en el lugar de las voces femeninas impresas, que comenzaron a “hablar” tímidamente en los primeros periódicos post revolucionarios y que se despliegan y multiplican en los del Padre Castañeda durante la década siguiente. El éxito de la serie no estaba precisamente en su originalidad genérica: la caricatura de moda era un género con gran difusión en Europa desde el siglo XVIII (Marino: 25). Tampoco en la selección temática, de las imágenes, que no fue una ocurrencia de Bacle: “Los diarios de la época reproducían cartas, artículos y sátiras en verso que condenaban los usos y sobre todo la ocupación del espacio público que habían ganado el peinetón y, por extensión, las mujeres que lo llevaban.”(25). El verdadero hallazgo de Bacle —que el trabajo de Marino hace visible— es el percibir la dimensión política de un objeto y de un “asunto” en principio costumbrista; y a partir de ello descubrir la politización de la estampa caricaturesca como género.<sup>61</sup>

En este sentido, la serie de los peinetones de Bacle constituye el primer conjunto de imágenes impresas del ámbito local donde se conjugan caricatura y política. Se trata, además, de imágenes caricaturescas que dialogan, aunque no lo hagan de manera explícita o directa, con un conjunto de discursos escritos e igualmente impresos. Deslizándose de la mera construcción y reproducción de “tipos”, estas caricaturas interpelan a los lectores y a las representaciones de sí, de las mujeres y de su lugar en la vida política en la ciudad, y buscan generar una respuesta mucho más inmediata que la que supondría un “simple” álbum de estampas costumbristas.

Consideré necesaria la inclusión de esta brevísima reseña porque en la conjunción entre imagen caricaturesca y palabra impresa como instrumento político está el núcleo a partir del que tomará forma la prensa satírica, y desde el cual desplegará todas sus posibilidades expresivas, apenas unos años más tarde.



## Notas al Capítulo 1

<sup>1</sup> El poema de Varela está fechado en 1822 (v. Juan Cruz Varela, *Poesías*, Buenos Aires, Imprenta de La Tribuna, 1879). En sus primeros versos, la *Oda* de Varela hace referencia al poeta español Manuel José Quintana, quien había publicado una “Oda a la invención de la imprenta”, que tuvo dos versiones (1800 y 1808).

<sup>2</sup> Particularmente, la imagen impresa vinculada con colecciones de libros populares o de prensa popular. Sin embargo, la edición americana de 1852 de los *Complete Poetical Works* de Wordsworth está, si no profusamente ilustrada, sí encabezada por un dibujo de un busto del poeta, seguida de otras dos ilustraciones que funcionan a modo de frontispicio (v. Reed, Henry (ed.), William Wordsworth, *Complete Poetical Works*, Philadelphia, Troutman & Hayes, 1852).

<sup>3</sup> En un trabajo dedicado al estudio de los periódicos franceses revolucionarios publicados durante 1789, Claude Labrosse y Pierre Réat (1989) sugieren un criterio de clasificación para las publicaciones de que se ocupan. Su clasificación propone integrar el análisis de tres tipos de elementos distintivos: los rasgos de formato (editorial y gráfico), las funciones que cumplen o buscan cumplir estas publicaciones y, por último, su estatuto como objetos a la vez “referenciales y textuales”. Si bien el objeto de Labrosse y Réat no es el mismo que el de esta investigación, y que el corte sincrónico se opone a la diacronía de la serie que intento analizar, se trata en ambos casos de conjuntos de publicaciones periódicas, fuertemente determinadas por la vocación de actuación inmediata y agresiva, y por un alto grado de heterogeneidad entre sus componentes. Considero, por eso, que su propuesta resulta productiva para asediar la definición de la “prensa satírica”.

<sup>4</sup> Algunos de ellos sumamente sugerentes, como por ejemplo, para la prensa periódica en general –por citar solo algunos ejemplos– los de Duncan (1988), Sábato y Cibotti (1990) o Alonso (1997, 2004b); para la prensa ilustrada los reunidos por Malosetti y Gené (2009), así como también el de Szir (2007), y para la caricatura, los de Vázquez Lucio (1988), o especialmente, con un enfoque teórico mucho más contundente, Malosetti (2002).

<sup>5</sup> También Fausta Gantús señala, aunque como excepción, la emergencia en el México de mediados del siglo XIX de un tipo de publicación periódica satírica cuyo fin es antes “exaltar” que “escarnecer” a su objeto (Gantús, 2009: 203-204).

<sup>6</sup> En 1853 Benito Hortelano, editor y tipógrafo español, comenzó a publicar una revista ilustrada que incluía en cada edición cuatro o cinco grabados producidos por clisés procedentes de Francia (Szir 2009: 13). Pero es sobre todo hacia el final de siglo, cuando las revistas ilustradas –entre ellas: *La Ilustración Argentina* (1881-1888), *El Sudamericano* (1888-1891), *La Ilustración Infantil* (1886-1887), *Revue Illustrée du Rio de la Plata* (1889-1906), *¡¡¡Pif!!!-¡¡¡Paff!!! Semanario Ilustrado* (1891-1893), *La Ilustración Sud-Americana* (1892-1906)–, se convirtieron en proyectos que, si seguían siendo ambiciosos, encontraban renovadas y mejores condiciones técnicas para su producción (particularmente, las vinculadas con las nuevas tecnologías de reproducción de la imagen, que favorecían la autonomía de la imagen en tanto no permitían combinarla con texto en una misma página), así como también un apoyo más sostenido por parte del público. Las revistas ilustradas fueron además el lugar donde ilustradores y artistas plásticos encontraron un espacio de reunión, por una parte, y de ejercicio y experimentación, por otra, que abrió paso a los procesos de profesionalización de sus habilidades y disciplinas (Romano: 2004; y, esp., Malosetti Costa, 2001; Szir: 2007, 2008 y 2009; Baldassarre: 2009). Es decir que cumplieron funciones análogas a las que poco antes habían llenado las redacciones y a las páginas de los diarios “modernos” para escritores y periodistas (Ramos).

<sup>7</sup> Los subtítulos que acabo de enumerar corresponden a las siguientes publicaciones de Buenos Aires: *Aniceto el Gallo. Gaceta jocoso-tristona y gauchi patriótica* (1853), *La Cencerrada. Diario cómico al uso de los hombres serios* (1855); *El Diablo. Diario satírico-burlesco* (1853-1854), *Periódico Semi-serio, satírico y burlesco* (1856). Todas las referencias son de la *Guía histórica* publicada por la Academia Nacional del Periodismo (1998).

El hecho de que los periódicos elegidos para estos ejemplos se hayan publicado por primera vez más o menos contemporáneamente, y en el momento en que la adjetivación de “satírico/a” emerge y se hace frecuente en la prensa local refuerza la idea de la búsqueda de una “constante con variaciones” para su denominación por parte de editores e impresores.

<sup>8</sup> Las formas fijas o cristalizadas convocan a la sátira y por tanto, la costumbre de los subtítulos lo hace también, y se vuelven a veces paródicas, a veces meramente alambicadas. En ocasiones el subtítulo aparece así, antes que como orientación o adscripción clasificatoria, como prueba de que la sátira no sólo se declara sino que se ejerce. Véase, estos dos ejemplos de subtítulos de periódicos de Buenos Aires, uno en clave hiperbólica: *El Duende. Diario sin hoja fija, satírico y cáustico-picante* (1853); y otro, (¿auto?) irónica: *Don Adolfo. Semanario político de caricaturas y otros excesos* (1875).

<sup>9</sup> “La litografía, descubierta en Munich a fines de los años 1790 por Alois Senefelder, era un proceso gráfico de reproducción, diferente a los que se conocían hasta ese momento —como la xilografía que utilizaba planchas de madera talladas en relieve, y el grabado en cobre o huecograbado, que utilizaba planchas metálicas trabajadas en hueco- y que consistía en una piedra caliza en la cual se dibujaba o escribía 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 rechazaba. Seguidamente se colocaba el papel sobre la piedra y se imprimía ejerciendo presión con la prensa sobre el papel y la piedra. Pero, como se ha destacado, este proceso no comparte con la tipografía el sistema técnico, ya que sus planchas planas no pueden imprimirse conjuntamente con las formas tipográficas con sus tipos en relieve” (Szir, 11)

<sup>10</sup> A propósito de otra Revolución, la de 1830, observa Charles Baudelaire: “La révolution de 1830 causa, comme toutes les révolutions, une fièvre caricaturale. Ce fut vraiment pour les caricaturistes une belle époque” (“Quelques caricaturistes français” (1857), Baudelaire 1868 : 397).

<sup>11</sup> Antes de la invención de la litografía, William Hogarth dibujó una lámina muy difundida, *Characters and caricaturas* (1743, publicada en 1822), que grafica —literalmente— sus concepciones sobre la norma y el exceso, la representación mimética y la satírico-deformante (v. su reproducción más adelante, en p. 26). Para uno de los muchos análisis de esta lámina, particularmente pertinente para comprender las relaciones entre historia de las imágenes y constitución de identidades subjetivas, v. Lynch (1998).

<sup>12</sup> Así describe Erre la “mecánica” mediante la cual opera la prensa satírica, y el modo en que construye una realidad “teatralizada”: “Elle construit une réalité parallèle, « satirique », à première vue loufoque et incohérente, mais comprise comme la projection de la première : suivant le principe du miroir déformant, elle prétend ainsi renvoyer une image capable de révéler, au-delà des apparences immédiates, quelque chose de la « vérité ». Cette construction, soumise à l’urgence de l’actualité, ne peut se fabriquer d’un bloc. Elle s’astreint à passer par des étapes successives de dégradations partielles, faisant glisser par fragments la réalité « objective » vers une réalité « satirique » théâtralisée : les personnalités deviennent des personnages, les lieux des décors, les événements des scènes. Une fois que ces composantes ont subi séparément une projection satirique, il devient possible d’établir des interactions entre elles pour en arriver à recréer une dynamique ressemblant à la vie (...)” (Erre, 2009: 4). Estas observaciones suponen la laicización tanto de la concepción de los sujetos involucrados como del conjunto de la vida política y sus prácticas.

<sup>13</sup> En rigor, los estudios del historiador, escritor y coleccionista marxista Eduard Fuchs, han sido considerados como el primer acercamiento teórico al problema de la caricatura, ya que no se reduce a un recuento o muestreo de su evolución histórica, sino que busca plantear su propia definición del género, así como una tipología de la caricatura. Entre los trabajos que Fuchs dedicó a la caricatura se encuentran: *Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit* (en colaboración con Hans Kraemer, 1902); *Die Karikatur der europäischen Völker vom Jahre 1848 bis zur Gegenwart* (1903); *Das erotische Element in der Karikatur* (1904), *Die Frau in der Karikatur* (1905); *Die Juden in der Karikatur: ein Beitrag zur Kulturgeschichte* (1921). Sobre E. Fuchs, v. Benjamin (1937) y, en particular, sobre sus estudios de la caricatura, Gardés (1995).

<sup>14</sup> Además de los de Fuchs, v. los trabajos que han dedicado a esta cuestión: Rodolphe Töppffer (*Essai de Physiognomonie*, 1845); Champfleury [Jules François Felix Fleury-Husson] (*Histoire générale de la caricature*, Paris, 1865-1880); Thomas Wrighth (*A history of caricature and grotesque in literature and art*, Londres, 1865), Grand Carteret, John (entre muchos otros: *Les Mœurs et la Caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse*, 1885; *Les Mœurs et la Caricature en France*, 1888 ; *Bismarck en caricatures, avec 140 reproductions de caricatures allemandes, autrichiennes, françaises, italiennes, anglaises, suisses, américaines*, 1890 ; Wagner en caricatures, 1892 ; *Napoléon en images : estampes anglaises (portraits et caricatures), avec 130 reproductions d’après les originaux*, 1895 ; *L’Histoire, la vie, les mœurs et la curiosité par l’Image, le Pamphlet et le document (1450-1900)*, 5 vol., 1927).

<sup>15</sup> Esta definición se vincula con la etimología de la palabra “caricatura”: del italiano *caricare*, “recargar”, “exagerar”. Sobre la etimología y el origen de la palabra, v. Gombrich y Kris: 1940.

<sup>16</sup> Vaisse señala también (y relativiza) que se ha considerado que la caricatura “ayant préparé l’avènement de l’art moderne par la subversion de l’académisme,” (37). Para este autor, en cambio, lo que definió el lugar y el desarrollo de la caricatura como arte durante el siglo XIX es la feliz conjunción entre el realismo literario y de la pintura, particularmente de la pintura de tema histórico (43). Las nuevas concepciones de la subjetividad individual, por un lado, y el crecimiento el interés científico y seudocientífico por las fisonomías y caracteres —que venía desarrollándose al menos desde el siglo anterior- tuvieron un papel fundamental en la atención puesta en los problemas de la percepción y representación del rostro, centrales en la caricatura.

<sup>17</sup> El célebre dibujo de Honoré Daumier fue publicado (y recreado en numerosas oportunidades) por el periódico satírico parisino *La Caricature morale, religieuse, littéraire et scénique* (1830-1843). Creado y

dirigido en sus primeros años por el periodista republicano Charles Philipon, y más tarde dirigido por Auguste Audibert. *La Caricature* era esencialmente un periódico político, y combatió la monarquía de Luis Felipe. Entre sus colaboradores estuvieron todos los grandes ilustradores de su época.

V. algunos comentarios sobre los modos en que este periódico fue conocido, asimilado y reinterpretado en la prensa satírica argentina en los Capítulos 2 y 3 de esta tesis.

<sup>18</sup> En el siglo XXI, habría que agregar que la *poire* Luis Felipe de Daumier es casi una hipostasia de la caricatura decimonónica; o, al menos, el ejemplo obligado de todos aquellos que nos ocupamos del problema de la caricatura y de las relaciones entre imagen y palabra. Brillante y difundidísimo, este ejemplo no debería obturar el hecho de que se trata de un dibujo satírico y caricaturesco “perfecto” particularmente feliz y logrado. Pero este ejemplo no puede considerarse en modo alguno un “modelo” general de la caricatura o el dibujo satírico en el siglo XIX. Otros “experimentos” posiblemente no tan logrados –más o menos previsibles, más o menos eficaces-, ofrecen, en su misma “imperfección” múltiples sugerencias para abordar estos problemas.

<sup>19</sup> Más aun si se tiene en cuenta que el primer éxito editorial masivo local fue un magazine que basó su popularidad tanto en sus textos como en sus imágenes fotográficas y de caricaturas (*Caras y Caretas*).

<sup>20</sup> En su clasificación de los grados de alfabetización, Armando Petrucci (2003) destaca que en el universo de los analfabetos predomina lo visual y lo oral; no obstante ello, en un mundo predominantemente logocéntrico, muchas personas analfabetas pueden leer, de manera “visual” avisos publicitarios, carteles simples de instrucciones, firmas. En el mismo sentido, al examinar un universo muy distante (el del imperio romano), pero cuyas consideración resulta sugerente de todos modos, Gugliemmo Cavallo señala la existencia de muchas personas alfabetizadas pero sin educación superior, capaces de “escribir cuenta de la compra, la imprecaación lasciva, el recibo de un pago, la invocación religiosa, el registro de un negocio, la frase obscena, el nombre del candidato a un cargo, así como de leer los manifiestos, los carteles y los avisos realizados con pincel, las inscripciones conmemorativas, los *graffiti* burlescos, las *tesserae* militares” (Cavallo: 1978, 23); es decir, de reconocer y/o producir textos breves, muy codificados y con una fuerte impronta visual (sin ir más lejos, los *tesserae* militares podrían tener su equivalente vernáculo aunque inesperado en las marcas del ganado).

Como se verá en los sucesivos capítulos, la imagen impresa fue muchas veces fundamental para transmitir rápidamente y a la mayor escala posible consignas políticas y/o para fijar la imagen de ciertos hechos y personajes.

Por lo demás, la sátira parecería constituir un tipo de discurso particularmente receptivo para los lectores que no tenían al castellano como lengua materna. El carácter “universal” de la sátira es un presupuesto reiterado en los estudios clásicos del género. Queda argumentado por el origen “antropológico” de la sátira, mencionado más arriba, del que este tipo de estudios suele partir; y se ratifica en la nómina de “temas” u objetos satirizados que suelen presentar: las mujeres, los políticos, los sabios fatuos, etc. V., a modo de ejemplo, el índice del ensayo de Hodgart. La producción renovada y sistemática de imágenes atractivas y fácilmente decodificables a partir de las convenciones satíricas –a menudo, al menos en apariencia, transculturales y trans-idiomáticas, quizá por su fuerte estereotipicidad– pudo contribuir en el mismo sentido.

<sup>21</sup> Para Angenot, la “invektiva” y la “diatriba” constituyen “variantes” o “formas conexas” del panfleto, que distingue del discurso satírico, en tanto “l’invektive prétend exclure sa victime d’une commune humanité où l’agression connaît des seuils et des limites” (Angenot: 1982, 61). La sátira, en cambio, tendría como objetivo antes “exponer” a su blanco que eliminarlo. A través de esta “exposición”, además, la sátira pretende establecer una complicidad con el lector, con quien comparte, le monopole du bon sens. Le genre satirique développe une rhétorique du mépris” donde la risa ejerce un efecto de “reagrupamiento” que mantiene al adversario sin tocarlo –ni siquiera para agredirlo-. Por el contrario, este se ubica (o se lo quiere ubicar) “a distancia” (36).

<sup>22</sup> Respecto de la injuria, “Arte de injuriar” de Jorge Luis Borges subrayaría la misma destreza: ante todo, la injuria debe ser memorable. Probablemente por cuestiones vinculadas con la evolución histórico cultural de las formas estéticas, pero también con elecciones estéticas idiosincráticas, para Borges la sátira y los ejercicios satíricos se ubican evidentemente fuera de la literatura que prefiere exhibir, y la ejerce en cambio bajo las formas de la coautoría (Bustos Domecq, Suárez Lynch) o la oralidad (v. al menos, en la versión que da tanto su profuso anecdotario, no siempre de tradición impresa, así como el *Borges* de Bioy Casares). La conocida decisión de Borges de no reeditar sus tres primeros libros de ensayos (*Inquisiciones*, 1925; *El tamaño de mi esperanza*, 1926; *El idioma de los argentinos*, 1928), intentando borrar de su obra los énfasis propios de un movimiento de comienzos, vinculado además con un comienzo en la vanguardia (Sarlo: 1983), incluye el *fading* de ciertas disputas en las que el tono satírico es explícito (al igual que lo es, por ejemplo, en los “epitafios” de la revista *Martín Fierro*).

<sup>23</sup> Al enfrentar esta diversidad de rasgos, los estudios sobre el problema de la sátira suelen aludir a la etimología de “sátira” como un problema difícil de dirimir. Algunos señalan que deriva del término latino “satura”: “harto” o “saciado”, o lo remiten al nombre de un tipo de comida, “lanx satire”, que es en rigor el conjunto de las primicias que se ofrecían a Ceres y Baco (y sus connotaciones, por tanto, remitirían a la riqueza de la mezcla) (Griffin, 1994: 15; Hodgart, 1969: 133 y ss). Elliott destaca que en esta palabra se refiere a una forma poética específica: una composición en verso que combina diferentes formas métricas, creada por Lucilio y fijada por diferentes poetas romanos (Elliott, 1962: 1). Esta etimología se confunde con otra, griega, que reclamaría la raíz “satyr” como vinculada a los “sátiros” del culto dionisiaco. En la disputa entre ambas etimologías se intenta saldar, así, el origen “clásico” del género.

<sup>24</sup> Elliott señala que la conocida sentencia de Quintiliano, que todos los ensayistas citan como prueba del reconocimiento de una tradición romana para la sátira (*satura tota nostram est*), reconoce no solo a Juvenal como antecedente de escritor satírico, sino además a Horacio, Persio y Marco Terencio Varrón. Para Elliott algunas otras obras podrían considerarse también satíricas, como las de los griegos Menipo de Gadara y Luciano de Samosata (Elliott, 1962: 19).

<sup>25</sup> La prensa satírica, que goza en la facilidad del reconocimiento de sus intenciones por parte del lector, recurre a menudo, no obstante, a formas y géneros discursivos típicamente satíricos: las letrillas y los epigramas, por ejemplo.

<sup>26</sup> El término aparece en un soneto satírico atribuido a Quevedo, que comienza con los siguientes versos: “Melancólica estás, putidoncella/solapo de la paz, buen gusto trato, /raída como empeine de zapato/...”. La definición de “putidoncella” es la de Alarcos (2004).

<sup>27</sup> Tras la derrota de Buenos Aires y federalización de la ciudad bajo la presidencia de Julio A. Roca, el gobernador Rocha se convirtió en un decidido impulsor del proyecto de la nueva capital provincial. Como se sabe, la redistribución de jurisdicciones implicaba ante todo un nuevo modo de concentración económica para las élites provinciales que diseñaba, al mismo tiempo, el nuevo modelo de estado nacional. La piedra fundamental de la ciudad de La Plata fue colocada en noviembre de 1882, y las autoridades se trasladaron allí en abril de 1884.

*El Mosquito* no siempre caricaturizó así a Dardo Rocha. De hecho, y durante varios meses, estuvo bajo su dirección “política” por contrato (v. al respecto el Capítulo 4 de esta tesis). Esta alianza y ese contrato se disolvieron en 1884, cuando Dardo Rocha adoptó posiciones favorables al sector pro eclesiástico. A partir de entonces, y en los números sucesivos, el gobernador Dardo Rocha se convirtió en “un hombre a un botín pegado”. La recepción de la caricatura fue sin duda exitosa, porque el semanario organiza una verdadera campaña sobre variaciones de esta misma imagen. Ocasionalmente *El Mosquito* caricaturizó también a Nicolás Avellaneda con un botín en la cabeza. En ese caso, el motivo era más trivial: la preocupación de Avellaneda por su corta estatura que, según se cuenta, lo llevaba a soler usar su calzado con algún “refuerzo”. Aunque menos elaborada, la metáfora del político que “sólo tiene un botín (¡o tacos!) en la cabeza” funciona del mismo modo: grafica o pone en imagen y cristaliza una metáfora, un “concepto”.

Sobre la historia y la concepción urbanística de la ciudad de La Plata, puede consultarse, entre muchos otros trabajos, *La Plata como ciudad nueva. Historia, Forma, estructura. Documento de avance número 1: Macromorfología urbana platense*. Facultad de arquitectura y urbanismo, UNLP, 1980.

<sup>28</sup> Grandilocuente y dispendioso, Varela organizaba a diario comidas para veinte o treinta invitados en su casa. Su popularidad era tal que empezaron a comercializarse, con el nombre de Orión, una gran cantidad de productos: sombreros, bebidas alcohólicas, abanicos; algunos almacenes y restaurantes y hasta una comparsa de carnaval (a la que Orión, claro, auspició) usaron su nombre de pluma. Esta popularidad no sólo era producto de la idiosincrasia de Orión-Varela, sino de su continua actividad política, desde y más allá de sus periódicos. Para una semblanza breve pero muy ilustrativa de la vida de Héctor Varela y su importancia como figura pública, véase Viacava (1985).

<sup>29</sup> “Autobombo: m. Elogio desmesurado y público que hace uno de sí mismo”. La acepción se mantiene sin variantes hasta la última edición del citado *Diccionario*.

<sup>30</sup> Así explican Souto y Wasserman las reconfiguraciones que experimentó, en el momento romántico, la “nación” en el Río de la Plata: “En las décadas de 1830 y 1840 el concepto de nación sufrió algunas inflexiones que lo tensaron y dotaron de mayor densidad al dar cuenta de estados de cosas y de horizontes de expectativas más amplios. En primer lugar, porque se extendió su asociación con valores, instituciones y modos de vida locales condensados en la voz nacionalidad. En esto resultó decisiva la recepción del principio de las nacionalidades, pero también pesó la experiencia compartida durante más de veinte años que afectó el discurso y los términos utilizados para dar cuenta de la misma como Patria, República o Argentina (Chiaramonte: 1997). En segundo lugar, porque la propia nación siguió siendo objeto de arduas disputas que procuraban dotarla de contenidos sociales, culturales, políticos institucionales y territoriales” (Souto y Wasserman, 2008: 90).

<sup>31</sup> Vale recordar aquí ejemplos españoles muy célebres, como *La fábula de Piramo y Tisbe*, de Góngora; *La Gatomaquia* de Lope de Vega, o los *Sueños* de Quevedo; pero también en composiciones americanas como el "Romance jocoserio a saltos al asunto que él dirá, si lo preguntasen los ojos que quisieren leerlo", de Juan del Valle y Caviedes.

Sobre la poesía satírica y burlesca en Hispanoamérica, v. además Arellano y Lorente Medina (2009).

<sup>32</sup> Basta repasar, para el Río de la Plata, el entusiasmo con que los jóvenes del 37, pero muy especialmente Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez y Domingo Sarmiento practican el género costumbrista en las páginas de diarios y periódicos (*La Moda*, *El Nacional* de Montevideo, *El Zonda*...). Para algunas consideraciones generales sobre el costumbrismo como género en el romanticismo, así como sobre sus inflexiones hispanas y locales, pueden consultarse Verdevoye (1969) y Marún (1983).

<sup>33</sup> De allí, quizá, las dificultades de un escritor con un proyecto explícitamente romántico como Esteban Echeverría, para acercarse a la escritura satírica, que ensaya varias veces y resulta siempre en textos literarios inconclusos —el ya citado *Mefistófeles*, la "Historia de un matambre de toro" —, o inéditos (como la que asoma en "El matadero"). Estos ensayos se concretan de forma relativamente eficaz en sus polémicas públicas (contra José Rivera Indarte y, particularmente, contra Pedro de Ángelis). Sobre este último punto desarrollé algunas ideas en un trabajo escrito en colaboración con Patricio Fontana: "Cartas a un amigo. La polémica [de Esteban Echeverría] con Pedro de Ángelis en el contexto de la recepción del Dogma Socialista". En: Kohan, Martín y Alejandra Laera (eds.), *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, Rosario, Beatriz Viterbo. Sobre los artículos de costumbres y la sátira en los románticos rioplatenses, y especialmente en Echeverría, v. también el Capítulo 2 de esta tesis.

Existe, por otra parte, una gran cantidad de estudios teóricos sobre la ironía, considerada desde sus efectos y desde sus procedimientos constructivos (Booth: 1975); así como también con relación a otros discursos afines o cercanos (la sátira) o a otras formas de intertextualidad (Hutcheon: 1994). Aunque en muchos casos se trata de acercamientos muy interesantes, por los motivos que acabo de exponer, no siempre resultan pertinentes para la consideración del objeto que me ocupa.

<sup>34</sup> Y también en la polémica, un género central en la constitución del campo cultural sudamericano del siglo XIX. Resulta imposible aquí detenerse en la cuestión del discurso polémico, que tiene múltiples contactos y conexiones con la sátira. Para un estudio de estos vínculos y deslindes en términos retóricos, v. el trabajo de Angenot (1982). Sobre las relaciones entre prensa, sátira, polémica y caricatura en la construcción de personajes y la asignación y negociación de espacios políticos, v. también los casos de Sarmiento y Mansilla en el Capítulo 5.

<sup>35</sup> Como en el caso de los estudios sobre la caricatura, los bibliófilos del siglo XIX proporcionan, en cambio, datos valiosos para la reconstrucción de este corpus, incluida la reproducción de portadas o páginas de algunas de estas publicaciones que no me ha sido posible encontrar. V. en tal sentido los trabajos de Zinny (1868, 1869, 1883), Quesada (1883a, 1883b), Orzali (1893), Pillado (1912) e, incluso, Navarro Viola (1897).

Por otra parte, y aunque no se ocupe de las publicaciones caricaturescas en particular, el capítulo que Ricardo Rojas dedica a "Las empresas editoriales" en su *Historia de la literatura argentina...* es, por supuesto, fundacional en lo que hace a la sistematización de las diferentes funciones cumplidas por diarios, semanarios y revistas especializadas, así como respecto a los procesos de profesionalización de escritores y periodistas (Rojas: 1916-1922).

<sup>36</sup> A propósito de estos trabajos y de otros similares, señala Steimberg (1996) que son los primeros —y para el momento en que escribe su artículo, afirma, únicos— en intentar periodizaciones que evitan el mero corte contenidista o contextualista para interesarse por problemas "estilísticos", vale decir, vinculados con la especificidad de su propio lenguaje. A diferencia de la "historia de los lenguajes y géneros visuales masivos", las grandes historias de la pintura y el arte focalizarían su objeto y su interés ya en cuestiones de historia institucional, ya haciendo referencia al campo artístico y sus debates, o al contexto "histórico, sociopolítico y cultural" o —más esporádicamente— a rasgos formales estilísticos de cada obra (Steimberg: 1996: 149-151).

<sup>37</sup> En rigor, Masotta venía elaborando algunas de estas reflexiones en su revista *LD (Literatura Dibujada)*. *Serie de documentación de la Historieta Mundial*, cuyos tres únicos números se publicaron en 1968, tras la Primera Bienal Internacional de la Historieta, que había organizado en el Instituto Di Tella.

<sup>38</sup> Si bien no se ocupa de la historieta ni la caricatura sino de la imagen publicitaria impresa, los dos volúmenes de *Cuerpos de papel*, de Oscar Traversa (1997, 2007), proponen un acercamiento a un material con muchos puntos de contacto con el que nos ocupa y ofrecen un muestreo de metodologías de análisis e interpretaciones sugerentes para acercarse al estudio formal pero a la vez histórico de la imagen impresa. El primero de ellos, dedicado al período 1918-1940, es especialmente adecuado para reconstruir

la historia de su objeto en el siglo XIX, y ponerla en diálogo con las representaciones de los cuerpos en el período estudiado.

<sup>39</sup> Existe también un cúmulo de bibliografía, generalmente de orden descriptivo, que se ocupa tanto del fenómeno de la prensa satírica como del de la caricatura en Hispanoamérica. Estos estudios permiten establecer la enorme difusión de este tipo de periódicos en el siglo XIX, así como el peso que tuvieron, las más de las veces, en la dinámica política local. Se puede citar, entre otros: para España, el índice “panorámico” de López Ruiz; para Brasil, el valiosísimo y exhaustivo trabajo de Herman Lima (1963) y los estudios con una renovada impronta teórica de Lustosa (1998) y Gantús (2009); pero también, desde la perspectiva de la historia cultural, Murilho de Carvalho (1997); para Chile, la temprana historia de Donoso (1950) y los más recientes y específicos artículos de Cruz de Amenábar (1997) y Montealegre (2003); para Paraguay, Escobar (1984) y Toral (2001) (desde una perspectiva transnacional); para Uruguay, trabajos como el de Cerda Catalán (1965), así como las referencias que aparecen en Rocca (2003) o Álvarez Ferrejtans (2008); para México, Aurrecoechea y Bartra (1988-1994), así como la abundante bibliografía dedicada especialmente a la obra de José Guadalupe Posada, etc.

<sup>40</sup> V. también algunos trabajos monográficos, compilados en la serie de Historia de las Revistas Argentinas publicada por la Asociación de Revistas Argentinas, como los de Boyadjian (1999) y Ogando (2001); o los “estudios de caso” que Ávila (2000) y Matallana (1999) dedican, respectivamente, a *Don Quijote* y al trabajo comparativo sobre *Don Quijote*, *El Mosquito* y la revista *Humor*.

Por otra parte, el índice de revistas argentinas compilado por Washington L. Pereyra (especialmente, su primer tomo: 1993), aunque apenas se superpone con el período que estudiamos, permite establecer muy interesantes sugerencias sobre las proyecciones de la prensa satírica en los magazines y semanarios de fines del siglo XIX y las primeras décadas del siguiente. V. también una útil sistematización en el recorrido panorámico sobre humorismo gráfico de los siglos XIX y XX en Burkart (2007).

<sup>41</sup> Cabe aquí recordar, por supuesto, los escritos en las paredes que debió enfrentar Hernán Cortez, y que relata Bernal Díaz del Castillo (v. cap. CLVII); así como también los “panfletos” que atacaron a Alvar Núñez Cabeza de Vaca. (V. *Comentarios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Adelantado y Gobernador del Río de la Plata* (1555), esp. Cap. LXXX: “De cómo atormentaban a los que no eran de su opinión”).

<sup>42</sup> En la gobernación de Paraguay, en 1750; en Buenos Aires, en 1768, 1769 y 1776, por ejemplo. V. el detalle de estos antecedentes en Pillado 1943: 151 y ss.

<sup>43</sup> El Virrey no hacía sino citar o parafrasear las ya mencionadas disposiciones de la Corona. Una de ellas, entre sus primeros párrafos, sostienen: “Por las leyes del reyno está prohibido baxo de á proporcion de las personas casos tiempo la composicion de pasquines sátiras versos manifiestos y otros papeles sediciosos é injuriosos á personas públicas ó á qualquiera particular en contravencion á estas leyes y á la tranquilidad en que se halla esta Corte... algunas personas ociosas y de perniciosas intenciones componen distribuyen y expenden papeles sediciosos que incautamente se leen en y conversaciones sin conocer el artificio de compositores y deseando apartar esta zizaña de la atajar tiempo tan malévolos” (“Ley VIII. Prohibición de pasquines, y otros papeles sediciosos é injuriosos á personas públicas y particulares”, El Consejo por auto acordado de 14 de abril de 1766; y de D. Carlos IV por resolución a Consejo del 18 de diciembre de 1804”; Pacheco et al.: 88).

Pillado (1943) declara tomar los detalles del proceso de un expediente consultado en el Archivo General de la Nación (“1779. Sobre averiguar los autores de unos papeles anónimos por el Superior Gobierno. Criminal. Legajo 15”).

<sup>44</sup> Entre los funcionarios a los que se aludía en la “Noticia...” de forma más o menos transparente estaban Pascual Ibáñez, Sargento Mayor de la Plaza, llamado en el panfleto “Ibáñez el Majo”; Sebastián Velasco, Oidor de la Real Audiencia, transformado en “el tieso Velazco”; José Zenzano, Escribano del Gobierno, desde entonces “cara asustada” Zenzano; y Francisco de Cabrera, Contador de la Real Hacienda, a quien se hacía referencia incluyendo a su esposa, Josefa Ortiz: “fachenda del Contador del Ejército y las narizes de su mujer” (Sánchez, Vázquez Lucio 1988). Pillado (1943) da la lista completa de las “45 clasificaciones”. La “Noticia...” iba firmada por “F.A.M: Triangulipicominalifis” y “Dr. Esternón” (Pillado 1943: 164- 165; Vázquez Lucio 1988: 16).

Como se puede observar, es más aguda –al menos, por sintética y eficaz– la elección de los nombres de los injuriados que la de los autores. No tenemos datos de que esta “Noticia...” incluyese ilustración alguna; pero basta con los apodos citados para advertir que ya en ellos están presentes los principios de sinécdoque hiperbólica (el aislamiento y la exageración de un único rasgo para retratar a un individuo) que operan en la caricatura. En cuanto a la presentación gráfica del anónimo, por otra parte, Pillado consigna que en el expediente se menciona que está escrito con una “letra disfrazada” (174), que él interpreta como imitación de los trazos que stampa la imprenta. La idea del “disfraz” de la letra y el intento de mimar la regularidad impersonal de los caracteres tipográficos como modo de resguardar el anonimato son dos elementos que hablan, por un lado, de la convivencia entre cultura manuscrita y

cultura tipográfica, cada una de ellas presuponiendo funciones y modos de apropiación y recepción diferentes que, en este caso, se tensan en un mismo texto. Por otro, el disfraz de la letra y la asimilación a la tipografía, en tanto estrategias de disimulo son marcas deformantes inscriptas por el o los enunciadores y que sugieren, a su vez, el efecto deformante que la “Noticia...” busca proyectar sobre sus víctimas. Por eso, inscriben materialmente en el manuscrito su cariz satírico.

<sup>45</sup> El proceso legal impuso a José Vicente Carrancio, quien había entregado la carta, una fuerte multa; y a Francisco Antonio de Escalada, a su hermano Antonio José y a D. Agustín Wright la pena de tener “la ciudad por cárcel”. Según opina Pillado (1943: 175), la sentencia no se apoyaba en pruebas concluyentes.

<sup>46</sup> Como se sabe, la “Sátira” de Lavardén fue suscitada a partir de una disputa literaria. Unos poemas de Juan Baltasar Maciel, mentor de Lavardén, leídos en la tertulia del censor La Plata, suscitaron las críticas de algunos de los asistentes. Uno de ellos, peruano, presentó esa crítica a través de unas décimas, que firmó con el seudónimo de “Duque de Nájera”. La “Sátira” de Lavardén, que circuló manuscrita, responde a estas décimas, defendiendo los versos de Maciel de manera “más bien tibia; en cambio, su ataque a los peruanos sobre la base de sus características culturales y raciales es virulento.” (Lagmanovich, 2002: 105). Tras el análisis de la composición y de evaluar que lo que pone en juego es la rivalidad entre Buenos Aires y Lima, y las respectivas condiciones de relativa libertad o sumisión frente al régimen virreinal, Lagmanovich concluye que el poema de Lavardén “más que al subtipo de la sátira literaria parece pertenecer al de la sátira política o de costumbres” (108). No obstante la confusión que supone esta clasificación no del todo clara en sus criterios, tanto el texto del poema como el análisis propuesto evidencian que el blanco satirizado excede la mera disputa literaria, y que apunta a la construcción de identidades regionales en pugna, al tiempo que remite a las funciones centrales de lo literario en la constitución de lo público.

Sobre la *Sátira* de Lavardén, puede consultarse también: Rojas, Ricardo, “El poeta don Manuel Labardén”, *Historia de la Literatura Argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de las ideas en el Plata. II. Los Coloniales* [1918], Buenos Aires, Kraft, 1960; Caillet-Bois, Julio, “Manuel José de Lavardén”, en: Arrieta, Rafael A. (dir.), *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires; Peuser, 1958; Carilla, Emilio, *La ‘Sátira’ de Lavardén*, Buenos Aires, 1944 y *Estudios de literatura argentina (siglos XVI-XVIII)*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1968.

<sup>47</sup> “Hasta cuándo traidoras almorranas, /después de quedar sanas/y ya purificadas/volvéis a las andadas? / ¿Por qué irritáis con bárbaro perjuicio/ la paz del orificio/que, acostumbrado a irse de vareta, /su posesión nadie inquieta, /y en lícitos placeres/hace sus menesteres ?/No le deis más tormentos:/Dejad que expela, en paz, sus excrementos.” Publicado en el *Telégrafo...* el 3 de septiembre de 1802.

Es cierto, de todos modos, que una composición que podría considerarse en la misma línea, la “Nomenclatura y apología del carajo”, de Francisco Acuña de Figueroa, no llegó a verse impresa sino más de un siglo después, en 1922. Para entonces su edición se enmarcaba en otro circuito, el de los folletos criollistas o lunfardos, que podían resignificar, así, la vertiente escatológica de la sátira áurea.

<sup>48</sup> En los periódicos de Castañeda, la sátira está evidentemente vinculada al imaginario y al universo discursivo y –específicamente– genérico españoles del siglo XVIII antes que al del XIX (Pérez Lasheras: 1994) y, en todo caso, es en este desfasaje y en este forzamiento de su uso para comprender y combatir el momento contemporáneo (en especial, la crisis política de 1820) donde el discurso satírico concentra todo su carácter moral y moralizante. La lectura de sus periódicos hace evidente el funcionamiento de los procedimientos y géneros de la tradición satírica española que florecen en el Siglo de Oro y se prolongan, de manera ejemplar, en la prosa del Padre Isla.

Pero a diferencia del Padre Isla, Castañeda literaliza una escritura que abusa de la tácticas de guerra y de guerrilla también en la producción de su prensa: dirige, escribe incesantemente, imprime, edita, periódicos de vida a veces brevísima, cargados de inectivas, atacando múltiples flancos del enemigo, simulando contradicciones, desconcertando siempre. La mención de dos de sus títulos es suficiente para evidenciar tanto la productividad literaria y lingüística de este escritor, como la virulencia que permea la sátira en sus periódicos. Vg.: *El Despertador Teofilantrópico misticopolítico dedicado a las Matronas argentinas y por medio de ellas a todas las personas de su sexo que pueblan hoy la faz de la tierra y la poblarán en la sucesión de los siglos* (1820-1822) y *El desengañador gauchipolítico, federimontonero, chacuaco-oriental, choti-protector, puti-republicador de todos los hombres de bien que viven y mueren descuidados en el siglo diez y nueve de nuestra era cristiana* (1820-22). No casualmente la escritura de Castañeda ha sido considerada como entramada con la poesía gauchesca: su capacidad para la creación de múltiples voces, para la instauración de periódicos-personajes y el modo en que fuerza los límites de la lengua, poniendo en tensión la relación oralidad/escritura con un sesgo evidentemente criollo y rioplatense apuntan en este sentido (v. Ludmer 1988; Lucero 2003).

La bibliografía sobre Fray Francisco Castañeda no es demasiado numerosa y, excepción hecha de las zonas que le dedica Ludmer, del trabajo más específico de Iglesia (2005) y, parcialmente y en otro marco



de interés, el de Di Stefano, ha solido ocuparse más de la excéntrica y atractiva personalidad del autor que de la excéntrica y atractiva productividad de su escritura. V. Saldías: 1907; Otero: 1907; Capdevila: 1948; Ingenieros: 1920; Furlong: 1994; Scenna: 1977.

<sup>49</sup> En cuanto a los periódicos antiliberales y antiunitarios –y no sólo dedicados a atacar a Rivadavia y a debatir el problema de la reforma religiosa– merecen mencionarse, entre otros, además: *El Grito de un Solitario* y *El Solitario, varón de Cascales* (1827; antirivadavianos, redactados por un sacerdote, Bernabé Aguilar), *El Clamor Cordobés*, *La Mujer del Clamor Cordobés*, *El Hijo Mayor del Clamor Cordobés* y *El Abuelo del Hijo Mayor del Clamor Cordobés* (todos de 1831; Galván Moreno informa que atacaban a José María Paz y a los unitarios, y hace notar el modo en que su autor, Calixto María González, se inspiró para titularlos en los periódicos de Laserre (343-344), que se analizan más adelante), *El Federal Sin Prisiones* (1831), *La Bruja ó Ave Nocturna* (1831; “que parece no tuvo otro propósito que atacar y ridiculizar á Rivadavia”, afirma Pillado 1912: XXIV) y *El Narrador* (1834).

<sup>50</sup> V. *El Torito de los Muchachos* (1830), o *El Toro del Once* (1831), que llevaba por pendenciero subtítulo: *Unitarios, no están seguros en casa/ cuando el toro está en la plaza*. Sobre estos periódicos de Luis Pérez, v. Schwartzman: 1996 y 1998.

A fines del siglo XIX, Ramos Mejía aúna la serie que va de la prensa virulenta de los unitarios a la gauchesca federal de Luis Pérez, pasando por la imprenta de Laserre (v. más abajo). Para Ramos Mejía toda esta serie está eslabonada por “la tendencia cada vez más predominante en el país. El suburbio guarango y los hábitos de las pulperías, entregábanle complacidos su diccionario singular para elegir los títulos. Esta prensa tenía en don Luis Pérez, hombre de buena estirpe rosina, su Laserre nacional; fecundidad de vocabulario y la actividad nerviosa y abundante de los virus” (2001: 333). En este diagnóstico de Ramos Mejía, que declara a esta prensa aplebeyada sin remedio, hay que ver, desde ya, las alarmas que le despierta la presencia y la participación política contemporánea suya; suburbana, guaranga y, sin dudas, masiva. Pero estas alarmas no dejan de evidenciar un elemento al que conviene atender: el advertir que los periódicos agresivos, que Ramos Mejía caracteriza como “genuina prensa criolla”, convocan desde sus efectos y desde su lenguaje a un público más heterogéneo y más aplebeyado que cualquier otro impreso.

<sup>51</sup> Sobre *La Verdad Sin Rodeos* (1826-1827) informa Galván Moreno: “redactado por Félix Ramón Baudot, español. Los primeros diez números aparecieron en Buenos Aires desde el 28 de febrero de 1826. Los restantes debió publicarlos en Córdoba, por haber tenido su redactor que emigrar de Buenos Aires. Era un furibundo enemigo de Rivadavia y de los unitarios. (...) Editó 56 números de su periódico, el último de los cuales salió en Córdoba el 13 de diciembre de 1827.” (122). Algunos números se publicaron en Corrientes (Academia Nacional del Periodismo, 1998: 17). Como se advierte, la intensa movilidad física que imponían las luchas políticas fue acompañada por los trazados de un mapa beligerante que iban diseñando los números impresos de los periódicos, publicados en diferentes pueblos, zonas y ciudades.

<sup>52</sup> “Extremará la nota José Luis Bustamante, quien anunciará un periódico *Los Cueritos al Sol*, que publicaría ‘La vida privada de Encarnación Ezcurra de Rosas, Pilar Spano de Guido, Agustina Rosas de Mansilla, Mercedes de Maza, y de cualquiera otra persona indecente del círculo de los apostólicos’. En respuesta se anunciaron las *Memorias secretas del señor Monteagudo*, con revelaciones escandalosas de la vida privada de las señoras unitarias” (Rosa, 1972: 194).

Véase también la siguiente evaluación de Saldías (1892: 187-188): “Una barahúnda de hojas que acusaban el mal gusto de la época, estrujado por la noción más vulgar de la decencia pública, como eran: *El Cacique Chañil*, *El Loco Machucabatatas*, *El Toro Embretado*, *La Ticucha*, *Critica de unos Tenderitos*, *El Gaucho del Colorado*, *El Compadre Mateo*, *Los Cueritos al Sol*, la cual fustigaba a Balcarce, a su ministro de guerra y a los lomos-negros.

La mención a cualquiera de estos periódicos servirá de referencia “horrorosa” cada vez que se quiera acusar a algún periódico de excederse en su avance sobre la vida privada de ciudadanos particulares. Esto ocurrió particularmente luego de la caída de Rosas, con la salida de *Telón Corrido* (1858) (v. también Saldías, 1892; especialmente su Capítulo IV). Sobre este último periódico, v. también el Capítulo 3 de esta tesis.

<sup>53</sup> “He querido titularme *Diablo* solo por estimular la curiosidad de los lectores. Nada hostil tiene mi título porque vos sabeis, lo mismo que yo, que de la elección de un título depende alguna vez el buen éxito de estas *especulaciones*.”, señala “El Diablo”, convertido en personaje de un diálogo con el periódico ministerial (oficial) “El Censor”, en su primer número (11 de abril de 1828, p. 1, c. 1-2). Más adelante, en la misma edición, se inserta la carta de quien firma como “El Consejero” (que, desde ya, es muy posiblemente producto de la pluma del editor del periódico), quien opina: “Vuestro título ha engañado á muchos, sobre todo, á los que son ó quieren ser alguna cosa; ellos esperaban que el *Diablo Rosado*, que quiere diablo amable, bueno, casi angel, iba á arrojarles flores y á aprobarles (...)” (p. 2, c. 2).

<sup>54</sup> Los cuatro *diablos* de Lasserre se publicaron sucesivamente durante 1828. Sus nombres completos son:



*El Diablo Rosado. Diario mercantil, político y literario* (del que salieron 7 números, desde el 11 de abril; a partir del segundo número agregó como subtítulo *Más Diablo que El Tribuno*, en alusión al diario que dirigía Manuel Dorrego), *El Hijo Mayor del Diablo Rosado, tan Diablo como el Padre. Diario mercantil...* (del que se publicaron 6 números, hasta mayo de ese año); *El Hijo Menor del Diablo Rosado Tan Diablo como el Padre. Diario mercantil...* (publicado entre mayo y julio, y que llegó a tirar 13 números) y *El Hijo Negro del Diablo Rosado. Tan diablo como su Padre. Diario mercantil...* (que tiró tres números, el último, el 26 de julio de 1828).

Cada uno de los periódicos fue hecho cesar por el gobierno del Cnel. Dorrego, a través de *juris* de imprenta, debido a los diferentes y múltiples ataques que el diario le propinaba (uno de los blancos más notables fue la administración de escuelas por la Sociedad de Beneficencia). Lasserre fue condenado, cada vez, a pagar costas y a no volver a editar ningún periódico durante cierta cantidad de meses. Cada vez, Lasserre reinició sus ataques contra Dorrego y sus partidarios con un nuevo *diablo*. (Para una somera referencia a estos periódicos, v. Zinny, 1869: 81 y 153-154; Galván Moreno, 1943: 127-128).

Después de los *Diablos* de colores, y del fusilamiento de Dorrego, publicó un último periódico, que da una coda inesperada a la serie. *El Diablo Tuerto*, encabezado por la misma imagen del diablo que adorna el frontispicio de los cuatro anteriores. Este nuevo *Diablo*, tan poco *rosado* que ha perdido la capacidad de ver la realidad completa y solo puede mirarla con un solo ojo, merece con justicia compartir el podio de los “periódicos inmundos”. Como si experimentase un furioso arrepentimiento, *El Diablo Tuerto* de Lasserre la emprende contra los unitarios y las unitarias de un modo que Cutolo ha caracterizado como “burdo y procaz”. Basta leer estos versos que inserta en su único número: “Una unitaria encontré/ con el demonio una vez/ Y ella le dijo al demonio, /Mándame te serviré/El demonio enfurecido/Pegándole un puntapié/Le contestó con lo mismo/Mándame te serviré.”

<sup>55</sup> En 1823 se publicó en Francia un volumen *Anitquités anglo-normandes*, de A. C. Ducarel, del que se tiraron algunas copias impresas en papel de diferentes colores. Las copias a color se vendían a 12fr., unos cinco a siete francos más que el precio habitual del libro (Twyman, 2008: 51). En su estudio sobre los “ephemera”, Michael Twyman señala, además, que existen varios periódicos europeos, que imprimen sus páginas a color (el *Financial Times*, de Londres, lo hace, justamente, en un color rosado), aunque esto comenzó a suceder recién a fines del siglo XIX. De la misma época (1886) data el éxito –que Twyman atribuye también a la impresión a color- de las “páginas amarillas” (52).

<sup>56</sup> El “escándalo” y la medida de la virulencia fueron objeto de discusión en la sociedad y cristalizaron en diversas iniciativas jurídicas para controlar los “abusos de imprenta”. A partir de 1821 y durante todo este período ambas fueron objeto de debate; discusión que se plasmó en diversos proyectos legislativos. Las diferentes disposiciones que fueron aprobándose establecían los “abusos de imprenta” como un crimen que recibía diferentes penas, de multas al destierro –tal como lo sufrió Castañeda a raíz de la publicación de su periódico *La Verdad Desnuda*, “papel subversivo y atentatorio de las autoridades” (Galván Moreno: 146)-. En 1826, la constitución rivadaviana cambió esta tendencia consagrando la libertad de imprenta como “derecho tan inapreciable al hombre como esencial para la conservación de la libertad civil”. A la caída de Rivadavia, en 1828, el gobierno dictó una ley que castigaba los abusos de imprenta con multas y confinamiento. Esta disposición fue la base de la legislación que rigió hasta la caída de Rosas. Desde 1832 esta legislación se hizo aun más severa, haciendo recaer no solo sobre los impresores sino también sobre los editores la responsabilidad jurídica. Ese mismo año Rosas mandó suspender temporalmente la edición de todo periódico. Al inicio de su segundo gobierno (1835), con la concesión de la “suma del poder público”, solo se autorizará la circulación de prensa oficial o que no se considere ofensiva al régimen. De la efervescencia y la aparición “espasmódica” de periódicos durante los primeros años de la década de 1830 pronto se pasará a unos pocos títulos que ocuparán por largos años el espacio informativo de la prensa de Buenos Aires: *La Gaceta Mercantil* (1823-1852), el *Diario de la Tarde* (1831-1852) o el *Diario de Avisos* (1849-1852), y los diarios escritos y dirigidos por Pedro de Ángelis: el *Espíritu de la Prensa del Mundo* (1840), al que continuó el *Archivo Americano* (1843-1851), orientado a ser distribuido fuera del país. A ellos hay que agregar el periódico en inglés *The British Packet and Argentine News*, que venía publicándose desde 1826 y cesará en 1855. A ellos se suman algunas publicaciones de menor duración, algunas de ellas importantes para la historia del periodismo y de la literatura argentinas: *El Museo Americano* (1835-1836), continuado por *El Recopilador* (1836); *La Moda* (1837), *Boletín Musical* (1837), *El Iris* (1847-1848), *Mosaico Literario* (1848). Para la lista completa de los periódicos publicados durante el gobierno de Rosas, v. Zinny (1869); quien incluye además un listado de publicaciones por año que resulta muy elocuente de los ritmos de crecimiento y decrecimiento en la aparición de publicaciones de prensa. Otras referencias pueden encontrarse también en Academia Nacional del Periodismo y Galván Moreno. Para una reseña detallada sobre los periódicos de Pedro de Ángelis, v. Sabor: 1995.

<sup>57</sup> “El segundo gobierno de Rosas inauguró un momento en que la lectura visual de los cuerpos vestidos se hacía rigurosa y debía otorgar una clara referencia sobre la adhesión o disidencia con el régimen.” (Marino: 24). Pero aun tras la caída de Rosas, estos signos conservaban su elocuencia. Incluso cuando su sentido pudiera ser paródico o burlesco: V., por ejemplo, la única imagen en color (rojo, desde ya) que insertó *El Mosquito* para los carnavales de 1884, con caricaturas de Domingo F. Sarmiento y Monseñor Federico Aneiros, obispo de Buenos Aires, en traje punzó (v. la reproducción de esta imagen de Sarmiento en el Capítulo 5, página 487).

<sup>58</sup> En el diálogo ficcional que sostiene *El Diablo Rosado* con *El Censor* en su número inicial (v. nota 41), una de las primeras preguntas de este último al “conocerlo” es: “¿Sois federal?”. A lo que *El Diablo* responde: “Soy patriota (...)”.

Es cierto que el simbolismo del color rojo (y con más precisión, punzó) fue establecido como símbolo oficial durante el segundo gobierno de Rosas. El uso del rosado debió responder, además, a cuestiones vinculadas con las condiciones materiales de producción del periódico sobre las que no he podido encontrar más datos. Considero que estas dos cuestiones no invalidan el efecto de la “litote” ni su capacidad comunicativa.

El color rosado, por otra parte, adquirirá un valor altamente significativo en la historia de la literatura argentina del siglo XIX y las primeras décadas del XX: basta pensar en el “overo rosao” de la primera estrofa del *Fausto* de Estanislao del Campo (1866) (y en el lugar que ocupará este adjetivo en la argumentación de Leopoldo Lugones en *El Payador* (1913-1916)); así como en su presencia en los primeros poemas y ensayos de Jorge Luis Borges (una presencia en la que la discusión con Lugones tiene, también y como se sabe, una incidencia decisiva).

<sup>59</sup> Los primeros instrumentos para ejecutar litografías llegaron a Buenos Aires en 1824. En ese entonces el gobierno había contratado a un inglés, John Beech, para que trajera los implementos necesarios y los pusiera en funcionamiento; pero al parecer Beech no conocía bien su manejo, y las máquinas quedaron sin uso. Dos años más tarde, en 1826, el naturalista francés Jean-Baptiste Douville instaló un establecimiento litográfico en el centro de la ciudad. Uno de sus primeros emprendimientos fue la reproducción y venta de retratos de personajes locales conocidos, y el primero en “realizar litografías con intención artística”. Entre sus retratos litografiados se recuerdan los del Almirante Guillermo Brown, Carlos María de Alvear, Lucio Mansilla (padre) y Antonio González Balcarce. (Munilla Lacasa, 1999: 115-117). Para una breve biografía de Bacle, v. la sección correspondiente del “Apéndice” de esta tesis.

<sup>60</sup> Respecto de los detalles sobre las características físicas de las imágenes incluidas, así como sobre su diálogo con el “sistema moderno de la moda” y la sociabilidad política rioplatense v. el muy interesante trabajo de Marino (2009), en cuya argumentación me apoyo ampliamente.

<sup>61</sup> Algo similar ocurre con un texto fundacional de la literatura argentina, “El matadero” de Esteban Echeverría. “El matadero” fue publicado en 1871, pero ha sido considerado como escrito hacia fines de la década de 1830. El texto de Echeverría, que ha sido interpretado y leído a la luz de sus tensiones entre el costumbrismo (Jitrik: 1971) y su carácter plenamente ficcional (Piglia: 1993) está organizado, en rigor, sobre el mismo principio constructivo: la politización de lo que se presenta, al inicio del relato, como sátira costumbrista (primero). Cabría oponer el reparo de que el cierre alegórico de “El matadero” entorpece parcialmente esta operación, en tanto determina el sentido con el que debe ser leído el texto; en tanto que los “peinetones” de Bacle pueden ser leídos en su dimensión política gracias al nuevo marco y el nuevo trabajo de lectura crítica (Marino: 2009).

## Capítulo 2

### Los primeros periódicos satíricos ilustrados. El Grito Argentino y Muera Rosas!\*

El 1 de diciembre de 1839, un hombre fue fusilado en la cárcel por las fuerzas del gobierno de Rosas. El día anterior lo habían capturado mientras caminaba por la ciudad. Lo empujaron contra un zaguán, y tantearon quizá entre los pliegues de sus ropas: buscaban un papel, un impreso fácilmente reconocible, porque además de letras llevaba impresas imágenes infamantes para la causa oficial. El hombre, suizo, o acaso napolitano, o francés, fue preso y fusilado de inmediato. Su nombre era Félix Tiola, de profesión relojero y “profesor de física divertida”. Durante la década de 1820 había alcanzado cierta notoriedad entreteniéndolo a los porteños con algunos espectáculos de “fantasmagorías” en el Coliseo Provincial.<sup>1</sup> Veinte años más tarde, las fantasmagorías ya no se proyectaban en público sino en privado: para ver las imágenes del periódico que Tiola repartía clandestinamente en Buenos Aires y sus alrededores había que trasladarse, por ejemplo, hasta los aposentos de las hermanas Victoriana Elías y Rafaela Elías del Sar, y buscar entre sus ropas, cuidadosamente resguardados, los ejemplares de un periódico que se hace oír desde su título: *El Grito Argentino*.<sup>2</sup> Entre la épica y la tragedia, el asesinato de Tiola es el episodio final del relato con que Antonio Somellera, marino y dibujante que reconstruye sus años de conspirador durante el segundo gobierno de Juan Manuel de Rosas, explica a la posteridad, encarnada en el público de fines del siglo XIX al que se dirige, su decisión de abandonar Buenos Aires y emigrar a Montevideo. Pero esta pequeña narración ilumina también el lugar de la imagen impresa en los años más violentos del rosismo y sobre todo, el modo en que el imaginario sobre las relaciones entre práctica política, vida cotidiana y práctica intelectual fue articulándose en un relato único, coherente y que debía aparecer como clausurado hacia mediados de la década de 1880.<sup>3</sup>

---

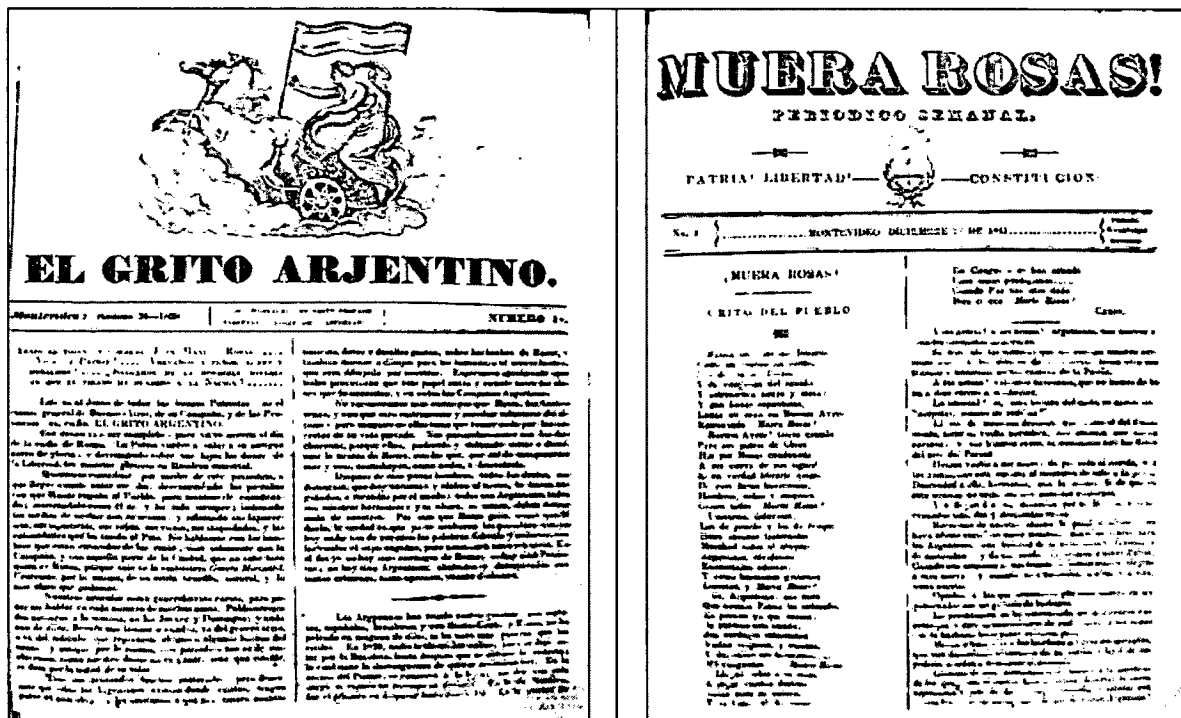
\* Una versión preliminar de la primera parte de este capítulo fue presentada en las Jornadas “Resonancias románticas” (2004), y discutida luego en el marco del Proyecto de Investigación UBACYT “Arte, tecnología, sociedad y política. La imagen impresa en la construcción de una cultura visual en la Argentina (1824-1943)”, dirigido por Laura Malosetti Costa y Marcela Gené. Agradezco muy especialmente los comentarios que en ambas oportunidades recibí por parte de Graciela Batticuore, Laura Malosetti Costa, Marcela Gené, Marisa Baldassarre, Sandra Szir y Verónica Tell.

Agradezco también a Hernán Pas su paciente y minuciosa lectura de la versión completa del capítulo, y su increíble generosidad intelectual tanto al facilitarme materiales de su investigación de tesis, como en cada uno de sus inteligentes comentarios.

Porque si la *imagerie* es parte importante, formal e informal, de la "política semiótica" (Salvatore: 1996) del gobierno de Rosas,<sup>4</sup> el ingreso de palabras e imágenes impresas que llegaban desde la otra orilla del Río de la Plata podía resultar un arma eficaz por su mera circulación. (Así lo consideraba también, por ejemplo, Domingo F. Sarmiento, al asegurar que su *Facundo*, un "pobre libro", había llegado, ajado de puro manoseado y leído, hasta la casa del propio tirano). Convertido en *libelo*, el periódico no sólo difama y denuncia, sino que, en tanto objeto, transforma a quien lo porta –al menos, ante la mirada oficial– en un conspirador. Y así como *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!* invierten explícitamente la consigna oficial "mueran los salvajes unitarios", la existencia y circulación de estos periódicos, ilustrados y clandestinos, es un arma de guerra que invierte simétricamente el uso de la divisa federal: accesorio de los guardarropas que debe permanecer oculto, su valor se descubre al ser "visto". La posibilidad y el riesgo que le dan esta visibilidad está puesta en su última página: allí donde, tras las explicaciones de la letra, cada número trae una litografía impresa, una imagen-idea que identifica y postula la unidad ideológica de sus lectores.

2.1 El Grito Argentino

2.1.1. Propaganda revolucionaria



Dos años escasos median entre la publicación de *El Grito Argentino* (cuyas 33 entregas salieron por la Imprenta de la Caridad de Montevideo, entre el 24 de febrero y el 30 de junio de 1839) y *¡Muera Rosas!* (cuyos 13 números aparecieron también en Montevideo –según Zinny (1883), Palcos (1934) y Praderio (1962), por la Imprenta Constitucional– entre el 23 de diciembre de 1841 y el 9 de abril de 1842). Ambos periódicos han sido estudiados como un continuo en el que la argumentación política y los motivos constructivos, tanto verbales como icónicos, se agudizan pero no varían cualitativamente.<sup>5</sup> Uno y otro comparten condiciones materiales y técnicas de producción y circulación, y son redactados de manera anónima. Algunos testimonios contemporáneos a su producción confirman la percepción de esta continuidad entre ambos. Así, un periódico montevidiano también opositor a Rosas, *El Centinela Oriental*, comenta:

Muera Rosas. Con este título ha aparecido un nuevo periodico semanal por la imprenta del Compas: hemos leído su número primero, y nos ha parecido una continuacion del GRITO ARGENTINO; 1º: porque ¡muera Rosas! es el grito de todos los pueblos de la República Primogenita de Mayo; 2º. porque la tendencia de este nuevo periódico es indudablemente la misma que la de aquel otro, que según se ha pretendido, fué el motor único de todas las revoluciones que se hicieron en Buenos Ayres contra Rosas. Nosotros creemos que ese grito tuvo en todos los habitantes del Pueblo desgraciado que Rosas domina una influencia, terrible para el tirano; pero no pensamos que él solo haya sido la causa de que los argentinos despertasen del vergonzoso letargo en que vivian; (...). Sin embargo creemos que el Grito Argentino fue la voz de ¡á la carga! que se dio contra el tirano; porque desde entonces se multiplicaron los sacrificios, el movimiento fué mas pronunciado y se aceleraron los momentos de la época desgraciada que ha pasado. EL GRITO ARGENTINO como ¡MUERA ROSAS! son periódicos muy necesarios en las circunstancias actuales. Ellos por lo menos sirven para fortalecer el corazon de los patriotas, y lanzar anatemas sobre las cabezas criminales de los esclavos, que, por mas corrompidos que sean, al fin han de temblar y rendirse. Con la constancia, el garrote, ó el acero se amanzan las fieras ó se destruyen. (*El Centinela Oriental*, 7, 1-1-1842).

La historia de la prensa atribuyó los textos e imágenes publicados por *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!* a un grupo en el que se repiten los nombres de Miguel Cané (padre) y Juan Bautista Alberdi, y alternan, entre otros, los de Andrés Lamas, Valentín Alsina, Luis L. Domínguez, Juan Thompson, Miguel Irigoyen “y otros” –para el primero– y José Mármol, Esteban Echeverría, Juan María Gutiérrez y Gervasio Posadas –para el segundo.<sup>6</sup> La reiteración no es sorprendente: son los mismos que, de hecho, participan también de otras empresas diarísticas más o menos contemporáneas en el Río de la Plata: *El Iniciador* (1838-1839), *El Tirteo* (1840), *El Talismán* (1840), *El Corsario* (1840) y *El Comercio del Plata* (1845-1851), que enfrentan desde un discurso

doctrinario y aun poético la maquinaria publicitaria del régimen rosista.<sup>7</sup> Pero en el contexto de la intensa actividad editorial periodística en Montevideo durante aquellos primeros años del bloqueo, *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!* se singularizan porque comparten además un aditamento novedoso y evidente. Se apropian de una herramienta de combate arrebatada al enemigo: el uso político de la imagen litográfica, que había llegado a Buenos Aires a mediados de la década de 1820, y comenzado a circular en forma de caricatura de prensa a partir del *Museo Americano o Libro de todo el mundo*, de César H. Bacle (1835).<sup>8</sup> *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!* incluyen en cada una de sus ediciones una ilustración de carácter político en página completa, y atribuyen a esa ilustración un valor inmediato, pragmático, en la acción militante del periódico. Respecto de la continuidad entre lucha armada, proyecto político y proyecto periodístico, puede agregarse que *Muera Rosas!* la reconoce implícitamente, cuando al iniciar su primer número declara que “*Hemos vuelto a ser amos: de pie todo el mundo, y a las armas, que está encima el momento de salir a la pelea. Descended a ella, hermanos, con la íntima fe de que en esta ocasión no serán inútiles nuestros esfuerzos.*” (*Muera Rosas!*,1).<sup>9</sup>

Un último elemento permite, en perspectiva diacrónica, valorar los elementos comunes a los dos proyectos periodísticos. Tras el ejemplo de *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!*, y en el marco de la generalización de la imagen litografiada en la prensa, este uso de las imágenes con fines políticos y militantes será retomado rápidamente por otros periódicos uruguayos, como *El Tambor de Línea* (1843) y *El Telégrafo de la Línea* (1844-1845).<sup>10</sup>

Planteadas estas evidentes similitudes, cabría al mismo tiempo introducir ciertos reparos en la mirada que homogeniza este pequeño corpus constituido por dos periódicos cuya publicación dista tan breve lapso. En primer lugar, por sus condiciones de posibilidad: entre la publicación de uno y otro transcurrió el “terror” de 1840, el momento en que una serie de episodios conspirativos, de levantamientos y de conflictos con otras naciones tuvo como respuesta la agudización de la persecución y represión de quienes no eran partidarios del régimen de Rosas. El relato de Somellera, principal fuente acerca de la existencia de estos periódicos, contribuye a confundirlos en un mismo objeto. Sus *Recuerdos de una víctima de la mazorca* (1886), escritos a más de treinta años de Caseros, se ciñen a un clima de época en el que memorialismo y balance del pasado histórico —y particularmente, de los años del rosismo— se alían para construir un conjunto de imágenes para el pasado personal de varias generaciones. En esa fórmula

complementaria entre un género que expone la intimidad y una operación sobre el imaginario colectivo, la recurrencia a una vulgata sobre las prácticas antirrosistas y de sus productos materiales –alzamientos, martirios, intervenciones públicas, “papeles”– hace inteligible el pasado común. Y al mismo tiempo, estabiliza el presente para quienes se saben protagonistas de aquel pasado, sobrevivientes, y quieren legar una versión para “la posteridad”.<sup>11</sup>

En tanto periódicos clandestinos y militantes, *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!* reconocen una serie de vínculos formales, argumentativos y funcionales con el conjunto de las publicaciones contemporáneas de los exiliados de Montevideo, cuyo fin común es la propaganda política. En este sentido, son puntos más o menos visibles de una constelación en la que hay que incluir a los mencionados *El Tirteo*, *El Talismán*, *El Corsario*, *El Iniciador*, y a la *Revista del Plata*, porque participan de un repertorio de argumentos y recursos de escritura muchas veces comunes, como comunes son muchas veces sus explícitos o solapados autores. Pero aun desde una perspectiva totalizadora de los impresos del período hay dos cuestiones que justifican una reconsideración de esos dos periódicos. La primera, el uso de la sátira como recurso político, que se insinúa, ocasional o acotado a ciertas composiciones en algunos de estos periódicos, tiene en *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!* un lugar privilegiado, a partir de la articulación entre palabra e imagen. La segunda, el que, examinados de cerca, *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!* muestran entre sí una serie de diferencias que van más allá de los matices. Aun manteniendo el blanco de los ataques que los dos practican tanto en clave seria como en clave satírica, el público al que se dirigen, la poética y el conjunto de elementos iconográficos a los que cada uno recurre y el inestable equilibrio entre sátira y admonición que ensaya cada uno merece una lectura diferenciada que permita sopesar y revisar aquellas continuidades.

### 2.1.2. Ver, oír, leer, escuchar

[E]l lector de un periódico dispone de más libertad de espíritu que el simple oyente. Puede reflexionar sobre lo que lee en silencio, y a pesar de su habitual pasividad cambiar de lectura, no leer el periódico que se le brinda o leer sólo lo que a su pasión le agrada. Pero el que tiene que recibir lo que se le mete por el oído y por los ojos, contra su voluntad, avivada la memoria por el coadyudante tan eficaz del miedo, no tiene otro remedio que hospedarlo en la mente intensamente impreso (Ramos Mejía, 2001: 373).

Estas reflexiones, que hacia 1907 José María Ramos Mejía dedica a los medios de propaganda del rosismo, proponen un mecanismo sutil que explica el pasaje de la impresión a lo impreso, en el que ocupan un lugar central las pasiones y la sensualidad de los sentidos. En la cita, el lector de periódicos ha quedado desarticulado: solo quedan de él ojos y oídos vulnerados, mientras el miedo toma cuerpo, personificándose en un *eficaz coadyudante* [sic]. La lectura, considerada como práctica activa, se perturba por la inquietante alusión de los pronombres objetivos (“lo que *se* le mete por el oído y por los ojos”), y se revela amenazada por el funcionamiento de una memoria involuntaria pero persistente, que desborda al individuo y lo expone a la circulación, necesariamente social, de las palabras y las imágenes. Como corresponde a un relato que busca organizar una memoria nacional, el ensayo de Ramos Mejía olvida para recordar: leer y oír; ver, leer y tener o no voluntad de memoria son, durante los años del segundo gobierno de Rosas, opciones que organizan un entramado que no es exclusivo de la política oficial del régimen. Este entramado puede reconocerse como eje central de las estrategias retóricas de dos periódicos en los que unitarios, “lomo negros” y algunos hombres de la “joven generación” entran en la guerra de papeles desde el cruce entre letra e imagen.

Esta “guerra visual”, letrada e iconográfica, tiene una historia que parte de las revoluciones republicanas.

El desplazamiento del Imperio produjo un vacío de imágenes de poder, acentuado al retirarse de los espacios públicos los retratos del monarca español y los emblemas del Antiguo Régimen. Los gobiernos posrevolucionarios intentaron llenar ese vacío apelando a la simbología republicana, adecuada según la lección francesa para la formación de las almas. Fue, sin embargo, el régimen rosista (...) el que logró cubrir plenamente tal vacío de imágenes con la utilización programática de la efigie de Juan Manuel de Rosas, que compartió el lugar de los santos en templos y festividades, y se asoció a la iconografía republicana acorde con el discurso político enunciado retóricamente desde la Sala de Representantes. (Amigo, 1999: 11).

La saturación del “vacío”, que era marca del proceso revolucionario, fue eficazmente resuelto por Rosas a través de una política de Estado que buscaba unificar, mediante la inscripción y circulación de ciertas imágenes en soportes determinados, vida privada y vida pública. El uso que el gobierno de Rosas hacía de los retratos del Restaurador y de su esposa, Encarnación Ezcurra, y del culto de sus imágenes en soportes de circulación privada y cotidiana –de abanicos a piezas de menaje, de tapizado del mobiliario a paños para el interior de los sombreros– evidenciaba un manejo aceitado y una conciencia particularmente sensible al manejo de esos resortes para la



producción y expresión del consenso.<sup>12</sup> La profusión y el modo en que las imágenes –no solo impresas– y el impacto visual fueron centro de la liturgia política rosista y – particularmente durante el segundo gobierno de Rosas– de las celebraciones y fiestas públicas muestra además la percepción de una herramienta eficaz para atraer y sostener la adhesión de públicos políticos vastos y heterogéneos: cualquiera –o mejor, todos– los habitantes de la ciudad y la campaña eran interpelados por el carácter patrio de las fiestas “mayas” y “julias”. Participar de su celebración siendo parte de un ritual partidario en sus símbolos se convertía así en un modo de asimilación e identificación en el que experiencia comunitaria y práctica política se solapan a través de un vitalismo que coloca la adhesión política en un umbral indeciso entre la espontaneidad y la absoluta deliberación.

Y el primer problema que se proponen y enfrentan los integrantes de la redacción de *El Grito Argentino* es justamente ese: cómo combatir esa lógica política del rosismo. Desarticular sus mecanismos y sus consecuencias implicaba, por tanto, encontrar una estrategia que no se redujera a la insistencia en el tópico de la iconoclasia. Sensibles al poder de las imágenes, los redactores de *El Grito Argentino* eligieron, en un primer movimiento, cambiar el foco del problema del eje de la representación, al de la convocatoria a la producción colectiva de una iconografía. Letra e imagen se articularían en un proyecto común, orientado por una elección de público sectorizada y explícita:

No hablamos con los hombres que están enterados de las cosas; sinó solamente con la Campaña, y con aquella parte de la Ciudad, que no sabe bien quien és Rosas, porque solo vé la embustera Gaceta Mercantil. Usarémos, por lo mismo, de un estilo sencillo, natural, y lo mas claro que podámos. (*El Grito Argentino*, 1, 24-2-1839).

Ver la *Gaceta* o bien *hablar con el estilo natural y sencillo* del Grito. La oposición entre estos dos modos de tomar contacto con sendos periódicos sitúa con claridad a *El Grito Argentino* en la disputa del sector popular del público a la prensa oficial y/o simpatizante del régimen rosista, que –tal como ha señalado Jorge Myers– emergió a través de “la aparición de una escritura pública dirigida principalmente a un público de precaria formación intelectual, cuando no enteramente iletrado”, fenómeno que constituyó “uno de los rasgos más llamativos del periodismo patrocinado por los seguidores de Rosas” (Myers 1995: 41). Ya en los primeros años de la década de 1830, este tipo de publicaciones circulaban desde los dispositivos con los que experimentaba Luis Pérez en sus impresos gauchescos (*El Gaucho, La Gaucha, El Toro del Once,*

1830).<sup>13</sup> Otras publicaciones periódicas, como *El Látigo Federal o el Risueño* (dirigido por Juan Laserre y en el que colaboró Carlos Terrada) daban una versión no gauchesca del fenómeno que incorporaba la tradición letrada hispanizante de corte mordaz – retomando, de hecho, géneros tradicionales de la sátira del siglo de Oro, como la letrilla–, transmutada en popular gracias a la sedimentación de esos clásicos. Así, se politiza el uso de la tradición española de modo que sirva de ilustrativo contraste a las versiones “afrancesadas”, jóvenes o modernas de la retórica verbal y mental, en un movimiento similar al que explicita El lechuguino en su polémica con los jóvenes del Salón Literario.<sup>14</sup>

Por otra parte, la apelación privilegiada a la “Campaña” y a ciertas “partes” de la “ciudad” que se verifica en el fragmento citado es una constante en *El Grito Argentino*, y no un dato menor. El primer número de *El Grito Argentino* se publicó el 25 de febrero de 1839. El día anterior Fructuoso Rivera había declarado la Guerra a Rosas; dos días después se produjo el pronunciamiento de Berón de Astrada contra Rosas. El último número, del 30 de junio del mismo año, parecía anticipar el inminente triunfo de las fuerzas opositoras a Buenos Aires: tres días antes se había producido el doble asesinato de Manuel Vicente y Ramón Maza, y tres días después, el 2 de julio, Juan Galo Lavalle desembarcaba en la isla Martín García. El periódico había acompañado el movimiento de la Conspiración de Maza,<sup>15</sup> y fue pensado como instrumento para alentar el levantamiento de la plebe rural y de los sectores más bajos de las guardias nacionales y cuerpos del ejército (particularmente, a los “patricios” y a los “cívicos”).<sup>16</sup> Buscaba así instrumentar un movimiento opositor del que eran parte por entonces la provincia de Corrientes –en la persona del gobernador Berón de Astrada–, los miembros de la “Comisión Argentina” de Montevideo y sus aliados ocasionales durante el bloqueo francés –que había sido impuesto un año antes, a fines de marzo de 1838.<sup>17</sup> La apelación a los “labradores”, pequeños propietarios rurales y otros “pobladores de la campaña”: “arrieros”, “changadores”, pulperos, bolicheros; “paisanas”, “gauchos” errantes antes establecidos y ahora desposeídos u obligados desertores, “soldados”, “puebleros” “poco informados”, “hombres de color” (*El Grito Argentino*, 2) fue parte de la estrategia de propaganda revolucionaria que serviría de base además para otros alzamientos, como el de los “Libres del Sur”, que estalló en octubre de 1839, pocos meses después de la clausura del periódico. Afirma Ángel J. Carranza:

el Grito Argentino, periódico ilustrado que aparecía en Montevideo contra Rosas, no solo era leído y comentado por los gauchos en las pulperías, en los alegres fogones de

las cocinas y en los corrales que son su escuela favorita, sino que circulaba también por las carretas en que sus familias concurrían a esas fiestas agrestes, penetrando hasta en las *carpas* de los oficiales de milicias, convertidas ya en foco de discusión política, pues era unánime aun en los más apartados extremos de la campaña la idea de profunda repulsión hacia don Juan Manuel. (Carranza, 1919: 31)

No obstante la mirada de Carranza es seguramente sesgada a favor del periódico y su núcleo de redactores, la cita es útil en tanto ilumina el modo en que aún hacia fines de siglo se recordaba el carácter rural y popular del semanario.

Si en sus últimos números *El Grito Argentino* insiste en anunciar que la hora de la caída de Rosas es inminente,<sup>18</sup> el cese del periódico —hecho del que no se registran otras noticias— parece responder a un inevitable pasaje de la palabra a la acción (aunque ese pasaje terminó teniendo un signo diferente al que esperaban los conjurados de Maza, dada la delación que frustró el levantamiento y la posterior persecución que sufrieron quienes estaban involucrados en él).

A lo largo de los cuatro meses que recorren sus treinta y tres ediciones, *El Grito Argentino* acompañó desde muy cerca cada uno de los movimientos tácticos de las fuerzas opositoras, insistiendo en sostener un frente único opositor que borrara las diferencias partidarias, generacionales, sociales, raciales y aun jerárquicas. Para ello, apeló sistemáticamente al imaginario de la Revolución de Mayo como punto de confluencia de un sistema de valores en el que valentía, heroísmo y honor se oponen a la mentira, cobardía y corrupción encarnada principalmente en Rosas y en Nicolás y Tomás Manuel Anchorena.<sup>19</sup>

En este sentido, *El Grito Argentino* no sólo participa plenamente del periodismo “de opinión” propio del siglo XIX, sino que además maneja un conjunto de motivos bastante acotado en el que la nueva información que se transmite se inserta en una cadena argumental y en un sistema de imágenes y símbolos que cada uno de sus treinta y tres números reitera. Estos motivos son: el carácter impío de Rosas, su cobardía, su falta de lealtad hacia quienes le permitieron el ascenso al poder e incluso hacia sus servidores más obsecuentes y hacia sus “amigos” (como “Arbolito” o “Pancho el ñato”); sus borracheras, su crueldad e inmoralidad privadas (a los redactores de *El Grito Argentino* les preocupa especialmente el modo en que Rosas, al parecer, se ocupa de “soplar con el fuelle” a “sus” mulatos); el carácter secreto y conspirativo de su gobierno —cuya forma más evidente es el ocultamiento del propio Rosas en su casa o sus cuarteles—; la falsedad de la información que su gobierno pone a circular; la

malversación de los fondos públicos y la apropiación del patrimonio estatal, en connivencia con los Anchorenas; la persistencia de Rosas en todos estos rasgos –dada por la reconstrucción de su biografía pública, sobre todo a partir de su actuación como militar desde la década de 1820–; la destrucción de instituciones públicas destinadas a los “pobres” como hospitales, escuelas de primeras letras y la Casa de Huérfanos; el odio de las provincias hacia Rosas. “Impíos” y “salvajes”; “traidores” e “inmundos” eran, evidentemente, los epítetos que acompañaban a los “unitarios” en los lemas notariales y cotidianos del discurso oficial. Como se advierte en una mirada rápida, la mayoría de los motivos que expone *El Grito Argentino* no hacen sino revertir sobre Rosas algunos de los tópicos más socorridos del discurso rosista en la construcción del “discurso anti-unitario” (Domínguez Arribas, 2003: 559) desde 1829, tanto por la prensa oficial (*La Gaceta Mercantil* y el *Archivo Americano*), como en los *Mensajes* y otras comunicaciones menos formales del gobierno.<sup>20</sup>

La voluntad didáctica manifiesta en el número inicial de *El Grito Argentino* teñirá su discurso verbal e icónico, entroncándolo con la sátira en su versión latina, moralizante, y alejándolo del humorismo costumbrista de los años inmediatamente anteriores, tanto en sus versiones textuales –incluyendo los “cuadros” de Juan B. Alberdi, José Mármol o, más ocasionalmente, de los *impromptu* costumbristas y zumbones que Sarmiento desliza en artículos de prensa o en sus polémicas personales– como del costumbrismo plástico de los grabados popularizados por Bacle. Pero pese a la asimetría de competencias que supone este uso “morato” de la sátira, *El Grito Argentino* busca, al menos en su movimiento inicial, encontrar en sus lectores socios para la construcción de un imaginario común del presente que se proyecta hacia una comunidad futura. Así, en uno de sus primeros números el periódico agradecerá a sus colaboradores designándolos como “coescritores”. Desde esta perspectiva, las ideas de escritores y lectores –no importa quién ejecute el trazo– comparten un mismo espacio. De ahí que, en ese primer editorial, el periódico se atreva a anunciar:

Tenemos acopiados muchos materiales: pero deseámos que todos los Argentinos, existan donde existan, tengan parte en esta obra; y les invitamos a que nos envíen cuantas noticias, datos y detalles gusten, sobre los hechos de Rosas y también diseños o dibujos para las láminas; ó al menos la idea, que será dibujada por nosotros. Esperamos igualmente que éste papel corra y circule entre las clases que lo necesitan, y en todas las Campañas Argentinas. (*El Grito Argentino* 1, 24-2-1839)

La propuesta roza un gesto anacrónico: el de la “delegación de la escritura”. Esta práctica, muchas veces vinculada con funciones burocráticas (en la escritura de

declaraciones y testamentos, por ejemplo) pero también privadas, cotidianas o familiares (la escritura de cartas personales, por ejemplo) habitual en el Medioevo fue disminuyendo paulatinamente su incidencia conforme la alfabetización y la práctica letrada se extendieron sobre sectores más amplios de la población. La “delegación de la escritura” supone siempre asimetrías en la distribución de saberes, destrezas, capacidades, y también de poder. En el caso de *El Grito Argentino*, el fenómeno es diverso del habitual, porque son aquellos que escribirán y dibujarán el periódico quienes solicitan la “delegación”. Las asimetrías propias del “escribir para otros”, por eso, se cobijan bajo la forma de la colaboración a favor de un fin superior y común: la causa “patriótica”. Para que esta alianza fuera atractiva y para ahuyentar cualquier sombra de despotismo del trazo, esa pluralidad reclamada debía poder evidenciarse en las páginas del semanario.<sup>21</sup>

Si se juzga por las declaraciones del periódico, los deseos de los redactores se cumplieron con creces. En cierto momento, incluso, el entusiasmo de lectores y colaboradores parece haber excedido los límites del proyecto. Frente a algunos remitidos que prometen detalles jugosos sobre las intimidades del régimen, los redactores de *El Grito Argentino* puntualizarán, en un intento de poner claridad y decoro a su apuesta por la subdivisión del público: “dijimos (...) que este periódico era exclusivamente para los pobres, para los ignorantes, para el gaucho, para el changador, el negro y el mulato” (29, 9-6-1839). Así, los redactores ponen distancia y organizan el coro: en la letra, ni todo ni para todos.

### **2.1.3. La escritura clandestina y la autoría colectiva**

¿Quiénes eran, efectivamente, estos colaboradores? Las condiciones de clandestinidad en las que se edita y difunde *El Grito Argentino* hacen de la ausencia de nombres propios una imposición. Esta ausencia de nombres propios, sin embargo, es resignificada para proponerse como la empresa de una voluntad plural. Cuando la falta de firma es un resguardo de la propia vida, el nombre del periódico cumple una función autoral en tanto es el nombre colectivo y simbólico que reemplaza la voz coral de los que lo constituyen: escritores, pero también de toda la cadena subjetiva e ideológica que organiza su distribución y su difusión.

Cabría incluso agregar a quienes “copiaban” el periódico para distribuirlo: “en su carta del 13 el corresponsal, (...) nos avisa haber estado copiando varios números del

*Grito*" (n. 10, 31-3-1839). En el siglo XIX, cuando la difusión de textos impresos es un problema cuantitativo, y en todo caso de ampliación y variación de los circuitos de difusión, pero no una opción frente al "manuscrito", vale la pena detenerse en la categoría de los "copistas" de periódicos. Más aún, porque en este caso "copiar" *El Grito Argentino* supondría intentar la reproducción exacta de palabras e imágenes. Los copistas clandestinos introducen en el circuito del periódico una práctica anacrónica, que se vuelve actual y heroica por el carácter político de sus condiciones de producción: las imprentas porteñas son estatales; la reimpresión del *Grito* se hace imposible en ese ámbito. En su trabajo pionero sobre la "cultura impresa", Elizabeth Eisenstein (1979, 1983) ha referido minuciosamente el modo en que la introducción de la imprenta, y de la posibilidad de reproducir con precisión —a salvo de errores y de deseos de intervención subjetivos de los copistas— textos e imágenes y produjo la sistematización y estandarización de una serie de saberes y conocimientos. Basta pensar en la posibilidad de contar con índices bibliográficos, manuales de uso o instrucción, mapas o imágenes de personajes públicos exactas, para ser distribuidos en puntos distantes entre sí y del libro original del que provenían, para advertir las consecuencias de este giro estandarizador. Al introducir la práctica de la copia, una práctica ostensiblemente anacrónica en el siglo XIX, *El Grito Argentino* no sólo exhibe la multiplicidad de medios que subsanan con eficacia las imposiciones de la "tiranía", sino que además supone transmitir un mensaje que está, por su propio contenido y por los valores que porta, a salvo de cualquier peligro de deformación. Pero además, la práctica de la copia recupera entonces toda su carga personal: quien copia el impreso (anónimo) deja su marca, su caligrafía, en el periódico copiado. "Copiar" y "acopiar" resultan así prácticas militantes, que prueban el compromiso en la lucha contra Rosas porque son igualmente peligrosas.

Todas esas categorías y funciones que despliega *El Grito Argentino* (coescritores, distribuidores, dibujantes, litógrafos, impresores, copistas) se superponen además, claro está, con su eslabón final: los lectores. No es casual, en este sentido, que *El Grito Argentino* insista en requerir colaboraciones verbales e icónicas de sus lectores, "o al menos la idea" para dibujos y textos. Algunas fuentes de la época permiten identificar nombres fundamentales para esta empresa. Además de Somellera y Tiola, otras personas formaban parte del circuito de distribución del periódico. Entre las que mencionan diferentes fuentes documentales están las hermanas Elías-del Sar (Victoriana, Rafaela, María Mercedes), Gregorio Terry Campos, Francisco R.

Castellanos (quien habría llegado a distribuir el periódico en carreras de caballos que se hacían en Luján (según afirma Isidro Quesada (2006), si bien no hemos encontrado la referencia que indica el autor como fuente de este dato), Juan José Rosendo Rocha (su esposa era Juana Arana, hija de Diego Arana, involucrado también en la conspiración de Maza). (Quesada: 2006). Dado su carácter clandestino, y la importancia política del periódico como objeto, quizá podría considerarse que todos ellos –y otros que no conocemos– forman un conjunto que unifica y legitima al periódico. ¿Un caso “extremo” de coautoría? Quizá no fuera descabellado considerarlo así, en tanto la circulación clandestina del periódico en Buenos Aires era parte integral de este discurso plural, de esta construcción de una patria imaginaria en la comunidad de quienes no solo leían y escribían, sino de la que también eran parte activa quienes tenían en su poder el periódico.

El principal de esos colaboradores a distancia, y quien sin duda debe considerarse uno de los coescritores o coautores del periódico fue Enrique Lafuente. Parte de su correspondencia a Félix Frías –quien era entonces secretario de Juan Lavalle, y resultó un personaje clave en la conspiración de Maza– permite atisbar la red de coescritores del periódico, y conocer ciertos detalles importantes de su circulación.

Hacia el principio del segundo gobierno de Rosas, Enrique Lafuente tenía veinte años. Había realizado estudios en Derecho y se recibió con una tesis titulada *La esclavitud se opone a la ley natural*. En 1837 se recibió de Doctor en Jurisprudencia, y dos años más tarde, en abril de 1839 (algo más de un mes después de la salida del periódico) logró ser designado escribiente de Rosas, y comenzó a pasar muchas horas acompañándolo en Palermo o Santos Lugares. Amigo cercano de Carlos Tejedor, y miembro como él del Club de los Cinco (que integraban además Santiago Albarracín, Rafael Corvalán y Jacinto Rodríguez Peña), Lafuente pasó de ser abogado y escriba a convertirse en copista y espía: desde el archivo secreto de Rosas compila documentos y los transcribe para los exiliados de Montevideo. Mientras copia –para cumplir con las órdenes del gobernador y para obedecer a sus propios mandatos “patrióticos”–, Lafuente presencia una serie de escenas íntimas que tienen por protagonista a Rosas. Esas escenas interfieren con su propia escritura, y perturban la información que envía para que sea publicada, porque lo obligan a puntualizar sistemáticamente el carácter verdadero de lo que va a transmitir. Por un lado, porque parte de esas escenas íntimas se le revelan como metáforas del régimen (“Aquí hay otras cosas que no se pueden hablar: tengo en mi

poder el comprobante de un rasgo de tiranía doméstica, más no se lo puedo revelar sin compromiso” (Rodríguez, 1922: 462)). Por otro, complementariamente, porque algunas de esas escenas requieren de un esfuerzo para describir sucesos increíbles a riesgo de que el corresponsal crea que se hace uso de un lenguaje figurado: “¿Quién le parece a Ud. que era el actor principal, el protagonista, el que promoviera conversación? ¿Rosas? ¿Los generales? No, amigo: era el mulato que allí jugaba el rol de Gobernador; y esto no es metafórico, que este tratamiento lo tenía muy de veras.” (ibíd., 459).

De manera previsible, a Lafuente le preocupa el modo en que se verterán en el periódico los datos que transmite a su corresponsal:

Cuidado amigo, no me resulte compromiso. Puede publicarse dándole con su brillante final, el colorido que debe tener: pero el modo como se ha sabido siempre debe mencionarse adulterándolo por supuesto, con arte, de modo que aparezca verosímil. Por ejemplo, este degüello y lo mismo otras cosas, podrían suponerse sabidas por uno de los suplicantes que estaba junto a la ventana de su cuarto (ibíd., 461).

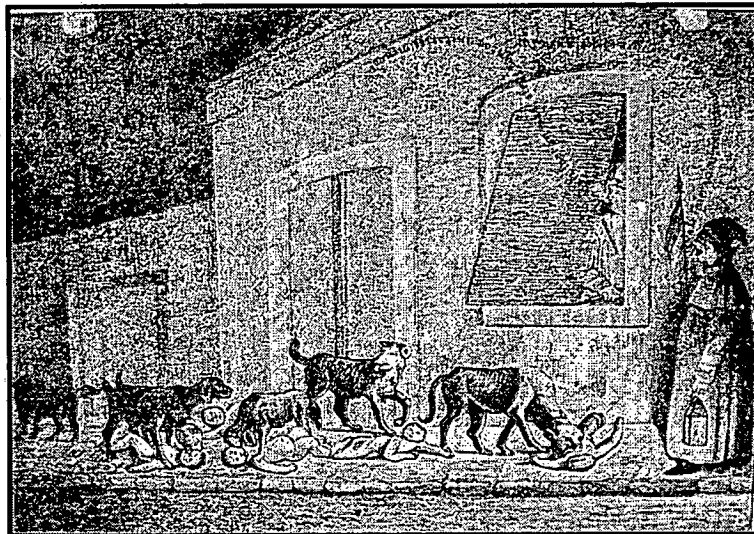
En la advertencia que Lafuente hace a Frías se encuentra caracterizado el tono justo de la prosa de *El Grito Argentino*, que busca transmitir esa información políticamente estimulante, “colorida”, dando a entender además que el origen de sus versiones es inmediato, verdadero, y que por eso corroe el centro mismo del poder. Lo “verosímil” es aquí un modo de “adulterar” sin deformar ni caricaturizar lo que se va a leer, cuya autenticidad es el valor que se busca resguardar.<sup>22</sup>

Por otra parte, como lo anunciaba el primer número de *El Grito Argentino*, el dilema se ubica entre lo que es posible “ver” y, en relación con ello, lo que se puede “decir” o “hablar”. Ya en ese primer número, *El Grito Argentino* proponía la palabra (oral, coloquial; que se transmite con la familiaridad de quien se tiene muy cerca) como reemplazo de las visiones, de las imágenes “embusteras” que propagaba *La Gaceta* (véase cita en p. 73). Pero a continuación, y en un segundo movimiento, el semanario ofrece develar, a través de aquello que nadie muestra, las verdaderas imágenes del régimen y de su principal enemigo. A esta voluntad de “divulgación” se subordinan tanto las elecciones estéticas como los sacrificios pecuniarios.

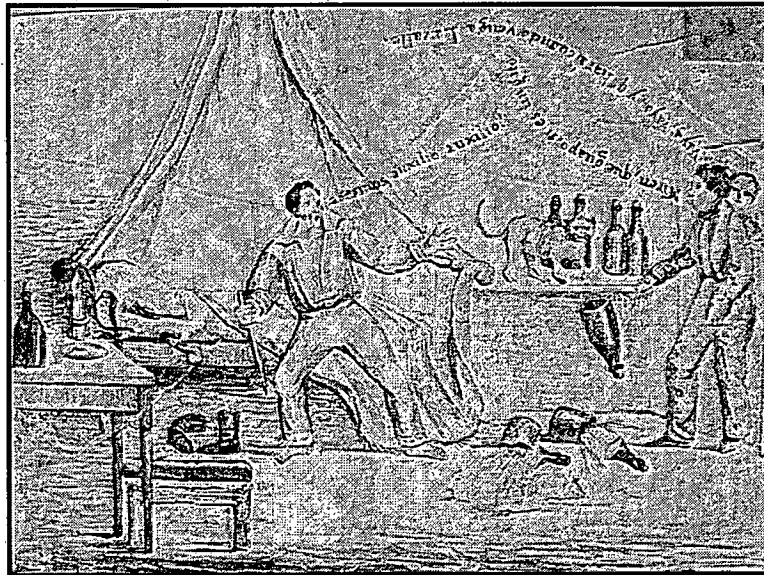
Nuestros artículos serán generalmente cortos, para poder así hablar en cada número, de muchas cosas. Publicaremos dos números á la semana, en los Jueves y Domingos; y cada uno de ellos, llevará una lámina o cuadro, yá del género sério, ó del ridículo, que represente alguno ó algunos de los hechos del tirano, y aunque, por lo mismo, este periódico no es de mucho costo, como nuestro deseo no es ganar, sino que circúle, dará por la mitad de su valor. (*El Grito Argentino* 1, 24-2-1839)



La entrada clandestina del periódico en la ciudad desde el interior doméstico, ligado a una versión de la intimidad femenina connotada por un aura de heroísmo organizaba así un circuito en el que *El Grito Argentino* competía también desde la materialidad de su circulación con la red informal del rumor como base del sistema de informaciones oficiales del rosismo, tantas veces tematizado y denunciado en la literatura de la época (estamos, anticipadamente en la ciudad y los interiores de *Amalia*, de José Mármol (1851-1855). El periódico clandestino crea las posibilidades de enunciación de su discurso mediante estrategias presionadas por esas condiciones materiales de su circulación pero, al mismo tiempo, las aprovecha para su articulación discursiva, invirtiendo los motivos de la claustrofobia y el encierro. Así, la cobardía se convierte en el rasgo que se reitera para caracterizar a Rosas, que –se insiste– no sale de su casa, si lo hace se disfraza, y jamás se quita una cota de malla que cubre todo su cuerpo para protegerlo de posibles ataques. Son esas escenas secretas, que nadie más puede ver o hacer ver, las que *El Grito Argentino* prefiere para sus ilustraciones.

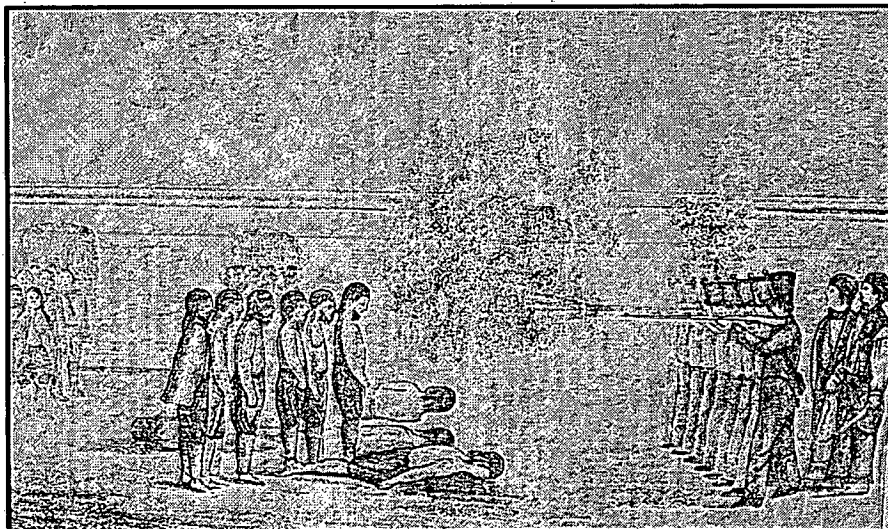


*El Grito Argentino* 6 (14-3-1839). “Media noche en la calle del Restaurador”. De la boca del sereno: “Viva la Federación... mueran los unitarios... Viva el Restaurador”. Rosas, desde detrás de la ventana: “Ojalá fueran mas otros tantos unitarios muertos”. Bajo la imagen: “Que horror! El sereno grita que viva el restaurador y los perros estan devorando á los huerfanos que ese malvado restaurador ha tirado a la calle”.



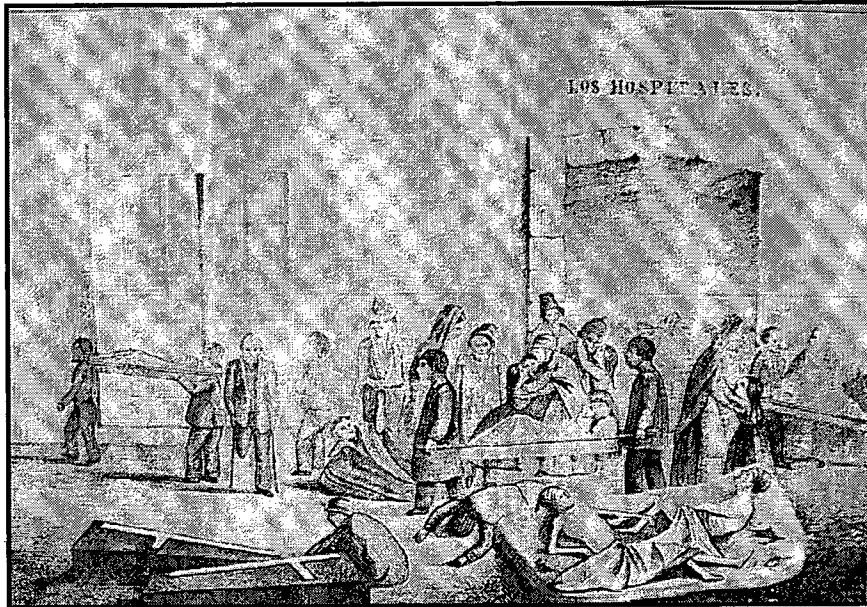
*El Grito Argentino* 32 (20-6-1839), "Coraje de Juan Manuel Rosas". Rosas: "Asesinos, auxilio, auxilio! Otros: "Miren que guapo, si es un gato." "Vaya, vaya, y qué hará cuando venga Lavalle".

Convendría notar, sin embargo, que en un gesto complementario de aquella develación de escenas excesivas —excedentes respecto del discurso oficial y, además, cruzadas por la hipérbole: son los aspectos ocultos de un hombre público—, en ellas se advierte con frecuencia una presencia que mira, desde la imagen, al espectador. Testigo de la escena retratada, esta presencia enfática compromete a quien mira la imagen, incluyéndolo, de algún modo, en ella. Algunos ejemplos: figuras que balancean la composición en uno de los laterales; la fila de paisanos que espera a ser fusilada.



*El Grito Argentino* 22, 12-5-1839.

Bajo la imagen: "Matanza de los indios en el Retiro"



*El Grito Argentino* 4, 7-3-1839. Sobre la imagen: “Los hospitales”.

Bajo la imagen: “Y este es el gobierno paternal? Qué gobierno arrojó nunca de este rincón a tanto pobre desamparado? Solo el malvado Rosas!

[Nótese, en la mitad izquierda de la lámina, la figura del hombre con muletas, cuyos ojos ciegos se dirigen al lector/espectador]

Indefinida pero cierta como la de los lectores del periódico, esas presencias se convierten en testigos que transforman en “documentales” esas escenas, sean serias o caricaturescas (vg., nuevamente, la del temor de Rosas). El procedimiento se exagera desde la letra, cuando el periódico interpela personalmente a Rosas:

¿No lo estás viendo? ¿No ves como, á pesar de tus medidas, las plazas y calles aparecen sembradas de *Gritos*? Han de seguir entrando; no lo dudes; y te desafiamos á que lo impidas: tal vez tendrías para ello que meter en la carcel á muchos de los que tú crees tus amigos. Una vez que por *cinco reales* compras los secretos de los emigrados, te desafiamos también á que compres el secreto de los diversos modos con que se introduce hasta tu propia casa este *Grito*, que va á tronar y retumbar en tu conciencia agitada. (*El Grito Argentino* 20, 5-5-1839)<sup>23</sup>

Frente al susurro del rumor y la delación oficiales, *El Grito Argentino* no sólo debate una cuestión de tonos. A la acción performativa del susurro (conspiración, peligro, muerte) el periódico opone la que ejerce un *grito leído*. Desde la lógica del periódico, si Rosas ignora el desafío, su sistema de información es débil y está en peligro. Si lo acepta, debe aceptar también que su interior doméstico —e incluso su conciencia— son vulnerables a la penetración del semanario. (La figura del *Grito* que “se introduce” hasta la “propia casa” de Rosas es también, claro está, el complemento compensatorio y prosopopéyico de la riesgosa misión de Lafuente en el interior real de

la casa de Rosas: el escriba que, mediante la copia de documentos del archivo del tirano y de la correspondencia, consigue hacer oír lo que, necesariamente, debe callar).

Y si el rumor fue no sólo una de las principales prácticas cotidianas que definían adhesiones e identidades políticas, sino un sensor de esas adhesiones e identificaciones que el estado rosista legitimó (Salvatore: 1998), el trabajo sobre la palabra y sobre la imagen que ejercita *El Grito Argentino* hace uso de ese mismo instrumento para socavar la autoridad de Rosas. “En un régimen de prácticas políticas que privilegiaban la verbalización”, y en el que “el silencio servía para identificar oponentes” (ibíd.), *El Grito Argentino* saca a la luz –literalmente– las imágenes domésticas que el régimen de Rosas silencia. Pero además, echa a correr, bajo la forma de rumores (sin firma, sin fuente, o insistiendo en exhibir el ocultamiento de la fuente como una voz difusa y, por tanto, colectiva o al menos, ubicua: “se nos escribe de Buenos Aires...”, “se nos comunica de la campaña...”, “continuadamente se nos manda de varias partes...”) informaciones que insisten en demostrar que la palabra de Rosas, y los discursos estatales en general –por ejemplo, los emanados de la legislatura de Buenos Aires– tienen dobleces y ambigüedades, o expresan –con una ironía que quienes lo profieren buscan solapar– lo contrario de lo que denota su referente. Así sucede con la invocación a la religión y la piedad en Rosas, con su “coraje”, con sus cualidades morales. El mayor hallazgo de los redactores de *El Grito Argentino* en este sentido es un juego de palabras al que recurren en más de una oportunidad. En su número 13 (11-4-1839), el periódico incorpora unas coplas de pie quebrado en las que devela la clave política del régimen rosista. Lo que Rosas, los Anchorenas y sus adláteres llaman “federación” debe escandirse de otro modo: no es sino “fe-de-ración”. El poemita comienza así:

Si Rosas pretende  
 Su mal divertir  
 Convoca a los suyos  
 Y les habla así:  
 Vosotros constantes  
 En la *fe* que enseña  
 Que á los netos puros  
*Ración* les espera,  
 Robad y bebed:  
 Que aquesto es honor  
 Entre los devotos  
 De *fe-de-Ración*.<sup>24</sup>

.....

La “santa causa” de “fe-de-Ración” será, en versos subsiguientes, la invocación al brindis que Rosas repite para beber en honor a los “bobones” que “por defenderme/morirán de gusto”; del pueblo que “no puede/sacudir mi yugo”; frente a la reunión de “los locos todos” (Eusebio, Biguá, Cuitiño, Corvalán, Felipe [Arana], Don Fodieris<sup>25</sup>); frente a los rumores acerca de sus asesinatos; y, por último, por la seguridad (“Yo no temo al mundo/ni a sus necios dichos”) que le brindan para sus aliados (Parra, Cuitiño, Corvalán, Mansilla, Salomón: vale decir, los más conspicuos integrantes del núcleo de la Mazorca). En la voz de Rosas —una voz que no registra ningún rasgo agauchado y que señala constantemente su distancia jerárquica con los que postula como “devotos” alocutarios—, la explicitación del juego de palabras agrega un rasgo de cinismo a la figura del enemigo.

Tan eficaz encuentran su hallazgo los redactores que pocos días más tarde en el número 17 (25-4-1839) actualizan el calambur. Aún insisten en él casi dos meses más tarde (en el número 32 (20-6-1839)), cuando los redactores declaran que “Sigue Rosas machacando con la palabra *Federación*, en la cual ya nadie cree en toda la república”, porque ya todos saben que lo único que le interesa es su “fe-de-ración”). El calambur<sup>26</sup> es un recurso habitual en la poesía satírica, porque descubre una relación oculta en la lengua que hace que el término sometido al juego pierda su arbitrariedad ni bien se lo enuncia. A diferencia de las figuras retóricas de sustitución (como la metáfora, la sinécdoque o la metonimia), en el calambur no hay distancia entre los semas que se vinculan. O en todo caso, y poniendo en juego nuevamente la dimensión mágico-performativa del lenguaje, la distancia se pierde en el momento en que la expresión se enuncia: una vez develado el juego de palabras, no puede pronunciarse el término elegido sin proferir, al mismo tiempo, su opuesto deformado, satírico —no ya arbitrario, sino necesario—. En el caso de “fe-de-ración”, la eficacia satírica se juega además en el pasaje de la oralidad a la escritura: hay que ver escrita la inocente vibrante simple de federación para comprender que, para quien sabe leer, debe actualizarse como la múltiple que anuncia la *ración* (y con la “ración”, unida a la “fe”, quedan trivializadas tanto la creencia federal, como su liturgia, y también la corrupción económica; la “ración” sugiere también la trivialidad de la asignación cotidiana, el reparto clandestino, la avaricia en la apropiación).<sup>27</sup>

#### 2.1.4. Las ideas tienen contornos



*El Grito Argentino* apareció de manera bisemanal (jueves y domingos),<sup>28</sup> en un pliego de formato in 4to, distribuido a dos columnas, y ostentando en cada uno de sus números una lámina en su página final. Cada una lleva inscripto, en el ángulo superior izquierdo, la letra L y un número romano, que informa su orden en la colección. El detalle resulta entre optimista e irónico, si se recuerda el carácter clandestino de su circulación. Al mismo tiempo, habla de un trabajo sistemático de racionalización, compilación, selección y jerarquización de materiales gráficos indicador del carácter militante –tanto en la producción como en las expectativas de circulación y recepción– del periódico. De este trabajo de edición resulta evidente la voluntad de que las láminas puedan tener una relativa autonomía de circulación e interpretación.

Por su carácter instrumental –como motor de la difusión del periódico–, las imágenes incluidas en las entregas de *El Grito Argentino* –y esta afirmación alcanza, como se verá, también al *Muera Rosas!*– en cambio, parecen haber ofrecido un plano de encuentro en el que formas de apelación, miradas sobre la realidad y competencias de lectura verbal e icónica se combinan de manera mucho más plural, y también más seductora.

Las láminas apelan a sistemas de representación diversos: las hay alegóricas, al estilo neoclásico, como el del frontispicio del periódico;<sup>29</sup> pero también costumbristas, realistas, grotescas. Toda la serie oscila entre la ilustración y la caricatura. Algunas de esas láminas, producen en el espectador cierta perplejidad: resulta difícil terminar de decidirse completamente por alguna de estas dos posibilidades de decodificación. Si bien las diferencias de trazo, sistemas de representación a los que se apela, competencias para ejecutar la tarea e incluso intereses dispares que se adivinan en las

ilustraciones, permiten sospechar que la autoría de los grabados de estos periódicos pertenece a más de un ilustrador, los historiadores del periodismo han atribuido únicamente a Antonio Somellera la autoría de sus láminas.<sup>30</sup> Aun así, varias resultan difícilmente atribuibles a un pintor, miniaturista y litógrafo profesional. De hecho, Fukelman distingue entre todas las imágenes tres “tipos iconográficos” para la representación de Rosas, basados en “la observación de la factura y el uso de los recursos plásticos-compositivos se puede inferir la presencia de varios autores. Esta hipótesis se sustenta desde el análisis de los modos de composición, en el tratamiento de la figura humana” (p. 3). De la argumentación de Fukelman puede deducirse que estos “tipos iconográficos” indiciarían si no otros tantos autores, al menos diferentes posiciones de enunciación: la representación de Rosas como “gaucho” (determinada por su vestimenta y atributos: gaucho, con calzones, descalzo salvo cuando los zapatos enfatizan el gesto de humillación de una víctima o un valor);<sup>31</sup> la que corresponde a un Rosas “semioculto” (señalada por la pose de perfil, y connotadora de un gobierno erigido sobre el secreto y la cobardía);<sup>32</sup> y la “satírica”, a través del recurso de la “caricatura animalesca”.



*El Grito Argentino 7*

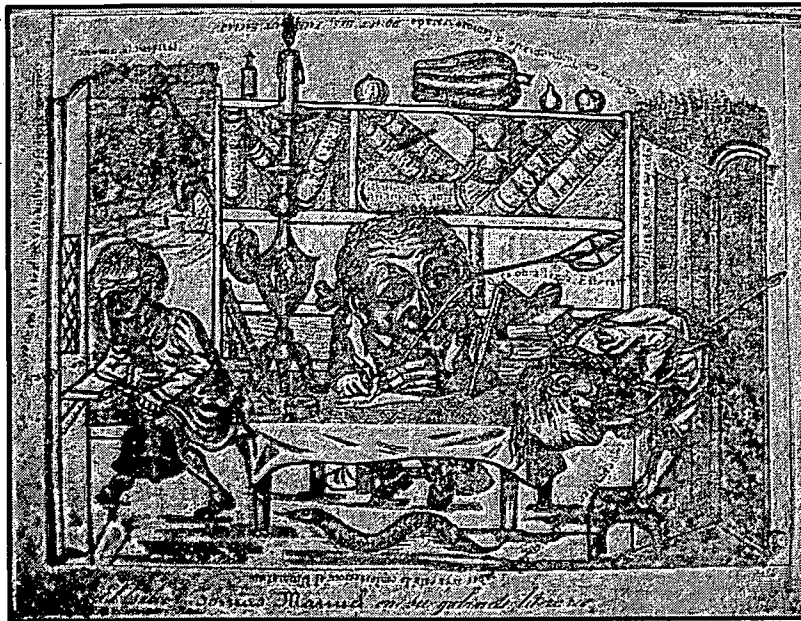
*El Grito Argentino 6*

*El Grito Argentino 29*

Si se abre la perspectiva para considerar no sólo el tipo iconográfico que opera en la representación de Rosas sino el conjunto de las composiciones, podría encontrarse



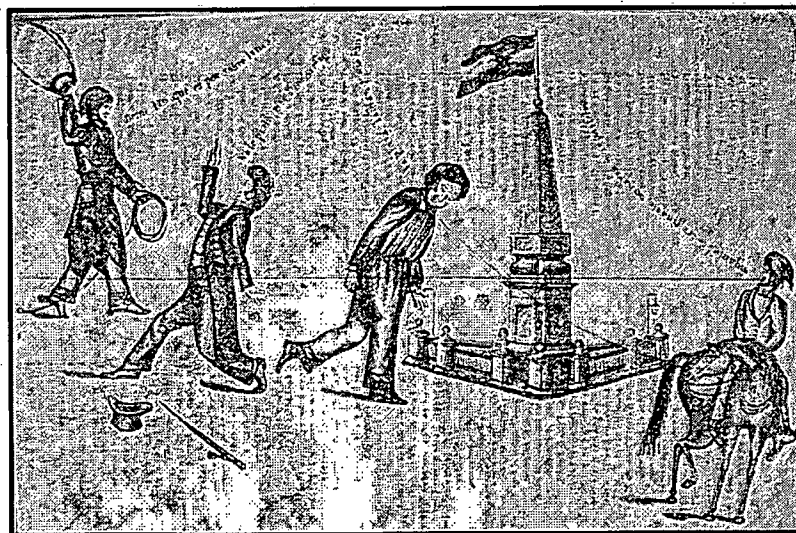
incluso más configuraciones plásticas, que permiten pensar en más enunciadores y suponen nuevos efectos: ya sea otra versión de la caricatura, en clave grotesca<sup>33</sup>



*El Grito Argentino* 10, 31-3-1839.

Bajo la imagen: "El sabio Tomás Manuel [Anchorena] en su Gabinete Literario"

o dando cuenta de una expresividad que confía superar, a partir del mensaje que transmite, la evidente falta de herramientas técnicas para transmitir plásticamente esos conceptos:



*El Grito Argentino* 9 (24-3-1839). Un paisano, revoleando el lazo: "Deme lanca que es por sobre el lao. Tomás Anchorena: No lo piale, por Dios, amigo. Rosas: A la plata, Tomás Manuel, que me han visto el juego. Otro gaucho, a caballo: Oigané! Te trajinaste, no harás más pasteles."

Bajo la imagen: "Buena basa ha sacado el amigo Rosas, con su empalmada".

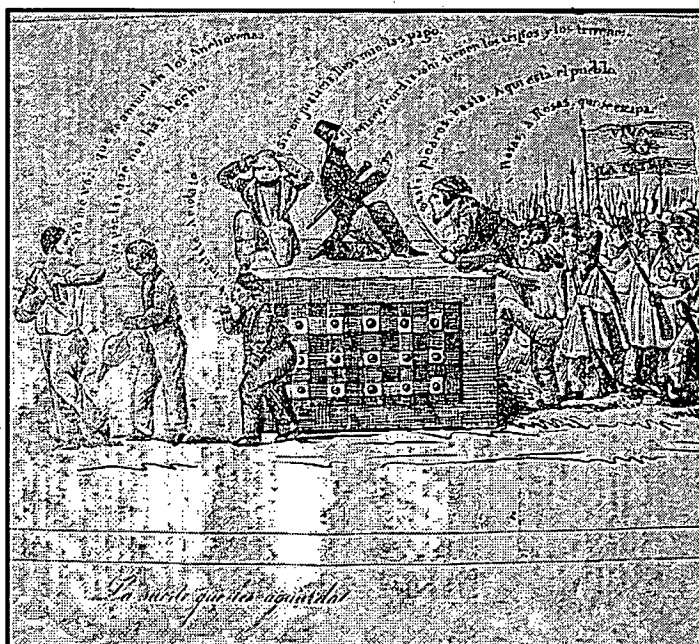


Al revisar la colección de *El Grito Argentino*, resulta evidente que sus láminas apuestan a la elocuencia antes que a la destreza del oficio. Más aun: la torpeza del trazo –por momentos, casi infantil– en la composición de algunas imágenes, el descuido o desconocimiento de los elementos de la perspectiva, vinculados con la velocidad y la espontaneidad que se atribuyen a la ejecución –un verdadero motivo constructivo en *Facundo*, y argumento central para la interpretación y valoración de “El matadero” en la lectura de Juan M. Gutiérrez, por citar dos ejemplos muy célebres– son claves para validar su carácter militante.

Las ilustraciones trabajan con frecuencia sobre procedimientos que subrayan la asimetría de saberes. Entre ellos, el uso de figuras alegóricas es ejemplar, porque invitan a realizar un desciframiento en alta voz a cargo de quien puede establecer el sentido correcto para quienes están, únicamente, en condiciones de asimilarlo. Se trata, por añadidura, de un procedimiento que tiene una evidente tradición vinculada con la difusión de la historia sagrada –y, por ende, “verdadera”. Este carácter cifrado de las imágenes es sobre todo efecto de cifra: más allá de la precariedad de su ejecución las láminas recurren a procedimientos tan elementales, que muchas veces sorprende que sea necesario incluir una glosa. No obstante, la voluntad de codificación –esto es, de usarlas en función dadora de identificación para quienes comparten su sentido– hace que resulten espacios privilegiados para resolver el contrapunto entre grito y circulación soterrada o secreta, así como entre la proclama o denuncia a viva voz.

Es allí donde parece anudarse la apuesta más intensa a una pedagogía política. En *El Grito Argentino*, cada lámina se presenta acompañada por un comentario o relato breve, en la anteúltima página, donde se estabiliza y asegura el sentido de lo que se dará a ver. Son textos que generan sus “instrucciones de uso” de manera particularmente explícita. A partir de los demostrativos de lugar y de la deixis que implican, suponen una proxémica en la que el público es colectivo, en tanto involucra al menos dos lectores de la imagen: el que contempla y el que explica. “Ahí está la querida patria....” (1, 24-2-1839), “Allá va el paquete Inglés” –se inicia un suelto encabezado por el cliché de un bergantín– (2, 28-2-1839), “Ahí está el Ilustre, queriendo trepar, con el objeto de agarrar lo que tanto desea el tirano; á los hombres que le han declarado guerra á muerte, y á la mediación inglesa” (30, 13-6-1839), “Con razón dice ahí un paisano, que el papel habla la purita verdad” (16, 21-4-1839).

Como si la creencia en el poder mágico de la palabra –que Elliott (1960) y Hodgart (1969) señalan como rasgo de origen de la sátira– alcanzara también a la caricatura, en *El Grito Argentino* la vulnerabilidad del enemigo parece obtenerse a partir de trazos obstinados y bastante elementales: Rosas es un paisano que se oculta tras un enorme sombrero –más cerca de la representación que propone Luis Pérez que de la del impasible tirano de *Facundo*–, los Anchorenas, sicarios bastante atolondrados (v., por ejemplo, la lámina publicada en *El Grito Argentino* 10 (31-3-1839), y la que sigue):



*El Grito Argentino* 12 (7-4-1839). Rosas: “Yo me voi. Que se amuelen los Anchorenas”. El mulato del fuele: “Vaya por las que nos has hecho”. El negro: “Amolate, amolate”. Los Anchorenas, sobre la “caja”: “Si con justicia, Dios mio, las pago”/ “Misericordia, ahí tienen los trigos y los terrenos”. Patriota: “Basta, picaros, basta. Aquí está el pueblo”. El pueblo: “A Rosas, a Rosas, que se escapa”. Bandera: “Viva la Patria”. Bajo la imagen: “La suerte que les aguarda”

Pero en otras oportunidades, la imagen abandona tanto el tono satírico moralizante como el caricaturesco, y ensaya la búsqueda de mecanismos y objetivos más sutiles. El ejemplo más logrado se publica en el número 16, bajo el título “Una reunión de patriotas”, definición que sirve de título también al comentario que acompaña y glosa la imagen.

#### Una reunion de Patriotas

En vano al cobarde de Juan Manuel se le ha metido en la cabeza que ha de tratar á los paisanos como á perros, pues que todo se lo debe á ellos. Los paisanos lo han puesto donde está, y el pícaro tirano no quiere parar hasta acabar con el último pobre. Los buenos campesinos no le temen, no; así es que se nos pide el grito de muchas partes de la campaña de Buenos Ayres; y nos consta del modo mas positivo que cuando llegan á

agarrar uno, lo leen en rueda, en los ranchos, pulperías, carreras, y al instante manifiestan cuales son en el dia sus disposiciones contra el flojonazo de Juan Manuel. ¿Cómo no han de gritar abajo el tirano y como no lo han de voltear, si no solo ha fusilado ese picaro á tanto hombre que valian mas que el cien veces, sino que se quiere quedar con las tierras de los pobres? Con razon dice ahí un paisano, que el papel habla la purita verdad, por que no hay bicho que no esté viendo todos los dias que las cosas que hace Juan Manuel con mala intencion, que á nadie sino á un picaro se le ocurren. Es verdad que nada le importa la ruina y miseria de la tierra, mientras el ladron llena la bolsa junto con los primos, los cuales, si los dejáran, vendrian á ser dueños de todo el pais, pues ese camino llevan, si no se les ataja con tiempo. (*El Grito Argentino*, 16, 21-4-1839, p. 3, c. 2).



*El Grito Argentino* 16, 21-4-1839. Primer "patriota", sentado, a la izquierda: "No se ha de quedar con las tierras que nos ha quitado". Gaucho sentado, al centro: "Pucha que habla al alma y la purita verdad". Gaucho sentado, a la derecha: "Alzemos de una vez el poncho". Gaucho de pie, centro: "Abajo el tirano y cobarde Juan Manuel Rosas" Gaucho de pie, sosteniendo *El Grito Argentino*: "Compañeros, aquí está el Grito lindo y habla de las marcas". En el periódico: "Grito Argentino./ Abajo el tirano y cobarde Juan Manuel Rosas."

Bajo la imagen: "Una Reunión de Patriotas"

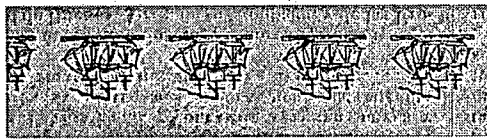
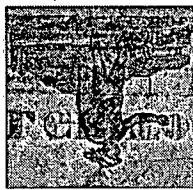
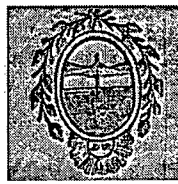
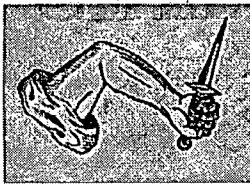
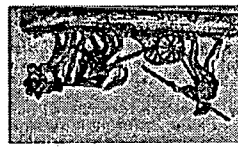
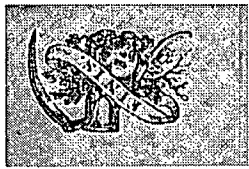
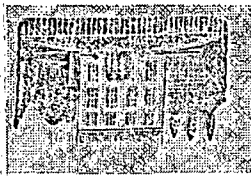
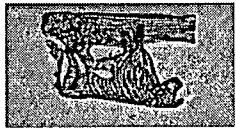
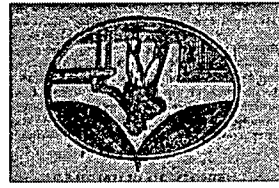
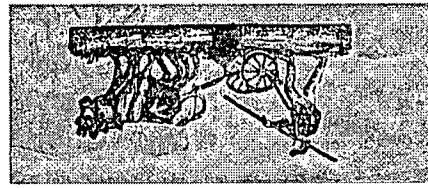
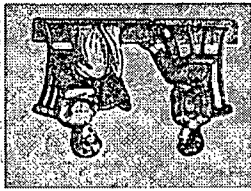
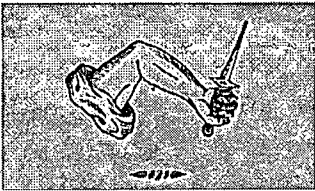
La ilustración propone un modelo de recepción para *El Grito Argentino* en el que busca inscribirse: la lectura en voz alta, integrada a una sociabilidad que no distingue con precisión el ocio de la escucha alerta, y en la que la palabra circula en el mismo plano que el mate y el naipe. Significativamente, del periódico dentro del periódico no se ven imágenes sino el dibujo de unas letras. Los dos gauchos de pie se miran a los ojos, pero el del centro, en rigor, lee: al mirar a la cara a su compañero, repite el texto que se ve en las páginas de un periódico que se parece más a un libro que a una hoja suelta. Rostros y letras dejan leer lo mismo: dicen igual.

Una paisana, a la izquierda, es testigo de la escena de lectura. En la ficción de esta reunión patriota, se oye mientras se lee *otra cosa*: las cartas del *monte* o el truco, que proponen su juego de apuestas, verdades y mentiras, en el que el lector –frente a la página– queda posicionado como un cuarto jugador. El *pie* –que en el truco, decide– lee, entonces, imágenes y letras: oralidad y escritura se interrogan una a otra y, por mediación de la imagen, abren el juego para el ingreso de públicos con saberes diversos en una misma comunidad imaginada, presentando una imagen no sólo desacralizada, sino placentera –yuxtapuesta tersamente a la zona del ocio– de la lucha política. “Patriotas”, la palabra clave que ancla la imagen, tiene una dimensión deíctica: su sentido no es lo mismo del lado de *acá* que del de *allá*. Para el lector del periódico, situarse frente a la lámina en el lugar correcto y aceptar la pertenencia a un bando son operaciones que el ojo realiza con una única mirada. Se trata, por lo demás, de una escena plácida, casi idílica: en este marco y en este tono los mecanismos de la escritura, la oralidad y la imagen trazan una alianza que permite interpelar, en un mismo mensaje, a gauchos y letrados. Al mismo tiempo y junto con ese efecto de serenidad, cabría advertir que su representación exhibe, en su propia construcción, también la dificultad que supone esa alianza. Esa dificultad se advierte en el escorzo necesario para que el lector extratextual, real de *El Grito Argentino* vean la páginas dibujadas. En ese punto el dibujo muestra su composición: a la que podría ser una simple escena costumbrista se le sobreimpreso –literalmente– la letra y con ella, se la ha convertido en un texto político. Ambas dimensiones de la imagen –la costumbrista y plácida, por un lado, y la política y tensa, por otro-- no terminan de ajustarse del todo, y ese desajuste, esa dificultad, se expresa en el diario dibujado “en abismo”.

Y en rigor, la lámina no hace sino explicitar una práctica lectora central que es parte importante del programa político de *El Grito Argentino* periódico, que configura su propuesta gráfica, y que el periódico ha ensayado desde su primer número. El énfasis en la visibilidad del periódico, en múltiples dimensiones: como objeto clandestino –en un extremo, casi como una divisa– que solo algunos deben ver; como objeto impreso, para su lectura; como objeto ilustrado, que propone una lectura no sólo de sus impactantes láminas finales, sino de toda su propuesta gráfica, incluida la ilustración de su frente y los abundantes viñetas que se distribuyen en sus páginas. Observando la secuencia de las viñetas y su relación con los textos que escanden, se advierte que su función pronto deja de ser meramente ornamental. Las viñetas, “*microensembles iconiques complexes*” –como los llama Philippe Hamon (2001: 14)– deben entenderse en este caso como

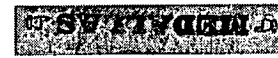
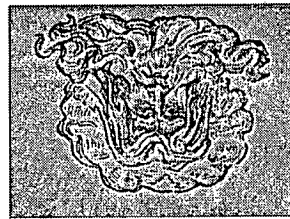
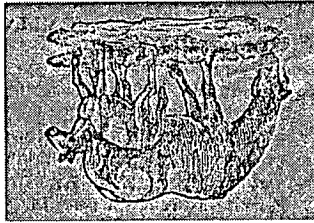
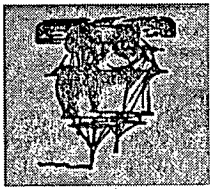
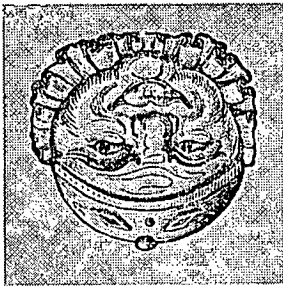
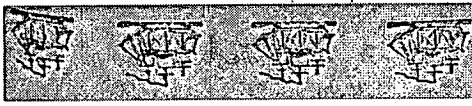
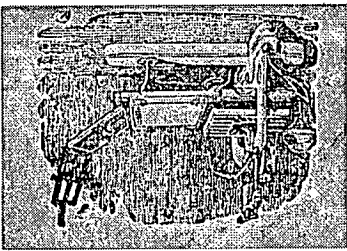
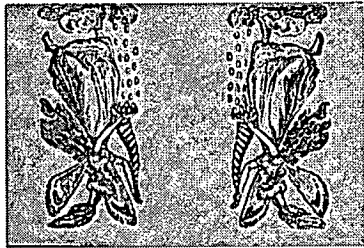
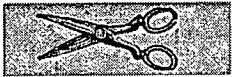
pictogramas, cuya reiteración deriva apresuradamente en ideogramas: la reiterada secuencia de barcos no indicia como “muchos barcos” sino como “bloqueo francés”; el dedo acusador que apunta a la cabeza de Cristo, la crueldad de Rosas sobre sus víctimas.<sup>34</sup>

*El Grito Argentino* puede recorrerse también, entonces, sin leer una palabra: siguiendo la secuencia de las viñetas que separan uno y otro texto, y articulan un lenguaje ideográfico cuya prosodia, recurrencias y énfasis se vuelven elocuentes ni bien se ha tomado partido.



(completa)

Vinetas utilizadas en los 33 números de *El Grito Argentino* (secuencia ordenada y



La única mención de responsabilidad editorial de *El Grito Argentino* es el de su imprenta: la de la Caridad, una de las primeras de Montevideo. Desde 1822 funcionaba a cargo de la Hermandad de la Caridad, que administraba un hospital en el mismo predio. Desde sus primeros años, la Hermandad dispuso la compra de varios juegos de tipografías y diversas maquinarias (entre ellas, la de “Pérez”, que había sido traída a Montevideo en 1818 por José Miguel Carrera, para hacer propaganda contra Pueyrredón y San Martín)<sup>35</sup>. Al principio imprimía billetes de lotería, y desde 1825, comenzó a publicar libros y folletos. Fue el establecimiento tipográfico más importante de su tiempo por la “variedad y riqueza de tipos inigualable, así como viñetas y adornos recibidos (...) de diferentes imprentas. Los hubo de fundición española, inglesa, francesa, y hasta fundidos en el país por los hermanos Rosendo y Valentín Ayllón” (Soiza Larrosa, 1989: 482).<sup>36</sup> Viñetas que originariamente habrían estado destinadas a ilustrar movimientos solares, almanaques (como sucedió, tal vez, con la imágenes del arado o la de la cosecha, cuyo valor bien pudo ser indicativo antes que alegórico) o libros de zoología (como los perros, o el escorpión que aparece en uno de los últimos números), historias sagradas (como el ángel o la cabeza de Cristo), documentos oficiales (los escudos argentino y oriental) o suertes de la lotería (aunque el texto que le sigue la nombra como la “Diosa de la Abundancia”, que “paseará sobre nuestro suelo, derramando sus dones y favores” ni bien el “tirano” caiga, se trata probablemente de la diosa fortuna, duplicada en el número 31)<sup>37</sup> se articulan, en la secuencia del periódico, como un lenguaje en el que unos barcos –cuya secuencia se cuida alternar– vuelven una y otra vez la mirada al bloqueo; la siembra y la cosecha apelan a los labradores y pequeños propietarios; los perros informan de la crueldad de Rosas; la cara de Cristo, de los mártires de la oposición. Otras figuras resultan más enigmáticas, tanto por su origen como respecto a su decodificación: la máscara de payaso que se atribuye a Rosas, que se repite dos veces en la secuencia, invita a pensar que ciertos textos (y hasta ciertos argumentos) bien pudieron ser inspirados por el hallazgo de un *cliché* arrumbado en la imprenta.<sup>38</sup>





Por otro lado, vale la pena recordar que parte importante de la información que circulaba hacia y desde *El Grito Argentino* era provista por los conjurados de Maza. Según expone Rodríguez (1921-1922), la correspondencia entre estos estaba cifrada. Rodríguez transcribe la clave que utilizaban:

Signos de nombres de personas	
<i>L</i> - Lavalle	<i>S</i> - Mariano Lozano
<i>R</i> - Rosas	<i>XX</i> - General Pinto
<i>F</i> - Corvalán (el de la Federación)	<i>Q</i> - General Vidal
<i>H</i> - Coronel Lagos	<i>#</i> -
<i>A</i> - Coronel Ramirez	<i>z</i> - Manuel Egua
<i>B</i> - Quesada	<i>V</i> - Castell(?)
<i>D</i> - Pacheco	<i>E</i> - Enrique Lafuente
<i>P</i> - El clérigo Peralta (?)	<i>Victurino</i> - Diego Arana
<i>C</i> - Carlos Tejedor	<i>⊖</i> -
<i>B</i> - Avelino Balcarras (?)	<i>George</i> - Felix Frias
<i>F</i> - Félix de Alzaga	<i>M</i> - Martinez Fontes
<i>R</i> - Ramón Maza	<i>G</i> - Bernardo González
	<i>D</i> - Rafael J. Corvalán

Clave para la correspondencia							
a	b	c	d	e	f	g	h
<i>L</i>	<i>R</i>	<i>V</i>	<i>Q</i>	<i>X</i>	<i>I</i>	<i>K</i>	<i>T</i>
<i>J</i>	<i>H</i>	<i>M</i>	<i>N</i>	<i>O</i>	<i>P</i>	<i>S</i>	<i>U</i>
<i>Z</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>

Repasar la lista de signos de los conjurados, que van del dibujo a la letra, invita a pensar que los conspiradores no podían ser insensibles al valor semiótico de aquellas otras imágenes, igualmente pequeñas y económicas en su síntesis significativa, que son las viñetas. Pensadas como claves de lectura, las viñetas de *El Grito Argentino* son la contracara (pública, visible) de las "claves" de la correspondencia, y proyectan hacia los lectores la alianza ideológica que sostiene al periódico.

### 2.1.5. Letra y música

Desde su nombre, *El Grito Argentino* expresa una posición de rebeldía y denuncia. En cada edición, el periódico lleva como epígrafe unos versos de la *Canción patriótica* de Vicente López y Planes: “Oíd mortales el grito sagrado/ libertad, libertad, libertad”. La referencia a la letra de la *Canción patriótica* (impresa y de autoría individual) debe leerse, entonces, en términos de su enunciación colectiva: quienes entonan el verso participan de la enunciación del periódico. “Grito sagrado” y “grito argentino” subrayan que la patria se define a partir de la referencia a la “tradición política” de Mayo: vale decir, por la referencia a un origen que, aunque cercano en el tiempo, se construye bajo la forma de un origen mítico común. Pero se define también a partir de aquella entonación anónima y coral, que comparte al menos parte de esa connotación mítica, así como un conjunto de valores que la alusión a la *Canción patriótica* convoca como presupuesto.

Un primer conjunto de poesías, deliberadamente organizado como serie, es la constituida por los ocho poemas gauchescos incluidos en la colección del periódico. El primero aparece en el número 9 (24-3-1839), y el resto en los once últimos números. Con la “Conversación entre los paisanos Salvador y Jacinto”, en la que el primero hace referencia a una carta que desde “la otra banda” le mandó “Chano, el viejo cantor” se producen dos modificaciones en el lenguaje del periódico. En primer lugar, aparecen ciertas expresiones ruralizadas, agauchadas en otras zonas del periódico (concretamente, en ese número, las filacterias de la ilustración de la cuarta página expresan esas voces gauchas):



La gauchesca –entendida ante todo como un pacto que se expresa en la construcción de una lengua– entra a *El Grito Argentino* como perspectiva y como sistema de adjetivación: en el número siguiente (10, 31-3-1839), por ejemplo, se

caracteriza a Rosas –por primera vez- como “flojonazo” (y ya no como “miedoso” (2, 28-2-1839) o “cobarde”(4, 7-3-1839); la persistencia de estos términos en números sucesivos del periódico no invalida la sorpresa del nuevo tono, ostensiblemente popular, que acompaña el ingreso de la lengua gauchesca).

En segundo lugar, con esta composición ingresa, a través de la mención de “Chano” –es decir, Bartolomé Hidalgo–, la referencia a la gauchesca como objeto escrito, literario. Y con ella, la alusión a un pacto preexistente: el que enlaza las voces orales del campo y los trazos letrados de la ciudad en la gauchesca. En este sentido, el “grito” de *El Grito Argentino* reitera, en un tono crispado, el proyecto que en 1824 cristalizó *La lira argentina*, donde composiciones neoclásicas y gauchescas forman el conjunto de la literatura nacional.<sup>39</sup> Lo que cuenta Chano y Salvador refiere a Jacinto es la existencia de una reunión

.....  
 de puritos argentinos  
 Y no es esto lo mejor:  
 Sino que los Correntinos  
 Los Franceses, Orientales  
 Todos, en fin, á una voz,  
 Han declarado la guerra  
 A Juan Manuel el ladrón  
 .....

Como las imágenes de las láminas de *El Grito Argentino*, la gauchesca es artificio: el suyo remite directamente a la voluntad o exhibición de integración –en este caso, voluntaria y jubilosa–. Pero además, y al igual que la imagen, ese carácter artificioso es el que permite que la representación verosimilice la univocidad de la guerra a Rosas. “Argentinos”, “correntinos”, “franceses” y “orientales”, sin distinción de idiomas, tonadas ni acentos pueden declarar juntos esa guerra en gauchesco.

Unos cuantos números más adelante, la “Conversación entre los Paisanos Salvador y Genaro” refuerza aquella alusión a la gauchesca de Hidalgo. En dos sentidos: por la reiteración de uno de los personajes (el “paisano salvador”; y habría que decir que, a medio camino entre los nombres del santoral y las referencias en clave, el nombre de este héroe gaucho no puede ser sino providencial) y por la referencia a un motivo que tiene ya una tradición en la gauchesca previa: la visita del paisano a la ciudad. Esta vez, por cierto, la “función” que relata, a su regreso del “pueblo” Genaro a Salvador, no es una función patria, sino el espectáculo del terror:

.....

Quite, amigo; es un dolor  
 ver como está el pueblo ahora;  
 En cuanto da la oración  
 Ni perros halla en la calle;  
 Tuito el mundo en un rincón  
 Se mete, truncan las puertas  
 Y hasta que no está alto el Sól  
 Nadie sale de su casa (...)",<sup>40</sup>

.....

Así empieza el recuento de males Genaro, quien consigna además que el bloqueo ha causado hambre y miseria; que no hay compradores para los "cueros, astas y sebos"; que "los ingleses ya no compran/ni una cola de ratón"; los saladeros no trabajan, ni tampoco las carretas ni changadores. Y si la providencia, con Salvador, está en la escucha ("Hasta cuándo querrá Dios/que el pueblo de Buenos Ayres/sufra tanta humillación!"), Genaro traerá la buena nueva que su compadre deberá propagar haciendo uso del periódico en que se están leyendo sus palabras:

.....  
 Aquí le traigo unos GRITOS  
 Que seño Anselmo me dio  
 Páque reparta en el Pago  
 Tóme amigo, leálos,  
 Verá como ya Lavalle  
 Rejuntó la emigración  
 Y el General don Rivera  
 Con su ejército marchó

.....

La puesta en abismo de la escena de lectura (al menos, como expectativa, ya que quienes hacen *El Grito Argentino* esperan que otros paisanos,<sup>41</sup> como Genaro y Salvador, actualicen ese diálogo en cuanto escuchen la lectura o lean el periódico) apunta nuevamente a reforzar la alianza con los lectores en términos de coautores del periódico. La gauchesca en tanto género colabora en ese sentido: la referencia a un sistema de voces-personajes que se retoman en diversos números de *El Grito Argentino* organiza una comunidad simbólica que reitera los acuerdos y las lealtades justamente en un momento en que —como dan a entender otras zonas del periódico— esas coincidencias entre los diversos grupos opositores al rosismo son difíciles de lograr.<sup>42</sup>

Pero la apelación a la poesía y a su musicalidad, y muy concretamente, al ritmo que supone, excede a la serie de la gauchesca. Conforme avanza su publicación, *El Grito Argentino* va incorporando además muy diversas composiciones poéticas, que

difieren en sus características métricas, en sus objetos y en el sistema de recursos retóricos a los que apelan. Todas ellas tienen, no obstante, un elemento en común: parten de la expectativa de una enunciación coral. No se trata entonces de un pacto entre gauchos y letrados, sino de una concertación más ambiciosa: la que busca y ensaya, en diferentes tonos, la posibilidad de entonar en conjunto –lectores y coautores– ciertas expresiones y ciertos argumentos. Pero además, se trata de composiciones que tienen una función pragmática, en tanto convocan a poner el cuerpo en acción. La mera enumeración de esas composiciones da cuenta, nuevamente, de la voluntad de hacer confluir ámbitos enunciativos diferentes: marchas para avanzar sobre territorio enemigo en la batalla, cielitos y tabapuys<sup>43</sup> para acompañar desde la tan convocada campaña las palabras que se transmiten desde Montevideo, himnos para ser ejecutados en un salón y aún “profecías” que pueden oírse en ámbitos laicos pero sacralizados, como las reuniones de *patriotas*.<sup>44</sup> En *El Grito Argentino*, por eso, la poesía no cumple jamás una función satírica sino todo lo contrario: es un discurso que no opera por polaridad, sino como un centro imantador que cohesiona la identidad colectiva, la provee de tonos, formas, frases e imágenes respecto de las cuales no hay distancia posible. Gauchesca, guerra y danza. En *El Grito Argentino*, la palabra poética propone como interpretante de su discurso –en el sentido peirciano del término– una coreografía patriótica: los lectores de *El Grito Argentino* podrían, con justicia, proponerse “bailar ese periódico”. Y bailarlo.<sup>45</sup>

## 2.2. *Muera Rosas!*

### 2.2.1. Un libelo periódico

Suspendamos por un momento esta expectativa del pasaje a la acción de *El Grito Argentino* —una acción cuyo desenlace más inmediato quedó anticipado con el cese del periódico tras descubrirse la conspiración de Maza— para explorar un semanario de combate que vuelve a ensayar en la palabra satírica, y en su articulación con la imagen, la fórmula para hacer la guerra cuando ya no quedan alternativas para la polémica y,<sup>46</sup> al mismo tiempo, se presiente que se está abriendo una nueva posibilidad para derrocar a Rosas.

Entre el fracaso de la conspiración de Maza y finales de 1841 la guerra entre el gobierno de Rosas y sus opositores, políticos, militares, internos y transnacionales viró en sus prácticas, objetivos y alcances. Tras el asesinato de Félix Tiola —el repartidor de *El Grito Argentino*— y la tortura de su compañero Manuel Bustillo, explica Gabriel Di Meglio, “fue evidente que cualquier actividad política se había vuelto casi imposible en la ciudad. Por eso, 1839 fue un año clave porque con él terminó prácticamente la acción antirrosita en el ámbito urbano” (2007: 173). A fines de 1839 se había producido la revolución de los “Libres del Sur”, que involucró la movilización de hacendados y sectores rurales, así como algunos grupos de indios aliados en la Provincia de Buenos Aires. Desde los primeros meses del año siguiente la Policía porteña persiguió con insistencia a quienes no exhibían —mediante su aspecto, sus declaraciones o contribuciones monetarias— su adhesión al gobierno. En abril de 1840 Paz huyó de Buenos Aires a Montevideo —en el mismo barco viajaba Antonio Somellera—. En agosto Paz fue designado jefe de las fuerzas de la coalición opositora, y preparaba su ejército en Corrientes. Por entonces los proscritos están a la espera de que el ejército de Lavalle, acampado en Santos Lugares, se decida a invadir Buenos Aires. Tras la retirada de Lavalle, Rosas recupera posiciones. Negocia, mediante el barón de Mackau, un acuerdo con el gobierno de Francia, que decide levantar el bloqueo provisoriamente. Al mismo tiempo, decreta la confiscación de los bienes y propiedades de los unitarios. *Cuando el año cuarenta moría*, más concretamente, durante el mes de octubre se produjeron una serie de asesinatos, episodios de tortura y de robos y destrucción de propiedades. Aunque todos estos episodios cesaron ante la protesta del Ministro británico John Mandeville, la actividad política opositora en la ciudad cesó. Al tiempo, se redoblaron las manifestaciones públicas de adhesión al gobierno. “En Semana Santa

solía quemarse un muñeco que representaba a Judas; ahora, tanto en los barrios de la ciudad como en los pueblos de la campaña, el lugar de Judas lo ocupaba un muñeco de Lavalle o Rivera” (Di Meglio, 2007: 181; v. también Salvatore: 1996, *passim*). A fines de noviembre de 1840 Oribe derrotó a Lavalle en Quebracho Herrado, y dio inicio a la serie de combates que llevarían a la persecución y muerte del jefe del ejército “libertador”. Este hecho, en combinación con la pérdida de los aliados franceses y la represión de la actividad opositora en la ciudad obligó a los proscritos a cambiar de estrategia. Unos cuantos meses después, en marzo de 1841, Manuela Rosas desembalaba un paquete destinado a su padre, y encontraba que ya no era un periódico lo que entraba subrepticamente hasta los dormitorios del tirano y buscaba “atronar” su “conciencia”: lo que había entrado era la guerra misma, la *máquina infernal*. El fracaso de la tentativa de asesinato de Rosas se convertiría en oportunidad para renovar los fastos del régimen, y mostrar el carácter predestinado del gobernante.

Mientras el aniversario del 25 de Mayo daba oportunidad a los poetas unitarios para discutir con los “jóvenes” de la “nueva generación” acerca de la nueva poesía que requería la patria, y competía por las adhesiones del “pueblo”, y mientras Florencio Varela viajaba de Montevideo a la corte brasileña y regresaba a la ciudad, y Juan Bautista Alberdi escribía la “peti-pieza cómica” *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos o sea fastos dramáticos de una guerra memorable* (1841) como parte de la batalla simbólica contra Rosas, la guerra continuaba en todo el territorio de la Confederación. En septiembre de 1841 la Coalición del Norte, dirigida por Lamadrid, fue derrotada definitivamente por fuerzas adictas a Rosas. Hacía ya un año que Oribe había vencido a Lavalle en Quebracho Herrado, y que el derrotado marchaba en retirada, ahora hacia Bolivia. Como se sabe, parte importante de esas fuerzas abandonaron a su jefe para regresar a Corrientes e incorporarse al ejército de Paz. El 9 de octubre Lavalle fue ejecutado, y ese nuevo ejército se convirtió definitivamente en la única opción militar para los que conspiraban en Montevideo. Esa opción debía ser acompañada por una nueva máquina infernal: una hecha de letras, a la que no se le humedeciera la pólvora. En ese contexto hay que leer la aparición del nuevo periódico político ilustrado, *Muera Rosas!*

*Muera Rosas!* llegó a publicar solo trece números, que se imprimieron entre el 23 de diciembre de 1841 y el 9 de abril de 1842. En ese breve lapso, el periódico cambió de día de salida (comenzó publicándose los jueves, pero a partir del número 7 el día de su salida fue variando sin sistema), de formato (pasó de tener dos a tres

columnas, y alternó la ubicación de la lámina a plena página que incluía), y ensayó diferentes géneros y discursos en sus páginas. Todo en el periódico denuncia la fuerza de la urgencia. Mantuvo, en cambio, un tono constante que hace contrapeso a tanta imprevisibilidad: el tono enfático, amenazante y virulento. Verdadero libelo periódico, aquellos vertiginosos cambios no sólo fueron producto de la coyuntura política en la que buscaba intervenir sino que se transformaron en eficaces coadyuvantes de la práctica militante: las alteraciones permanentes connotaban la lucha revolucionaria, y conjuraban quizá, mediante la expectativa y la sorpresa, la reiteración de sus argumentos y –más a menudo– de sus consignas.

*Muera Rosas!* retoma algunos rasgos formales de *El Grito Argentino*; entre ellos, ya desde su nombre, la apelación a la “entonación” oral. La elección del nombre en *Muera Rosas!* responde de manera evidente a una estrategia de apropiación de uno de los mecanismos verbales y de sociabilidad y control político más célebres y eficaces del régimen: a la actualización de los “vivas” y “mueran”. La voz colectiva se ha radicalizado: lo que redactores y lectores van a enunciar, ya no es una canción sagrada en tanto patriótica, sino una consigna partidaria. El imaginario religioso/sagrado (que entra a la cultura política al menos desde la Revolución francesa) no estaba ausente de las luchas entre unitarios y federales (basta pensar no sólo en los usos y combinatorias de discurso religioso y discurso republicano que modela el estado rosista, sino además, por ejemplo, en el emblemático *Es acción santa matar a Rosas* (1843), de José Rivera Indarte).<sup>47</sup> La orientación político facciosa del “mueran los salvajes unitarios” se responde aquí desde la escritura, y transformando la adjetivación moral-política (“salvajes unitarios”) con la contundencia de la simple –y previsible– reivindicación del derecho al magnicidio.<sup>48</sup> El primer número, a modo de declaración de propósitos, incluye una composición poética que hace del título del periódico su estribillo:

¡*Muera Rosas!*

Grito del pueblo

Salga un grito del infierno

Como un rayo furibundo

Eco de ira del eterno

Y de venganza del mundo.

Y estremezca tierra y aires;

Y con furias espantosas,

Lance un rayo en Buenos Ayres

Retronando: *Muera Rosas!*

.....



En el poema es fácil reconocer algunos rasgos neoclásicos que habían sido objeto de discusión en el Certamen poético del 25 de Mayo de 1841, y también otros, diversos, en los que se adivina un aire de familia entre esta composición y el anatema que José Mármol lanzará dos años más tarde, también para un aniversario del 25 de Mayo, con su poema “A Rosas” (1843), así como también con algunos textos de Rivera Indarte. Pero en este primer poema, firmado por “Caton”, el “grito del pueblo” se sobreimprime con el grito infernal ¿Quizá porque Buenos Aires, como sugerirá unos años después Sarmiento en *Facundo*, es ya un infierno? Es difícil afirmarlo, porque el grito infernal “retronará”... precisamente sobre la misma ciudad. Sin embargo, antes que detenerse en las contradicciones de la poesía de combate, el principio del poema importa porque marca la modalidad que tendrá el discurso del periódico: enfático, exhortativo, hiperbólico en su apelación a un sistema axiológico en el que los argumentos se subordinan a la eficacia del impacto emotivo. Este tono determina también una relación muy diferente de la que planteaba *El Grito Argentino* entre redactores y lectores: no hay espacio aquí para construir una “obra en colaboración”. El discurso panfletario requiere de la soledad de su emisor, que resiste en el lugar de la verdad, que ha sido excluida del mundo (Angenot: 1982). La redacción anónima del periódico se reformula así, en este caso, como un modo de afirmar esa soledad de una voz única, detrás de la cual, no obstante, funciona –al menos, así lo quiere dar a entender el periódico– un sujeto colectivo que encuentra cada vez más adhesiones. Frente a la repetición de los “vivas” y “muera”, o de otras sentencias y fórmulas propagandísticas del régimen de Rosas, el lector de *Muera Rosas!* pasa de ser –como denunciara a fines de siglo XIX Ramos Mejía– un oyente involuntario a un lector o un recitante igualmente apasionado: memorizar los versos y leer el periódico son operaciones equivalentes.

### 2.2.2. Tipos y cuerpos

La *imagerie* rosista está dominada no sólo por la figuración (la repetida representación de las imágenes de Rosas, de Encarnación Ezcurra, de Manuela), sino, ante todo, por el color. Innumerables testimonios contemporáneos hablan de la eficacia cotidiana de la oposición entre el punzó, por un lado, y el azul/celeste y verde, por otro.<sup>49</sup> Esta oposición, que podría imaginarse como una mera transposición anecdótica de un proceso político complejo tuvo por el contrario un valor central en su época. Si

resultaba extremadamente difícil contrarrestar este principio desde la prensa —la cromolitografía, técnica que permitía incorporar colores a los grabados, se desarrolló y difundió solo en el último cuarto del siglo XIX—,<sup>50</sup> podría pensarse que frente al principio del color, *El Grito Argentino* articula un discurso gráfico que aprovecha las posibilidades del dibujo y del valor, y el despliegue sutil de diferentes tipos de ilustración para articular un lenguaje propio que circule entre sus redactores, coescritores, copiadore, distribuidore, lectores y “escuchas”. Con un objetivo similar, la propuesta de *Muera Rosas!* no es, a primera vista, tan rica ni novedosa como la de *El Grito Argentino*. En rigor, parece simplemente incorporar las láminas a la publicación manteniendo una separación entre letra e imagen bastante tradicional. Sin embargo, su propuesta ensaya otra estrategia, a través de una serie de procedimientos en los que la palabra escrita se evidencia ante todo como objeto visible, y convoca a la acción desde su dimensión visual.

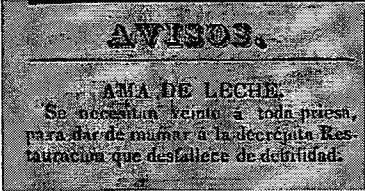

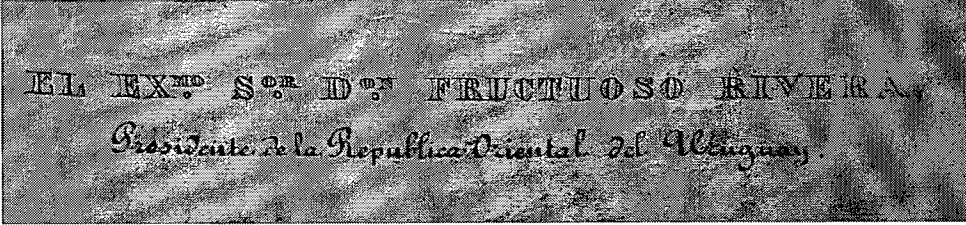
Así, el espacio del frontispicio, fundamental por el tipo de figuración y por la proporción de la página que ocupaba en *El Grito Argentino*, es reemplazado por una consigna cuya elección tipográfica es, en sí misma, una declaración de principios:



Si la “apariencia”, el aspecto físico (ropa, peinados, accesorios del vestido, gestualidades, modos de andar o de montar a caballo) son leídos como expresiones partidarias por la policía estatal (Salvatore: 1996), tipos y cuerpos de letra promueven también identificaciones políticas. En el frontispicio de *Muera Rosas!* la tipografía tridimensional, que enlaza la consigna con el objeto que la traduce a “cosa concreta” (“periódico semanal”), expresa la voluntad pragmática de la publicación. No se trata

únicamente de destacar un nombre o título, sino de hacer saltar a la vista, salir de la página el clamor magnicida (casi como una reformulación de la sentencia: aquí es la sangre lo que con letra entra). El nombre del periódico se convierte así en una “*parole imageante*”, un “objeto mixto ícono-lingüístico” (Hamon, 2001: 314), que debe su potencia a su capacidad para mantener simultáneamente ambos modos de significación (el de la imagen, el de la letra).

Apenas más abajo, el sentido de esa declaración aparece refrendado por los valores que se reclaman como derivación de primer lema (“Patria! Libertad! Constitución!”), mediados por la inscripción de la patria a través del escudo nacional y de las dos pequeñísimas viñetas. Aunque este recurso al cambio de tipografías aparece sólo algunas veces más en el periódico, su función es siempre, y de manera deliberada, más que ornamental.<sup>51</sup>

		<p>Ambas imágenes en <i>Muera Rosas!</i> 11 (5-3-1842). Como se advierte, en los dos casos el cambio de tipografía aparece en la mención de secciones habituales en un periódico de la época, pero que en rigor están parodiadas. El cambio de tipografía es, por tanto, signo de la presentación de textos satíricos.</p>
		
<p><i>Muera Rosas!</i> 12 (22-3-1842). Leyenda que acompaña el retrato de F. Rivera. La letra cursiva, que evoca el trazo manuscrito, connota aquí la autoría individual, subjetiva, del retrato (aun cuando –o quizá, porque– no aparece firmado).</p>		

La palabra escrita se vuelve objeto contundente, y da forma al periódico. No sólo por el hecho evidente del cambio de formato de dos a tres columnas (9, 23-2-1842)

para obtener más espacio disponible para los textos, sino por el cuidado en la titulación de cada uno, práctica no demasiado habitual en los periódicos contemporáneos. Si *El Grito Argentino* susurraba sus consignas como parte de la eficacia de su lógica conspirativa, *Muera Rosas!* se vuelve libelo ya en el énfasis con que grita sus palabras. Si el periódico pudiera sintetizarse en un signo, sería sin duda marca prosódica: el signo de exclamación. Mudo y enfático, como la consigna que el periódico debe distribuir pero no puede entonar, el signo de exclamación aparece, claro, en el nombre del periódico; pero sobre todo, con frecuencia inusitada y multiplicado en títulos y artículos de sus páginas. Incluso en su variante de apertura, tan poco frecuente en la imprenta del siglo XIX.

¡ OJO!	¡ ALBERTA !
<p><b>VENGANZA !! VENGANZA !!</b></p> <p>Muera Rosas !! Esta es la voz que se oye en todos los pueblos de la Republica Argentina, en el Estado Oriental del Uruguay, en Chile, en Bolivia, en todas partes donde hay hombres. — Muera Rosas! dicen entre dientes aquellas mismas personas que están a su lado y carecen sus amigos. — Muera Rosas! dicen hasta los ar-</p>	<p><b>¡ ROSAS VALIENTE !!</b></p> <p>Hablar del valor de Rosas es cosa ridícula, ridiculísima. Gálles son sus actos de valor, las batallas, las...</p>
<p><b>REPREZALIA! REPRESALIA!</b></p>	<p>Una Paquet. La libertad, la abundancia, la paz y las leyes van a venir muy pronto. Hagamos el último esfuerzo para conseguirlo !!</p> <p><b>¡ OJO!</b></p> <p>Todo el mundo sube como Rosas se hace de soldados, de...</p>
<p><b>S!</b></p>	

Sea para amenazar, para insultar, para advertir o para exhortar, para incitar a la acción o para lanzar un anatema: no es necesario leer para entender qué invita o conmina a hacer el periódico que se está viendo.

### 2.2.3. Violines salvajes

Pero lo que se ve también va a leerse. Las alternativas de la lucha política y las decisiones tácticas en la guerra de prensa se expresan en *Muera Rosas!* en el recurso a una amplia variedad de géneros discursivos. A grandes rasgos, estos géneros pueden clasificarse en tres grupos: textos estrictamente políticos, en el sentido de que intentan una intervención pragmática inmediata en la guerra contra Rosas —encendidos artículos editoriales, breves polémicas sobre algún episodio o dicho puntual de Rosas, simples denuncias de crímenes de carácter político o privado—, textos satíricos —por lo general, a partir de parodias de géneros propios de las publicaciones periódicas: avisos, crónicas teatrales, a veces breves coplas— y, por último, poemas —un conjunto mucho más reducido que los otros dos y más homogéneo, en diversos sentidos, que el presentado por *El Grito Argentino*, y sobre el que me detendré en la próxima sección.

En sus dos primeros números, *Muera Rosas!* satura sus páginas con textos que pertenecen al primer grupo descrito. Encendidos, incendiarios, en ellos no hay lugar para la explicación ni para la argumentación. Esta retórica “revolucionaria” se vierte en el periódico sobre todo a través de dos actos de habla: órdenes y amenazas.

A las armas! A las armas! argentinos, que nuevos y grandes momentos se acercan. Se han ido las sombras que oscurecían nuestro hermoso cielo, y los albores de la libertad lucen otra vez blancos y hermosos en los campos de la Patria.  
(...) Hemos vuelto a ser amos: de pié todo el mundo, y á las armas, que está encima el momento de salir a la pelea. (...) (*Muera Rosas!* 1, 23-12-1841).

(...) Habeis querido dar a la guerra el aspecto más feroz, habeis querido sangre! Pues bien, habrá sangre! Porque con sangre también es preciso aplacar las sombras de nuestras víctimas.  
Y vos, Mariano Maza, cuando vuelvas á escribir á ese ilustre vástago de la esclarecida estirpe [vg., Juan Rosas, hijo del gobernador], diríase para vos también de nuestra parte *habrá violín y habrá violón*. (*Muera Rosas!* 1, 23-12-1841, “A los gefes rosines que han hecho la última campaña en las provincias”)

La euforia revolucionaria es tal que la amenaza se tiñe incluso de desborde erótico sobre las “muchachas alegres y festivas” del propio bando:

(...) Tal es la situación de la revolución en estos momentos. Pues bien: estemos con el oído atento: de una hora para otra, va a sonar la campana de la victoria para anunciarnos que una nueva y mas brillante peripecia acaba de efectuarse en el drama espléndido de la Libertad.

Muchachas alegres y festivas, estad prontas: se acercan días arrebatadores y noches en que vamos a perder el juicio. (*Muera Rosas!* 2, 30-12-1841).<sup>52</sup>

Y *arrebata* antes que *arrebata* es también la escritura que avanza sobre esta zona de *Muera Rosas!*, porque se consume a sí misma: si las órdenes se acatan, el lector dejará de serlo, porque pasará a formar parte del enunciador conjunto del periódico. Si la venganza se ejecuta, la razón de ser del periódico desaparecerá. La mención a Mariano Maza, que se reitera en varias oportunidades en los trece números de la colección, es índice del modo en que la preocupación económica (que en *El Grito Argentino* encarnan los Anchorenas) ha sido fuertemente desplazada —sin ser reemplazada por completo— por la denuncia de los crímenes oficiales. Pero *Muera Rosas!* predica algo más que la develación de la verdad: el núcleo de su discurso es la legitimación de la “venganza” y, para ello, sostiene la necesidad y la legitimidad que supone apropiarse de las tácticas y lemas del enemigo.

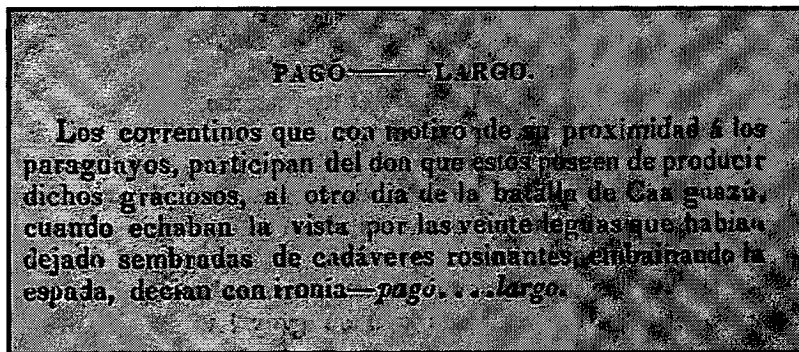
Todavía hay quien tema comprometerse en la lucha contra Rosas, (...) Pues ya es tiempo de que recuerden aquella antigua sentencia del mismo Rosas, porque la revolución dice hoy lo mismo, ‘El que no está conmigo, decía él, es mi enemigo’, y la revolución dice hoy lo mismo, el que no está conmigo, está con Rosas” (Muera Rosas! 2, 30-12-1841, “Cuatro palabras necesarias. ¡Muera Rosas!”).

Al mismo tiempo, *Muera Rosas!* incluye ya en esos primeros números algunos textos que distienden la solemnidad de la entonación de combate, sin evadir la intención beligerante. El primero de esos consiste en estas quintillas:

Al teólogo D Pascual  
Se empeña el Restaurador  
En hacerlo general:  
Podrá ser gobernador  
Ya que lo fué Sancho Panza,

Y gobernar bien ó mal:  
Pero gobernar la lanza  
Y mandar infantería,  
Ni es cosa de teología,  
Ni es cosa para Pascual.

Los versos se refieren a Pascual Echagüe (1797-1867), gobernador de Entre Ríos y comandante de las fuerzas que apoyaban a Rosas que acababa de ser derrotado por José María Paz en Caaguazú (28-11-1841). Aunque Echagüe había hecho carrera como militar desde joven, se había graduado como doctor en Teología en la Universidad de Córdoba, en 1818. A la luz de la derrota de Caaguazú, la incongruencia entre conocimientos prácticos (“gobernar la lanza/y mandar infantería”) y abstractos recuerda las burlas de que eran objeto los “unitarios” antes que los caudillos federales. En su número 2 (30-12-1841) el semanario incluye otros dos textos satíricos. El primero de ellos tiene la brevedad de un chiste, y es similar a los calambures de *El Grito Argentino*:



El juego de palabras permite resignificar la derrota liberal en Pago Largo (31-3-1839, donde el gobernador de Corrientes, Genaro Berón de Astrada, había sido derrotado por Echagüe) en victoria a la luz de Caaguazú. La aparición del neologismo “rosinantes” es el otro hallazgo. *Rocines, rocín, rosinante* son variantes de una injuria perfecta, porque resultan memorables, y permiten nombrar al enemigo de modo inequívoco sin contaminarse siquiera con su mención.<sup>53</sup>

El “Brindis pronunciado en una reunión de argentinos, con ocasión de la victoria de Caa-guazú”, que se inserta a continuación, mantiene cierta matriz alegórica explícita pero recurre en cambio a una serie de alusiones escatológicas: la guerra le hace a Echagüe “el efecto de un pan-quimagogo” y por eso la “dosis” que le había propinado Rivera le hizo “evacuar” (el término se repite, en bastardilla, tres veces en un texto de catorce líneas) el terreno. El brindis es, por tanto, para que López le haga “tomar” otras “dosis” y que “podamos ir a Buenos Ayres aunque sea apartando a un lado las moscas”.

A partir de su tercer número, el periódico comienza a aumentar aún más la cantidad de textos paródicos y satíricos que incluye cada edición. Todos ellos explicitan, a través de su efecto humorístico, cierta distancia y-o la presencia de mediaciones respecto de la voluntad de intervención inmediata en la lucha política. El primero de ellos es el fragmento de una “carta”, una “Correspondencia particular” —así se titula el artículo— dirigida a Rosas por uno de sus aliados. La carta empieza en un tono comedido, y podría asemejarse a alguna de las que *La Gaceta* insertaba en sus páginas, tras haberla saqueado a la correspondencia de los exiliados.

Las cosas van mal, mi querido Juan Manuel, mui mal; y si fueras hombre de recibir consejos, yo te daría uno, y es el de que fueras liando cuanto antes tu recadito, y te mandases mudar, porque sinó, me temo que me des muy pronto el disgusto de verte dando patadas en el aire, al compas de cajas y trompetas; y no esperes al último momento ni te fies de nadie, porque á lo mejor la embarrarás; ya ves el chasco que nos acaba de dar ese maldito Pascual, á quien quisiera ver desollado, y que los muchachos

ferrasen pelotas con su badana. Bien te lo dije mil veces; no nació para mandar ejércitos. Verdad es que el pobre las tuvo que haber con uno que si no ha estudiado teología, al menos sabe formar plan de batalla y ejecutarlo en un abrir y cerrar de ojos, y con este, Juan Manuel, es con quien tendrás que habértelas muy pronto; porque no es de aquellos que se duermen por las pajas. A esta fecha estará ya por la Bajada; de aquí á poco en Santa Fe y después... ¿Y qué general piensas oponer, Juan Manuel, al vencedor de Quiroga? Y qué ejército a los vencedores de *Caaguazú*?

No vaya a meterte el diablo en la cabeza el atrincherarte otra vez en los *Santos Lugares*, porque entonces, lo menos que puede suceder, es que los tuyos te amarren codo con codo, y te entreguen vivo. Conque déjate de tonteras, Juan Manuel; embárcate con la princesa, los príncipes y los infantes, y vámonos todos á *Malvinas*. Allí te reconoceremos emperador de todas las Américas, y desde allí podrás gobernarlas á tu antojo.

Tuyo, como siempre,

*El difunto Aréballo.*

Si paulatinamente el texto de la carta va revelándola como parodia (de una carta privada y, muy concretamente, de una carta *reservada*; pero también de las cartas reservadas que se dan a la luz en un periódico oficial como *La Gaceta*), su sentido —y esto es propio del género epistolar— está determinado por el descubrimiento de la firma. La carta es fantasmal: nuevamente, no solo porque la carta, en tanto género discursivo, convoca y conjura una ausencia (en este caso, la ausencia de alguien confiable, de un aliado) sino porque la envía un muerto, “un difunto” (un personaje de “cuento” o de poema popular). La elección de Aréballo como remitente parece estar en función de verosimilizar su evaluación “ecuanime” del conflicto, así como el trato familiar que da a Rosas.<sup>54</sup> Ese trato marca el carácter satírico de la carta (que se trasunta ya en el tono coloquial y zumbón de los primeros párrafos: “recadito”, “la embarrarás”). Las transparentes alusiones a Pascual y al “que sabe formar plan de batalla y ejecutarlo en un abrir y cerrar de ojos” (una vez más, Echagüe y Paz) se resignifican cuando se advierte que quien opina lo hace desde el trasmundo. El párrafo final termina de amplificar la sorna, cuando el “mandarse mudar” inicial se transforma en la imagen de la huida imperial a las Malvinas.<sup>55</sup>

El texto que sigue inmediatamente es también insólito para el discurso que el periódico venía sosteniendo hasta entonces. Bajo el título de “Habrá violín”, y redoblando el énfasis con la frase de Maza como epígrafe, se anuncia una función en la que la guerra toma la forma de una sinfonía guiñolesca: la “difícil y brillante sinfonía *Caaguazú*”, “ejecutada” delante de “más de cinco mil aficionados”. En ella, se informa, hay “violín obligado”, “tiene un alegro que es una fuga, luego del cual hay un calderon



divino”. Incluso, se avisa a Maza y se le pide avise a Juan Rosas, que se les ha reservado “una sonata de puro violín, que se ha de tocar con la mayor dulzura y suavidad“(Muera Rosas! 3). Es casi inevitable señalar la sintonía entre este breve texto y la “amenaza” que Hilario Ascasubi pondría en juego en “La Refalosa”. Aunque menos eficaz desde el punto de vista literario, la opción de *Muera Rosas!* es aún más extrema. No se trata ya de dar la voz al enemigo –la elección deslumbrante que toma Ascasubi– sino de adoptar su lenguaje, sus prácticas y, sobre todo, su humor. El que la broma esté organizada sobre la estructura de una alegoría morigera apenas la certidumbre (no alegórica) de la apropiación del goce de la violencia como arma política.

El repaso detallado por algunos de los primeros textos satíricos del periódico busca probar no sólo el papel central que tiene la sátira en su discurso (lo que lo diferencia evidentemente de *El Grito Argentino*), sino además la diversidad de estrategias que se ensayan para introducir este tipo de textos. Alegoría, alusión escatológica, poesía satírica, parodia de las maniobras del enemigo (en la publicación de cartas reservadas), apropiación de voces, términos y personajes e injurias configuran un arsenal heterogéneo orientado antes que por una poética o un programa de escritura, por la puesta a prueba de su eficacia. En ediciones subsiguientes *Muera Rosas!* parodia avisos comerciales (a partir del n. 8, 16-2-1842, con mayor o menor suerte; por ejemplo: “Se vende. Por dos vintenes: la esperanza de la vuelta de Oribe al Estado Oriental”);<sup>56</sup> y hasta sermones (13, 9-4-1842, donde “el clérigo Argerich”<sup>57</sup> proclama frente a “restauradoras y restauradores, machos y hembras, gatos y perros”, que “Rosas restauró la ley de Dios, es igual a Jesu-cristo”). Reaparecen tanto las alegorías musicales (por ej., en la “ópera trágica” que termina siendo una “ópera nacional”, “La Mas-jorca en el Mortero”; 5, 20-1-1842) o teatrales (10, 5-3-1842); como las alusiones escatológicas (a la “gedentina” que se hace rimar con la “cagantina”, “como la que hubo en Cagancha/cuando entramos en la cancha/con la divisa argentina”; 4, 13-1-1842). Hay nuevos poemas burlescos (por ejemplo, el dedicado a “Arana”: “¿Pero a quién aquieta/el ministro Arana?! ¿No ven que se afana/se agita y se inquieta/ Diciendo, en piedad:/Debotas, venid, debotos, llegad?/...”; 5, 20-1-1842)), o el titulado “Lactación de Rosas”, que afirma que la madre de Rosas no lo quería y que una perra le había dado de mamar: “Así se crió Juan Manuel/ El Demonio de la guerra/ ¿Qué estraño es que sea tan malo/ Si mamó leche de Perra?”, 12, 22-3-1842) y también adivinanzas o charadas (“¿Por qué anda [Manuela Rosas] siempre entre las *lavanderas* del bajo? / Porque no anda muy limpia desde el susto de Caa-guazú”, 11, 14-3-1842). Hay también nuevas

“cartas” y “proclamas” capturadas al enemigo y ridiculizadas (como por ejemplo la de Rosas, 6, 30-1-1842; o la atribuida a “otro rocín emigrado”, en quien se indica a Baldomero García,<sup>58</sup> 7, 5-2-1842). *Muera Rosas!* deja de lado el decoro que invocaba *El Grito Argentino* al decidir “no hablar de las cosas privadas” del Restaurador, y en sus páginas abundan las referencias peyorativas a *Juan Lanas* o el *príncipe* (Juan Rosas) y a la *princesa* o la *pucella* (Manuela Rosas, v. también más adelante, ~~XX~~), así como a Eusebio y los demás “locos” de Rosas. Si Rosas se oculta, esa acechanza deja de revestir peligro, y tiene como contrapartida el que las escenas de locura, borracheras y grosería privadas se hacen cada vez más frecuentes y se relatan con fruición (véase, por ejemplo, las “Escenas de la Quinta de Palermo” incluidas en 12, 22-3-1842).<sup>59</sup> El Rosas campesino, cuyo “tipo iconográfico” reproducía *El Grito Argentino* para sugerir su brutalidad, se degrada en las páginas de *Muera Rosas!* en un “guazo”, a quien “el enorme grueso de su barriga no le permite ser lo único a lo que estaba destinado: un peon de corral, Sancho-panza ridículo”. Sin solución de continuidad, su eficacia criminal también es objeto de burla, desde que: “ha entrado últimamente por hacerse escritor, y se ha puesto a redactar sus *mensajes*, en que se ha mostrado tan feroz asesino del gusto literario, como lo había sido de la buena moral y recta justicia” (9, 23-2-1842).

Con el ingreso de estos textos burlescos al periódico, la retórica de *Muera Rosas!* termina de *definir* su carácter panfletario, y multiplica la eficacia de su violencia. Los motivos que aparecían en los textos “serios” (la amenaza, la venganza, la legitimación del uso de las tácticas del enemigo) aparecen aun con mayor frecuencia. El principio constructivo de ambos tipos de textos pasa, definitivamente, a ser la hipérbole:

(...) Ea! canalla sin Dios, ponéos bien con el Diablo, que ha sonado la hora de vuestra agonía. Degüello a los perversos que han oscurecido con el humo de la sangre el cielo hermoso de la Republica Argentina! Fuego a discreción sobre esas fieras (...) (“A los degolladores de octubre de 1841”, *Muera Rosas!* 3, 6-1-1842)

(...) que los libertadores no respeten las propiedades rosinas; que no pierdan el tiempo en convencer á nadie, que hagan lo mismo y mas que lo que han hecho los asesinos de Rosas; porque estamos en tiempo de dar la libertad a todo trance, como hacían los españoles para hacer cristianos a los indios (...)  
Hagamos como ha hecho Rosas, que el objeto lo justifica todo: para dar libertad a la República Argentina todo es bueno, todo es permitido, todo es santo. (“Represalia!! Represalia!!”, *Muera Rosas!* 4, 13-1-1842).

El símil de la segunda cita remite dos veces a la violencia de la conquista espiritual (en la mención a los indios —que, por otra parte, hace de los “rosines” unos “salvajes”, con toda la carga de inversión que implica respecto de la retórica oficial rosista—). Sumadas a la santificación de la causa de la libertad, estas apelaciones colocan al texto en un lugar de enunciación extrema, donde es posible la confluencia entre el clamor inquisitorial y una retórica de resonancia jacobina. Es imperioso imaginar un futuro en el que no hay dudas sobre el triunfo, para provocar las condiciones que lo hagan posible. Por eso MR! llega incluso a extorsionar a los partidarios de Rosas:

Preparáos también vosotros, soldados y satélites obcecados de Rosas, (...). Va a llegar el día de la justicia y la redención. Pronto veréis frente á frente flamear dos banderas; la una de sangre y tiranía, la otra de justicia y libertad. Escoged. Cuidado con engañaros. La libertad es generosa y la justicia tiene algo de divino. Todavía podéis salvaros uniendo vuestro brazo al brazo de los libertadores, y reconciliaros con su causa por un noble acto de dignidad y patriotismo. No perdais el momento oportuno de rehabilitación, porque os perderéis, y os aniquilará la espada y la maldición de los libres. (artículo sin título que encabeza el número 7, 5-2-1842).

Podrían citarse otros ejemplos del periódico en los que *Muera Rosas!* se ubica en una posición eufórica, triunfante, suficiente para considerar que “la revolución se encuentra provisoria y paradójicamente, constreñida a usar los instrumentos del despotismo para combatir y destruir al despotismo mismo” (Bodei, 1995: 366).<sup>60</sup> Esta tensión, que compromete la existencia misma del periódico, no se resuelve sin vacilaciones:

Hemos escrito sobre las columnas de este papel: Muera Rosas porque Rosas es exclusiva y únicamente el alma de la cuestión actual. (...) En seguida hemos escrito la divisa oficial del Pueblo Libertador; las palabra Patria, Libertad, Constitución!” (...) Para matar a Rosas todos los medios son buenos. *El modo que él tiene de conservarse, es derramar sangre; combatámosle, derramando sangre también! Esto es doloroso, es horrible; pero es necesario! (...) Ya hemos gastado muchos años en tonteras, hemos probado todos los recursos, y han fallado todos. Esperitemos este, y nos irá bien sin duda. (...) Necios! Por qué no lo matais? Dios mismo lo autoriza y lo quiere así. (...)* (“Porvenir”, 12, 22-3-1842; subrayados míos).

En una tesis sobre la “contribución periodística a la crítica cultural hispanoamericana” de Juan María Gutiérrez, Bárbara Rodríguez Martín ha señalado la existencia de una “ruptura” en la producción de este autor, marcada por sus intervenciones en los periódicos montevidianos *El Tirteo* (1841) y *Muera Rosas!*. Esta ruptura se evidenciaría en la “exacerbación política de la pluma del publicista porteño”, y sobre la “virulencia insólita” de sus contribuciones, en el contexto de una obra

periodística en la que prima una “naturaleza” “no combativa” (Rodríguez Martín, 2005: 255). Esta observación apunta, con acierto, a identificar uno de los momentos precisos en el que la escritura pública se propone equipararse en su potencia a la lucha armada (de allí que Rodríguez Martín mencione estos textos de Gutiérrez como “periodismo militante”). Es cierto que argumentos similares a los que esgrime *Muera Rosas!* pudieron plantearse de manera más o menos contemporánea, en la prensa o a través de otros soportes, medios y discursos. Pero la combinatoria entre retórica extrema, sátira desbordante e imagen impresa es la que singulariza a *Muera Rosas!*

Para advertir hasta qué punto debió percibirse esta perturbadora singularidad, basta revisar la prolija y extensa crítica que le disparan “unos *Mangangaes*”, desde una carta que se inserta en las páginas de *El Centinela Oriental*. Aunque comparten la lucha contra Rosas, los *Mangangaes* realizan una “autopcia” [sic] del *Muera Rosas!* en la que condenan el tono de algunos de sus artículos, desconfían de la eficacia de otros y, en su saña, condenan como “mentirilla” la parodia de una carta de Rosas. Ni la lámina con el retrato de Paz se salva de su “análisis” (v. también más adelante, el apartado sobre los *Retratos de Muera Rosas!*). Entre la seducción y la censura, los *Mangangaes* reparan en la particularidad del *Muera Rosas!*: su sentencia final es que el periódico está tan “hediondo” como el “Brindis” del panquimagogo de Echagüe. Aunque la “idea” que lo guía es caracterizada no como “buena”, “justa”; ni siquiera como “santa”, sino como... “cautivante”.<sup>61</sup>

Como se ha referido, la inclusión de textos satíricos (sobre todo, pertenecientes a géneros de la sátira poética, como las letrillas y epigramas, y de parodias de textos muy convencionalizados, como sermones o avisos comerciales, utilizadas con intención satírica) era muy habitual en los periódicos de combate de la década de 1820. Letrillas, sátiras y epigramas forman parte habitual del repertorio de los poetas neoclásicos, como Acuña de Figueroa o Juan Cruz Varela. Sin embargo, las generaciones subsiguientes son extremadamente prudentes a la hora de recurrir al arsenal satírico que, por explicable contraste, remite para los “modernos” a un tiempo anterior (y desde la lógica de la serie estética, nada es más anacrónico que los usos y prácticas del tiempo inmediatamente anterior). Posiblemente por eso, y para indicar la deliberación con la que estaban produciendo los cambios en la lengua, la cultura y el arte que anhelaban (cambios correlativos de la transformación social que anhelaban también), los jóvenes de la generación del 37 –Juan B. Alberdi, Domingo F. Sarmiento, ocasionalmente Juan M. Gutiérrez; algunos años más tarde, José Mármol– ensayaron con insistencia las

variantes del cuadro y el artículo de costumbres.<sup>62</sup> O en todo caso, prefirieron, como en el caso de Esteban Echeverría, reprimir la circulación de sus textos satíricos, cuando esa producción aparecía aquí y allá entre sus escritos.<sup>63</sup> Pero cuando la reforma ha perdido sentido, y se impone la esperanza por sobre el miedo, explica Remo Bodei, “surge la necesidad de realizar en tiempos breves lo que quizá sería ineluctable a largo plazo”. La figura del oxímoron y la de la paradoja dominan entonces la retórica y el imaginario de la revolución. Se despliega entonces una dimensión inesperada y seductora del terror revolucionario, que crea “nuevas hibridaciones de ideas, pasiones e instituciones”, toda una “nueva teratología conceptual y práctica” (Bodei, 1995: 361).

#### 2.2.4. Gauchos patriotas y héroes retratados

Eufórica y productiva, la confianza en el triunfo de la revolución se deja ver en *Muera Rosas!* también en otros signos: entre ellos, en una tímida pero decidida aparición de los nombres propios en las páginas del periódico. A diferencia de *El Grito Argentino*, donde el anonimato autoriza la construcción de una ficción autoral compleja y colectiva, de máxima extensión,<sup>64</sup> en *Muera Rosas!* se distingue un grupo, un conjunto acotado en el que —aunque muy ocasionalmente— comienzan a exhibirse nombres propios. Así sucede con el de Rivera Indarte, de quien se publica un poema a la batalla de Caa Guazú (10, 5-3-1842), y con la firma del retrato litografiado del gobernador de Corrientes, Pedro Ferré, a cargo de Antonio Somellera (v. más abajo, p. 121). Uno de esos nombres, que aparece en el semanario frecuentemente, es el de un gauchesco: Juan del Mayo,<sup>65</sup> quien firma poemas que se publican en los números 3 (6-1-1842), 9 (23-2-1842), y aparece mencionado en otros, como el de su corresponsal “Luciano” (10, 5-3-1842). A diferencia de otros nombres que la gauchesca ya había consagrado (“Chano” y “Contreras” de Hidalgo, el “Paulino Lucero” de Ascasubi, contemporáneo de *Muera Rosas!*) el de Juan del Mayo connota una neutralidad ceñida al programa restaurador de la Revolución de 1810. Aunque sin ofrecer mayores argumentaciones, se ha atribuido a Juan María Gutiérrez la autoría de estos textos (Schweistein de Reidel, Rodríguez Martín). Pese a que informan que su remitente es un gaucho, y a las referencias rurales de sus escritos, las cartas de “Juan del Mayo” están solo ligeramente vinculadas con las convenciones de la poesía gauchipolítica.<sup>66</sup> Juan del Mayo es, sin duda, un gaucho “liberal”, y es este rasgo lo que permite que sus versos ingresen al semanario, al igual que los de su corresponsal Luciano. Al despedirse, en una de sus cartas, de Juan del

Mayo, Luciano ofrece una imagen elocuente y halagueña de los redactores de *Muera Rosas!*:

.....  
 No me deje de escribir;  
 Y le advertiré de paso  
 Que allá en la Banda Oriental  
 Sus cartas se han publicado,  
 En un papel cosa linda!  
 Que escriben unos muchachos  
 Liberales, y patriótas,  
 Y fogosos y porfiados  
 Para elevar á su Pátria  
 Y derrocar al *Tirano*—  
 El *Muera Rosas!* le han puesto,  
 Al papel— Ahí se lo mando  
 Para que lo haga correr

.....  
 (*Muera Rosas!* 10, 5-3-1842)

En el primer poema de Juan del Mayo la gauchesca aparecía bajo la perspectiva de “Juan el viejo cantor”<sup>67</sup> uno de los que le hicieron “a Rosas/ del Sur la Revolución”. De la breve cita de estos versos se advierte que la gauchesca no es, en estos poemas, sino lo que ellas informan: un sistema de referencias. Apenas hay fonetización de la escritura (apenas en el “escrebido” de los primeros versos del primer poema de Juan del Mayo), y no se advierte un registro de coloquialidad, ni un léxico particularmente rural. Mucho más claramente aún: no hay intento alguno de expresar una perspectiva que ponga en juego específicamente la relación entre la ciudad y la campaña. Y ante todo queda claro que el “papel” es, como el *derrocar al Tirano*, cosa de esos *muchachos*, “liberales y patriotas, y fogosos, y porfiados”.<sup>68</sup>

En *Muera Rosas!* el pueblo es un destinatario sólo ulterior; jamás un partícipe necesario de la empresa del periódico ni de la revolución. Por eso, la poesía aparece en una proporción muy inferior a la de *El Grito Argentino*, y cumple además funciones muy distintas. Y en todo caso, más convencionales, en apoyo de la sátira (en los “decretos” y coplas o letrillas burlescas),<sup>69</sup> o bien, en mucho menor medida, de los textos de denuncia (a través de las “Profecías”, “Décimas” y los poemas en honor de la acción de Caá-guazú). Lo que el periódico busca no es una entonación conjunta, sino la imposición de una nueva perspectiva, en la que no hay espacio para ningún tipo de diversidad. En esa crispación, aunque el poema de “Luciano” nombre a Juan del Mayo como “ño Juan” (vale decir, que da a Juan del Mayo el tratamiento que le daría un

negro), *Muera Rosas!* puede soñar sin pudores con una “profecía de la libertad” que se cumpla en la celebración del 25 de Mayo de 1842, cuando “No habrá danzas de negros Africanos; pero criaturas inocentes elevarán sus cantos puros como el canto de los ángeles al Dios de los Libres, y en el templo se entonarán sagrados himnos y se quemará insienso en acción de gracias al Creador (...)” (*Muera Rosas!* 10, 5-3-1842).

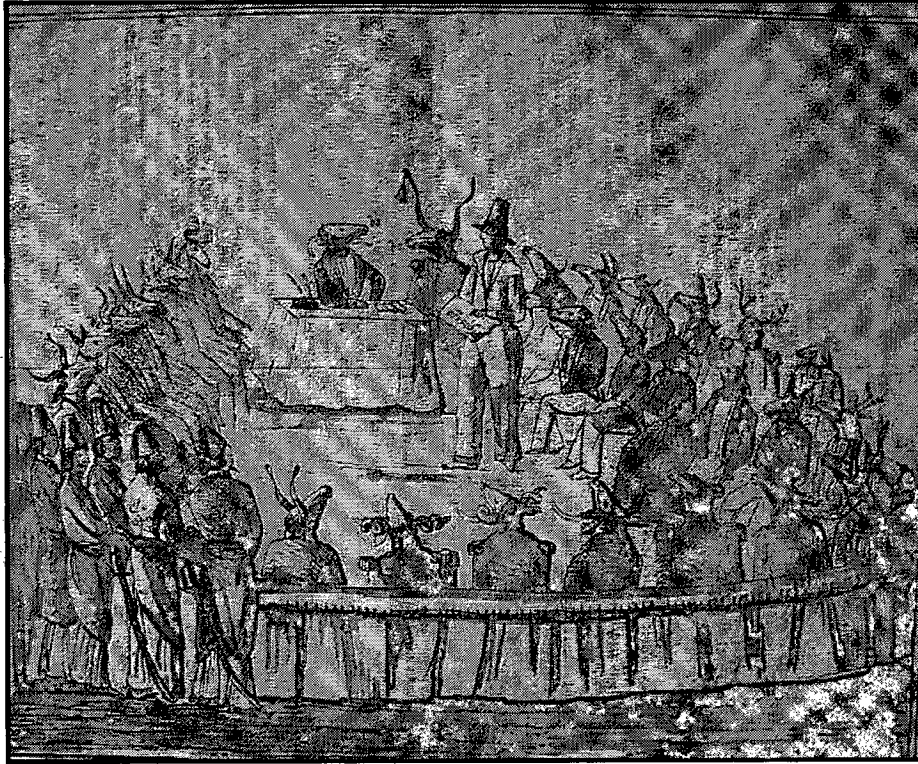
La “galería” que componen las láminas del *Muera Rosas!* termina de realizar este deslinde. Se trata de una *Galería* que propone un doble recorrido y que organiza una contra-iconografía.<sup>70</sup> Si se la recorre en un sentido, eligiendo observar las caricaturas de Rosas, Manuela, Eusebio, Arana y otros “satélites”, se encuentran imágenes que se oponen a la circulación oficial de los rostros.



*Muera Rosas!* 4, 13-1-1842.

Sobre la imagen: Expulsión de los P.P. Jesuitas. Bajo la imagen: Rosas: Fuera! Fuera!  
Predicais la unión, yo no la quiero; preidcais la paz, yo la detesto.

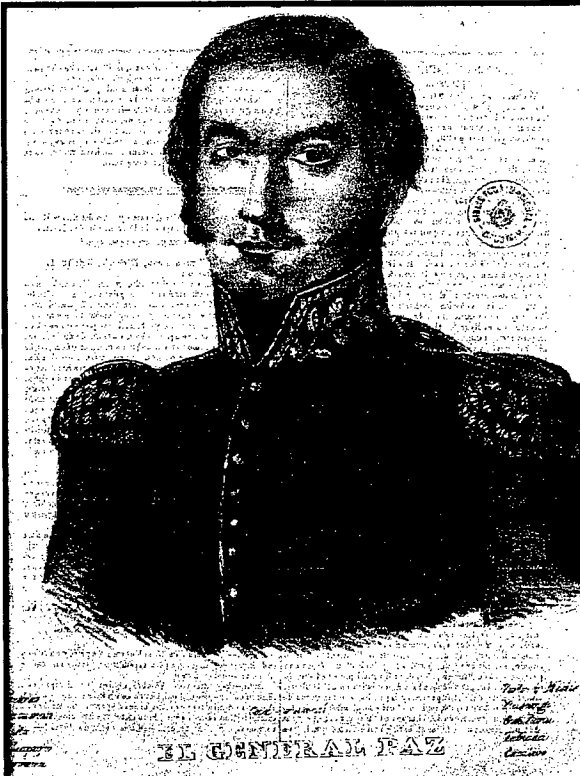
[Si bien la lámina ilustra una situación antes que caricaturizarla, la pose del dibujo de Rosas, que literaliza la expulsión en un gesto físico, define el rasgo caricaturesco de la imagen]



***Muera Rosas!* 5 (20-1-1842). Bajo la imagen: El penetrante pesar de la irreparable pérdida de su amante esposa y de su muy amado padre, han llevado al quebranto á su salud y a su corazón.- Mensaje 27 de Diciembre de 1841.**

Si se elige en cambio observar los retratos que incluye *Muera Rosas!*, se encuentra un panteón de héroes del movimiento antirrosista (José María Paz, Pedro Ferré –gobernador de Corrientes– y de Fructuoso Rivera, presidente de la República Oriental del Uruguay) que se opone también (ahora por antítesis) a la circulación de efigies oficiales.

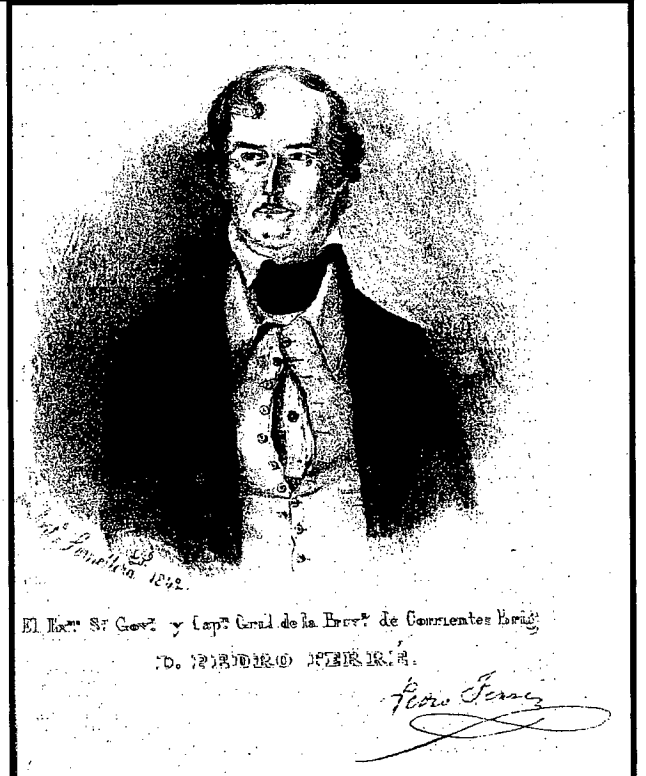




EL GENERAL PAZ

**“EL GENERAL PAZ”.**

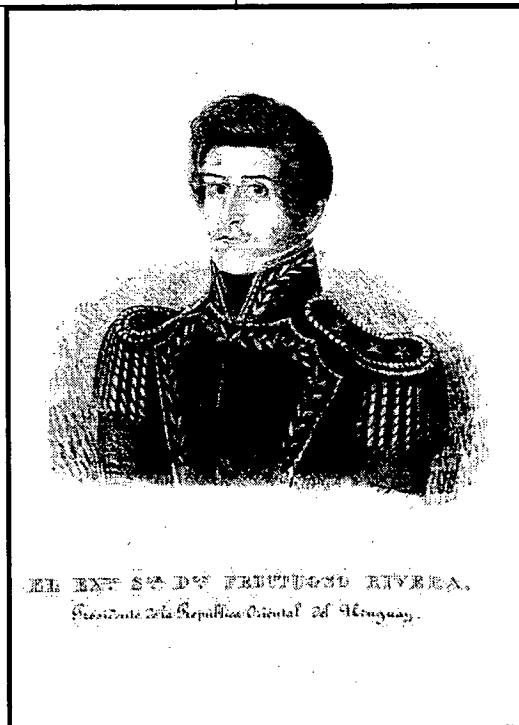
Bajo el retrato: “Caá-guazú”. A ambos lados, listas de batallas. Izquierda: Piedras, Tucumán, Salta, Vilcapugio, Ayouma. Derecha: Vuelta y Media, Itusaingo, San Roque, Tablada, Oncativo.  
*Muera Rosas! 2 (30-12-1841)*<sup>71</sup>



El Excmo. Sr. Gov. y Cap. Gen. de la Prov. de Corrientes Brigr.  
 D. PEDRO FERRÉ.

**El Exmo. Sr. Gov. y Cap.n Gral de la Prov.a de Corrientes Brigr.  
 D. Pedro Ferré”.**

Retrato con firma autógrafa. MR! 11, 14-3-1842  
 [Nótese la firma del grabador en el sector inferior izquierdo: Anto. Somellera Litogr



EL EXCMO. SR. DON FRUCTUOSO RIVERA.  
 Presidente de la República Oriental del Uruguay.

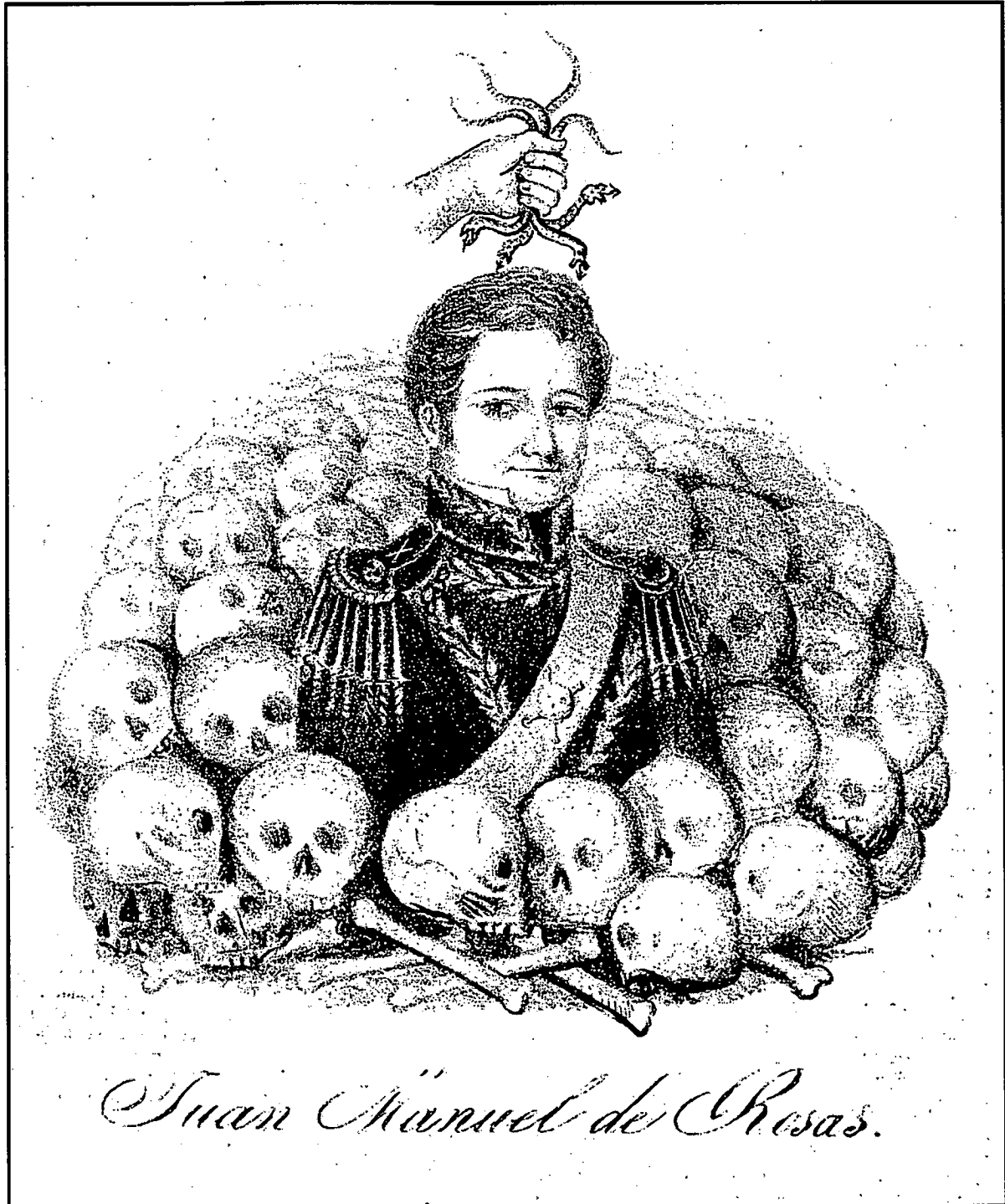
**El Exmo. Sr. Don. FRUCTUOSO RIVERA  
 Presidente de la República Oriental del Uruguay”**  
*Muera Rosas! 12, 22-3-1842*<sup>72</sup>

Junto con el paisaje, el retrato fue el gran género pictórico del siglo XIX.<sup>73</sup> Las modulaciones de este género se vinculan de manera directa con las nociones de individuo, sujeto, sociedad y representación. Por eso, aunque existen retratos o imágenes que han sido consideradas como tales (dibujos, esculturas, efigies, pinturas) desde muchos siglos antes, y aunque este género tiene una larga tradición en su función de representación de figuras emergentes y poderosas, a fines del siglo XVIII adquiere un “desarrollo extraordinario” debido a la “necesidad de personalización” derivada del ascenso y protagonismo de la burguesía, explica Pierre Francastel. Los cambios en el retrato estarían así vinculados a la emergencia de “un nuevo tipo humano” (Francastel: 1995). Es porque entonces “el retrato adquiere su plena veracidad de expresión fisonómica” (Kris, 1955: 40) que por esos mismos años, hacia fines del siglo XVIII, comienzan a publicarse en periódicos ingleses los “retratos-caricatura”: hasta entonces, las caricaturas no eran sino “garabatos insultantes”, que se apoyaban en “métodos ideográficos antes que en el poder del artista” (ibíd.).

En el proyecto de contra-iconografía que sostiene *Muera Rosas!*, la combinación de retratos y retratos caricaturescos es una inflexión del contrapunto entre “burlas y veras”, a través de la mediación y, para ser más precisos, del relevo de la imagen. Ya en el siglo XIX, explica Kris —partiendo del célebre ejemplo de Daumier y su metamorfosis del rey Louis-Philippe en *poire*—, el retrato caricaturesco no puede ser sino retruécano. Y “no se puede producir un retruécano que no se halle en el lenguaje. Tampoco al caricaturista le es dado seguir absolutamente su capricho” (ibíd.: 50). Y el retruécano privilegiado por *Muera Rosas!* es la yuxtaposición discordante: esto le permite poner en contexto rostros (aislados en los retratos oficiales), cuerpos y escenarios (o poses que indican acciones precisas), cuya sintaxis da a leer un relato revelador.

Entre la serie de los retratos de héroes patriotas, y la de las caricaturas, una imagen propone un punto de fuga y muestra el poder de la imagen para desestabilizar, como tercer elemento en juego, la relación entre “veras” y “burlas”. Se trata de la parodia del retrato de Juan Manuel de Rosas

*Muera Rosas! 10, 5-3-1839, Retrato de Juan Manuel Rosas.*



La lámina de *Muera Rosas!* trabaja por recontextualización del o de los retrato-modelo, y sustitución de sus atributos: el laurel por las calaveras, las charreteras por puñales, el sol por las serpientes.



John Alais (¿?-1848)  
Retrato de Juan Manuel de Rosas (Pradere)



Retrato de autor desconocido (óleo).

Ambas imágenes reproducidas en Pradere (1912)

Al estudiar la “caricatura animalesca” en estos periódicos, Fukelman afirma que ensayan un uso satírico de la imagen, “que se opone a la Representación del Restaurador de las Leyes, esta última representación está basada en el retrato de Alais, sobre el cual se realizaron las litografías que circulaban en los sitios de privilegio dentro del ámbito oficial y religioso y que a su vez formaban parte de la iconografía oficial.” (Fukelman, 2006: 30). El grabado de Alais parece haber sido una de las fuentes del retrato por el *Muera Rosas!* (que, por otra parte, no se ajusta exactamente a la caracterización de “caricatura animalesca”); al mismo tiempo, algunos de sus rasgos podrían responder a otros de los varios retratos que circulaban contemporáneamente, en diferentes soportes y formatos. Y sobre todo, a las elecciones retóricas del ilustrador, focalizadas en la pose (en uno de los formatos típicos del género retrato para el siglo XIX: 3/4 perfil, pero con los ojos del retratado mirando al lector) y el gesto. La potencia

satírica de la litografía del *Muera Rosas!* tiene su *punctum* en la semisonrisa de Rosas: allí está la clave de la antítesis entre el gesto plácido, sereno, del retratado y los atributos que rodean su imagen. En el grabado de Alais —que evidentemente construye la imagen militar de Rosas— el gesto es notablemente más rígido—.

Por otra parte, ¿de dónde surge la mano que sostiene las serpientes por sobre la cabeza del retratado? Ese fragmento corporal que no responde a la lógica de la estética realista del retrato lo ubica inmediatamente en serie con una dimensión simbólica; cuyo valor censorio—moral se ubica en una clave de representación diferente.<sup>74</sup> En rigor, el grotesco retrato de Rosas que publica el semanario parece operar esa sustitución no por mera relación con un modelo genérico (retrato de un héroe militar), sino por recontextualización de una serie de elementos presentes en el discurso visual rosista. Resulta sugerente, al menos, contrastarlo no sólo con los diversos retratos de Rosas que circulaban en la época



1. “Busto  $\frac{3}{4}$  a la izquierda, con uniforme, banda y divisa (tipo Alais). Impreso con toda nitidez en el centro de un pañuelo de algodón colorado con guardas y flores blancas. El retrato sobre fondo circular de nubes. Dos figuras aladas coronan de laureles el retrato; en lo alto la fama pasa tocando la trompeta. Debajo, en dos recuadros blancos, la inscripción siguiente: ‘La federación Afirmó Rosas’. Dos pequeñas iniciales P.C. sobre el último nombre. En cada ángulo del pañuelo diversas leyendas que solemnizan las festividades organizadas por la Plana Mayor, el Comercio, los Hacendados y la Sociedad Restauradora con sus famosas guardias de honor. (...)”

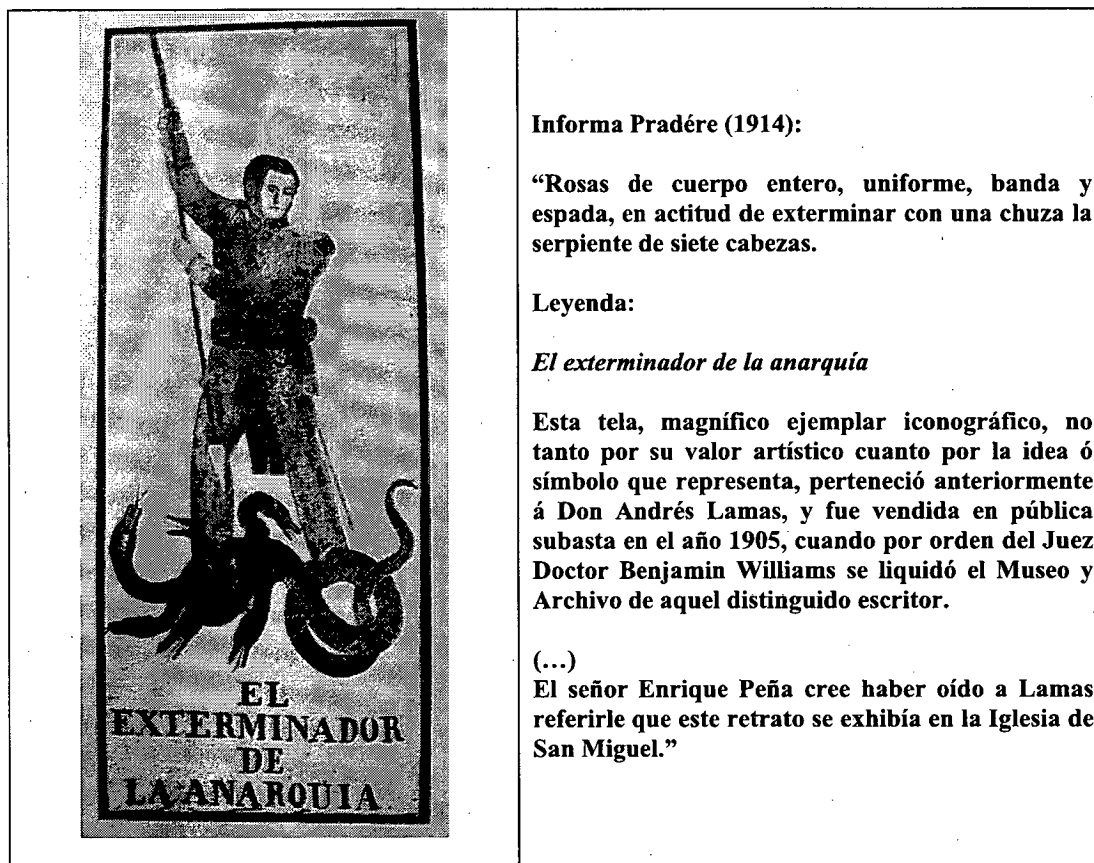
2. “Busto  $\frac{3}{4}$  a la izquierda, con uniforme, banda y divisa. Tipo Alais. Impreso sobre papel rosado. El retrato sobre fondo circular de nubes. Diámetro 0,15  $\frac{1}{2}$  3.4.” [El “Himno de los Restauradores”, con letra de José Rivera Indarte y música de Esteban Massini, fue publicado en Buenos Aires en 1835, reemplazó al “Himno nacional” durante todo el segundo gobierno de Rosas.]

3. Retrato de Rosas por Cayetano Descalzi. En él luce banda y placa conmemorativa de la Expedición al Desierto (1833). Litografía en negro de la casa Lemercier, Bernard y Cía (París).

4. Divisa punzó, en seda. En ella se lee: “Rosas, Federación, independencia o Muerte. Vivan los Federales, mueran los salvajes asquerosos inmundos unitarios”.

Todas las imágenes y las referencias citadas están tomadas de la *Iconografía de Rosas* de Pradère (1907).

sino además con otro tipo de imágenes, como la que sigue, que perteneció a Andrés Lamas (como se recordará, uno de los colaboradores de *El Grito Argentino* según Zinny (1883)):



Al contrastarlo con estas imágenes, el retrato de Rosas que ejecuta *Muera Rosas!* descubre las operaciones retóricas que lo articulan. No se trata ya de un calambur (como en de la “fe-de-ración” de *El Grito Argentino*), aunque tiene una fuerte familiaridad con esta figura. *Muera Rosas!* toma el discurso visual del régimen de Rosas y construye con él un anagrama, que en su recombinação expone con claridad lo que el discurso oficial oculta. La recontextualización de una misma imagen sobre diferentes soportes, y para diversos usos era habitual por motivos previsibles —entre otros, por la relativa dificultad para producir sistemáticamente, como requiere la propaganda política, imágenes nuevas de un mismo motivo—, del que el uso de un mismo retrato en el pañuelo (fig. 1, arriba) y en la portada del “Himno de los Restauradores” (fig. 2) es solo un ejemplo.

Pero aunque se base en alguno de los “tipos” disponibles, el retrato de Rosas que produce *Muera Rosas!* es absolutamente original. Sobre su cabeza —sostenida por una mano enigmática, una mano sin cuerpo que cabe leer como una señal de juicio divino—

la serpiente de siete cabezas no es ya un peligro que el “exterminador” viene a conjurar heroicamente, sino que ocupa el lugar de su corona (como en el pañuelo punzó la corona que sostienen los ángeles y la filigrana en portada del “Himno de los Restauradores”).<sup>75</sup> Como en ambos, el retrato se recorta sobre una orla blanca –que evoca las nubes en el pañuelo, por el contexto angélico–. El retrato de *Muera Rosas!* define los contornos de esa orla, que deja de tener textura etérea para volverse pétreo. El eje vertical del dibujo pasa de las serpientes a las calaveras por sobre el pecho de Rosas, atravesado por la banda en la que se dibuja un emblema de la crueldad y la piratería: el cráneo cruzado por dos tibias. Así, el dibujo pone en imagen una nueva versión de una de los más populares lemas rosistas, invirtiéndolo: si en las divisas se lee “Federación o muerte”, el retrato hace de esa disyunción una implicatura, derivación evidente.<sup>76</sup>

### 2.2.5. Diversiones infernales

Examinar el segundo circuito de imágenes de *Muera Rosas!*, aquellas plenamente satíricas, caricaturescas, convoca a retomar el análisis de las imágenes de *El Grito Argentino*, suspendido en el momento en que el periódico, cerrándose abruptamente, prometía continuarse fuera de la letra, en el campo de la acción.

Y esto porque además de su carácter “pionero” en la sátira política ilustrada, un rasgo común enlaza *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!*: ambos proponen una figuración fantástica de la política. La zona más extrema de la imaginación política, la más gratuita y agresiva, y también la más lúdica, la que –se reconozca o no– produce mayor diversión. La insistencia en esta clave de representación marca así una continuidad entre dos proyectos de periodismo militante tan disímiles en otros aspectos.

El problema se presenta, entonces, a la hora de distinguir entre celebraciones legítimas y celebraciones perversas; entre la posibilidad de burlarse del enemigo, dañándolo, pero –se trata de una guerra– evitando que esa risa tenga cualquier rasgo de ubicuidad, porque la burla no debe ni puede dejar resquicio a ningún ataque, menos aún a la autoironía. Este mandato define el ejercicio de la sátira en *El Grito Argentino*, y se articula a través de dos grandes procedimientos retóricos: el contrapunto conceptual entre la “risa” y el “aburrimento”, por una parte y, por otra, la aparición de la serie de imágenes de más evidente vocación satírico-censoria, es decir, aquellas que representan los hechos del rosismo en términos infernales.



El contrapunto entre “diversión” y “aburrimento” está presente en los textos literarios antirrosistas más o menos contemporáneos a *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!*, o en los que ponen la escena en Buenos Aires en la particular coyuntura que va de la “muerte de la Heroína” (Encarnación Ezcurra, el 20 de octubre de 1838) y los primeros años de la década de 1840.

La escena final de *El Matadero* (un texto cuya fecha precisa de escritura no se conoce, y que bien podría funcionar a la manera de “precursor” borgiano de estos textos)<sup>77</sup> se ha convertido en su matriz narrativa. Al contemplar los restos del cuerpo del “joven unitario” que estaba siendo interrogado, el Juez reflexiona: –“Pobre diablo, queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio”. En varios de los textos literarios clásicos producidos por la generación del 37 (*El matadero*, *Facundo*, *Amalia*, pero también *La Refalosa*) la risa es por eso una preocupación y un problema, en tanto tienta el límite entre “la plebe” y “el pueblo”, y entre estas dos configuraciones y la figura del artista o del intelectual. Es un sensor de la estabilidad de sus oposiciones y alianzas, y un instrumento que se sabe inestable. En el momento en que, según *El Grito Argentino*, ya no quedan federales ni unitarios, “solo argentinos aburridos y desesperados de tantos crímenes, tanta opresión y tanto deshonor” (1, 24-2-1839), la incorporación del humor en los periódicos montevideanos busca sacudir el aburrimento con una escucha y mirada atentas, y transformar la desesperación en acción. Si la principal actividad de Rosas es la de ejercer la burla sobre aquellos a quienes gobierna (y, particularmente, sobre los leales servidores que lo han erigido gobernador y lo sostienen en el poder),<sup>78</sup> la risa de sus enemigos se deslizará rápidamente hacia la ira (tal como ocurre al recordar el cruel asesinato del Mayor Montero, y su sentido: “(...) he ahí al hombre que la echa de religioso, y que llama a sus enemigos, *feroces, malvados, asesinos etc.*— Cosas hai que causan risa, cuando no despiertan odio e indignación” (*El Grito Argentino* 19, 2-5-1839).

Pero además de la continuidad feroz entre diversión y odio, propia de la risa demoníaca,<sup>79</sup> otro elemento de *El Grito Argentino* evoca a “El matadero”:

¿No es cierto que de aquí á algunos años nadie ha de creer ciertas cosas de las que han pasado en la desgraciada Buenos Aires? A los mismos que las hayan presenciado, y aun á los que las hayan sufrido, les ha de parecer imposible que tales cosas hayan sucedido (*El Grito Argentino* 33, 30-6-1839)

En el último número del semanario, la pregunta por la memoria no puede sino leerse como una interrogación sobre el modo en que el periódico se ha venido haciendo cargo

de su relevamiento del presente. Pero si lo que sucede es increíble, una representación sagaz puede resultar verosímil. El tono de la reflexión encuentra resonancias, nuevamente, en una línea de *El matadero*, justamente la que funciona como pasaje de la zona irónico-declarativa a la de la narración alegórica: “y sucedieron cosas que parecen soñadas”. El mensaje de la prensa ha quedado atrapado entre su necesidad de acción inmediata, de legibilidad máxima, y la confianza en que, leídos desde el futuro, esos años oscuros de la década de 1840 en Buenos Aires sean inverosímiles, aun para sus protagonistas. Al menos dos tradiciones se combinan en esta configuración del sistema rosista como monstruoso, a la vez gótico y grotesco. La más obvia es la de las caricaturas satíricas francesas, que sin duda sus redactores y dibujantes conocieron directa o indirectamente. La segunda, y quizá más interesante, es la de la imaginación romántica en su vertiente gótica. Ambas se combinan en las láminas, poniendo en marcha una activa “traducción” rioplatense, que reconfigura a ambas vertientes para contar la historia de ese presente político que se percibe como intensamente original.

De ahí que esta encrucijada permita vincular a los ya mencionados procedimientos de alegoría y glosa de las imágenes con otra dimensión narrativa en la iconografía que propone un conjunto acotado –pero el más estudiado hasta ahora– de láminas de ambos periódicos: las que remiten al relato gótico, en su versión romántica.<sup>80</sup>

La representación de un mundo medievalizado, decadente y terrorífico, gobernado por fuerzas malignas e irracionales, encarnadas en seres sobrenaturales pero también en varones –del rey al padre– que amenazan a desfallecientes doncellas, y en el que monasterios y castillos en ruinas estructuran las acciones que transcurren entre cámaras de torturas y mazmorras apenas ocultas tras paneles secretos resulta, extrapolada al contexto rioplatense, sorprendentemente funcional a la argumentación política. Gabo Ferro ha trazado con inteligencia y rigor la arqueología de esas imágenes (aquellas que Fukelman menciona como “caricatura animalesca”).<sup>81</sup> Ha mostrado, así, las líneas que unen la animalización en los dibujos de Johan Caspar Lavater con las resonancias de los grabados de Francisco Goya que suscitan algunas de las láminas de *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!* –y aunque no se ha detenido particularmente en este punto, habría que señalar aquí el papel fundamental de los epígrafes de esas láminas en el reconocimiento de esos rasgos goyescos-.<sup>82</sup>

“El trazo republicano” de *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!*, según lo caracteriza Ferro, ve y da a ver monstruos porque “revela así el artista con su obra la verdad, no monta un sistema metafórico, sino que formula un sistema positivo,

científico, que el ojo ordinario no alcanza a ver sin ayuda de la razón” (Ferro, 2008: 67). En este sentido, las láminas de *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!* dejan ver “espantajos producto de la historia natural y del goce estético”, que pueden llegar hasta a torturar a Rosas, “*bestia que está expiando sus asesinatos, sus engaños y la culpa por la cual la Patria ha desandado (...) el camino recorrido hacia la formación de la Nación Argentina*” (98).



*El Grito Argentino*, 27, 2-6-1839. Bajo la imagen: “Ya lo buscan los suyos”, y una serie de referencias que aclaran los símbolos presentes en la imagen.

En tanto género, el gótico impone un compromiso intenso con la “suspensión de la incredulidad” durante el disfrute de la obra de arte. Y por tanto, supone una ratificación intensamente pareja de su contraparte, la realidad extratextual. Por eso, puesta al servicio de ese mismo mensaje político, la matriz gótica legitima además el ingreso de la imaginación al plano de la ilustración y del relato, en tanto queda controlada por un fin ulterior. Si bien es cierto que las filacterias –antecedentes inmediatos, suele recordarse, del “globo” de historieta– aparecen en imágenes satíricas francesas contemporáneas, como algunas de *La Caricature*, que son antecedentes indudables de las de estos periódicos, en este caso y en este contexto refuerzan también

la connotación medieval de la imagen.<sup>83</sup> Los juegos antitéticos de luz y sombra —que Gombrich (1963) ha señalado como uno de los procedimientos retóricos más extendidos, por autoevidentes, de la caricatura— son complementarios con la organización de un bestiario en el que, verosímilmente, el mundo se organiza de manera bipolar como en la literatura de la época, donde la oposición estética es también política, y —como lo ha señalado Adriana Rodríguez Pésico para las “biografías de la barbarie”, de Sarmiento (1993)—, moral. Los epítetos de “infernial”, “sanguinario” y “monstruo” que se repiten en los textos de los periódicos adquieren, desde esta perspectiva, una significación más precisa y, paradójicamente, también más literal.<sup>84</sup> Pero resulta al menos igualmente cierto que aquellas fuentes —los grabados de Goya, la historia natural, la impronta de los dibujos de Lavater y las múltiples derivaciones y resemantizaciones de sus dibujos— parecen haber informado también la *imagerie* y el imaginario acerca del enemigo que el gobierno de Rosas ha puesto a circular. Pero se trata, quizá, menos de una perversión del régimen o de sus enemigos que de una “estructura del sentir” (Williams: 1977) disponible en la vertiente gótica del romanticismo, y que había descubierto sus posibilidades satírico-políticas ya, al menos y una vez más, en las ilustraciones de los periódicos satíricos franceses que son fuente ostensible de estas representaciones.<sup>85</sup> Las fiestas y rituales federales, en todo caso, participan también de ese imaginario y de sus valencias políticas, que se actualizaban en diversos soportes semióticos (Salvatore: 1996 y 1998).



*El Grito Argentino*, 3, 3-3-1839. Bajo la imagen: “[Rosas:] Barré, barré Eusebio al fuego toda esa basura. Sopla fuerte Tomás Manuel”

En el plano detrás de la imagen: “Incendio de la Patria”. Junto a la figura que asoma, para fulminar al personaje de Rosas, entre las nubes, su nombre: “Belgrano”

La aparición de cabezas flotantes o del rayo fulminante lanzado, desde una nube, por Belgrano son, de este modo, presencias sobrenaturales que indican un mundo en el que la lucha política resulta gobernada por un principio irreductible a lo racional. Así, la imaginaria del bestiario se integra con elementos cuyo simbolismo no es gótico, y remite a la realidad más inmediata y contemporánea, reforzando el extrañamiento y, por eso mismo, orientando la lectura de la extrapolación política de la matriz estética. Reformuladas y recombinadas por el tiempo y la historia, son estas imágenes góticas las que poblarán buena parte de los textos literarios y periodísticos que revisen, sobre el final del siglo XIX y de los *relatos* de Juana Manuela Gorriti a los *recuerdos* de Lucio V. Mansilla, las ficciones que ha dejado el rosismo a la literatura local.<sup>86</sup>

### 2.3 Últimas reescrituras del infierno: El *Apéndice al Agente Comercial del Plata*

En las postrimerías del segundo gobierno de Rosas, dos españoles vinculados con el mundo editorial y de la tipografía fundaron un periódico, el *Agente Comercial del Plata. El Diario Universal* (1851-1852). Benito Hortelano, un tipógrafo y empresario que había acumulado una amplia experiencia en España, fue el primer

responsable del proyecto (de setiembre de 1851 a octubre del mismo año) al que, apenas más tarde, se sumó Manuel Toro y Pareja (del 16 junio de 1851 al 18 de febrero de 1852), un compatriota al que Hortelano había conocido en Burdeos, y que había tenido un papel fundamental en la decisión del viaje al Río de la Plata, que ambos habían emprendido con otros españoles (Hortelano, 1936: 172 y ss.). Hortelano contaba, así, con una cantidad de destrezas técnicas y comerciales, a las que Toro y Pareja sumó sus capacidades como redactor. Recuperando el estilo de los “espíritus” dieciochescos que De Ángelis había mantenido vigente hasta mediados de siglo, el *Agente...* ofreció a lo largo de sus 208 números la “revista” oficiosa del estrecho corpus periodístico de la capital y en ocasiones, de la prensa de las provincias (Zinny, 1869: 24-25). Del periódico participaba también Eudoro Carrasco, escribiente de Rosas. Más allá de este carácter ministerial e “informativo”, el *Agente Comercial...* ofrece un punto adicional de interés, desde que sería el “primer periódico creado por un español en el Plata” (Fernández, 2006: 204).

Durante un brevísimo lapso, entre el 4 de septiembre y el 18 de octubre de 1851,<sup>87</sup> el *Agente* publicó cinco números de un *Apéndice*. Pese a su inocente denominación, esta excrecencia del *Agente* recuperaba, en momentos particularmente críticos para el gobierno de Rosas, el tono que había caracterizado a los periódicos que hacían uso de la retórica satírica en las dos primeras décadas de vida independiente. En sus *Memorias*, de hecho, Hortelano lo recuerda con otro nombre: “En *El Agente Comercial* no nos quedábamos atrás en adular a Rosas y pedir el exterminio de los salvajes unitarios. Agregamos al diario un periódico semanal, titulado *El Infierno*, escrito por Toro y Pareja, que vomitó veneno contra los salvajes unitarios e incienso en obsequio a Rosas.” (Hortelano, 1936: 207-208).

Basta observar el frontispicio que adorna sus dos primeros números para advertir el modo en que el *Apéndice* recurre a representaciones y estrategias primitivas como armas de defensa contra los enemigos políticos, los participantes de la revolución del 1ero. De Mayo de 1851 (el “pronunciamiento de Urquiza”), cubiertos por y sosteniendo al demonio:

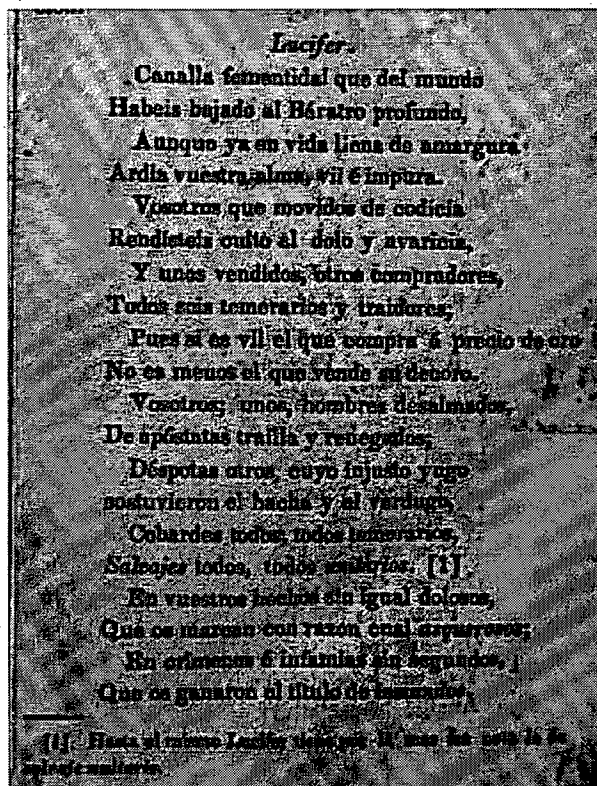


El valor primario y residual de la sátira que esgrime el *Apéndice* se vincula sin duda también a la experiencia periodística de sus dos principales animadores. Hortelano había llegado a Buenos Aires en 1849, tras una intensa trayectoria como periodista mordaz en España y en varios países hispanoamericanos. A su experiencia profesional como editor y tipógrafo sumaba su habilidad empresarial para explotar el escándalo, que le dará parte de sus éxitos en Buenos Aires.<sup>88</sup> El *Apéndice* da muestras de la eficacia con que ambos confían en la sátira en verso, que despliegan a partir de unos pocos elementos monocordes. El primero de ellos es el motivo de la ensoñación combinado con el del "viaje fantástico" —dos matrices narrativas a las que típicamente recurre el discurso satírico—, que esta vez tienen como destino tanto el mundo infernal como el Brasil (con todas las equivalencias necesarias entre ambos espacios imaginarios). A ellos se suman el "juicio y castigo" que reciben Urquiza y demás traidores en el infierno; el uso de formas poéticas como la letrilla o el "diálogo" con rasgos costumbristas. Así, por ejemplo, en la "letrilla" ad hoc que *Corre, Ve y Dile*, pequeño demonio enviado del *Agente*, recita al propio Lucifer, y que comienza con los siguientes versos:

Insultos hay que tolero  
Y los hay que no resisto.  
Aguantaré que mal quisto,  
Me llamen fátuo, altanero,  
Y aun más, sin darme coraje  
Si es un dicho secundario;  
Mas no me llamen ¡*Salvaje*

*Traidor inmundo unitario!*<sup>89</sup>

El señor de los infiernos apostrofa a los conspiradores políticos de un modo menos popular, y en el que se reconocen acentos neoclásicos, antes que populares:



Frente a la ruptura que proponen *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!*, el *Apéndice al Agente Comercial del Plata* vuelve a traer a la escena los recursos y procedimientos satíricos verbales y gráficos propios de los periódicos de las primeras décadas del siglo. Este recurso a tácticas eficaces por conocidas, no obstante, muestra la nueva importancia que la propaganda estatal asigna a la sátira impresa, un recurso que hasta entonces el rosismo había librado a la circulación de hojas sueltas o de periódicos “gauchescos” —como los de Luis Pérez: de manera ejemplar, *El Torito de los Muchachos* o *El Toro del Once*, todas ellas anteriores, en cualquier caso, al segundo gobierno de Rosas— o bien a prácticas no escritas: estaba presente en las fiestas federales —en sus versiones oficiales y populares—, en ciertas prácticas de la Mazorca o podía estarlo en otras, vinculadas con la vida cotidiana.<sup>90</sup>

En su propia denominación suplementaria, el *Apéndice* denuncia su carácter de recurso extremo: es en ese lugar extra, ligado al periódico meramente



“informativo” y “comercial” donde puede volver a decirse, de otro modo, lo que la información oficial puede dar a entender, pero no explicitar (vale decir, la inminencia del triunfo de Urquiza).

Al mismo tiempo, la monotonía del *Apéndice* anuncia el tono de las primeras publicaciones de la prensa satírica después de Caseros, en las que las posibilidades expresivas de la modernización técnica quedan retrasadas o entran en contradicción con el uso de fórmulas gráficas y periodísticas previsibles.

## Notas al Capítulo 2

<sup>1</sup> Sobre este episodio, los relatos de Somellera (1886), Quesada (1889) y Rivera Indarte (1843) aportan diferentes informaciones. Los textos subsiguientes (de la *Historia de la prensa periódica del Uruguay. 1807-1852*, de Antonio Zinny (1883) al *Novísimo diccionario biográfico argentino* de Vicente O. Cutolo (2004)), parecen recombinar informaciones que toman de éstos. El *Paseo genealógico* de Juan I. Quesada (2006) agrega algunos detalles muy interesantes acerca de la publicación del periódico; pero que es necesario sopesar con prudencia (en alguna oportunidad, al intentar confrontar las fuentes de algunas de las informaciones que cita respecto de los periódicos que se analizarán, no hemos podido encontrar los datos citados).

<sup>2</sup> Rivera Indarte incluye a Félix Tiola entre las víctimas del rosismo que consignan sus *Tablas de sangre*, y evoca el episodio del saqueo posterior a su muerte, pero no da datos sobre la circulación del periódico. Por lo demás, en este folleto que Rivera Indarte publica por primera vez en pleno gobierno de Rosas (1843), da como fecha del asesinato de Tiola el 1 de agosto, lo que sería más verosímil si se atiende al descubrimiento de la Conspiración de los Maza a la que, como se verá, el periódico servía. Es también más coherente con la fecha en que se interrumpió la salida del periódico (y en la que varios de sus coautores huyeron de Buenos Aires o se escondieron en la ciudad), a fines de junio de 1839 (Rivera Indarte, José: 1843; (1853) 311). La información de Somellera (que, en la primera línea de sus *Recuerdos...*, da por fecha de la captura de Tiola el 30 de noviembre y señala que este fue fusilado el 1 de diciembre) podría interpretarse como un indicio del previsible proceso que supone la escritura del propio pasado cuando se funde con “el común olvido”. Algo similar parece suceder con algunas informaciones que proporciona Juan M. Gutiérrez sobre su participación en estos periódicos (v. más adelante, nota 6 de este capítulo).

Las informaciones que da Antonio Zinny y que no surgen del examen de la colección del periódico parten indudablemente del relato de Somellera aunque, como se verá enseguida, confunden *El Grito Argentino* con *Muera Rosas!* (Zinny, 1883).

<sup>3</sup> Con su inevitable carga de reconstrucción ficcional, el libro de Somellera es además la única fuente publicada en vida de su protagonista que recupera información de primera mano sobre la circulación de uno de los primeros periódicos políticos ilustrados del Río de la Plata. La compilación documental de Rodríguez (1921-1922) es otra fuente ineludible para estudiar este periódico.

<sup>4</sup> Chávez destaca el desarrollo de las artes plásticas durante el gobierno de Rosas, posibilitado por el florecimiento de los talleres litográficos (Chávez: 1973), pero sin vincular explícitamente este desarrollo con una política simbólica estatal.

<sup>5</sup> “Ambos periódicos pueden analizarse como una sola producción dadas ciertas similitudes en cuanto a la configuración técnica y literaria como al sentido de existencia de ambos.” (...) “Ambos periódicos comparten autores y propósitos, surgen en circunstancias políticas específicas” (...), “de formato idéntico —dedicaban sus páginas al relato opositor sobre los sucesos ocurridos en Buenos Aires y la campaña mientras que mediante los recursos retóricos a través de la prosa, diálogos y poesía manifestaban claramente la intención de prédica contra el gobierno de Rosas.”, sostiene Fukelman (p. 1 y 2, respectivamente; también en Fukelman: 2006). También Ferro (2008) señala esas continuidades.

En un estudio dedicado únicamente a la parte gráfica de estos periódicos, Gutiérrez (1999), por el contrario, advierte diferencias sustanciales, no solo ya entre *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!*, sino entre el primero y cualquier proyección ulterior: “Difícilmente pueda establecerse una continuidad entre esta caricatura de *El Grito Argentino* y las que encontramos posteriormente.” (12) No obstante advertir este rasgo particularísimo, a la hora de atribuir un motivo a esta falta de continuidad, vuelve a reunir a ambos periódicos, aunque intente conservar la distinción respecto al “tipo de figuración” al que apelan uno y otro: “tanto *El Grito Argentino* como *Muera Rosas!* tenían una difusión muy limitada, por razones obvias (...) la segunda no toma en cuenta la novedad formal de la primera.” (ibid.) Respecto de la caricatura en la que Gutiérrez basa estas afirmaciones, y de las tradiciones estéticas a las que remite, véase su reproducción en p. 88 y, más adelante, p. 132. Sobre su posible fuente francesa, v. la sección “Imágenes” del “Apéndice” de esta tesis, p. 574.

<sup>6</sup> Cfr. Galván Moreno (1943: 184-185). Como el resto de los historiadores de la prensa, Galván Moreno toma como fuente principal los datos proporcionados por Antonio Zinny. Praderio da también como referencia a Zinny, y proporciona un dato interesante: la lista de colecciones disponibles del periódico, que ubica en la Biblioteca Nacional, Museo Mitre, Biblioteca Enrique Peña, Biblioteca de la Universidad de La Plata, Biblioteca del Colegio Nacional de Buenos Aires y Biblioteca Nacional de Maestros. Aunque no se trate siempre de colecciones completas, este dato muestra la eficacia del circuito de distribución clandestina, y pone de manifiesto el valor simbólico que esas condiciones de producción y distribución agregaban a los impresos, al menos, hasta la fecha de la publicación del estudio.

Por otra parte, cabría especular que muy probablemente, *El Grito Argentino* debió contar con el financiamiento de sus redactores, ayudados quizá por alguna figura o figuras políticas, ya que el periódico no solo declara que se dará “por la mitad de lo que vale”, sino que nunca publica su precio (que la inclusión de las láminas debió elevar sin duda considerablemente). Sobre los vínculos entre el periódico y algunas figuras centrales de la política de la época, v. enseguida, p. 79.

Algunas referencias independientes de la de Zinny permiten establecer también los nombres de algunos redactores. En su *Alberdi, su vida y sus obras* (1874), que Alberdi conoció y leyó sin desmentir públicamente, Mariano Pelliza menciona la participación del primero en el *Muera Rosas!* (que fecha en 1841). Domingo F. Sarmiento, por su parte, acusa con sorna, a Alberdi, de haber tomado parte en el mismo periódico en dos de sus *Ciento y una*: “En Montevideo fue redactor de *El Nacional* seis meses, y colaborador de la *Revista del Plata*, *El Porvenir*, *El Corsario*, *El Talismán*, *El Gigante Amapola*, *el Muera Rosas*. ¿Todo era gratis, Alberdi?” (“Cuarta de Ciento y una. Sigue la danza”; quizá la mención de *El Gigante Amapola* [sic] podría tomarse, antes que como error evidente, como parte de la política de Sarmiento de no distinguir en su propia bibliografía entre periódicos y libros... hecho del que lo acusa Alberdi, a su vez, en la polémica que mantienen). Más adelante, Sarmiento reitera la mención: “Yo no he escrito como usted en el *Muera Rosas*, ni todos los escritos de pura excitación política de que se ocuparon ustedes”. Aquí la mención apunta a revertir sobre el adversario la acusación de exaltación y pasión excesiva frente al equilibrio y racionalidad que ostentaría el propio Alberdi (“Quinta de Ciento y una. Ya escampa! Maulas de Alberdi).

Juan María Gutiérrez, por su parte, identifica una de las composiciones del *Muera Rosas!* en la edición de sus *Poesías* que preparó y anotó en 1869: “El maestro Ciruela (alias Rosas)” (publicada en el último número de MR: 13, 9-4-1842). Anota Gutiérrez: “Esta composición se escribió para un periódico que redactaban algunos argentinos en Montevideo con el título: *Muera Rosas!*, destinado a circular clandestinamente en la Campaña de Buenos Aires, invadida por el general Lavalle. El ‘Maestro Ciruela’ formaba serie con otras composiciones, como por ejemplo la del ‘Capitán Araña’, cuyos títulos y asuntos aludían a expresiones proverbiales y a tradiciones muy conocidas entre nosotros, a fin de hacerlas populares.” (Gutiérrez 1869:333). La alusión a la “invasión” de Lavalle parece ratificar, indirectamente, la participación de Gutiérrez en *El Grito Argentino*, ya que es este periódico el contemporáneo a las acciones de Lavalle (Lavalle murió el 9 de octubre de 1841 y *Muera Rosas!* comenzó a publicarse en diciembre de ese año). Por otra parte, pese a las similitudes formales y de “tono” entre ambas poesías, la nota parece descartar el que Gutiérrez haya sido autor de la otra composición que cita (“El Capitán Araña (alias Rosas)”, *Muera Rosas!* 11, 14-3-1842). No hay alusión alguna a otras composiciones en verso (ni de ningún otro tipo) que Gutiérrez hubiera publicado (y, por ejemplo, perdido u olvidado, o preferido olvidar) en *El Grito Argentino* o *Muera Rosas!*.

Sobre la atribución de las poesías firmadas con el seudónimo “Juan del Mayo”, v. Schweistein de Reidel (1940) y Rodríguez Martín (2005); y, más adelante, p. 117 y ss., y las notas correspondientes.

Las menciones a estos dos periódicos se harán, de aquí en más, indicando sus iniciales (*El Grito Argentino* y *Muera Rosas!*) y señalando, a continuación de las citas, su número y fecha correspondientes.

<sup>7</sup> Entre todos ellos, *El Corsario* es quizá el que, por tono y por estética, más familiaridad presenta con estos periódicos. Como *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!*, *El Corsario* hizo uso de la sátira verbal, y compartió con ellos algunos de los “géneros” satíricos que se mencionan más adelante. Según Hernán Pas, a quien agradezco esta observación, ya su título traslada el subjetivismo

byroniano a esa zona de militancia. Para un interesante análisis de la recepción cultural y lingüística del romanticismo en el Río de la Plata a través de este periódico, y de sus inflexiones políticas, v. Pas: 2010.

*El Tirteo* (1841) fue un semanario escrito en verso, redactado por Juan María Gutiérrez y José Rivera Indarte. Ambos habían fundado también *El Talismán* (1840), cuyo subtítulo lo acercaba al proyecto de *La Moda* –“periódico de modas, literatura, teatros, costumbres”–. Contó entre sus colaboradores a Bartolomé Mitre, José Mármol, José María Cantilo, Juan B. Alberdi, Miguel Cané (padre).

*El Iniciador* (1838-1839) y *El Comercio del Plata* (1845-1848 y 1848-1857) fueron probablemente, junto con *El Nacional* (1835-1836 y 1838-1846), los diarios más significativos de los emigrados argentinos en Montevideo. El primero estaba dirigido por Andrés Lamas y Miguel Cané, quienes estuvieron al frente también de la segunda etapa de *El Nacional*. Más tarde se sumó a ellos Alberdi, y luego Rivera Indarte. *El Comercio del Plata*, “sucesor” de *El Nacional*, fue dirigido por Florencio Varela hasta su asesinato, en 1848, y luego por Valentín Alsina. En los tres casos –particularmente, en el último– se trató de periódicos “serios”, con voluntad “doctrinaria” y que aun participando de tonos diversos –más o menos agresivos o combativos– no apelan a un arsenal de recursos ni de público fuera de la lengua culta.

<sup>8</sup> Tal como señala Pas (2010), el *Museo Americano* constituye un repertorio ecléctico y que supone, según su hipótesis, un primer uso “enciclopedista” de la imagen periodística.

Algunos años más tarde circularon también álbumes con estampas costumbristas e imágenes de la ciudad; entre los más populares, el de Carlos Pellegrini, *Recuerdos del Río de la Plata* (1841) y el de C[arlos]. M[orel], *Usos y costumbres del Río de la Plata*, impreso en la Litografía de las Artes de Luis Aldao (1844-1845). En un contexto de fuerte intervención estatal tanto sobre la vida pública como sobre el ámbito de lo doméstico, en un intento incluso de avanzar sobre lo íntimo; la interpretación de las estampas costumbristas y las “vistas” de la ciudad ofrecen también una interpretación política; algo que, como se recordará, podía advertirse ya en las *Extravagancias de 1834* de Bacle (v. Capítulo 1). En este sentido, dialogan sin duda con las imágenes militantes que publican *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!*

Sobre la relación entre estampas costumbristas y prensa satírica, v. también lo ya expuesto en el capítulo anterior.

<sup>9</sup> Como se verá enseguida, la continuidad política a que se alude remite a la inminencia del ataque de Lavalle sobre Buenos Aires (en 1839), luego frustrado; y a la alianza entre José M. Paz, J. P. López y F. Rivera (entre los últimos meses de 1841 y los primeros de 1842).

<sup>10</sup> *El Museo Americano o el Libro de Todo el Mundo*, periódico “ilustrado con láminas litográficas”, “tiene el mérito de ser el primero que aparece con este progreso en Buenos Aires” (según Galván Moreno, 1943: 168); no obstante hay quienes sostienen que, como se señaló en el Capítulo anterior, las primeras imágenes litográficas no fueron impresas por Bacle sino por Jean Baptiste Douville). *El Museo...* fue fundado por César Hipólito Bacle en 1835. Su colección consta de 52 números, en los que aparecieron artículos traducidos por Rafael Minnetti y Juan María Gutiérrez. En 1836 Bacle emprendió la publicación de *El Recopilador*. Si bien las historias de la prensa suelen señalar que se trata de un periódico que “continúa” al anterior (Galván Moreno: 1943) ambos constituyen proyectos muy diferentes, tal como prueba el minucioso análisis de Pas (2009 y 2010).

*El Tambor de Línea* fue, según el Catálogo elaborado por Palcos, un “periódico político redactado en estilo humorístico. Su único objeto es ridiculizar a Oribe y a Rosas y defender la política del general Rivera”. Era redactado por Fernando Quijano y Atanasio Sierra. La Biblioteca Pública de La Plata conserva su “Prospecto” y los números 2 y 3, publicados todos en 1843 (Palcos 1934). En el primero se lee una definición programática, que literaliza su función en la guerra de papeles: “Este periódico se redactará y publicará en los días que no matemos Rosines...”.

En cuanto a *El Telégrafo de la Línea* (1844-1845), publicó 24 números entre el 24 de noviembre de 1844 y el 18 de mayo de 1845. Era impreso, como *El Grito Argentino*, por la Imprenta de la Caridad. Aunque su redacción era anónima, Zinny (1883) afirma que estuvo a cargo de Fernando Quijano. Su principal ilustrador fue Juan Manuel de Besnes Irigoyen, quien firmó algunas de sus láminas.

<sup>11</sup> Sobre los memorialistas de fin del siglo XIX, su intervención en la historia de la literatura argentina y, específicamente, los modos en que recuperan la “época de Rosas”, v. Fontana (2010).

<sup>12</sup> “No hubo objeto doméstico o público que no tuviera estampado un retrato, al óleo, al lápiz, a la acuarela o al pastel, en litografía, en daguerrotipo, en viñetas de imprenta, divisas, medallas, monedas o naipes.”, detalla Ramos Mejía. Descontando su tono exacerbado, la enumeración da cuenta de una doble apuesta de esas imágenes: hacia su internalización a través de la exhibición doméstica —y cabría recordar aquí que la violación del espacio íntimo es uno de los ideogramas centrales en la fundación de la literatura argentina, desde la perspectiva de Viñas (1971, 1990)— y hacia su circulación entre ese interior privado y la vida pública —desde el intercambio económico y también vinculado al espacio del ocio.

<sup>13</sup> A lo que habría que sumar el hecho de que no todas las gacetas de Pérez son gauchescas. Para un análisis minucioso de las “políticas de la lengua” en estas gacetas, v. la tesis doctoral de Hernán Pas (Pas: 2010; especialmente el apartado 3.5 de su tercer capítulo).

<sup>14</sup> V. “Una crítica periodística al Salón”, artículo “en mofa” firmado por “Un lechuguino” y publicado en el *Diario de la Tarde* el 2 de agosto de 1837, y transcripto por Alberto Palcos en su edición crítica al *Dogma Socialista* de Esteban Echeverría (La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1940).

<sup>15</sup> Como ya se mencionó, este dato surge de Rodríguez (1821, II) y además, resulta evidente si se atiende a las fechas de inicio y cierre del periódico.

La llamada “Conspiración de Maza” fue uno de los varios movimientos insurreccionales contra Rosas que se sucedieron entre 1838 y 1839, y que buscaban apoyar desde distintos frentes la iniciativa militar de Juan Lavalle. El coronel Ramón Maza, al mando de una guarnición al sur de la provincia de Buenos Aires, fue comprometido en mayo de 1839. Era una de las piezas claves del movimiento, ya que confiaba en reunir el apoyo de varios regimientos para el desembarco de Lavalle al sur de la Provincia de Buenos Aires. Ramón Maza era, además, hijo del presidente de la Legislatura Provincial, Vicente Maza. En la ciudad, la conspiración contaba con el apoyo político y estratégico del “Club de los Cinco” integrado por Carlos Tejedor, Jacinto Rodríguez Peña, Santiago Rufino Albarracín, Rafael Jorge Corvalán y Enrique Lafuente. Al parecer, ciertas indiscreciones o una excesiva confianza en el apoyo que podrían lograr los llevó a contactarse con un militar rosista, Nicolás Martínez Fontes, que simuló apoyar la conspiración y luego delató a los conjurados. Ramón Maza fue detenido y se ofreció a su padre partir al exilio. El padre se negó, y fue asesinado al día siguiente, el 27 de julio de 1839, en su despacho de la Legislatura.

<sup>16</sup> *El Grito Argentino*, I, 1, 24-2-1839. El texto incita a los patricios a rebelarse contra Rosas, porque los humilla obligándolos a expresar su adhesión al régimen usando bigotes, bajo pena de que se los pinten, y afeitándoles la patilla si la usan al modo unitario. Resulta muy llamativa la apelación a los patricios en este texto. Se les recuerda su libertad de acción y opinión a partir del llamado “motín de las trenzas” (1811) contra el Primer Triunvirato. Es decir, de un episodio en el que estas milicias intentan efectivamente mostrar su autonomía del poder del gobierno... solo que en ese caso, se trataba del gobierno instaurado por la Revolución de Mayo. Descartada la posibilidad de una interpretación en otro sentido, todo llevaría a concluir que a estos extremos (los de apoyarse argumentativamente en un episodio “contrarrevolucionario”) debe llevarse la argumentación para derrocar a Rosas.

Sobre la cuestión de las “expresiones” externas de adhesión al federalismo y a Rosas, v. Salvatore (1998) y más adelante, p. 106 y ss.

<sup>17</sup> El 20 de diciembre de 1838 se había creado en Montevideo, a instancias de Frutuoso Rivera y Carril, una “Comisión” argentina, que intentaba reunir a opositores de la primera y segunda emigración (unitarios y “lomos negros”), “con exclusión de Alberdi y los comprometedores jóvenes de la ‘tercera generación’” (Rosa, 1972: 366). La Comisión se entendería directamente con Rivera, y recibiría órdenes y dinero de él. El cónsul francés Martigny, el gobierno de Corrientes y Rivera habían firmado un acuerdo para hacer estallar durante enero una serie de conspiraciones simultáneas en Santa Fe y Córdoba, y esperaban el apoyo de las provincias del Norte mediante la quita del manejo de las relaciones exteriores a Rosas que estas decretarían.

<sup>18</sup> “Ya, ya, caen y para siempre” es el título del texto que glosa la lámina del número 31 (16-6-1839), y con un mínimo cambio, el epígrafe de la lámina (“ya, ya, se caen y para siempre”: el

cuasirreflejo marca el modo en que la imagen literaliza la caída de Rosas y los Anchorena que, sostenidos en un pie sobre unas estacas, están a punto de trastabillar). “¡No lo dudéis, paisanos! Os engaña Rosas: todas las provincias lo aborrecen; y apenas puedan y se presente la ocasión, se han de declarar (...)” (*El Grito Argentino* 32, 20-6-1839) y la amenaza del Sargento “ño Juan”, en el poema gauchesco del n. 33 (30-6-1839), para citar algunos ejemplos.

V. el texto del último poema citado en la sección correspondiente del “Apéndice” (p. 501).

<sup>19</sup> El énfasis en la referencia a los Anchorena se explica además por la circulación rural del periódico. Rosas y los hermanos Juan José y Nicolás Anchorena eran socios empresariales en sus negocios rurales. “Rosas fue el gestor de los grandes negocios rurales de los Anchorena, de cuyas utilidades participaba en una cuarta parte, según lo convenido, sin riesgo de pérdidas y, al mismo tiempo, obtenía importantes préstamos por parte de estos al 1% y 1½ %” (Ibarguren (1930) citado por Reguera, 2009: 18). En cuanto a Tomás Manuel, su vínculo era mucho más preeminentemente político (fue Ministro de Gobierno del primer gobierno de Rosas, y de Relaciones Exteriores durante el segundo) (Reguera, 2009: 24).

<sup>20</sup> Según enumera Domínguez Arribas: “La creencia en la posibilidad de que los unitarios se ocultaran, otro elemento presente en el discurso rosista, contradice hasta cierto punto la imagen del enemigo unitario reconocible por su aspecto exterior.” (Dominguez Arribas, 561); “El salvajismo —visto anteriormente— y, sobre todo, la promoción de la anarquía, dos imágenes atribuidas por la propaganda rosista a sus enemigos unitarios, se oponen frontalmente a uno de los valores centrales (si no el principal, como propone Myers) defendidos por la retórica del régimen: el orden.” (id, 562); y por último, y en alusión a la política anti clerical rivadaviana, “el unitario, además de salvaje y anarquista, es considerado un impío, enemigo de Dios, la religión y la Iglesia.” (id, 564); “Su relación con la idea de traición, que veremos a continuación, es clara: la conspiración sería la preparación secreta de aquélla, una amenaza constante y, sobre todo, oculta.” (id., 568). A propósito de estas cuestiones, puede consultarse también Myers (1995), Salvatore (1996, 1998) y Herrero (2004).

<sup>21</sup> Existe una gran cantidad de trabajos bibliográficos sobre el fenómeno de la “delegación de la escritura”. Entre ellos, resulta ineludible el de Armando Petrucci “Scrivere per gli altri”, *Scrittura e Civiltà*, XIII, 1989, pp. 475-487 (hay versión al español: “Escribir para otros”, en: *Analfabetismo, escritura y sociedad*, Barcelona, Gedisa, 1999; trad. de Juan Carlos Gentile Vitale).

<sup>22</sup> La vida de Lafuente perpetúa esa tensión entre la verdad y lo verosímil. Melodrama, conspiración y aventura se entrelazan en su biografía que incurre, en diversos sentidos, en la literatura. Tras la delación de los coroneles Martínez Fontes, que puso al descubierto la conjuración de Maza (y terminó rápidamente con *El Grito Argentino*), Lafuente huyó con Tejedor a Montevideo. Se unió con él al Ejército de Lavalle y llegó a participar en la batalla de Don Cristóbal (1840); disidencias-entre los integrantes de ese cuerpo hicieron que ambos amigos lo abandonaran, y pasaran a Brasil. En Carmo (Pelotas) instalaron un negocio de venta de café, cachaza y tabaco, pero no tuvieron éxito y debieron liquidarlo en 1844. Se dirigieron a Río de Janeiro, donde tomaron contacto con otros emigrados argentinos. Entre ellos estaban Juan María Gutiérrez, Juan Bautista Alberdi y José Mármol. Con este último se embarcaron en 1845 hacia Chile, en el célebre viaje que debió retornar a Río de Janeiro. Según Cutolo (1968-1985), durante esa etapa “frustrada” Mármol obtuvo de Lafuente una gran cantidad de informaciones que volcaría en su novela *Amalia* (1851-1855). Agrega Cutolo además que “muchos contemporáneos decían que [Lafuente] había servido de modelo al novelista” (26) para su personaje protagónico, Daniel Bello. Más tarde Tejedor y Lafuente lograron pasar a Chile, donde intentaron diversas ocupaciones, con suerte irregular. Lafuente logró recorrer Perú y Chile gracias a uno de esos empleos, y llegó a escuchar los relatos entusiastas acerca de las ilimitadas riquezas del oro de California y partió hacia allí (1848). Tras un nuevo fracaso, con mucha dificultad regresó a Chile en 1850. Eligió un cementerio de Copiapó para suicidarse. Su amigo Tejedor sufragó los gastos de su sepelio.

Más de un siglo más tarde, los pre-textos de Ricardo Piglia para su novela *Respiración artificial* (1980) revelan que Lafuente, y su azarosa biografía cultural y política pueden funcionar también como piedra de toque para la ficción, esta vez bajo la forma de un personaje borgiano: el traidor-héroe, que aparece en su novela con el nombre de Enrique Ossorio. Con referencia a este punto, que revisan varios trabajos sobre la escritura de Piglia, v. por ejemplo el trabajo de Alejandra Ali,

“Ricardo Piglia: la trama de la historia” (en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 607, enero de 2001; pp. 113-124. Agradezco a Claudia Hojman Conde la amable predisposición con que me ilustró sobre este punto.

<sup>23</sup> Otras referencias a las amenazas de los redactores de *El Grito Argentino* respecto del ingreso de los periódicos en Buenos Aires, y hasta el interior doméstico de Rosas, aparecen también en los números 16 (21-4-1839: “Una reunión de patriotas”: “... se nos pide el grito [sic] de muchas partes de la campaña de Buenos Ayres, y nos consta del modo más positivo que cuando llegan a agarrar uno, lo leen en rueda, en los ranchos, pulperías, en las carreras”, y también en la lámina que incluye este número y a la que se refiere el texto); 18 (28-4-1839, “Rosas y sus parientes no están muy conformes con que corran los papeles en que se les suele cantar puritas verdades. – Quisieran quemarlos todos y sin duda pagarían buenos pesos (...) para agarrar los tales papeles: pero cuando por otra parte, ay que la primera operación no es fácil de registrar a derecha e izquierda, violar el sello sagrado de la correspondencia para buscar el ratón, y el ratón encuentra siempre algún agujero abierto y allí se mete. Lo más gracioso también es la prudencia con que trabajan: se contentan con decir en la Gaceta que los papeles son *morales*, por supuesto en tono de pifia, sobre todo aparentando desprecio. Mas entretanto, jamás dicen qué papeles son esos, ni qué cosas traen; ¿para qué tanto trabajo si nadie los lee? ¿Y no es la injusticia mayor, perseguir, imponerse de los secretos de las cartas y, todo, todo por pescar el pobre *Grito Argentino*? ¿Dónde está el decreto del tirano, ordenando que no entren a Buenos Aires los papeles de Montevideo?” (...) “acabar a puñaladas (Rosas) con el pícaro que le cantara al oído –Aquí está el GRITO”); 21 (9-5-1839: “El Tirano Rosas anda con cien ojos para que vosotros, valientes soldados argentinos, no leáis jamás, ni oigas leer, mas papeles que su inmunda *Gaceta*; y para que no llegue a vuestras manos el *Grito*, este grito de vuestra patria, que os dice la verdad, y os muestra las desgracias que podeis evitar.”); 22 (12-5-1839, “Conversación entre los Paisanos Salvador y Genaro”: v. cita en p. 100); 23 (16-5-1839: “Ahora [Rosas] que se encuentra apurado, y ve que el *Grito Argentino* está revelando el odio que tienen (sic) a la Libertad, ahora la quiere echar de *patriota* festejando el 25”).

<sup>24</sup> V. el poema completo en la sección “Textos” del “Apéndice” de esta tesis, p. 497.

<sup>25</sup> “Don Fodieris”: Tomás Manuel de Anchorena. Este uno de los pocos apodosos satíricos que aparecen en las páginas de *El Grito Argentino*. “Si fodieris, inuenies” (“el que busca, encuentra”) es apócope de una divisa que aparece en diversos rituales masónicos (“Ab oriente ad occidentem nascitur herbula saturnia dicta quam si ad genua fodieris inuenies”); tomada de los sofistas (*fodias, inuenis*). Al parecer, Anchorena habría usado esta frase en una nota a la Sala de Representantes en 1830.

Los redactores de *El Grito Argentino* se burlan largamente de la “erudición” de Anchorena en el n. 10 del periódico (31-3-1839). De dos modos: en un largo diálogo entre “Don Pascual” [¿Echagüe?] y “Don Lorenzo” [¿Torres?] –si los apellidos fueran los que suponemos, la burla se redobla, porque supone la traición al interior al régimen: Pascual Echagüe era gobernador de Entre Ríos y al mando de su ejército; Lorenzo Torres, jurista y aliado incondicional de Rosas– y en la lámina de la última página de esa edición del periódico (sobre la lámina, v. también p. 132). Tomás Manuel de Anchorena (1783-1847), primo de Juan Manuel de Rosas, fue secretario de Manuel Belgrano en el Ejército del Norte; abogado y diputado al Congreso de Tucumán. Estos antecedentes letrados y liberales ofrecían un flanco fácil para centrar la burla en la erudición de un –ahora– rosista. A mediados de la década de 1820 formó parte del grupo que comenzó a agruparse en torno a la causa federal, y durante el primer gobierno de Rosas (1829-1832) fue su Ministro de Relaciones Exteriores. Más tarde fue electo legislador e incluso gobernador de Buenos Aires (1834), aunque declinó el cargo. Si bien durante el segundo gobierno de Rosas (1835-1852) no ocupaba una función pública determinada, Tomás Manuel y su hermano Nicolás, eran “federales apostólicos” y como tales, no solo “hacían culto” de la federación y de su máximo líder, sino que mantenían vínculos estrechos con la política y la política económica de Rosas (lo que era uno de los ejes de las denuncias de *El Grito Argentino*).

<sup>26</sup> El *Diccionario de la Real Academia Española* elige un ejemplo menos atractivo, pero también vinculado con lo económico para ilustrar esta figura: “calambur: 1. m. Ret. Agrupación de las sílabas de una o más palabras de tal manera que se altera totalmente el significado de estas; p. ej., plátano es/plata no es.” Fernando Lázaro Carreter distingue entre “calambur” y “juego de palabras”, señalando que el primero se produce “cuando las sílabas de una o más palabras, agrupadas de otro modo, producen o sugieren un sentido radicalmente diverso” (lo que sería el

caso del ejemplo). El “juego de palabras”, en cambio, consiste en “el uso de dos palabras homófonas en un mismo enunciado con significación diversa” (como en los versos de la letrilla de Góngora: “Cruzados hacen cruzados/escudos pintan escudos”). V. Lázaro Carreter, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1961; 2da. ed.

<sup>27</sup> Sobre los “tonos” en que pide ser leído *El Grito Argentino*, y en relación con los “territorios discursivos” de la oralidad y la escritura, v. también el ensayo de Gabo Ferro (2008; esp. su capítulo III: “Instrucciones para derrocar al Tirano”). Ferro se detiene especialmente en la construcción de una voz colectiva para el periódico, y en los modos en que se representa tanto a los lectores como a los modos de circulación del periódico en algunos textos de *El Grito Argentino*.

<sup>28</sup> Con alguna irregularidad: los números 9 y 10 se publicaron ambos en domingo, con diferencia de una semana (el 24 y el 31 de marzo de 1839, respectivamente; la celebración de la Pascua católica durante esa semana pudo ser causa de la demora en la impresión del periódico). El número 25 lleva como fecha el sábado 25 de mayo (de 1839), seguramente en atención a la altísima carga simbólica que revestía el aniversario patrio para los redactores del periódico, y a la expectativa que cifraban en la invocación a los “valores” de la Revolución como recurso de apelación y movilización política.

<sup>29</sup> Philippe Hamon señala como propio del siglo XIX la atención y el cuidado por los “frontispicios”, es decir, las imágenes-umbral (*image-seuil*) que funcionan como acceso y frontera del texto impreso, y que resultan además imágenes autoritarias, simbólicas y sincréticas en su articulación. Aunque el uso de “frontispicios” data, evidentemente, de mucho tiempo antes, Hamon advierte que este gusto y este desarrollo decimonónicos de “la tradición” de los frontispicios alcanza también a periódicos y revistas (Hamon 2001: 249). La observación es particularmente pertinente para el Río de la Plata, donde –sobre todo durante los dos primeros tercios del siglo– los periódicos son verdaderos “libros” de producción americana (y basta recordar la conciencia de este hecho que ostenta Domingo F. Sarmiento en su *Recuerdos de Provincia* (1850)). Hamon distingue dos tipos principales de elementos que aparecen en los frontispicios: “atributos legibles” y “símbolos”.

El frontispicio de *El Grito Argentino* está planteado a partir de una imagen alegórica. En su centro hay una mujer que dirige un carro. Su representación combina rasgos simbólicos de “la patria”, “la república” y “la libertad” (sobre este tipo de representación, muy frecuente a partir de la iconografía de la Revolución Francesa, pueden consultarse los ya clásicos trabajos de Maurice Agulhon, *Mariane au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979; y de Mona Ozouf, *La Fête Révolutionnaire*, Paris, Gallimard, 1976). Entre los atributos de esta mujer están una bandera argentina, que remite a la independencia de la República y a la tradición revolucionaria de Mayo (recuérdese, como lo hace explícitamente *El Grito Argentino* en último número (33, 30-6-1839), que Rosas había modificado los colores de la bandera argentina para evitar el celeste, símbolo utilizado por el partido unitario, y que había eliminado del paño central el “sol de mayo”) y también un cuerno de la abundancia, atributo de la diosa Fortuna (v. un análisis pormenorizado de esta imagen, aunque con otras inflexiones, en Fukelman 2006: 17).

Habría que recordar, por otra parte, que la imagen del “carro triunfal” tenía connotaciones políticas idiosincráticas durante el segundo gobierno de Rosas. Lynch (1984) menciona que en la “fiesta pública” para celebrar la asunción del gobernador, el 13 de abril de 1835, Rosas fue conducido de la Sala de Representantes al Fuerte en un carro “tirado por hombres en vez de caballos”; más tarde, en una ceremonia organizada por el ejército, “llevaron por las calles un gran retrato de Rosas en un carruaje adornado con banderas y trofeos militares y arrastrado por sus seguidores vestidos con chaquetillas rojas” (Lynch 1984: 174; algunos contemporáneos, como Beruti en sus *Memorias curiosas* [1812-1855] y Santiago Calzadilla, en *Las beldades de mi tiempo* (1891), recuerdan ese mismo episodio). En *Rosas y sus opositores*, Rivera Indarte recuerda una escena similar, con un cambio significativo: en septiembre de 1839, en ocasión de “adorarse” por primera vez el retrato de Rosas en la Iglesia de la Merced, el carro con su retrato fue tirado por “las damas de Buenos Ayres pertenecientes [sic] á empleados de alto rango”: “Da. Cármen Alvear, Da. Pascuala Beláustegui de Arana, Da. Guillermina Yrigoyen de Pinedo, Da. Juana Maciel de Rolon y Da. Dolores Quiroga” (Rivera Indarte 1845: 310). La conjunción entre el uso de la imagen del carro triunfal en las fiestas públicas rosistas, y en el frontispicio de *El Grito Argentino* constituiría entonces un buen ejemplo del concepto de “tradición” que propone Raymond Williams, citado en



la Introducción de esta tesis: la tradición entendida como “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (Williams, 1977: 137). Tal como lo sugiere la hipótesis de Williams, el frontispicio “opera” sobre la imagen de tradición alegórica y revolucionaria para construir una “versión intencionalmente selectiva” que, en este caso, discute –importa menos si deliberadamente o no– el uso oficial de esa *imagerie*. En este capítulo propongo varios ejemplos de los diferentes modos en que *El Grito Argentino* realiza este tipo de “operaciones” sobre los discursos –verbales e icónicos– que erige como su propia tradición y en discusión con usos oficiales de palabras, imágenes, conceptos y prácticas oficiales.

<sup>30</sup> Además de las declaraciones de Somellera en sus *Recuerdos*, la única marca que autoriza esta atribución en los periódicos es su firma como litógrafo, al pie del retrato del gobernador de Corrientes, Ferré, incluido en el n. 11 (14-3-1842) de *Muera Rosas!*. También Pradere (1914) y Pagano (1939), por ejemplo, atribuyen las imágenes a Somellera (aunque Pagano solo se refiere a las de *Muera Rosas!* como de la autoría de Somellera). Resulta imposible, no obstante, que él fuera el autor en Buenos Aires de esa imagen (como sugiere Zinny), ya que por entonces –según declara en sus *Recuerdos* (1886), se hallaba exiliado en Montevideo. Aunque muy posiblemente debió hacer dibujos o litografías para algunos números, todo indica que no fue el único autor de las láminas. Por otro lado, como ya se mencionó, es evidente que los redactores de *El Grito Argentino* se esforzaron por hacer visible la pluralidad de autores que sostenían los textos e imágenes incluidas en sus páginas.

<sup>31</sup> De hecho, esta representación estaba muy afianzada ya en sede literaria. Véase, por ejemplo, la composición gauchesca que la crítica llamó “Biografía en verso de Juan Manuel de Rosas”, relatada por el gacetero Pancho Lugares y publicada en los números 1 a 6, 9, 14 a 19, 21 a 34, 36 y 38 a 40 de *El Gaucho* periódico de Luis Pérez, entre julio y diciembre de 1830 o enero de 1831 (según Ricardo Rodríguez Molas). En ella, como en otras composiciones de Pérez, Rosas habla con los gauchos como uno más, y aparece caracterizado como *el viejo, el rubio* y, ante todo, como un “amado patrón” (V. Rodríguez Molas, 1957).

Complementariamente, sobre la representación de un Rosas “oculto” y ocultador, conspirador pero cobarde y débil en su encierro, deja su impronta también en la gauchesca contemporánea (aunque algo posterior) a la publicación de estos periódicos. V. particularmente la segunda parte de “Isidora, la federala y mashorquera” de Hilario Ascasubi [1843]. En este poema, el enunciador accede, siguiendo los pasos de Isidora que ha viajado a Buenos Aires para visitar a su amiga Manuelita Rosas, al interior de Palermo. En su recorrido puntualiza varios “trofeos” de una suerte de museo del horror en el que Rosas guarda reliquias de sus víctimas (Zelarrayan y Berón de Astrada, entre otros). De pronto, Rosas parece recordar el triunfo de Venancio Flores y Ángel Núñez en “la Horqueta del Rosario” (18-7-1843), y se desarticula, temblando de miedo. Al volver en sí, hace matar a “la ovejona” Isidora, para que no haya testigos de ese momento de debilidad (“...Muera la ovejona! / Pues, si no, sale y pregona,/ que ya tengo convulsiones,/ de ver que los salvajones/ se lo limpian a Alderete; (...)” (vv. 399-401).

<sup>32</sup> Según Amigo, esta representación iconográfica que ubica a Rosas “en los bordes de la escena del crimen, como testigo del asesinato a ejecutar”, “tiene base literaria, principalmente en Sarmiento y Rivera Indarte”. Esta representación, “acuñada” por los periódicos que analizo, será citada con insistencia en las representaciones de Rosas en la pintura histórica del período inmediatamente posterior a Caseros (Amigo: 1999, 39).

<sup>33</sup> Sobre la imagen del “gabinete” del sabio Tomás Manuel, v. también más adelante, p. 132.

<sup>34</sup> La relación entre dibujo y escritura ha sido muy estudiada. Sobre la evolución de los pictogramas en ideogramas, y sobre sus diferencias y efectos en la “reestructuración de la conciencia”, puede consultarse el ya clásico ensayo de Walter Ong (1982).

<sup>35</sup> Para una genealogía de la caricatura y sus condiciones de reproductibilidad técnica en Sudamérica: la base tipográfica de la Imprenta de la Caridad se formó con tipos, viñetas y otros elementos técnicos de diversas imprentas que iban siendo vendidas parcial o totalmente, a la que se sumaron otros acuñados especialmente en Montevideo. Una de aquellas imprentas desarticuladas fue la que, desde Chile, trasladó consigo el militar y político chileno Carrera. Al salir desde Montevideo para Buenos Aires, en 1819, Carrera vendió parte de su imprenta a un tal Pérez. La Imprenta de Pérez pasó tiempo después a formar parte de la de la Caridad. Inicialmente,

la prensa vendida por Carreras había servido para imprimir naipes; luego proclamas y hojas diversas. De esa imprenta (según algunos estudiosos, de la mano del mismo Carrera) habrían salido algunas de las primeras caricaturas políticas impresas que circularon en las repúblicas sudamericanas: aquellas en que se ve a San Martín como un burro y como un tigre, y en las que se atacaba también a O'Higgins. Tras ser vendida (en parte) a la Hermandad de la Caridad, otro hermano apasionado por el dibujo y por la caricatura, Fray Francisco Castañeda, persiguió el rastro de la imprenta de Carrera. Así lo relataba en 1825: "la imprenta famosa del general Carrera estaba repartida en diversos parajes donde la iba dejando aquel hombre tan caminador. Yo he tenido la prolijidad de ir la recojiendo, por ver si acaso podía ponerla en ejercicio (...)". "Representación del R.P. lector jubilado F. de Paula Castañeda al Gobernador de Tucumán" (1825), citado por Estrada (D), 1912: 18. V. también Soiza Larrosa, Montealegre, Estrada (d).

<sup>36</sup> Los hermanos Ayllón llegaron a editar, en 1838, un orgulloso catálogo de la Imprenta: *Muestras de caracteres, de letras geroglíficas y guarniciones que existen en la Imprenta de la Caridad* (Soiza Larrosa, 1989: 482).

<sup>37</sup> Recuérdese que el cuerno de la diosa Fortuna aparece también como uno de los atributos de la figura de la patria/libertad/república que es centro del frontispicio alegórico del periódico (v. más arriba, nota 30).

<sup>38</sup> De manera todavía más evidente sucede con la viñeta que se inserta en el número 7 del periódico



antes de un artículo que comienza con la siguiente invocación: "¡Argentinos emigrados! Al fin nos ha llegado la época de reír". El texto, de carácter satírico, es una proclama en la que Rosas pediría a los emigrados que abandonen a Rivera. El final, con moraleja, indica cómo debe ser entendido lo anterior: "Vamos, [Rosas y Echagüe] están locos, y con razón: por todas partes ven calaveras, ven la guadaña de la muerte, ven el sepulcro, ven en fin, su sangriento *finis*" (EGA 7). La palabra final del artículo reenvía así a la imagen, y recupera y refuerza el modo en que debe ser decodificada. Es inevitable pensar, al mismo tiempo, que el texto completo pudo haber sido inspirado por la eficacia de esta imagen económica, porque condensa en una pequeñísima escala un mensaje que requiere de una sola palabra pero cuyo sentido el texto vuelve unívoco.

<sup>39</sup> Véase *La lira argentina, o colección de piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la Guerra de Independencia* (1824). La obra fue impresa en París, e incluye diverso tipo de composiciones: canciones, marchas, loas, cielitos, décimas, por ejemplo. Reúne poesías de Juan Crisóstomo Lafinur, Esteban de Luca, Juan Cruz Varela y Fray Francisco de Paula Castañeda, entre otros autores. Una de esas poesías es el "Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo, y el gaucho de la Guardia del Monte". También en el *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya* (1835), que incluye poesías de Francisco Acuña de Figueroa, Francisco Araucho, Petrona Rosende (de la Sierra), Florencio Varela, entre otros. En el tomo II de esta obra se reimprime el "Diálogo patriótico..." de Hidalgo (que ha perdido en esta edición el adjetivo "interesante"). Poemas gauchescos y de corte neoclásico conviven en el volumen —igual que en la *Lira*—: de hecho, el *Parnaso* incluye varias composiciones no gauchescas de Hidalgo; entre otras, un "Himno Oriental" y unos "Sentimientos de un patriota" (ambos en el tomo I).

<sup>40</sup> *El Grito Argentino*, 22, 12-5-1839. Toda la serie gauchesca de *El Grito Argentino* presenta una familiaridad notable con la producción de Ascasubi, desde el sistema nominal al despliegue de géneros y recursos. Por lo demás, podría postularse una continuidad entre estos y los poemas de Ascasubi pertenecientes al *El Gaucho en Campaña*, que se reproducirán en *El Nacional* entre septiembre y octubre de 1839 (es decir, muy poco tiempo después del final de *El Grito Argentino*). Agradezco a Hernán Pas haberme hecho notar ambas cuestiones.

<sup>41</sup> ¿Algunos de estos paisanos son negros, como desearían los redactores de *El Grito Argentino* que entre ellos se contaran algunos de sus lectores? El vocativo "Señó Anselmo" parece sugerirlo. Además del ya clásico trabajo Soler Cañas (1958) y de las orientaciones que sugiere Josefina

Ludmer (1988), vale la pena revisar el estudio de William Acree (2009) que, aunque aborda un caso excepcional, permite revisar en detalle cuestiones vinculadas con la apropiación y despliegue de las prácticas de la lectura y la escritura entre los “negros” y entre los sectores populares en general.

<sup>42</sup> La primera composición gauchesca incluida es la “Conversación entre los paisanos Salvador y Jacinto” (*El Grito Argentino* 9, 24-3-1839), a la que sigue, varios números después, la “Conversación entre los paisanos Salvador y Genaro” (22, 12-5-1839). La semana siguiente se publicó la “Conversación de ño Juan y el Pulpero” (*El Grito Argentino* 24, 19-5-1839). En esta última vuelven a mencionarse los felices tiempos de “Chano, el dijunto que murió”.

La poesía gauchesca va ganando espacio en el periódico, y organiza, en números sucesivos, una trama discontinua que va presentando la progresiva movilización y radicalización de los “paisanos”, enunciadores y personajes. Así se suman un pulpero, un aparcerero, varios paisanos, la paisana compañera de uno de ellos, quizá algún paisano negro (v. nota 41). El efecto de esta trama discontinua es una suerte de puesta en abismo de la circulación deseada del periódico, donde la falta de aparición de poemas puede leerse como los tiempos muertos o soterrados del intercambio de noticias, los esfuerzos por convencer y sacudir al paisanaje, el silencio obligado o sagazmente conservado y, por último, la conspiración, finalmente triunfante.

En los últimos siete números del periódico (a partir del número 26) la poesía que publica *El Grito Argentino* es exclusivamente gauchesca. En la “Conversación entre Salvador y Ramon”, (*El Grito Argentino* 26, 30-5-1839) el primero manda llamar al segundo para conspirar contra “el Restaurador” y tener noticias de lo que sucede en la provincia (y allí desfilan las cuitas de Genaro y de Simón, y se ventila el problema del cobro de las marcas de ganado, que venía tratándose en las zonas “prosaicas” del periódico como argumento contra Nicolás y Tomás Manuel de Anchorena). Entonces se produce una “segunda visita” de “ño Juan” al “Pulpero” (*El Grito Argentino* 27, 2-6-1839). Enseguida aparece el lamento de “El Sargento ño Juan, en su casa” (*El Grito Argentino* 28, 6-6-1839) donde ño Juan escribe a su “viejita” Irenia, sobre las penurias que pasa porque sus superiores –sabemos ahora que Juan es sargento– lo consideran “unitario” siendo federal, y lo han mandado a la cárcel”. Algunos días más tarde, en el diálogo entre “El Sargento y su aparcerero” (*El Grito Argentino* 31, 16-6-1839), el primero informa al segundo sobre el estado miserable de las tropas de Buenos Aires (el “Sargento” tiene un sobrino en la tropa, y viene de conversar con “el general Rolón”, Benito Mariano Rolón, militar que había adherido al federalismo desde la Revolución de los Restauradores y había estado involucrado en la represión de la Conspiración de Maza). El poema se cierra con el recuerdo de la opresión ominosa, pero también de la esperanza de rebeldía entre los soldados. Advierte “el Sargento”: “Sepa que cuanto le digo; /Mi sobrino me contó/ No quiero que el pobre muera/ Con que así amigo, chitón”. En el siguiente y último poema gauchesco, “El Sargento proclamando a los de su pago” (*El Grito Argentino* 33, 30-6-1839), el tono se define por la esperanza y el desafío. Allí “El Sargento” alienta a sus compañeros y a la tropa a asesinar a Rosas, y tiene éxito. El poema termina con los versos: “VAMOS TODOS A LAS ARMAS/Gritó entonces el montón”. La “proclama” del Sargento es, de hecho, la transposición a lenguaje gauchesco de los argumentos que el periódico ha vertido en prosa y con diferentes modulaciones en las páginas previas del mismo número.

<sup>43</sup> Tabapui, tabapuy o tabapié. El “vocabulario americanista” de Muñiz (1853) lo caracteriza como una “especie de baile provincial”. Se trata de un allegro con texto de seguidillas que se añadía al final del cielito. Según recuerda Santiago Calzadilla, se trataba de un baile característicamente federal, más atractivo que los “cielitos”: “‘Más tarde, allá por el año 44, se bailaba también un cielito criollo, a pedido (en lo de Senillosa) del general don Prudencio Rozas, insigne bailarín...”. Añade algo después: “Este baile gaucho, monótono en demasía, y poco aristocrático, era rechazado por la mayor parte de la concurrencia; pero la excelente señora, misia Pastora (...), rogaba encarecidamente a las niñas lo bailaran, para complacer al rubio general. Tanto por ésto como por el tabapie y relaciones que se le agregaba, llegó a establecerse con gran complacencia del hermano del Restaurador y de los Federales.” (Calzadilla, Santiago, *Las beldades de mi tiempo*, 1891). Si la versión del memorialista es correcta, los tabapuyes de *El Grito Argentino* cumplirían una función similar a las “media cañas” y “refalosas” en el conjunto de la gauchesca de Ascasubi: el ser bailes de celebración y de triunfo, arrebatados con éste al enemigo rosista, con la amenaza simbólica que esa expropiación conllevaría.

El *Cancionero del tiempo de Rosas* compilado por José Luis Lanuza incluye un “Tabapuí compuesto por una federala”, cuyos primeros versos aconsejan: “Para ser Federales/es necesario/Huir como del Diablo/del Unitario.”

<sup>44</sup> La lista que sigue incluye la totalidad de las composiciones poéticas incluidas en el periódico, y permite verificar esa diversidad: “Décimas” (que glosan la cuarteta de Vicente F. López: “Calle Esparta su virtud...”) (*El Grito Argentino* 3), “Los hospitales” (poema que ilustra la lámina de la página 4; compuesto en octavillas) (*El Grito Argentino* 4); “Marcha guerrera” (*El Grito Argentino* 5); “Cancion. Al campo! Al campo!” y “Tabapuy patriota” (*El Grito Argentino* 7); “Paso de vencedores” (reescritura del poema de Juan Cruz Varela, v. nota 64 de este Capítulo) (*El Grito Argentino* 8); “Conversación entre los paisanos Salvador y Jacinto” (*El Grito Argentino* 9); “A la emigración argentina” (*El Grito Argentino* 12); (“Quién de la patria empañó?...”): composición sin título en octavillas y (“Si Rosas pretende...”), composición sin título en versos de arte menor (*El Grito Argentino* 13); (“De los males el mayor”), composición sin título en cuartetos y “Cielito” (*El Grito Argentino* 14); “Oración de la joven” y (“Qué pena dais al ladrón”), composición sin título en octavillas y un noveno verso de tres sílabas (*El Grito Argentino* 15); “Tabapuy y media caña” (*El Grito Argentino* 21); “Conversación entre los paisanos Salvador y Genaro” (*El Grito Argentino* 22); “Conversación entre ño Juan y el Pulpero” (*El Grito Argentino* 24); “Marcha patriótica” y un “Himno a las ilustres hijas de la patria” (*El Grito Argentino* 25); “Conversación entre Salvador y Ramón” (*El Grito Argentino* 26); “Ño Juan y el Pulpero” (*El Grito Argentino* 27), “El Sargento ño Juan, en su casa” (*El Grito Argentino* 28); “El Sargento y su Aparcero” (*El Grito Argentino* 31) y “El Sargento proclamando a los de su pago” (*El Grito Argentino* 33).

<sup>45</sup> Apoyándose en fuentes bibliográficas y citando numerosas publicaciones en su apoyo, Fermín Chávez afirma que durante los dos gobiernos de Rosas tuvo lugar una “intensa actividad musical y del quehacer teatral” (Chávez, 1973: 45).

En el caso de los poemas de *El Grito Argentino*, la bibliografía sugiere, antes que un fenómeno épocal, una politización de la forma poética y sobre todo del ritmo, a través de una muy deliberada disputa con el sistema semiótico que propone el rosismo, en sintonía con la disputa por la producción de imágenes. El gobierno de Rosas estimuló la convocatoria a festejos populares y públicos no sólo en las fechas patrias tradicionales (las fiestas “mayas” y “julias”), sino además por diferentes motivos vinculados directamente con hechos políticos: triunfos bélicos, el cumpleaños del Restaurador o de su hija, la salvación –a fines de 1839– de Rosas tras el atentado de la “máquina infernal”. Con respecto a esta última celebración, por ejemplo, informa *La Gaceta Mercantil*: “Las músicas de los regimientos se colocaron desde las oraciones frente a la casa de Policía y Justicia, trayendo a una numerosa concurrencia que aumentaba progresivamente, gustando de las brillantes sinfonías y aires militares que tocaban alternativamente. A las 8 de la noche rompió la marcha, acompañada de una fuerte escolta en dirección a la casa del Restaurador, donde hizo alto y tocó una serenata (...)” (*La Gaceta Mercantil*, 19 de septiembre de 1839, a propósito de los festejos realizados en honor a Rosas tras salvar su vida). Los festejos públicos incluían muy especialmente bailes y canciones. Las fiestas patrias, populares y públicas son clave en la consolidación simbólica y material –en tanto implicaban un gran despliegue que suponía la distribución de diverso tipo de concesiones y prebendas–. Ante o en contraste complementario con ella *El Grito Argentino* presenta y convierte en objeto de denuncia las fiestas “privadas” e “inmorales” que celebra Rosas en su “mansión”.

Sobre la importancia de las fiestas federales y sus rituales, véase especialmente Salvatore (1996).

<sup>46</sup> Angenot señala que la sátira es un discurso lindero a la polémica, pero que a diferencia de ella, supone agotadas las posibilidades de polémica y de argumentación. El discurso satírico no busca ni presupone un “fondo común” respecto del adversario; por el contrario, se construye de manera relacional opositiva, como pura exterioridad polarizada respecto de este. V. Angenot: 1982.

<sup>47</sup> Di Meglio explica que la superposición entre imaginario religioso y partidario estaba presente ya en el federalismo rosista de la década de 1830, cuando se produce la división entre “federales apostólicos” y “netos”: “La denominación de apostólicos fue utilizada estratégicamente por el grupo rosista de manera de señalar a sus enemigos como adversarios de la verdadera religión y así impulsar la adhesión popular a sus filas” (2007: 33).

<sup>48</sup> Para un estudio detallado del cruce entre representaciones políticas y religiosas en el discurso público del rosismo, y sus vínculos con el discurso republicano. Cfr. Myers (1995) y Salvatore (1996).

<sup>49</sup> A modo de ejemplos: Salvatore cita “la preocupación de Rosas acerca de rumores de que los unitarios estaban haciendo que muchos paisanos almidonaran su ropa con añil, de forma tal que con el tiempo la ropa se tornara celeste”, y el caso de un pulpero francés “arrestado por pintar la puerta de su tienda de verde” (Salvatore, 1998: 200). En su último número, los redactores de *El Grito Argentino* se indignan porque el escándalo cromático toma por objeto la bandera nacional: “La bandera actual es casi negra, en vez de azul-celeste; y le ha puesto en las cuatro esquinas o ángulos, unos gorros o manchones colorados. ¡Qué inmundicia!” (*El Grito Argentino* 33, 30-6-1839). En un tono completamente diverso, plenamente jocoso, el *Muera Rosas!* se insertará una supuesta “Carta escrita por un comerciante de Buenos [sic] a otro de Montevideo”, donde el primero se queja de las persecuciones que sufren los labradores de Buenos Aires: “En estos días ha sucedido que un comandante de campaña echó una caballada entera á un trigal, y la tuvo allí hasta que se concluyó; porque había salido en él mucha flor azul, y dijo que su dueño debía ser muy unitario, ó que si no lo era el dueño lo era el trigo. (...)” (*Muera Rosas!* 4, 13-1-1842).

<sup>50</sup> El primer ejemplo de uso del color en la prensa rioplatense fue *El Diablo Rosado*, que el periodista francés Juan Laserre publicó durante 1828, se imprimía en hojas rojas o rosadas. *La Cotorra*, periódico satírico dirigido por Benito Hortelano y publicado en Buenos Aires entre 1879 y 1880, se jactaba de ser el primer “periódico con cromolitografías de América del Sur.” Sobre este semanario, v. el Capítulo 4 de esta tesis.

<sup>51</sup> Hacia 1820 comenzó a extenderse el uso de tipografías diversas y la creación de nuevos tipos, sobre todo para llamar la atención hacia todo tipo de carteles o impresos de carácter efímero (mucho antes y en menor escala que para la impresión de libros). Así lo verifica, al menos para los producidos en Inglaterra y América del Norte, Michael Twyman (2008). Twyman afirma que la introducción de este uso de la tipografía transformó los modos de leer, en tanto el lector debe abandonar las estrategias de lectura que conoce para aprehender el mensaje del texto. En ese sentido, considera que “The introduction of such display types led to what I believed to have been one of the most significant developments in print cultura before the electronic revolution of the last few decades.” (33). Twyman señala además que desde fines del siglo XVIII los agentes de lotería británicos habían comenzado a introducir “decorated woodcut letters” en sus billetes de lotería también por motivos publicitarios (31): como en el caso de *El Grito Argentino*, examinado más arriba, el azar y el juego (y, desde ya, su circulación en el entorno del capitalismo) impulsaron también los cambios en las estrategias de producción de sentido verbal e icónico, y desafiaron, transformándolas, las capacidades de lectura y apropiación de los públicos a los que se dirigían.

<sup>52</sup> Nótese el contraste con la apelación que propone *El Grito Argentino* en uno de sus últimos números (25, 25-5-1839), a través de un “Himno a las ilustres hijas de la Patria”, cuyo coro reza: “O vírgenes del Plata/la dulce Patria os llama:/Que hoy sus grillos pesados desata/Y de gloria su frente se inflama!”.

<sup>53</sup> El *Diccionario de la Real Academia Española* registra ya en su edición de 1737 las siguientes acepciones para “rocín”: “caballo de mala traza y flaco”, “se llama comúnmente al caballo de trabajo; a distinción del que llaman de regalo”, “por alusión llaman al hombre necio y pesado”. En la edición de 1832 no varía la segunda acepción, y cambian leve pero significativamente la primera “caballo de mala traza, basto y de poca alzada”, y la tercera: “el hombre tosco, grosero y mal educado” (esta acepción se reitera sin cambios en la edición de 1837).

En cuanto a “rosinante”, el mismo *Diccionario* lo registra también en 1737 como sinónimo de “rocín” “muy flaco”, por alusión al *Quijote*; y en 1832 como “rocín, matalón”. Nuevamente, el cambio en la grafía es la condición de posibilidad del tropo. (Se podría recordar, además, que el propio Rosas había cambiado la “z” del apellido familiar por la “s” como símbolo de emancipación, según recuerda su sobrino Lucio V. Mansilla (1898). El cambio de la “s” por la “c” se convierte, en ese caso, en amplificación paródica de una operación inscripta por Rosas en su propio nombre).

<sup>54</sup> Domingo Soriano de Arévalo (1783-1834) fue un militar argentino, activo desde la época de las invasiones inglesas. Había participado junto a Rosas de algunas de sus acciones en la frontera

contra los indios en los primeros años de la década de 1820. Aunque se había acercado a algunos jefes unitarios, estaba enemistado con Lavalle por el fusilamiento de Dorrego.

<sup>55</sup> Vale recordar aquí que, hacia 1835, Eusebio “de la Santa Federación” –uno de los “bufones” de la “corte” de Rosas, había recibido el título de “Gobernador de la Provincia, Majestad en la Tierra, Conde de Martín García, Señor de las Islas Malvinas, General de las Californias, Conde de la Quinta de Palermo de San Benito y Gran Mariscal de la América de Buenos Aires”. La ironía del párrafo final alude evidentemente a este tipo de imaginaria vinculada con el régimen de Rosas.

<sup>56</sup> Los avisos apócrifos y satírico-humorísticos aparecen ya en los periódicos de Fray Francisco Castañeda, y en otros periódicos de la década de 1820. También los puso en juego Luis Pérez en sus hojas gauchescas, como *El Torito de los Muchachos* (1830).

<sup>57</sup> Se alude aquí a Juan Antonio Argerich, sacerdote –cura de la Merced- y miembro de la Cámara de Representantes.

<sup>58</sup> Baldomero García (1799-1870), fue Ministro de gobierno, legislador y juez durante el gobierno de Rosas. Por su elocuencia y su capacidad diplomática desempeñó varias misiones político militares. Entre ellas, la que lo condujo a Chile hacia 1845 y que fue invocada por Domingo F. Sarmiento como “motivo” para la publicación de su *Facundo*.

<sup>59</sup> “Rosas el inmundo, el plagiario de todos los excesos mas brutales de los caballeros de la edad bárbara de los pueblos, tiene la costumbre de reunir en su quinta de Palermo a sus amigos los mas viles, y á ciertas damas, deshonra de las damas argentinas, para divertirse á costa del pudor de las unas y de la vileza de los otros.”, comienza el artículo. A continuación, se relata “un día de orgía y desenfreno, que fue el del festejo de la desgraciada acción del Quebracho”, incluyendo las borracheras, las diversiones de Rosas con sus “locos”, la complicidad de Manuela, las burlas y los golpes propinados a las mujeres.

<sup>60</sup> El texto de Remo Bodei se refiere al “Terror” jacobino durante 1792 y 1793. Pese a esta importante diferencia, considero que la posición enunciativa que asumen los redactores de *Muera Rosas!* en estos textos autoriza la extrapolación –creo que productiva– de la cita.

<sup>61</sup> V. el texto de la carta de “Unos mangangaes” en la sección “Textos” del “Apéndice” de esta tesis, p. 503-505.

No tengo datos sobre quiénes podrían ser estos “Mangangaes”. El mangangá –la palabra es de origen guaraní– es un tipo de insecto, de la familia de los abejorros; por extensión, el término se utiliza para referirse a una persona insistente y molesta (V. también *Diccionario de la Real Academia Española*, donde la palabra aparece registrada a partir de la edición de 1984) . La elección del seudónimo apunta, por tanto, de una versión montevideana del “tábano de Atenas”.

*El Centinela Oriental Periódico de circunstancias*, salía los sábados, por la Imprenta Oriental de Montevideo. La Biblioteca Pública de La Plata conserva los números 1 a 10, publicados entre el 20 noviembre de 1841 y el 22 de enero de 1842. Según Zinny, fue redactado por Manuel Acosta y Lara, Ángel Navarro y otros. “No tuvo otro objeto que combatir a Rosas” (Zinny: 1883). Manuel Acosta y Lara es considerado “el primer novelista uruguayo”. Publicó también en Montevideo el periódico *La Enciclopedia* (1841), y tras la muerte de Rivera Indarte (en septiembre de 1845) se hizo cargo de la redacción de *El Nacional* de Montevideo junto con Francisco Agustín Wright (Estrada). Se trata, por tanto, de una publicación y de un núcleo de personalidades afines a *Muera Rosas!*

*El Centinela Oriental* respondió el remitido de los mangangaes reivindicando la intención de *Muera Rosas!* de atacar a Rosas, más allá de cualquier otra consideración, y reconviendo a los corresponsales: “(...) Nosotros sin defender las producciones del Muera Rosas que los Mangangaes satirizan, diremos, que todo es perdonable cuando se tiene el fin de desacreditar, ridiculizar y hacer despreciable a Rosas y sus cómplices. (...) Por otra parte los Mangangaes en vez de emplear esa tan intespetiva critica, debian trabajar para que circulasen por todas partes esas producciones, porque ellas (a nuestro pesar lo decimos) deben producir algo mas de importante que los bellos chiches que nos han remitido.(...)”.

<sup>62</sup> Tanto la descripción costumbrista, de “raigambre española”, como el “artículo costumbrista, creación moderna que surge con la prensa moderna y se origina en los periódicos ingleses” *Tatler* y *The Spectator* (Marún, 1983: 38). Por su voluntad “reformista”, la sátira costumbrista se ejerce

siempre sobre “tipos sociales y no ‘específicas personas’”, señala Marún (1983: 46-47). Antes de entrar a analizar los artículos de *La Moda* (Buenos Aires), *El Iniciador* (Montevideo) y *El Progreso* (Santiago de Chile), la autora indica, además, la presencia de este tipo de textos en las páginas de *The British Packet*, el periódico inglés publicado en Buenos Aires, así como el carácter “costumbrista” del que participarían algunos textos de Fray Francisco Castañeda (Marún, 1983: 92-109).

<sup>63</sup> Hemos planteado algunas ideas sobre las sátiras incompletas y “reprimidas” por Esteban Echeverría en un trabajo conjunto realizado con Patricio Fontana: “Cartas a un amigo. La polémica [de Esteban Echeverría] con Pedro de Ángelis en el contexto de la recepción del Dogma Socialista”. En: Kohan, Martín y Alejandra Laera (eds.), *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, Rosario, Beatriz Viterbo”. Sobre la sátira en los periódicos de las primeras tres décadas del siglo, puede verse también Delfino (1994 y 1995).

<sup>64</sup> Por eso, cuando aparece un nombre propio en *El Grito Argentino*, es para referir a una tradición. Así ocurre con la “edición” de la marcha de Juan Cruz Varela que *El Grito Argentino* titula “Paso de vencedores” (8, 21-3-1839), y que originalmente había sido incluida en el *Parnaso Oriental* (1835, v. nota 37, más arriba). El periódico declara que “el patriota poeta argentino”, aquel “desgraciado poeta”-Varela había muerto en el exilio en Montevideo, en 1839- había escrito esta “composición que cantaban los bravos cuando marchaban contra los enemigos de la nación”; y, que, por tanto, “nunca habría desaprobado los cortes que hemos dado a sus versos” (en ocasión de la lucha contra Rosas). La marcha de Varela había sido escrita en ocasión de la Guerra contra el Brasil (1825-1828), de ahí la transposición de la categoría “enemigos de la nación” que intentan los editores de *El Grito Argentino*. Si esos enemigos (Rosas y sus “satélites”) ocupan ahora el territorio nacional, desde la reformulación de la poesía se vuelve a dibujar como propio el espacio de la nación, entendida además como “patria”. En la versión que presenta *El Grito Argentino* desaparecen, lógicamente, todas las referencias al conflicto y se modifican algunos versos. Al final de la estrofa, en vez de “libertad libertad al Brasil”, el imperativo se transforma en sustantivo abstracto, para que la orden sea absoluta, y quede a cargo del infinitivo: “libertad libertad o morir”. En la estrofa X, se lee, escrita en su cuerpo, la condena del tirano: “en la frente esculpido el baldón” (en vez de la más difusa, pero igualmente pedagógica “a los reyes la horrible lección”).

Un efecto similar se produce con las “Décimas” que glosan los famosos versos de Vicente López y Planes: “Calle Esparta su virtud: /Sus hazañas calle Roma...”, incluida en el número 3 (3-3-1839). Caracterizado López como el “autor de la gran *Canción* nacional ‘*Oid mortales*’”, las “Décimas” se convierten en una apelación a la gran divisa “nacional” y “patriótica”, revivida ahora bajo la operación de la “glosa”. Apenas un año después, el periódico *El Corsario* glosa esos mismos versos; pero entonces, funcionan de manera paródica. La firma al pie es la de “El paisano trovador”, un gaucho que aprendió latín. El hallazgo de esta segunda glosa y de su interpretación son de Hernán Pas, a quien agradezco (¡nuevamente!).

<sup>65</sup> Sobre la cuestión de los nombres propios de los gauchos en la poesía gauchesca, y su consideración como nombres de autor, seudónimos o heterónimos, puede consultarse Schwartzman (2003).

<sup>66</sup> Así lo considera Rodríguez Martín: “De hecho, el publicista argentino simula encarnar a “Juan del Mayo”, un gaucho enrolado en las tropas insurrectas de la Guerra del Litoral, cuya escritura es fiel a las convenciones estilísticas del género y tiene antecedentes discursivos en el cielito “A ella” (*La Moda*, 2), de 1837, y en la “Endecha del gaucho” (*El Iniciador*, 5), de 1838.” Más allá del equívoco respecto de la gauchesca como “simulación”, es acertada la intuición de una “imitación” por parte del autor de Juan del Mayo –sea o no Gutiérrez–, porque la visibilidad de esa imitación es justamente lo que le impide ser “fiel a las convenciones estilísticas del género” (Rodríguez Martín, 2005: 307-308). En el caso de la carta de “Luciano”, que responde a “Juan del Mayo” –y respecto de cuyo poema, creo que acertadamente, Rodríguez Martín especula que podría pertenecer al mismo autor– la relación con las convenciones de la gauchesca (la invención de una lengua literaria que “escribe como se habla”, tensionando oralidad coloquial y escritura, los consecuentes enlaces entre referentes urbanos y rurales) es incluso más leve.

<sup>67</sup> El verso recuerda el de *El Grito Argentino*, que nombraba a “Chano, el viejo cantor” (“Conversación entre los paisanos Salvador y Jacinto”, *El Grito Argentino* 9, 24-3-1839). Pero en

este caso la “vejez” de Juan remite a la veteranía (política, militante y militar) y no a una tradición poético-gauchesca.

<sup>68</sup> Sobre el problema del gaucho liberal, v. Ansolabehere (1998).

<sup>69</sup> Gutiérrez explicita el valor popular que atribuye a dos de estas composiciones: “El Capitán Araña (alias Rosas)” y “El Maestro Ciruela (alias Rosas)”. Gutiérrez reconoce como propia esta última. V. también n. 6 de este capítulo.

<sup>70</sup> Las *Galerías* de celebridades serán populares en la segunda mitad del siglo, y llegarán a Buenos Aires como género en 1857, con la *Galería de Celebridades Argentinas*. El proyecto fue impulsado por Bartolomé Mitre, a través de su diario *Los Debates*. Se trataba de una colección de imágenes acompañadas por textos biográficos. Las litografías se encargaron al grabador francés Narcise Edmond Joseph Desmadryl, quien había ejecutado un trabajo similar en Chile. Sobre la *Galería de Celebridades...* y sus funciones en la articulación de una nueva “cultura visual porteña” después de Caseros, v. Amigo: 1999. Sobre este género y sus usos en la prensa satírica porteña de la segunda mitad del siglo, v. también Capítulos 3 y 4.

<sup>71</sup> Sobre este retrato de Paz, v. también la nota crítica de “Unos Mangangaes”, publicada en *El Centinela Oriental* y transcripta en el “Apéndice” (sección “Textos”, p. 503-505; cfr. n. 61). Los *Mangangaes* son implacables con la impericia técnica (el retrato salió insertado al revés en el periódico), con el talento plástico (denuncian que ese “mascarón” o “muñeco” no sólo no se parece a Paz, sino que no expresa su “enérgica fisonomía”) y hasta con la modestia tópica de los redactores de *Muera Rosas!*, que se disculpaban por anticipado. Aunque toda la crítica de los *Mangangaes* es mordaz, el ensañamiento con la ejecución y la inclusión del retrato prueba, una vez más, el valor simbólico que se le asigna.

<sup>72</sup> José M. Fernández Saldaña, quien compiló una *Iconografía del General Fructuoso Rivera*, introduce esta lámina con el siguiente comentario: “(...) El trabajo de Somellera es de un simple aficionado, nada más, tomado de una estampa contemporánea, como puede verse por las líneas generales. El cabello está hecho con un trazo confuso, apareciendo espesísimo. (...) Bajo la fé de Zinny es que atribuyo la paternidad de este dibujo a Somellera. Viviendo en Montevideo, su autor pudo dedicarse con más calma a sus aficiones y llegó a abordar la pintura al óleo” (Fernández Saldaña, 1928: 48-49). La evaluación condescendiente de Fernández Saldaña es útil para desacralizar una vez más y al menos en parte, la autoría “artística” de *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!* atribuida reiteradamente a Somellera.

<sup>73</sup> Francastel explica, además, que el “estilo” de los retratos decimonónicos está vinculado con la definición de un nuevo tipo humano (Francastel y Francastel, 1995: 196). Pagano (1939), por su parte, interpreta de manera muy particular y precisa el sentido que adquirió el género en la época de Rosas, a partir de su apropiación por parte del gobernador: “El género lucrativo por excelencia, fué por aquellos tiempos el retrato. A él se dedicaron, pues, argentinos y europeos. (...) Si Rosas calificó el arte como *cosas de gringos*, conforme unos afirman y niegan otros, es tópico no desprovisto de importancia, aun cuando lo tiene de mayores alcances el comprobar con cuanta profusión utilizó él tales *cosas de gringos*. Merced a ellas, el dictador está en todo y en todos. Está en los adictos y está en los adversarios: en aquellos, según su notoria belleza varonil; en éstos, deformado por la caricatura denigrante. (...) Al dictador no le agrada mostrarse en público, pero va a todas partes en efigie. (...)”. Como se advierte, Pagano pone en pie de igualdad la eficacia y la popularidad de retratos y caricaturas, y subraya inopinadamente el vínculo entre estas y el poder mágico de las imágenes (“en efigie”).

<sup>74</sup> Fukelman afirma que la corona de serpientes “remite iconográficamente a las Erinias, divinidades infernales que vengan los crímenes cometidos” (2006: 24). Y señala también un parentesco entre el retrato de *Muera Rosas!* y la imagen que aparece en el *Himno de los Restauradores* (2006: 22).

<sup>75</sup> La serpiente aparece además como uno de los animales que “acompaña” a Rosas en la última de las láminas publicadas por *El Grito Argentino* (33, 30-6-1839).

<sup>76</sup> La montaña de calaveras aparece en la primera lámina publicada por *Muera Rosas!* (23-12-1839, “Buenos Ayres y su horrendo tirano Juan Manuel de Rosas”), y en la que acompaña el n. 9 (23-2-1842, “Rosas en el rompe-cabezas”). No obstante, el procedimiento que articula estas imágenes es absolutamente diverso al del retrato. La primera trabaja sobre una narración alegórica,



cuyo eje es el contraste antitético que posibilita la litografía (blanco/ negro saturado) . La segunda presenta una metáfora más simple en su estructura. Ambas presentan a Rosas a través del tipo iconográfico gaucho (y si bien el conocido óleo pintado por Raymond Monvoisin (¿1842?) presenta a un Rosas gaucho, las imágenes de las caricaturas evidentemente no están vinculadas figurativamente con esta imagen).

<sup>77</sup> Como se sabe, “El matadero” no fue publicado sino hasta 1871, cuando Juan María Gutiérrez, amigo y albacea de Echeverría, lo dio a conocer en la *Revista del Río de la Plata* (tomo I, n. 4). Para una hipótesis que contempla la posibilidad de que el texto no haya sido escrito tal como lo conocemos hasta poco antes de su publicación, v. Fontana, Patricio y CR, “De la experiencia de vida a la autoría en cuestión. Notas sobre las ‘ficciones críticas’ en torno a ‘El matadero’” (en prensa).

<sup>78</sup> En una de sus muy raras expansiones sobre lo que ocurre en el interior de la residencia de Rosas, los redactores comentan: “En la quinta han ocurrido varios pasajes, que después referiremos; pero que muestran que el déspota es siempre grosero, indecente y brutal.”, para enseguida resumir: “La quinta ha sido una verdadera toltería”, en la que abundaron las “diversiones indecentes e inmundas borracheras” (*El Grito Argentino* 10, 31-3-1839).

<sup>79</sup> Una risa demoníaca: en el *Fausto criollo*, de Estanislao del Campo, el diablo “soltó una risa tan fiera”

<sup>80</sup> Cabría agregar, además, que la clave grotesca de estas representaciones monstruosas no es incompatible con la recuperación de toda una serie de relatos de tradición oral-folclórica, en tanto ambas zonas participan de o pueden leerse en el marco de la sensibilidad romántica.

<sup>81</sup> Fukelman subraya, acertadamente, que es la puesta en contexto del personaje de Rosas lo que provoca el efecto caricaturesco de estas ilustraciones en las que, por lo demás, “no se encuentra un recargamiento de ninguno de los rasgos del rostro de Rosas [sic] —lo que fundamenta el término caricatura— sino que los excesos están marcados desde el discurso textual o de los atributos que rodean y construyen el tipo iconográfico” (Fukelman, 2006: 27).

<sup>82</sup> Se sabe que dos grabados de Goya fueron expuestos en Buenos Aires durante 1829, ya que viajaron con la exposición Mauroner (Ferro: 2008). Gabo Ferro aclara que se habría tratado de dos *Caprichos*, “Una vieja hilando” y “Otra puesta al tocador” (Ferro, 2008: 93). Se encarga, además, de demostrar que aunque uno de los grabados de *Muera Rosas!* (el publicado en su n. 4, v. pág. 131 de este capítulo) alude a la “relación entre sueños y monstruos”, que “no deja de remitir” a Goya, sus representaciones “traen las influencias” también de los dibujos de Lavater y, sobre todo, de algunos cuadros del pintor suizo Henri Fuseli (1741-1825). Algunas de las imágenes de Fuseli, señala, fueron incorporadas por Lavater incorpora para su análisis en su *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (*El arte de conocer a los hombres por la fisonomía*, 1775-1778) (Ferro, 2008: 93-94).

Por el contrario, las frases que acompañan las láminas de *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!* están siempre lejos de la función taxonómica, del ademán de nominación y del discurso descriptivo-explicativo del tratado de Lavater. Las leyendas relevan la imagen antes que anclar su sentido. Ya sea porque introducen textos —en las filacterias, o mediante “llamadas al pie”— o bien porque la formulación de los epígrafes es enigmática o siquiera paradójica hasta que los lectores completen su sentido. Esta segunda posibilidad trae resonancias de los títulos de algunos *Caprichos* y de algunos *Disparates* de Goya (que, por añadidura, se incluyen en la lámina como parte de la imagen, a modo de epígrafe, como lo hacen *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!*). Por ejemplo, el irónico “Las nobles distracciones del Ilustre Restaurador” (*El Grito Argentino* 5), “Patriotismo de Rosas y de Nicolás Anchorena” (*El Grito Argentino* 14), “Ya lo buscan los suyos” (*El Grito Argentino* 27), “Sigue la danza” (*El Grito Argentino* 29), “Ni los perros se le escapan” (*El Grito Argentino* 33).

<sup>83</sup> Aunque Fukelman vincula el uso de filacterias con los trabajos de “ilustradores ingleses” (Fukelman: 2006), considero que la relación con los periódicos franceses es más directa y evidente. Se trata, en todo caso, de un dispositivo técnico y simbólico a la vez, disponible entre otros para introducir las voces de los personajes en la ilustración (en otras oportunidades, los dichos de los personajes representados se mantienen fuera del cuadro, debajo de la lámina). Las filacterias aparecen por primera vez en *El Grito Argentino* en la lámina del n. 5 (“Las nobles distracciones del Ilustre Restaurador”).

Para un ejemplo del uso de las filacterias en *La Caricature*, v. por ejemplo la publicada el 3-3-1831 y firmada por A. Decamps, "Liberté (Francoise Désirée) fille du peuple, née à Paris le 27 Juillet 1830" (disponible online: [http://www.greatcaricatures.com/articles\\_galleries/la\\_caricature/html/1831\\_0303\\_liberte.html](http://www.greatcaricatures.com/articles_galleries/la_caricature/html/1831_0303_liberte.html), consultado el 1-2-2010).

<sup>84</sup> El "vaso de sangre", literalizado en la litografía de *Muera Rosas!*, pretende, al mismo tiempo, conmover y servir a la argumentación política en la novela *Amalia*, de José Mármol. El capítulo se ubica en Santos Lugares, y presenta las "Clasificaciones" del régimen de Rosas. Aunque la voluntad didáctica malogra, en buena medida, el impacto estético, el pasaje expone con mucha claridad los mecanismos de su correlación con el argumento político. "En ese momento tomó Rosas el vaso de agua de manos del ordenanza. La puerta del rancho daba al Oriente, y los vidrios estaban cubiertos por las cortinas de coco punzó. El sol estaba levantándose entre su radiante pabellón de grana; y sus rayos quebrándose en los vidrios de la puerta, y su luz, tomando el color de las cortinas, venía a reflejar con él en el agua del vaso un color de sangre y de fuego. (...) La óptica y su imaginación, sin embargo, se habían combinado para representar, bajo el prisma de una ilusión, la verdad terrible de ese momento. Sí; porque en ese momento [Rosas] bebía sangre; sudaba sangre y respiraba sangre, concertaba en su mente, y disponía los primeros pasos para las degollaciones que debían pronto bañar en sangre a la infeliz Buenos Aires." (Quinta Parte, Cap. 3 "Un vaso de sangre"). Conviene recordar que, aunque escrita en 1851, la novela de Mármol ubica su acción en 1840. Para otro análisis de la misma correlación entre esta imagen y la escena de *Amalia*, v. Ferro: 2008.

<sup>85</sup> No he podido reconstruir el circuito mediante el cual estas imágenes llegaron a los artistas que las plasmaron en *El Grito Argentino* o *Muera Rosas!* Sin embargo, ese circuito y la existencia de un imaginario común que las informa, y que incluye pero excede al de la imaginería que despliega Goya en sus *Caprichos*, resultan evidentes al contemplar apenas algunas láminas. Basta comparar las láminas "góticas" de los periódicos rioplatenses, por ejemplo, con el *Laboratoire Infernal* dibujado por A. Williams para *La Caricature* (19-5-1831) o, de manera más general, las de la serie de las *Ombres portées* (1830) o del *Cabinet d'Histoire Naturelle* (1833), ambas de J. J. Grandville, para el mismo periódico (las colecciones correspondientes de los periódicos están disponibles online: Gallica, Bibliothèque Numérique – BNF, <http://gallica.bnf.fr/>). Una prueba adicional de esta circulación de las imágenes, así como una excelente muestra del modo en que esa circulación y reproducción habilita la transformación de su sentido, puede encontrarse también en un dibujo que, en principio, no se incluye en esta serie. Se trata de una lámina de Pigal, *Le Plagiaire*, muy probablemente fuente del grabado de *El Grito Argentino* que diseña el "gabinete" del "sabio" Tomás Manuel Anchorena (v. también notas 5 y 33; y la reproducción de ambas imágenes en la sección correspondiente del "Apéndice", pp. 574).

<sup>86</sup> Un siglo más tarde, la matriz del rosismo será reinterpretada en clave exclusiva de populismo para reinterpretar un movimiento de masas inédito: el peronismo. Algunas vertientes de la ficción recuperarán entonces, correlativamente, la imaginería infernal: el ejemplo perfecto es "Sábado de gloria" (1956), el relato que Ezequiel Martínez Estrada publicará después de la caída de la nueva "pesadilla".

<sup>87</sup> El final del *Apéndice* está evidentemente vinculado con lo insostenible de la situación de Rosas. El 8 de octubre de 1851 Urquiza firmó el acuerdo por el que se levantaba el "Sitio Grande" de Montevideo, del que Oribe –aliado de Rosas– resultaba vencido. Pocos días después (el 12) el Imperio de Brasil acordaba con representantes orientales cuestiones de límites con Uruguay. Estos acuerdos allanarían la participación de las fuerzas brasileñas –el Imperio tenía intereses propios a favor de que se abriera la libre navegación de los ríos– en Caseros.

<sup>88</sup> Sobre Benito Hortelano, v. otras referencias en el Capítulo 3. Menos hábil en el mismo sentido, Toro y Pareja tuvo una trayectoria más breve en el medio periodístico local, y más accidentada (para el testimonio de un contemporáneo, v. Hortelano; para una reseña crítica de la figura de Toro y Pareja, puede verse Roman 2003b).

<sup>89</sup> *Apéndice al Agente Comercial del Plata*, I, p. 3.

<sup>90</sup> Sobre este punto, v. Salvatore (1996, 1998), Di Meglio (2007) y, como fuente casi contemporánea, Ramos Mejía (1907).

### Capítulo 3:

#### De la “república de la opinión” a los personajes de la nación (1852-1870).

No había enemigo que combatir, y todo se acabó así que nos acercamos por la izquierda y aun antes de acercarnos por la derecha. Esta fue la batalla de Caseros para los de la casa. La batalla para el público puede leerse en el *Boletín* núm. 26, novela muy interesante que tuvimos el honor de componer entre Mitre y yo, con algunos detalles que a su tiempo vendrán. Sarmiento, Domingo F., *Campaña en el Ejército Grande*.

No, señor; al contrario: los paisanos podrán sembrar zapallos y maíz un mes después del Directado, y tomar caña todos los domingos a la oración, cada cual en su rancho, y comer carne con cuero en las pascuas; y los Naciones podrán vender cebollas después que don Justo haiga encebollao toda la República. Pero, eso sí, en cuanto al paisanaje, cuidadito, ¡cuidadito!... en gritando Vuecelencia: ¡a las armas! para sostener su direturía, todo bicho, hasta los quebraos y tullidos, acudirán volando a presentársele, con las maletas llenas de ropa, buen poncho, y cuando menos una yunta de pingos gordos, como para hacer una campaña de un año sin churrasquiar en nueve meses; pues para eso antes les ha permitido sembrar zapallos, tomar caña el domingo, comer carne con cuero en las pascuas... y ¡Viva el Directado Constitucionado y fundilludo!

*Aniceto el Gallo*. “De cómo fue zapallada la batalla de Caseros. Planes de don Justo para la organización de otra Republicueta Urquizana, y consejos del Gallo a los custitucioneros”

En su *Campaña en el Ejército Grande* (1850), Sarmiento da una imagen de la batalla de Caseros que puede con justicia definirse como caricaturesca. La anulación de cualquier dimensión épica-del combate la convierte en un combate militar que, según describe Sarmiento, se reduce al estallido de los vidrios de una mansión melancólicamente vacía, y a unos papeles fraguados por los vencedores para enaltecer el triunfo.<sup>1</sup> Para Ascasubi, en cambio, lo que ha perdido toda dimensión épica es el proyecto de una patria nueva que ese “ejército grande” anunciaba. La caricatura es la forma de la política presente, y amenaza, irónicamente, con ceñir el futuro: por eso, para Aniceto el Gallo, Caseros no ha sido sino la “zapallada” de un *Directado Constitucionado* tan engordado en el ejercicio de un poder arbitrario y omnímodo, como el rimbombante título gauchesco que lo designa. Las dos formas con que la literatura intenta apresar el sentido de un momento histórico muy cercano, la del General Sarmiento y la de Ascasubi/Aniceto, no sólo coinciden a causa de las afinidades políticas entre sus autores. Ambas son sólo una muestra de los múltiples relatos que

desató, en el intento de explicar su sentido y sus consecuencias, la caída de Rosas. Ambas versiones coinciden en leer el episodio en clave grotesca; pero ante todo, acuerdan en el punto en que dejan saber que, aunque la guerra continúe, serán necesarios nuevos discursos para expresarla.

### **3.1. Imágenes y palabras: nuevas prácticas, nuevos consumos, nuevas regulaciones**

Los meses que corren entre el inicio de 1852 y mediados de 1853 enmarcan un período para el que esta afirmación adquiere una validez y una productividad singulares. En primer lugar, porque se trata de un período en que el principal objetivo de la prolífica actividad escrituraria suscitada tras la caída del gobierno de Rosas consiste en el esfuerzo de construcción de escenas enunciativas nuevas -o que, al menos, sean percibidas como nuevas-. El levantamiento de la censura permitió, a partir de entonces, una verdadera eclosión de publicaciones periódicas,<sup>2</sup> entre las que se destacaron particularmente los semanarios ilustrados. Se trata, en rigor, de un momento de inflexión para la cultura impresa y para la cultura visual locales: el ámbito de lo público (las calles, la plaza de Mayo, los cafés y las nuevas librerías que se sumaban a las existentes, y hasta las imprentas, a las que concurrían a leer 'de ojito' y a acercar 'remitidos' lectores y lectoras de muy diversa condición social y cultural) buscaba exhibir su discontinuidad con el pasado inmediato.

Los periódicos daban a conocer día a día los agitados debates e intercambios públicos; sobre todo a partir de las llamadas Jornadas de junio de 1852, que abrieron el proceso de secesión de la provincia de Buenos Aires de la Confederación. Concretada la separación entre ambos estados, se sumaron a aquel cúmulo de discursos el conjunto de leyes, decretos, disposiciones escritas que cada uno elaboró y con las que intentarían regular, mediante un orden nuevo, una vida que se buscaba imaginar sin marcas del pasado, flamante. A los papeles públicos habrá que añadir las cartas, esquelas y notas privadas que cruzan las calles y cruzan los límites de las fronteras en el intento de organizar relatos -personales, íntimos pero también sobre "el país", sobre "la patria"-- que den sentido a tal sucesión de cambios. Aunque esta situación no era inédita, sí era o, al menos, se percibía, como un momento de fuerte discontinuidad con el pasado, inaugural en la vida política argentina. Esta discontinuidad se expresaba también en el deseo de construir y de poner en circulación nuevas imágenes y nuevos discursos que identificaran a la/s patria/s -la secesión entre Buenos Aires y la Confederación pone en

suspenseo la posibilidad de pensar imágenes para la nación, o construye para ella imágenes en disputa-- y a quienes quieren verse como sus nuevos protagonistas. Ocurre entonces que “[L]a omnipresente imagen de Rosas del régimen anterior debía ser reemplazada por un grupo de imágenes que permitiese instaurar la idea de una patria colectiva y republicana desde los orígenes.” (Amigo, 1999: 15), y estas imágenes tienen ámbitos de circulación, lenguajes y soportes muy diversos: desde las variaciones y las constantes en el atuendo personal --la disputa por el uso de la divisa bajo el régimen de Urquiza es, como se recordará, el detalle significativo que Sarmiento denuncia como continuidad de la tiranía-- a los episodios del rosismo que se pueden recorrer en los salones de vistas ópticas, las pinturas de ese género que están comenzando a producirse y, sobre todo y muy rápidamente, las imágenes impresas, cuya presencia comienza a aumentar y, lógicamente, a adquirir nuevos sentidos al ser incluidas en nuevos tipos de publicaciones.

Después de Caseros y durante 1852 se fundaron treinta nuevas publicaciones periódicas, que se sumaron a los cinco ya existentes (Beltrán, 1943: 179). Aunque estos periódicos circularon a veces pocos días o apenas unos meses, definieron el tono y los tópicos de los debates públicos que se abrían en esta etapa. La sátira y el diseño de imágenes públicas fueron asuntos centrales de esas definiciones; y la brevedad de la duración de esos periódicos, que estos mismos preveían o anticipaban, marcó sus opciones retóricas: había que mostrar y decirlo todo, y hacerlo lo más rápidamente posible. En esos meses en que Buenos Aires se ha convertido en “república de la opinión” (Lettieri: 1999) se producen dos hechos muy significativos para la historia de la prensa argentina: la aparición del primer semanario ilustrado y de los primeros periódicos que incorporan en sus subtítulos la palabra “satírico”; y, en relación con estos, la de otros que, sin incorporarla directamente, juegan con el universo conceptual y semántico de lo “burlesco”, lo “jocoserio” y “cómic”. Los formatos, contenidos, modos de circulación y producción de estos dos tipos de impresos se superponen y configuran tipos híbridos con facilidad, dando origen a publicaciones que comparten muchos aspectos, al menos durante un período que se extiende por casi dos décadas. Estos elementos en común se refuerzan probablemente, además, porque sus responsables en diversos niveles --redactores, tipógrafos, impresores, editores, dibujantes, litógrafos-- a menudo pasan fluidamente de una a otra publicación, o participan de más de una simultáneamente.

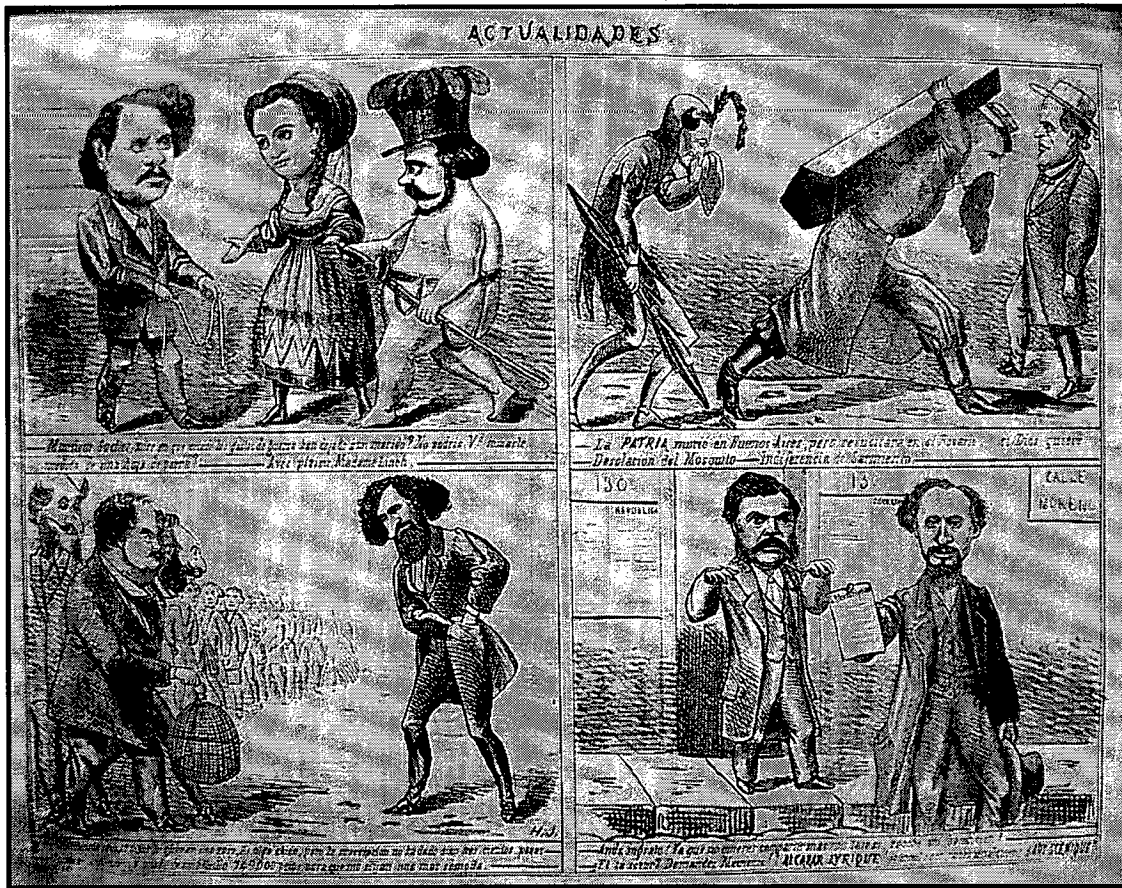
Si las revistas ilustradas “acercaban a la mirada del espectador la expansión capitalista y el conocimiento territorial del mundo moderno” (Amigo, 1999: 28),<sup>3</sup> la prensa satírica de la época proveerá una matriz ya sancionada y aprobada por esa expansión financiera y cultural, que permitirá modelar hechos y personajes de la realidad –sobre todo, política, pero también civil y social-- local. En ambos casos, los procesos de acomodamiento entre el formato ya consagrado en otras regiones y sus reapropiaciones americanas serán altamente productivos. A diferencia de lo que ocurre con la prensa periódica de opinión –la prensa “seria”--, la prensa ilustrada y la prensa satírica tuvieron relaciones mucho más fluidas con los diferentes actores políticos. Al requerir de conocimientos y destrezas específicas, dibujantes y litógrafos pusieron muchas veces a disposición de diferentes grupos sus servicios como ilustradores –mucho antes y en mayor medida de lo que lo hicieron escritores, reporters y redactores-. A mediano y largo plazo, esta especificidad y esta “disponibilidad” política influirán decisivamente en la profesionalización de la tarea de los dibujantes y litógrafos, así como –por deslinde-- en la más tardía de redactores periodísticos y escritores. Entretanto, la multiplicación de imágenes impresas de la prensa satírica acuñará un imaginario visual que supo tener larga vigencia. Los hechos y personajes modelados por la prensa satírica local no sólo tendrán una función didáctica –dar una explicación o un comentario de hechos y conductas complejas en pocos rasgos-- sino que además, en tanto se desarrollan previa y simultáneamente a otros discursos y prácticas centrales para la construcción de identidades colectivas –como la historiografía, la literatura y la pintura decimonónicas- suplirán y/o complementarán las funciones y los efectos de esos discursos y de esas prácticas.

Cabría añadir, además, que ese proceso de redefinición de imágenes y de reconfiguración de las condiciones y destrezas y habilidades profesionales se dio como parte del desarrollo de nuevos ámbitos de sociabilidad urbana, ámbitos que acogieron y multiplicaron, a su vez, el resurgimiento de una movilización pública, diferente a la de la época de Rosas en sus condiciones materiales, en sus concepciones y en la percepción y sentido que le otorgaban quienes participaron de ella. Las salas de recreo con vistas ópticas, o “gabinetes ópticos” constituyeron una de esas propuestas, en las que el público porteño “podía entretenerse con la lectura de periódicos nacionales y extranjeros, escuchar música ejecutada por destacados pianistas y deleitarse ante el despliegue de espejos deformantes, juegos eléctricos y vistas ópticas panorámicas”

(Munilla Lacasa, 1999: 139).<sup>4</sup> En estos “salones” se exhibían a veces “panoramas” (pinturas gigantescas que el público podía contemplar desde una tarima en el centro del recinto, creando una ilusión de inmediatez entre el espectador y la imagen), otras diverso tipo de artefactos ópticos (“vistas estereoscópicas”, cosmoramas, silforamas, diafanoramas, fantasmagorías y otro tipo de dispositivos que permitían, mediante juegos de espejos y lentes, crear ilusiones de movimiento, profundidad y relieve a partir de una imagen) y hasta enigmáticos “juguetes” (seguramente vinculados con novedades técnicas y con juegos ópticos) (Dujovne y Telesca, 1997: 425 y 430).<sup>5</sup> En ocasiones, se mostraban también trabajos de artistas locales. Una gran cantidad de imágenes diversas, cuyos usos se proponían igualmente diversos ganaban espacios públicos o semi públicos, y se ofrecían a públicos con competencias visuales y verbales muy diversas: aficionados al arte, especialistas, público “culto” en busca de diversiones modernas, públicos populares (algunos salones ofrecían días especiales para la visita de “pardos y morenos”). Lía Munilla Lacasa explica que, al igual que los *foyers* de los teatros y que algunos grandes almacenes, ante la ausencia de galerías de arte estos salones constituyeron “verdaderos agentes de circulación de obras pictóricas, espacios de exhibición y de consumo de lo artístico, más allá del valor estético de las piezas” (Munilla Lacasa, 1999: 140). Algunos avisos de “salones de recreo”, como el publicado por *La Tribuna* el 6 de julio de 1856, informan que en el mismo predio existe una sala de lectura donde puede consultarse una “número reunión de periódicos de la Confederación Argentina, de la República de Chile y Montevideo, de ultramar y cuatro diarios de Buenos Aires” (citado por Dujovne y Telesca, 1997: 424). Por esa misma época comenzaron a popularizarse también los “museos”, que habitualmente reunían elementos muy heterogéneos, acercándose más a los “gabinetes de curiosidades” que a ámbitos de reunión y clasificación del “saber del mundo” en términos taxonómicos y sistemáticos.

Las imágenes impresas encontrarán nuevos marcos de exhibición y de interpretación en el contexto de estas nuevas prácticas y de esos nuevos ámbitos de sociabilidad. Urbanos y modernos, esas prácticas y esos ámbitos proponían una relación física directa entre percepción de imágenes y lectura. Pero podría precisarse, además, que algunos “salones de recreo”, exhibiciones de “vistas ópticas”, “gabinetes” y “museos”, por su propia estructura, promovían en los espectadores un tipo de lectura de imágenes cuya sintaxis resulta muy similar a la que articularán, una década más

tarde, las hojas variopintas de los periódicos ilustrados; y particularmente, las de los satíricos.



*El Mosquito*, VI, 299, 4-10-1868, p. 4. Caricatura inicialada H.S.

Los salones de vistas y los gabinetes ópticos proponen al espectador local dar una “vuelta al mundo” en pocos minutos. Pero más importante aún, le proponen la posibilidad de articular imágenes que le son familiares o que evocan episodios cercanos y conocidos, para reconocerlas como parte de una serie que forman otras cuyo conocimiento está prestigiado, justamente, por su lejanía, por su carácter exótico o meramente extranjero. Por su parte, la prensa satírica articula una operación que tiene cierta familiaridad con ésta. La existencia misma de esa prensa, cuyos modelos europeos se mencionan reiteradamente —*Punch* y *Le Charivari* son referencias obligadas— convierte a los lectores en partícipes de un consumo que les permite acceder simbólicamente a una práctica cultural “cosmopolita”. Como en el caso de la prensa ilustrada que se desarrolla contemporáneamente con ella, las imágenes de la prensa satírica presentan la “totalidad” jerarquizada y ordenada de la vida pública y/o de



la vida social porteña, rioplatense, nacional, regional: el sesgo varía de periódico a periódico, y a lo largo de su historia. Resulta fácil observar que la pedagogía que suponen esas imágenes persiste aunque las “jerarquías” y el “orden” sean a menudo los del absurdo o la confusión; y que su “anomalía” no hace sino ratificar su carácter revelador.<sup>6</sup>



*El Mosquito*, I, 12, 15-8-1863, p. 2-3.  
Caricatura firmada H. Meyer (detalle).

Bajo la imagen: “Dichosísima situación!!!...”

La caricatura pone en escena “la situación” (sintagma habitual en la prensa periódica de la época para referirse a la vez, a la facción que ocupa el gobierno y a las circunstancias en que ejerce el poder). El presidente Bartolomé Mitre (vestido de mujer) baila “llevado” por Justo José de Urquiza. Entre el público (¿esperando turno para *hacer bailar* a la dama?) contemplando a la pareja, el “Chacho” Ángel Vicente Peñaloza (quien se había levantado en los llanos de La Rioja).

### 3.2 Potencias de la imagen impresa: prensa ilustrada y prensa satírica

Las primeras publicaciones con imágenes surgen pocos días después de Caseros. Prensa ilustrada y prensa satírica ensayan en este contexto sus primeros modelos. *La Ilustración Argentina* de Benito Hortelano, a la que me referiré brevemente enseguida, hace ingresar en la cultura visual porteña un objeto posiblemente conocido por muchos de sus lectores, pero que por primera vez se presentaba como de interés “nacional”. Los periódicos satíricos, en cambio, ensayan relaciones imprevisibles y muy diversas entre texto e imagen: desde la negación a la incipiente articulación de un discurso satírico que pone en escena un relato alternativo al de los grandes diarios para los hechos más contemporáneos.<sup>7</sup>

Como se recordará, Hortelano había llegado a Buenos Aires en 1849. Muy poco después se le ofreció la oportunidad de publicar un periódico oficial, *El Agente Comercial del Plata*. En el *Apéndice* que redactaba su compatriota y socio Manuel Toro y Pareja la única imagen que incluía, su frontispicio, tenía una función evidentemente orientadora de la lectura y, como en los periódicos montevideanos del exilio rosista, hacia visible rápidamente el sentido de lo que iba a leerse.

En el nuevo emprendimiento con que busca reacomodarse política y económicamente después de Caseros, *La Ilustración Argentina*, Hortelano dice buscar una (renovada) oportunidad para “presentar adelantos” y “probar a los americanos que los españoles no estaban tan atrasados como ellos consideraban” (Hortelano, 1936: 237). Hortelano describe esos adelantos como “300 clisés y algunas colecciones de lindas letras de encabezamiento de las fundiciones francesas”, a los que suma la experiencia de un socio y compatriota suyo, Antonio Serra, cuyas habilidades tipográficas darían un nuevo tipo de periódico, “adornado con grabados, con magnífica impresión, siendo la parte tipográfica lo más acabado que hasta entonces se había impreso en el Plata y donde tardarán muchos años en llegar a aquella perfección” (ibíd).

El periódico alcanza a circular cinco meses. Se trata de un intento fallido, y Hortelano atribuye este fracaso en primero lugar a la endeblez de la “parte literaria”, que había encargado a redactores locales.

¡Qué solemne chasco me llevé! Salieron unos insignes calabazas todos los jóvenes de que me valí para la redacción, además de dejar abiertas las columnas para todos los que quisieran escribir. Me convencí en aquella ocasión de que la literatura está reñida con el comercio, con el modo de ser de Buenos Aires, donde no son otra cosa que politicastros y comerciantes. Los redactores de *La Ilustración* fueron D. Palemón Huergo, D. Juan Agustín García, hoy diputado y juez de primera instancia; D. José María Gutiérrez, diputado, convencional y oficial mayor del ministerio de Hacienda; D. Angel Julio Blanco, hoy comisario de Policía; D. Bartolomé Mitre, hoy gobernador de Buenos Aires y Brigadier general; y los señores D. Manuel y D. Augusto Montes de Oca, hoy diputados y doctores en Medicina. Cinco meses puse o, mejor dicho, sacrifiqué dinero para sostenerlo, y convencido que con tales redactores no podía hacer más que perder, los despedí, dando otra forma al diario y, copiando buenos artículos de los periódicos españoles, di más importancia al periódico (237-238).<sup>8</sup>

Más allá de considerar que pudo haber otros motivos para explicar el fracaso de este periódico –particularmente, el no contar con un público acostumbrado a este tipo de consumos culturales, tal como arriesga Szir (2009: 13)-- resulta notable el que Hortelano lo atribuya no a la falta de experiencia en la lectura y el consumo de

imágenes, sino a la falta de pericia de unos cuantos personajes que, o bien tenían ya una experiencia importante como redactores (es el caso de Mitre) o harían de la escritura periodística buena parte de su carrera política (es el caso, ejemplarmente, de Gutiérrez). ¿Cómo imaginaba Hortelano la articulación entre esa flamante muestra de la *imagerie* francesa y los artículos de los redactores locales? Deducidos los motivos personales que podría incluir esa explicación, cabe entender que esos textos debían ponerse al servicio del lenguaje visual. La solución por el ensamble de “buenos artículos de los periódicos españoles” no resuelve esta subordinación, pero en todo caso sugiere una autonomía entre ambos tipos de discurso, sostenida o legitimada sobre todo por el origen europeo de ambos. Tal como explica Szir (2009), es muy probable que Hortelano tuviera en mente como modelos *The Illustrated London News* (1842) y la revista francesa *L'Illustration* (1843). Ambas, como otras similares, habían logrado sostenerse gracias a un público ya acostumbrado a la presencia protagónica de la imagen en impresos periódicos –recuérdese que los periódicos de Philippon, como *La Caricature*, habían irrumpido en los primeros años de la década anterior--, y entrenado en la lectura y apropiación de imágenes impresas de muy diferente tipo (ilustraciones, caricaturas, retratos, diagramas científicos...) (Szir, 2009: 13-14).

Pero si concediéramos a Hortelano la razón de que la prensa ilustrada había fracasado por la falta de pericia literaria de sus redactores, habría que señalar también que, de manera estrictamente contemporánea, la prensa satírica, por el contrario, encontraba el éxito de sus redactores que, por lo general, son el sostén de las publicaciones de que participan. Sátira e imagen permanecen separadas durante un tiempo: solo hacia 1855 las publicaciones satíricas comenzarán a incorporarlas, al principio muy tímidamente.

### **3. 3. La prensa satírica se presenta a sí misma: valor de los subtítulos y atribuciones.**

En los años posteriores a Caseros aparecen un puñado de periódicos que insisten en adjetivarse como “satíricos”, o en ensayar variaciones de esa atribución. Así ocurre con *El Padre Castañeta. Periódico satírico-burlesco* (1852), *La Lanceta. Diario satírico-burlesco* (1853), *El Diablo* (1853; aparentemente sin más adjetivos, y el primero en incluir caricaturas sistemáticamente (Gutiérrez, 1999: 12), *Aniceto el Gallo. Gaceta joco-tristona* (1853 y 1858), *El Hablador. Periódico semi-serio de Política y*

*Costumbres* (1855) o *La Cencerrada. Diario cómico al uso de los hombres serios* (1855). Parece evidente el que la promesa de “sátira” resultaría atractiva no sólo por la novedad de su circulación sin censura, sino porque el efecto de reagrupamiento y de posibilidad de articular una identidad colectiva, que supone la enunciación satírica estaba en sintonía con esos tiempos en que las antiguas fuerzas políticas necesitaban, a ritmo vertiginoso, revisar sus alianzas internas y definir nuevos acuerdos y nuevos enemigos.<sup>9</sup>

No sorprende por eso, que, aunque los primeros periódicos satíricos compartan con los semanarios ilustrados la voluntad de mostrarse como objetos “modernos”, recurran en principio a estrategias retóricas y poéticas conocidas, y levemente anacrónicas. ¿Dónde buscar los tonos, los procedimientos, las imágenes y formatos para los nuevos periódicos “satíricos” que se proponen circular en un contexto de libre expresión —regulada por instituciones que se quieren más legítimas y “racionales”, menos “pasionales” que las del gobierno de Rosas— sino en los periódicos de las décadas previas? Junto con la pretensión de “modernidad”, la alusión a todos aquellos aspectos formales y materiales de los de las décadas de 1820 y 1830 es una constante en las publicaciones de la primera década después de Caseros. Con dos diferencias fundamentales. La primera, el que estos nuevos periódicos irán intentando incluir imágenes como rasgo distintivo de esa especificidad. La segunda —y probablemente más significativa—, el que mientras los antiguos periódicos estaban entramados por la sátira como tono de disputa política, los nuevos subrayan —a través de los subtítulos— que la sátira (o lo “burlesco”, o lo “cómico” o “jocoso”) es su rasgo distintivo; una marca que los distingue de los “serios” y los ubica en un circuito complementario y paralelo al de aquellos.

El cuidado en la elección de los subtítulos de los periódicos no expresa únicamente una información, ni un alarde de ingenio: da cuenta, ante todo, de la búsqueda de nuevas formas de interpelación. Los adjetivos que se agregan al sustantivo que nombra lo que se va a leer —“diario”, “semanario”, “periódico”— suponen dar una cualidad diferencial a esa lectura: el público debe entender que esa adjetivación cifra la diferencia que los define. Entender y acordar con las connotaciones de esa adjetivación —lo *burlesco*, lo *satírico*, lo *cómico*— supone compartir una comunidad interpretativa que, a su vez, comparte cierta perspectiva sobre las cuestiones más apremiantes de la vida pública, por un lado, y ciertas poética y retórica para plantearlas, por otro.

### 3.3.1 Lo “burlezco” y la búsqueda de la identidad: *El Padre Castañeta*

El caso más evidente del rasgo que acabo de señalar es, quizá, el de *El Padre Castañeta*, periódico *Crítico-Burlezco, Literario, Político y de Costumbres*. En sus *Memorias de un viejo* (1889) “Víctor Gálvez” (Vicente G. Quesada) da abundantes datos sobre esta publicación. Quesada fue uno de los fundadores y colaboradores del periódico, y en sus *Memorias* consigna los nombres de quienes participaron de él. En cuanto a su fundación, comenta:

Del núcleo de practicantes de jurisprudencia de la calle San Martín surgió el pensamiento de fundar un periódico, porque ya había sido derrocado Rosas, todos querían escribir para el público y usar de la libertad de decir lo que se piensa, de gritar, de criticar, de reír; de hacer, en una palabra, lo que nadie podía hacer en la malhadada época del dictador. ¡Un periódico! Era el ideal de todos, era un plato vedado, y que era preciso gustar; pero para que fuese sabroso era necesario que fuera burlesco. Así nació el propósito de dar á luz, pero anónimo, el deseado periódico. (...) Fue la expresión del núcleo de doctores nóveles de jurisprudencia, que quiso ser el éco de la juventud que no había podido emigrar, pero que se encontraba con bríos y deseos para defender la libertad civil y las garantías políticas. (Quesada, 1889: I, 367-369).

Es cierto que, en esos primeros meses de 1852, la política gubernamental en esta materia pone en conflicto la voluntad de mostrar el impulso hacia la libertad de expresión y de reprimir los ataques personales a “hombres públicos”, que se perciben como excesivos desde una situación de gobierno sumamente problemática. De todos modos, Quesada deja claro el modo en que el “viejo” Gálvez rememora, desde finales del siglo, el sentido de aquel episodio “juvenil”: el periódico burlesco como expresión identitaria generacional. La emigración, marca virtuosa de quienes tienen, a veces, pocos años más que estos jóvenes “doctores”, sería reemplazada por los nuevos “bríos” de libertad, que ahora se demuestran en letra impresa. El carácter “burlesco” del periódico parece conjugar así cierto tono de estudiantina con una transgresión consagrada bajo la bandera de las virtudes cívicas. Con una pequeña corrección: al menos sus dos principales animadores, Navarro Viola y Victorica, se habían graduado como abogados en Buenos Aires bajo el régimen de Rosas, y se habían desempeñado como funcionarios de gobierno. Si por su edad, lógicamente, no habían tenido participación alguna bajo el período más intenso de represión de los opositores (1839-1842), quizá fuera difícil –salvo con el tamiz del tiempo– considerarlos parte de una “juventud” que, sencillamente, “no había podido emigrar”.

El gesto es el mismo que guía la elección del nombre del periódico. Iniciado a menos de dos meses de Caseros, *El Padre Castañeta* esconde apenas la elipsis del gobierno de Rosas con que busca retomar, si no las ideas, sí la productividad y la estridencia —nada burlesca en sentido estricto, por otra parte— de los periódicos de Fray Francisco de Paula Castañeda. Gálvez/Quesada agrega otro deslinde: *El Padre...* debía oponerse a la “sal gruesa” de periódicos como *La Avispa* y *El Torito* [Colorado].<sup>10</sup> Para dar cuenta del modo en que se imagina a sí mismo y en que sus hacedores imaginan a *El Padre Castañeta* basta revisar su primer número, donde incluye una “Salutación al ‘Charivari’, ‘Punch’ y ‘Fr. Gerundio’”, a quienes se dirige, con irónica reverencia:

Hermanos en Cristo, allende los mares  
Dejad que os saluden unos Reverendos,  
Y en Francia, Inglaterra y España procuren  
Tener quien reciba sus pobres recuerdos. (...)

La mención de las tres grandes publicaciones satíricas europeas —las dos primeras, famosas también por sus ilustraciones y caricaturas— diseña muy rápidamente una tradición prestigiosa para el nuevo periódico, en la que, efectivamente, ni *La Avispa* ni *El Torito* parecen estar interesados en participar.<sup>11</sup>

Un último elemento del primer número resulta interesante para considerar el modo en que *El Padre Castañeta* se piensa como periódico “crítico-burlesco”. Tras la “Salutación” se insertan cuatro textos, dos en verso, firmados con seudónimo —Un patriota puritano” y “Cascabel”— y otros dos en prosa, con las firmas, respectivamente, de “Juan Agustín García” (quien no indica relación alguna con el periódico) y “Eusebio Ocampo”, que añade su título de “editor”. Los cuatro textos están dedicados a criticar y denostar un poema de Palemón Huergo insertado en el *Agente Comercial del Plata*, en el que atacaba a los jóvenes reunidos en el periódico por su actuación en el pasado inmediato.<sup>12</sup>

Este rasgo dialógico del periódico, tanto como gesto de afiliación hacia otras publicaciones europeas conocidas y prestigiosas, cuanto en la búsqueda contenciosa de análogos locales —aludo en esta referencia imprecisa tanto a publicaciones como a periodistas— es un primer dato interesante, que ratifica la existencia de una red de impresos satíricos y/o burlescos que se organiza de manera inmediata a la caída de Rosas, en el contexto de intensa movilización pública. El modo en que los tipógrafos y redactores encuentran un nuevo espacio en esa red es también significativo: si Hortelano, gracias a la flexibilidad de sus habilidades como empresario, consigue

rápidamente un espacio en la crítica a Urquiza —aunque con diferente entonación emotiva, algo similar sucederá, como se verá más adelante, con Ascasubi--, Toro y Pareja parece quedar identificado, a largo plazo, con el ejercicio puramente pasional de la sátira, agravado por su carácter venal —en tanto español y, según derivan sus contemporáneos, ajeno a las causas americanas, la única racionalidad que se adjudica a sus impresos es la de la ganancia pecuniaria--.

Frente a estas figuras, la “nueva juventud” de *El Padre...* realiza una serie de operaciones sobre la historia del periodismo precedente. La primera es, previsiblemente, la reescritura diferencial del nombre de Castañeda/Castañeta, que marca el desplazamiento de la sátira (de la década de 1820) a lo burlesco (de 1852). Es decir, del efecto censorio-moral a la crítica morigerada por la humorada.<sup>13</sup> La segunda tiene que ver con las firmas del periódico: si durante el exilio rosista el anonimato era una necesidad imperiosa, el uso de seudónimos diversos, y el coqueteo con la posibilidad de que el lector los descubra es una posibilidad más que se abre con el levantamiento de la censura. Nuevamente Gálvez/Quesada ofrece una interpretación a posteriori: “Los doctores Victorica y Navarro Viola querían permanecer ocultos” (370), afirma por una parte;<sup>14</sup> al tiempo que señala también que quienes escribían “se habían propuesto bajo un mismo pseudónimo escribir varios para desorientar á los lectores sobre quiénes eran los redactores. Juzgaban, con razón, que el misterio es un gran aliciente periodístico” (383-384). En la década de 1820, Fray Francisco Castañeda había hecho del problema de la firma en el periódico un núcleo intensamente productivo tanto para su poética como para su modo de intervención pública. El dispositivo que inventa Castañeda es la creación de múltiples periódicos-personajes, cuyas firmas constituían voces en diálogo y, más a menudo, en disputa entre sí. Así, si al fundar y hacer hablar a esas firmas-vozes Castañeda resuelve la necesidad de definir, nombrar e intervenir en los nuevos problemas que avizora en la nueva década de vida independiente (Iglesia: 2005), los jóvenes que se reúnen bajo el nombre de *El Padre Castañeta* buscan en la unidad y el intercambio de las firmas y las voces la posibilidad de armar un frente común, de componer o recomponer lazos y alianzas que no pueden obtener ni al amparo del título de “emigrados”, ni quieren conseguir alineándose con cualquiera de las fuerzas triunfantes. El discurso satírico y aún el burlesco son excelentes opciones en este sentido, en tanto su objeto es ensanchar la distancia entre quien censura y quien es objeto de esa censura; o entre burlador y burlado. En 1852, lo nuevo busca ser

nombrado como un viejo conocido; como lo recobrado. El intercambio de seudónimos que quiere también burlar al lector no puede sino tener un efecto de cohesión y de ratificación de certidumbres entre quienes participan del secreto.

*El Padre Castañeta* obtuvo casi de inmediato la repercusión que buscaba. No sólo en términos de su éxito de público, sino por la persecución que sufrió por parte de las autoridades porteñas, que más de una vez hacían interceptar a los repartidores y destruir los números que portaban (Quesada, 1889: 379); un índice inequívoco que lo volvía visible y espectacular.<sup>15</sup> El 12 de mayo *El Padre...* fue acusado por un jurado de imprenta, junto con *La Avispa*, *El Torito* y *La Nueva Época*, de ser “receptáculo de calumnias anónimas” y de “no contribuir a la ilustración del pueblo, que es el objeto único que debe tener la prensa pública”. El decreto gubernamental dispuso la suspensión de todos los periódicos por el término de diez días, pero *El Padre Castañeta* no reapareció.<sup>16</sup>

El periódico cesó una semana antes de la fecha prevista para la reunión de los gobernadores por el Acuerdo de San Nicolás (20-5-1852). A partir de entonces el espacio político para el discurso burlesco se estrecharía, al ritmo que se agudizaba la crisis política, que culminaría en el rechazo del Acuerdo por parte de Buenos Aires en las “jornadas de Junio” y, más tarde, en la secesión entre la provincia y la Confederación.<sup>17</sup> Conforme lo burlesco retrocedía, sin embargo, la necesidad de dejar constancia impresa de los veloces reagrupamientos facciosos y partidarios, y de representar, poniendo literalmente “en escena”, a propios y ajenos, diseñaba un espacio en el que la sátira encontraría amplias posibilidades de desarrollo.

### 3.3.2. Lo satírico y la opción por lo conocido: *La Lanceta*

Entre el 6 de diciembre de 1852 y el 13 de julio de 1853 las fuerzas de Hilario Lagos pusieron sitio a Buenos Aires, con el apoyo de varios jefes de la campaña bonaerense. Su principal exigencia era el ingreso y la subordinación de Buenos Aires al poder de la Confederación. En su pronunciamiento, Lagos requería, entre otros puntos, la destitución del gobernador Valentín Alsina y su reemplazo por el general José María Flores, quien formaba parte del gabinete del gobernador —era Ministro de Guerra y Marina—. Poco después, Urquiza dispuso el bloqueo de la ciudad por el río. Contra los sitiadores resistieron las “guardias nacionales” porteñas.



Como había sucedido durante el exilio montevideano del segundo gobierno de Rosas, el periodismo es una actividad fundamental para los sitiados: cortados los flujos de movilidad y de intercambios económicos, la prensa se convierte no sólo en un modo de sostener la opinión a favor de la resistencia, sino en un discurso direccionado, cuyo destinatario deseado es, en rigor, no sólo quien comparte los dichos de sus enunciadores sino, sobre todo, el enemigo.<sup>18</sup> La prensa satírica volverá a ser prensa militante y recurrirá a estrategias conocidas para apuntalar la división entre los bandos en pugna.

Los antiguos redactores de la prensa militante antirrosista están divididos entre la Confederación y el compromiso con Buenos Aires (son las posiciones intelectuales que, emblemáticamente, ocupan Alberdi y Mitre). Pero, en ambos casos, su escritura circula ahora o bien fuera del periodismo (el primero) o a través de la prensa “seria”, doctrinaria. El encargado de animar la prensa militante será un diarista profesionalizado al ritmo de las vicisitudes políticas de los últimos años del rosismo y de los que sucedieron a su caída, el español Manuel Toro y Pareja, encargado de escribir un “diario satírico-burlesco” que fustigara a los sitiadores y alentara la resistencia de los guardias nacionales porteños. No sorprende, por eso, que en el tono combativo con el que *La Lanceta* define a sus enemigos pueden reconocerse algunos de los tópicos que pocos meses antes definían a Rosas y a sus partidarios:

Que fueron en otro tiempo los enemigos que combaten a esta ciudad? (...) Preguntádselo a la turba de asesinos que inundaban esta provincia en años de triste memoria, pero al preguntárselo irlos [sic] á buscar entre las ordas carnívoras que manda Lagos, y en las que funda sus sueños ambiciosos el que pretendía escalar y enseñorearse con el puesto de Rosas, con todas sus atribuciones, sus caprichos, sus demasías, sus facultades, ilimitadas, y su poder arbitrario, despótico y exterminador (...) la amalgama de hombres bajos y criminales que pretenden continuar con la dictadura de Urquiza, sus saqueos y depredaciones. (...) (“El pasado, el presente y el porvenir”, *La Lanceta*, I, 1; p. 1)

Las alusiones a la monstruosidad, soberbia, criminalidad son, en este caso, prueba de lo que se argumenta: la continuidad entre el poder de Rosas y el poder de Urquiza. La flexibilidad profesional y la falta de compromiso ideológico de Toro y Pareja le permitían, así, reiterar algunos de los tópicos y recursos que había ejercitado contra Urquiza cuando redactaba el *Apéndice al Agente Comercial del Plata* (1851), resignificándolos fuertemente al subrayar esa continuidad. Aunque *La Lanceta* no incluye caricaturas, en el momento de definir a Urquiza estos tópicos se complementan con una caricatura verbal, de tono satírico plenamente censorio:

(...) después de la dispersión de Caseros se presentó por la primera vez en la ciudad y al frente del Ejército aliado, compuesto de nacionales y extranjeros, vestido de arlequín, con faja y banda de general descansando sobre el traje de paisano, arrostrando el ridículo de mescolanza tan informe con el solo objeto de pasearse a caballo con el sombrero de copa alta encasquetado hasta los ojos, luciendo en él el cintillo punzó, enseña rosista que después ha concluido por ser Urquicista (...) (I, 1, p. 2)

La indiferenciación, o la posibilidad de ser descubierto (o confundido) con un partidario de Rosas que perturbaba a *El Padre Castañeta* está así fuera del espectro de preocupaciones de *La Lanceta*. Para este último, la confusión es imposible. Diario de guerra, para *La Lanceta* la sátira se organiza de acuerdo con la estrategia que se define para combatir a su enemigo. Como en *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!*, la prosa de arenga y el anatema alternan con composiciones poéticas en las que se recurre a la sátira de tradición española: letrillas, ovillejos, epigramas permiten completar el espacio de una publicación diaria. A estas composiciones breves se suman además los “avisos verdaderos”, también de corte satírico,<sup>19</sup> e incluso una “novela”, “Bandera de la Independencia”, dedicada a los “decididos Guardias Nacionales” y a las “patriotas jóvenes porteñas, sus amadas” (firmada por Toro y Pareja y compuesta especialmente para el periódico). El repertorio de géneros y de procedimientos a los que recurre Toro y Pareja son, al parecer, suficientes para sostener la publicación, aunque no introducen ninguno de los atractivos que la sátira podría ofrecer a un periódico: ni apelación populista (como la que había sido soporte de *El Torito Colorado*, del mismo Toro y Pareja, apenas unos meses antes), ni vocación puramente polémica (como la que apuntalaba a *La Avispa*, por esa misma época), ni el recurso a una tradición satírica prestigiosa (como la que enarbolaba *El Padre Castañeta*, tanto en su afiliación periodística como por la identidad de renovación juvenilista que buscaba consolidar). El énfasis del periódico en su carácter “satírico”, en que insiste aun en su último número,<sup>20</sup> solo puede explicarse entonces como sobreescritura beligerante. Vale decir: como profesión de una intención de batalla, hiriente, que es necesario afirmar reiteradamente porque, una vez leído el periódico, esa intención no llega a ser satisfecha del todo.

A fines de junio José María Flores abandonó el sitio de Buenos Aires. Pocos días más tarde, el 13 de julio Justo J. de Urquiza e Hilario Lagos depusieron el sitio.<sup>21</sup> Una vez que “el drama de la intriga y la traición presentó sus dos cuadros finales, ‘la nulidad’ y ‘la impotencia’, que eran su natural y legítimo desenlace (...)” —según afirma *La Lanceta* en el artículo que dedica “A los Sres. Suscriptores” en su último número

(20-8-1853, p. 1, c. 1-2)--, el redactor anuncia su cese. Aunque con dos cuestiones que deja en suspenso: la primera, planteada en el anteúltimo número, es el pedido de reconocimiento económico y formal de los “Guardias Nacionales” de Buenos Aires, a quienes el periódico está dedicado, tal como se explicita en su folletín. La segunda, más inquietante y acorde con su carácter satírico, es la amenaza pendiente de la publicación de unos “Apuntes biográficos” de Urquiza que, lógicamente, se suponen infamantes para el biografiado. (En esos “Apuntes...” pendientes puede advertirse, por lo demás, la emergencia de la “biografía satírica”, una variante del género biográfico, de intensísimo desarrollo en Occidente durante el siglo XIX, y de particular importancia para la literatura argentina del mismo período (basta pensar, claro, en *Facundo* de Sarmiento). La biografía satírica, el relato “deformado” –hiperbólico, escorzado- de la vida de un personaje público que aparece explícitamente o “en clave” es el núcleo de muchos pequeños relatos o incluso de algunas imágenes caricaturescas de la prensa satírica de la segunda mitad del siglo).<sup>22</sup>

### 3.3.3. Variaciones sobre lo jocoso: *Aniceto el Gallo*

Hilario Ascasubi había comenzado a publicar sus poemas en hojas sueltas y en diversos periódicos hacia la década de 1830 (de ese entonces es, por ejemplo, *El Arriero Argentino*). Como los gauchos de los cielitos y diálogos de Bartolomé Hidalgo, que acompañaron los primeros años de vida política independiente, los de Ascasubi tienen nombre propio, y voces que los singularizan. Esos nombres y esas voces se deslizan más de una vez para convertirse en referencia en el título de una composición, y aún se identifican con el nombre de un periódico (el caso más conocido es el de *Paulino Lucero*).<sup>23</sup> Desde esas voces/composiciones/periódicos –resulta difícil separar una tríada heteróclita, en la que tres elementos discontinuos están enlazados por su soporte material, por los procedimientos retóricos y por sus efectos discursivos-- Ascasubi había hecho una campaña sistemática contra el gobierno de Rosas y sus aliados. En 1851, el poeta había marchado junto a las fuerzas de Urquiza en el Ejército Grande. Y después de Caseros, en sintonía con una corriente de opinión que se expresó desde un conjunto de sectores tan diversos como el que marchaba unido en aquel Ejército –de las denuncias de Sarmiento en su *Campaña en el Ejército Grande* a la recién citada *La Lanceta* de Toro y Pareja--, se convirtió primero en una voz crítica, luego en opositor. Este giro respecto de la política de Urquiza se plasmó en la producción de un nuevo gaucho

gacetero: si el gauchesco-símbolo de la resistencia contra Rosas había sido *Paulino Lucero*, con sus “trovos”, después de Caseros emerge la voz de *Aniceto el Gallo*. *Jocotristona* antes que *joco seria*, la *gaceta* de Ascasubi/Aniceto combina textos en prosa y en poesía, en los que alternan el tono satírico-desengañoso y el lamento-desengañado frente a Urquiza.<sup>24</sup> Su carácter “gauchipatriótico” lo exime, desde ya, del problema de las banderías de las facciones en cuestión.<sup>25</sup>

La segunda parte del nombre de *Aniceto* apunta inmediatamente hacia dos rasgos: emplumado (a diferencia de los gauchos de los poemas de Hidalgo y de Pérez, los de Ascasubi son *gaceteros*: no sólo cantan o dialogan sino que toman la pluma; es decir, escriben, en múltiples registros y con destreza en géneros variados) y despertador (el gallo es la alerta crítica de/contra Urquiza). Tal como señala Pablo Ansolabehere, el gallo “es de riña” y cada vez que se lo “suelta” es “para pelear”.<sup>26</sup> Aun cuando el cliché que incluye el encabezado del periódico durante sus diez primeros números, entre el 19 de mayo y el 3 de septiembre de 1853 lo muestre más gustoso de la estatuaría que lo que supondría el reñidero.



Frontispicio de *Aniceto el Gallo*

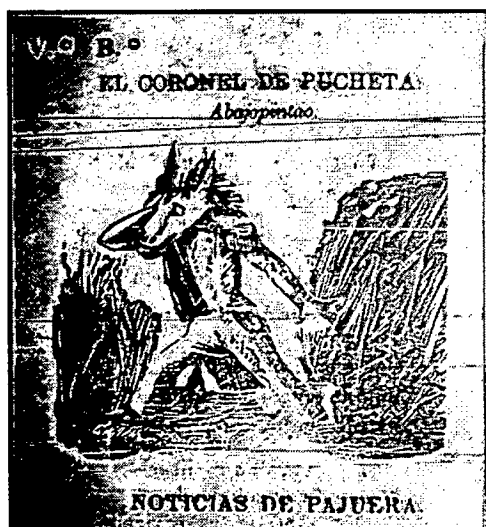
Si bien las hojas gauchescas fueron siempre muy cuidadosas en la elección de los clichés de sus encabezados, y especialmente de la imagen que identificaba al periódico (lo que resulta claro en las hojas gauchescas de Luis Pérez),<sup>27</sup> en el caso de *Aniceto el Gallo* el interés por lo visual parece más acentuado, y el periódico llega a incluir unas pocas –dos– ilustraciones en sus páginas, que orientan sus textos poéticos. (El hecho de que esta primera época de *Aniceto el Gallo* se publicara por la imprenta de Benito Hortelano podría explicar también la relativa facilidad y el interés por incorporar ilustraciones en el periódico). Aunque se trata de dos irrupciones aisladas, sin

continuidad en sus páginas, la aparición de estas dos imágenes apunta sendos problemas de articulación del discurso visual en la prensa satírica de esta época.

La primera de las imágenes es caricaturesca. Aparece intempestivamente en el número 3, tras la firma de una composición titulada “Carta certificada y súplicas de un cordobés de los sitiadores, al cual se le juyó la mujer y se le ha venido al pueblo”. En ella, el cordobés sitiador en cuestión, quien firma la carta como “Severo Pucheta”, le ruega a su mujer, quien se ha “pasao” a la ciudad —es decir, lo ha abandonado también políticamente— que le envíe “una frazada” y que le avise cuándo él mismo podrá “colarse” también. En estos primeros números de *Aniceto el Gallo*, Ascasubi aprovecha una matriz narrativa y un conjunto de motivos poéticos que conoce bien, y que le han sido muy productivos ya en su *Paulino Lucero*: los que le permiten hacer del sitio (antes el de Montevideo, ahora el de Buenos Aires) y la ciudad sitiada una clave para invertir la relación de fuerzas bélicas y políticas en disputa. Como antes los “rosines” de Oribe, los sitiadores son los realmente afectados por el bloqueo a la ciudad. Son débiles, no tienen qué comer, entre ellos priman la escasez, el desencanto, la avidez por “pasarse”.<sup>28</sup> Y una vez más, como en el *Paulino Lucero*, la sátira de los principales jefes —mencionados casi siempre con sobrenombres jocosos, y a quienes se hace hablar para que digan lo que no podrían confesar: su terror ante la batalla, su degradación física, su venalidad, su falta de convicciones— no alcanza necesariamente a la totalidad de la tropa. También en este sitio de Buenos Aires, en 1853, Ascasubi/Aniceto hace un periódico de propaganda política, orientado a un doble destinatario: mientras la burla y la sátira mantienen la cohesión del bando propio, la seducción de lo que se vislumbra dentro del universo de los sitiados —comida, abrigo, pero también convicciones más firmes, lealtad a los jefes, reconocimiento de estos hacia los subordinados— lo vuelve codiciable para los soldados sitiadores, público tan aparentemente indirecto del periódico como evidentemente privilegiado por éste.

La “Carta certificada y súplicas...” de Severo Pucheta añade un elemento más a los mencionados, que involucra justamente a la imagen. Se trata de la firma. Al uso de nombres ridículos —en este caso, como otras veces, está dado esta vez por el contraste entre las connotaciones del nombre (“Severo”) frente a un apellido de resonancias coloquiales, casi de interjección (“Pucheta”)—, se suma una mediación más. A continuación, y como complemento del “marco” de la composición gauchesca que anuncia el género —tan ridículo y oximorónico como el nombre: burocracia y pathos,

“carta certificada” y “súplicas”-- Aniceto el Gallo (el redactor) añade la imagen, encabezada por un dato que no consta en el poema: “El *coronel* Severo Pucheta”. Al dato se agrega la caricatura.



*Aniceto el Gallo, 3, 3-6-1853*

El *coronel* no solo es risible; es un monstruo. Militar y burro, su estampa es un exponente elemental de la caricatura animalesca. La imagen sobrescribe el sustantivo “coronel”, y cancela cualquier posibilidad de empatía que el poema pudiera llegar a convocar. Monstruosa es también la palabra que indicia la imagen: *abajopintao*. Esa indicación redundante de la caricatura parece tener como única función volver a traer la oralidad coloquial, la voz de Aniceto —diferente, claro, de la escritura de “Pucheta”— para que no queden dudas de la intención satírica. La caricatura funciona, entonces, como posibilidad de deslinde y como marca de ironía, de brecha entre la voz que enuncia el periódico y la que enuncia el poema. Al mismo tiempo, así, refuerza la interpretación que el periódico busca instalar.

La segunda imagen no es una caricatura sino ilustración. En realidad, se trata casi de un “isotipo”. Encabeza un “Remitido” que envía a Aniceto *El Torito* [Colorado], y que el primero inserta en sus páginas (9, 4-8-1853, pp. 3-4). El dibujo es muy similar (pero no idéntico, lo que permitiría pensar que ha sido agregado por *Aniceto el Gallo*) al que aparece en el encabezado del periódico de Toro y Pareja.<sup>29</sup>



*Aniceto el Gallo*, n. 9, p. 3-4, "Remitido del [Torito]"

Más que la aparición de la imagen, resulta interesante aquí su función en reemplazo del texto.<sup>30</sup> El carácter ornamental, lujoso, de la viñeta que encabeza *El Torito Colorado* queda aquí completamente subordinada a una función que implica la definición enunciativa: interpretar correctamente esa imagen, atender a sus rasgos distintivos y sus detalles, implica saber quién está a punto de hablar. Tal como sucedía con la caricatura de Severo Pucheta, la imagen y su interpretación establecen el lugar del enunciador del periódico, y connotan rápida y sintéticamente lo que se está a punto de leer.

Para que el encabezado del "Remitido" tenga sentido es necesario realizar una operación de lectura instantánea pero compleja, que supone asignar un signo verbal a la imagen e identificarlo con el nombre del periódico. A la vez, esa imagen es el mejor símbolo del periódico: el que remite es un toro de papel. O mejor, un toro impreso, un toro que no es sino una mancha oscura sobre un papel —y que conserva todas las connotaciones de su color, sin conservar el tinte "colorado"—, idéntica en esto a otras manchas oscuras igualmente impresas, las letras, que se leerán.

Esta segunda aparición de la imagen en *Aniceto el Gallo* permite reparar en un proceso que está dándose aceleradamente en la prensa rioplatense, y que se explicita y define con mucha claridad en la prensa satírica: los periódicos comienzan a ser asimilados a personajes, no siempre identificados completamente con sus editores o redactores. Si bien es cierto que esto ocurría ya con los periódicos de Fray Francisco Castañeda, a los que he aludido en varias oportunidades, y se había acentuado con las hojas gauchescas de Luis Pérez y con las composiciones antirrosistas de Hilario Ascasubi, en *Aniceto el Gallo* y en gran parte de la prensa satírica posterior, estos

personajes adquirirán un desarrollo y una autonomía cualitativamente diferentes.<sup>31</sup> La difusión y los avances en las posibilidades para imprimir imágenes de manera masiva son condiciones fundamentales para estas transformaciones.<sup>32</sup>

### 3.3.4 El “Diario cómico” como puesta en escena, exhibición e instrumento de observación: *La Cencerrada*.

El primer periódico que hará de esos avances y posibilidades técnicas y tecnológicas parte de su retórica es *La Cencerrada. Diario cómico al uso de los hombres serios*. Se publicó en Buenos Aires con frecuencia bisemanal durante algunos meses de 1855. Existen escasísimos datos acerca de quiénes formaban parte de su proyecto editorial. Un breve texto impreso en el diario *La Tribuna* declara que todos sus artículos fueron escritos por J. Rosset, quien se hizo cargo más tarde de la también de la Imprenta del periódico.<sup>33</sup>

Estas informaciones no alcanzan, en cualquier caso, para explicar la decisión editorial que definió la singularidad de este bisemanario. *La Cencerrada* evoca, de manera evidente, los periódicos y almanaques que habían adquirido un gran desarrollo y se habían vuelto muy populares en Francia desde (y contra) la Restauración. Su subtítulo, de hecho, traduce con ciertos tropiezos el de la *Revue Comique, a l’usage des gens sérieux* (1848-1849).<sup>34</sup> Esa traducción evidente se expresa también en la “aplicación” de un modelo de intervención pública y de vínculo con la política que *La Cencerrada* traslada a terreno porteño cuando elige satirizar a los principales diarios y diaristas locales de la época, pero sin identificarse claramente con un sector, un grupo o una facción. Así, ataca por igual a quienes escriben en el periódico porteño e intransigente con la política de Urquiza y la Confederación, *La Tribuna* (vale decir: a los hermanos Héctor Florencio y Mariano Varela –sobre todo, al primero--); a quienes militan en *El Nacional*, igualmente oficialista y porteño pero más contemplativo a la hora de buscar acuerdos con la Confederación (Palemón Huergo y, en menor medida, al recién regresado a Buenos Aires, Sarmiento); a quienes pueden compartir el apoyo de sectores de Buenos Aires y de la Confederación, como el escritor y político José Mármol (quien escribía, además, en *El Orden*, uno de los periódicos más moderados del momento, donde también colaboran Luis L. Domínguez y Félix Frías; este último, también objeto de burla en *La Cencerrada*); a *La Crónica* (uno de cuyos principales redactores fue Carlos Tejedor), y aun a quienes buscan construir un espacio político

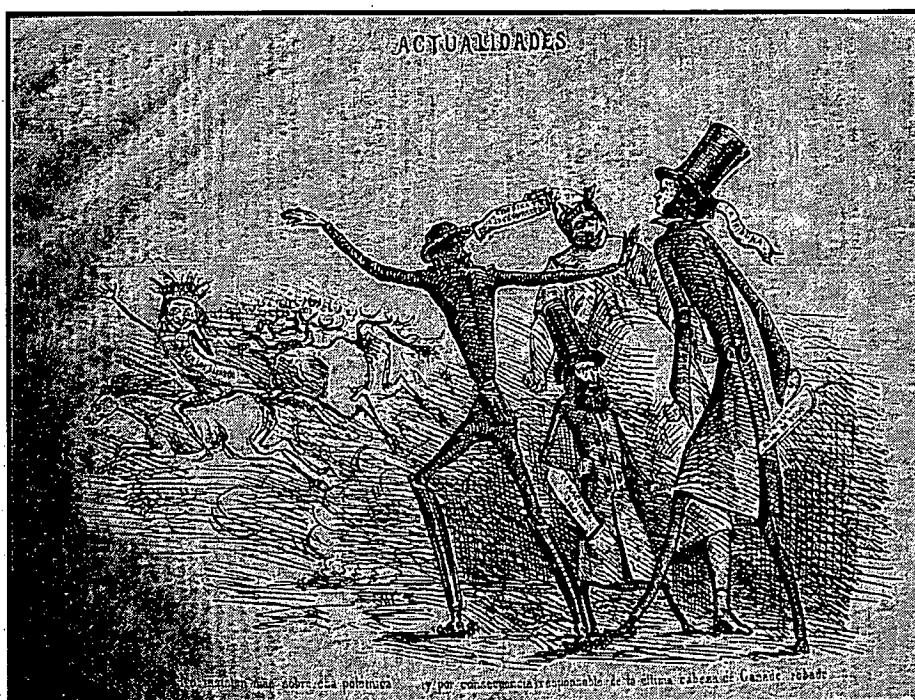


diferenciado a partir de sectores que emergen como actores políticos diferenciados en los conflictos posteriores a Caseros, como Nicolás Calvo –quien durante los meses en que se organiza y comienza a salir *La Cencerrada* encabeza una lista con el apoyo del Gran Club de los Guardias Nacionales porteños–. Salvo algún dato, muy menor, que alude a la simpatía respecto de pardos y morenos, el texto del periódico insiste en no exhibir ninguna adhesión incondicional, ningún apoyo distintivo a un sector, comunidad social o facción.<sup>35</sup>

La primera caricatura publicada por el diario satírico *El Diablo* había presentado como objeto de la sátira a Varela, director de *La Tribuna*. *La Cencerrada* permitirá interpretar esta imagen inicial en una marca fundacional para la prensa satírica porteña, desde que será la primera publicación en hacer de los periódicos los verdaderos y explícitos protagonistas de su discurso.<sup>36</sup> A partir de este cambio de objeto, puede observarse nítidamente y por primera vez el “mecanismo” de “transposición” que, según explica Fabrice Erre, define la producción discursiva de la prensa satírica:

Elle [vg., la prensa satírica] s'astreint à passer par des étapes successives de dégradations partielles, faisant glisser par fragments la réalité « objective » vers une réalité « satirique » théâtralisée : les personnalités deviennent des personnages, les lieux des décors, les événements des scènes. Une fois que ces composantes ont subi séparément une projection satirique, il devient possible d'établir des interactions entre elles pour en arriver à recréer une dynamique ressemblant à la vie.<sup>37</sup>

La lámina que incluye en su primer número hace ingresar esta cuestión de inmediato, con una caricatura a propósito de las consecuencias de las recurrentes invasiones de indios a la provincia de Buenos Aires. De hecho, la caricatura reemplaza, mediante una variación burlesca, la tradicional “salutación” a los demás periódicos que cada órgano de prensa ensayaba al salir su primer número:



*La Cencerrada*, I, 1, 28-4-1855, p. 3. Epígrafe: “No insisten mas sobre esa polémica... y por consecuencia responsable de la última cabeza de Ganado robado...”. A la izquierda de la imagen, un indio huyendo con ganado. Sobre su cuerpo, la leyenda: “indios aliados”. A la derecha: tres personajes vestidos de caballeros. De los sombreros de dos de ellos cuelgan letreros donde se lee: “La Crónica”, “La Tribuna”. Del bolsillo del más bajo sale un papel en que se lee “El Nacional”. Un cuarto personaje alegórico y grotesco (abdomen abultado, cuernos en la frente) que no he podido identificar.

Ni militante ni descreída del todo, *La Cencerrada* hace de la prensa su objeto de burla privilegiado, y a través de la sátira, permite a los lectores distanciarse de ella.<sup>38</sup> En un período en el que, tal como sucederá por largos años, el sistema periodístico se financia por suscripción, y la adhesión y los contratos con diferentes facciones son condición necesaria para garantizar la salida de un órgano de prensa, sorprende esta aparente falta de apoyos. No existen tampoco datos acerca de quiénes ni de cómo pudo financiarse el proyecto, pero el cuidado editorial sugiere que su primer editor, Bernheim, debió tener un interés especial por presentar un objeto que se diferenciara explícitamente de las propuestas existentes hasta entonces.

<p>n. 5, 15-5-1855, "Siguen los ejercicios gimnásticos", p. 2 [a propósito de los "saltos" de oficialista a opositora y viceversa que ejecuta <i>La Crónica</i>]<sup>39</sup></p> <div data-bbox="528 259 879 613" style="text-align: center;"> <p>SIGUEN LOS EJERCICIOS GIMNÁSTICOS.</p>  <p>Esto es: el <i>Jornal</i>, un animalito bufido, una especie de Jano, con dos caras, una siempre vuelta a la paz y otra a la guerra; así hoy una bufetada al Gobierno y mañana besando.</p> </div>	<div data-bbox="951 333 1209 815" style="text-align: center;">  <p><b>QUERIDOS LEYDORES</b></p> <p>La "Cencerrada" y otros amigos, acostumbrados del "Jornal" a por demás, aborrecidos, como ya sabéis, al <i>JORNAL</i>.</p> <p>(O. R. F. D.)</p> <p>Suplican a sus amigos quienes acompañarles a rezar por el abate y el <i>Jornal</i> en alguna solemnidad que la haya tenido, — el Domingo 15 del corriente en el establecimiento "Clavijero" calle de Santa Rosa número 129.</p> <p>Los señores rebeldes, que le hagan los bonitos papeles, recibirán el estipendio de costumbre.</p> </div> <p>n. 20, 14-7-1855. "Epitafio" del diario <i>El Zurriago</i> (p. 4)</p>
<p><b>AVISOS.</b></p> <p>n. 6, 18-5-1855, p. 3. [Aviso satírico: "Tintorería" se ofrece a cambiar el color de las "sábanas" <i>La Crónica</i> y <i>La Tribuna</i>. No se responsabiliza de que salgan todas las manchas...]</p>	
<div data-bbox="443 904 1123 1115"> <p>Martes 19 de Junio de 1855. BUENOS AIRES. Año 1. — N.º 44.</p> <p>SE PUBLICA LOS DÍAS SEÑALADOS EN LA PORTADA.</p> <p><b>LA CENCERRADA</b></p> <p>DIARIO COMIGO AL USO DE LOS HOMBRES SERIOS</p> </div> <p>n. 14, 19-6-1855 Encabezado del periódico</p>	

Por su parte, los periódicos aludidos reaccionaron también de diferentes modos. Mientras *La Crónica*, por ejemplo, intenta neutralizar su efecto,<sup>40</sup> *La Tribuna* optó por seguir de cerca sus estrategias para interpelar a otros diarios, y pasar de la burla a la captación del enemigo, para apropiarse de sus recursos. Así, varios "Hechos locales" — título de la zona del *fait-divers* en el periódico— transcriben artículos de *La Cencerrada* contra *La Crónica* o *El Nacional*. Es cierto que la cita, la glosa y la transcripción total o parcial del contenido de otros periódicos, que fueran procedimientos constructivos de los primeros hacia los siglos XVII y XVIII, seguían siendo recursos habituales en los del siglo XIX, aunque acotados en espacio y subordinados a la opinión que cada publicación expresa. En el caso de la prensa satírica, su inclusión en el diálogo de los "diarios serios" produce una interferencia que les permite apropiarse de recursos más extremos —e, incluso, de las imágenes, que pierden todo resto de ambigüedad que pudieran conservar al ser descriptas verbalmente—. *La Tribuna*, como otros "diarios serios" también lo harán, consigue de este modo reforzar, desde la veta más suelta y

jocosa que permite la sección de “suelos”, argumentos que se vierten de modo “serio” en las primeras páginas.<sup>41</sup>

Desde su nombre, *La Cencerrada* elige ser la versión local de aquellos periódicos ilustrados ingleses y franceses a los que aludía *El Padre Castañeta*, puesta en la lengua del *Fray Gerundio*. “Cencerrada” es, en efecto, traducción española de la expresión francesa *charivari*, estrechamente vinculada con las dimensiones antropológicas y comunitarias de la sátira. En su prospecto, *La Cencerrada* incluyó también las alusiones al *Charivari* y al *Punch*. Hacia mediados del siglo XIX, y a partir del éxito del semanario francés editado por Charles Philipon y Gabriel Aubert que había comenzado a publicarse en 1832, esas alusiones iban convirtiéndose en un tópico para la presentación de este tipo de publicaciones; al igual que el término “*charivari*”, que funcionaba de hecho como sinónimo de publicación “festiva” o “jocosa” e ilustrada.<sup>42</sup>

*La Cencerrada* comenzó a publicarse el 28 de abril de 1855, cuando hacía tiempo ya se habían agotado las publicaciones satíricas que habían surgido inmediatamente después de Caseros y un año después del cese de la primera época de *La Ilustración Argentina* (en abril de 1854).<sup>43</sup> La secesión de Buenos Aires respecto de la Confederación estaba ya establecida sin vacilaciones. La provincia era gobernada sin interrupciones revolucionarias desde hacía un año y medio atrás por Pastor Obligado (1853-1858). Tanto Buenos Aires como la Confederación habían dictado sus propias Constituciones, y a fines de 1854 representantes de ambas entidades políticas habían suscripto un acuerdo de “mutua convivencia” por el que se comprometían, entre otros puntos, a mantener la unidad mercantil, a permitir la libre circulación de mercancías de las dos jurisdicciones, a utilizar buques con la misma bandera y a colaborar en la lucha contra las tribus indígenas. “Los pactos de Convivencia firmados entre la Confederación y Buenos Aires el 20 de diciembre de 1854 y el 8 de enero de 1855 fueron presentados como el punto de partida de una nueva época de paz y prosperidad que habría de posibilitar una integración definitiva, no traumática, del cuerpo de la Nación, en un plazo definido” (Lettieri, 1999b: 79). Y aunque los sucesos que se desencadenarían durante ese año —la crisis interna en la Provincia de Buenos Aires, suscitada por un conato de revolución ministerial— y hacia los inicios de 1856 —cuando se produjeron las incursiones federales al territorio de Buenos Aires comandadas por el General Flores y por el Gral. Jerónimo Costa— demostrarían lo contrario, en este contexto, la prensa satírica encontraba oportunidad para resurgir menos acuciada por las urgencias de la

política militante.<sup>44</sup> Su capacidad de intervención en la vida pública, por eso, podía ser menos directamente instrumental de la guerra y de las facciones o bandos en disputa (de ahí el desplazamiento del énfasis satírico, esgrimido por los títulos de los periódicos que acabo de analizar, a la atribución mucho más amable de lo “cómico” en este). Las disputas en torno a la libertad de prensa mantuvieron su intensidad y tuvieron nuevamente como protagonista a Ireneo Portela, Ministro de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires y activo —aunque no siempre eficaz— promotor de la intervención estatal sobre los periódicos (Wasserman, 2009: 141-142).<sup>45</sup>

En el marco de un estado nuevo y que se quería autónomo en la vida política, la prensa satírica funcionará como cadena de enlace, como traductor y como interpretante de los actores y de sus discursos que protagonizan el núcleo de esa vida política, y el escenario más amplio de la sociedad civil. A diferencia de los “grandes diarios” que comienzan a publicarse por esos años (de los que *El Progreso* (abril de 1852-agosto de 1853)), *La Tribuna* (que sucede al anterior desde su cierre y hasta 1884) *El Nacional. Órgano de la política, el comercio y de la literatura de la República Argentina* (1852-1893), *La Crónica* (1852; 1854-1856) y *La Tribuna Nacional* (1852-1860) —esta última, para la Confederación—<sup>46</sup> serán modelos indiscutidos), la prensa satírica no agota su circulación en el público político del que se nutre mediante suscripciones, y al que sirve de tribuna y foro de discusión. Aun cuando su financiamiento corra también mayoritariamente a través del sistema de suscripciones, una vez más, la incorporación de la imagen es el dato que orienta decisivamente la ampliación del público lector: no sólo por la multiplicación de la difusión de su discurso que supone su carácter visual, sino porque la destreza en el diseño y la inclusión de imágenes llamativas e “ingeniosas” abrirá camino a la inclusión de espacios de “avisos” que irán complementando y, mucho más avanzado el siglo, reemplazando el financiamiento mediante suscripción.<sup>47</sup> *La Cencerrada* fue, de hecho, la primera publicación en volver a ofrecer, como lo había hecho la prensa del exilio rosista de que se ocupa el capítulo anterior, una lámina con ilustraciones satíricas en cada una de sus entregas.<sup>48</sup>

Desde una perspectiva distanciada de los principales diarios de la época y crítica de la administración política, *La Cencerrada* combinó sátira política y sátira de costumbres, que alternaron tanto en las láminas como en los textos incluidos. Cada número incluía uno o dos artículos en primera página, o de actualidad o con alguna innovación genérica (una “pieza teatral”, la reseña de las vistas de un “gabinete óptico”,

la versión paródica de la biografía de “grandes hombres”), y una sección de longitud variable, “Cencerros”, que cumplía en clave satírica las mismas funciones que la de “suelos” o “variedades” (*fait-divers*) en los diarios serios.<sup>49</sup> Los tópicos recurrentes son los asuntos de actualidad política (la construcción de la nueva Aduana de Buenos Aires, las repetidas invasiones de indios, las actividades de algunas personalidades políticas del gobierno –Nicolás Calvo, José Mármol–, los cambios de constitución de la cartera de ministros), los estrenos de los teatros líricos (la competencia entre salas teatrales y compañías se modela con una lógica análoga a la de las facciones políticas, y a veces se cruza con ellas), la ubicuidad de los periódicos y su variable opinión política.

En este mismo sentido, vale la pena revisar el primer número, que abre con artículos que pertenecen a dos géneros muy codificados: un “Prospecto” en el que el periódico se presenta e introduce a uno de sus redactores como “Sancho Panza” y define sus afiliaciones con el *Punch* y *Charivari*; y de unas “Profecías” burlescas para el año 1855. La misma edición incluye un artículo satírico titulado “Don Juan Manuel de Rosas y su solicitud” (p. 2 c. 3 y p. 4 c. 1-2). El artículo culmina con una “carta” de Rosas transcrita por su bufón Eusebio, en la que el gobernador derrocado exige a la ciudad reparación monetaria.<sup>50</sup> Vale la pena detenerse en este último texto, que ejemplifica la mirada sobre el universo de la prensa local que propone el periódico. Más allá del carácter burlesco, evidentemente absurdo y quizá no demasiado ingenioso, interesa el circuito que, en el artículo, sigue la “solicitud” de Rosas. Este circuito la hace pasar por los grandes diarios con los que *La Cencerrada* mantendrá una relación punzante, y de los que hará objeto reiterado de sátira. Así, la carta de Rosas va a parar primero a “la imprenta de la *Trifulca*” [*La Tribuna*]:

(...) El Redactor estaba presente. –Pero, Dios! Haberle visto la cara a ese mozo! Primero, una sardónica-satírica-satánica sonrisa iluminó sus facciones, luego sobrevino un crujido de su dentadura que parecía como si alguno estuviese cerruchando una tabla de pino ruso. (...) Le contemplamos con asombro, cuando de repente dió un tremendo puñetazo en la mesa, que hizo saltar plumas, tinteros, *Trifulcas* y á *Cabrión* [Orión, nombre de pluma de Héctor F. Varela] también, que se hallaba allí.

El “Redactor” deja el escrito en manos de su colega de *La Cencerrada*, que se dirige a la imprenta del *Necio-asnal* [*El Nacional*] y encuentra allí a “Paletó Hueco” [Palemón Huergo, uno de sus directores], quien “acababa de recibir un artículo de importancia, y se había ido a afeitarse”. Tampoco en ese diario quieren publicar la solicitud. Por último,

se dirige a “la tía Crónica [*La Crónica*] quien “no estaba visible”. Previsiblemente, será *La Cencerrada* quien se reserve la publicación de la estrambótica misiva.

Si los recursos distorsivos puestos en juego son poco sofisticados, el recorrido por las imprentas de la “solicitud” resulta original en tanto establece un léxico que *La Cencerrada* compartirá de allí en más con sus lectores; fija el tono con el que considerará a la llamada “prensa seria” y a algunos de sus personajes más notables, y propone al público un modo (satírico) de entender e interpretar la producción de noticias y de acontecimientos políticos. Como en la lámina que parte en dos el texto de este artículo, para este “diario” lo que va de lo “cómico” a “los hombres serios” es una cierta distancia, un cierto descreimiento interpretativo. La injuria toma entonces la forma de la paronomasia: una leve alteración del significante que, mediante la alteración de un rasgo, sugiere un efecto revelador. Como en la caricatura, el cambio de proporciones, de jerarquías o de orden desautomatiza la mirada, y fija un sentido nuevo: *La Tribuna* se vuelve más polémica y arbitraria en sus opiniones al ser denominada *La Trifulca*; Huergo más ampuloso y banal cuando se convierte en “Hueco”, *La Crónica* más pedestre bajo la imagen familiar de la tía Crónica.

### 3.3.4.1 Puesta en escena: prensa, periodismo y teatro

Muy pocos números después (7, 20-5-1855), los periódicos aparecen como personajes de una pieza teatral: “Los periodistas”, una “comedia en tres actos” que protagonizan, además de *La Cencerrada* y un “coro de cencerros”, *Doña Trifulca*, el *Necio-Asnal*, *Tía Crónica* e *Inter-Nacionales*.<sup>51</sup>

La relación entre prensa y “teatro” no es, desde ya, un hallazgo en sí misma. En Occidente, la dimensión didáctica del “teatro” está en el origen de la práctica dramática; en la Edad Moderna, el vínculo con el “teatro” se explicitó, más específicamente, en la Ilustración española, a través del *Teatro Crítico Universal* (1726-1739), de Benito Jerónimo Feijóo.<sup>52</sup> El sentido de exposición o panorama general que tiene en esta obra, y en el momento histórico-cultural del Iluminismo, es el que sugiere la idea de que la prensa se vuelve entonces verdadero “teatro de la opinión”. En el Río de la Plata, así como en otras regiones de América, la idea de los periódicos como “teatro de la opinión” puede rastrearse desde los de la primera década de vida independiente (de manera ejemplar, en el *Telégrafo Mercantil*, con sus remitidos que firman diferentes tipos representativos de una comunidad). No obstante, es en los periódicos de Fray

Francisco Castañeda —referencia ineludible, una vez más—donde los periódicos cobran una voz identificable, propia, que se identifica con su título como si fuera un nombre civil. Como ya ha sido señalado, la gauchesca de Pérez y Ascasubi continúa y profundiza este recurso, para hacer de él un procedimiento constructivo de sus “hojas”. Pero con *La Cencerrada*, este recurso al teatro como género y aun en su función pragmático-didáctica se establece claramente para la prensa satírica. Como sucederá cada vez más acentuadamente en lo que resta del siglo, en este periódico la invocación al “teatro” se vincula siempre estrechamente con lo “burlesco” (v. Capítulo 1), e incluso, más específicamente, con la farsa. *La Cencerrada*, por eso, no sólo acude al imaginario teatral para forjar personajes-periódicos, sino que es el primero en explicitar aquello que, dos décadas después, otro periódico satírico usará como título y bandera: la “farsa política” (1875).<sup>53</sup> El periódico satírico se convierte en escenario de una representación que exhibe lo que no puede verse a simple vista: “tramoyas”, “entretelones”, “puestas en escena”, disfraces; toda una dimensión “ficcional” entendida como doblez o encubrimiento, que la sátira devela de forma más o menos sensoria, más o menos jocosa.<sup>54</sup>

En este punto, cabría aclarar quizá un hecho obvio: la absoluta asimetría de vínculos entre las publicaciones serias y las satíricas, que es también lo que permite la puesta en escena del motivo de lo “teatral”. Lo que es objeto de largas páginas en las segundas, puede acaso constituir una alusión en las primeras. Este aspecto “parasitario” de la dependencia de la prensa satírica respecto de la prensa seria no hace sino reforzar su intención agresiva, y es correlato de lo que he llamado “motivo de lo teatral”. Hacer centro de lo lateral, y foco de/en lo pequeño, menor o trivial, por un lado, ubica a la primera en un lugar de enunciación distanciado, imposible de confundir con las segundas. Por otro, cuando se ocupa de hechos que no son centrales o menores sino que están en el centro de la discusión, elige hacerlo a partir de alusiones que podrían pasar desapercibidas, y construye así un léxico propio —entendiendo por esto un repertorio de imágenes, metáforas y alegorías— que no deja de mostrar el que ha sido “arrancado” y recontextualizado de un discurso “serio”.<sup>55</sup> Por último, hace visible y refuerza una disparidad que da un tono de bravata a la sátira que permite a la prensa satírica organizar un discurso propio y una posición enunciativa singular como discurso “en contra”, al modo en que sucede, privilegiadamente, en el género polémico (cfr. Schwartzman: 2010).

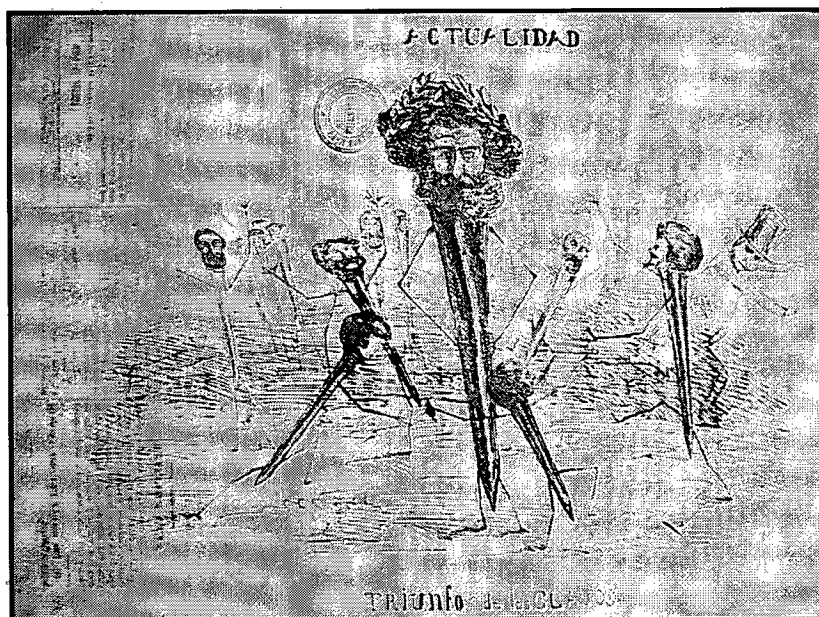


La sátira de los periódicos y la puesta en escena de la política –y de la prensa como elemento esencial de esta esfera-- a través del “motivo teatral” son, así, constitutivos de este semanario. En uno de los pocos estudios que acertadamente repara en este periódico innovador, Andrea Bocco afirma que, para *La Cencerrada*, “el objeto de la risa” es, en definitiva, “la práctica del periodismo en sí” (Bocco, 2004: 177). Es cierto que en sus páginas hay lugar incluso para la autoironía.<sup>56</sup> Y que sorprende, además, el que los temas de actualidad política a menudo no aparezcan planteados en términos de enfrentamiento de facciones sino a través de la sátira de algunos “grandes diarios” y de algunos de sus nombres representativos (iterativamente: Palemón Huergo, Nicolás Calvo, Domingo F. Sarmiento, Félix Frías). La sátira, sin embargo, no apunta a la práctica del periodismo.<sup>57</sup> *La Cencerrada*, en todo caso, parece haber descubierto en los periódicos la hipóstasis de ciertos discursos y personalidades. El periódico lo logra, básicamente, a partir de dos procedimientos: la personificación de los periódicos y la creación de “personajes” a partir de la alusión a personalidades públicas con nombres levemente cambiados. Así, entre otros, Nicolás Calvo es “Clavo”, Félix Frías –político católico de larga trayectoria, y redactor principal de *El Orden*- es “el padre Frías”, Palemón Huergo y Dalmacio Vélez Sársfield –redactores principales de *El Nacional*-son, respectivamente, “Hueco” y “Sarna-de-infiel”. Estos procedimientos sintetizan y simplifican –operaciones que, como se recordará, son también propias de la caricatura-- procesos, sucesos e ideas. Y a partir de esas operaciones permutativas y sustractivas (las alteraciones de los nombres, las omisiones que supone la simplificación) es que se ejerce la sátira sobre personas y discursos.

#### **3.3.4.2. Exhibiciones y modos de mirar: el “diario cómico” como gabinete de curiosidades**

Por otra parte, si los textos de *La Cencerrada* aluden con mucha claridad a los blancos de esas sátiras, las imágenes que incluye mantienen relaciones más diversas con sus objetos. El espacio de las ilustraciones funciona, en rigor, como un texto más: solo ocasionalmente las láminas aparecen glosadas o comentadas en algún artículo o “Cencerro”. Pero por lo general, las láminas, suman nuevos objetos de sátira que, se sobreentiende, los lectores decodificarán rápidamente. Los dibujos se ocupan preferentemente de situaciones o sucesos en clave alegórica (como el dibujo de la invasión de Calfucurá y sus efectos que presenta en el n. 14 (19-6-1855), incluida en el

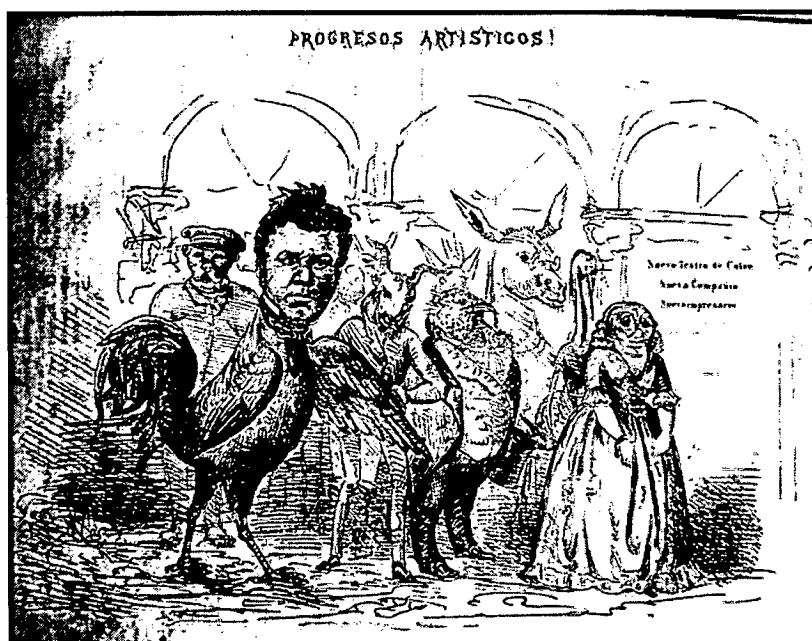
Capítulo 1 de esta tesis (p. 31)). Sin embargo, en la versión de *La Cencerrada*, lo cómico visual insiste en una convicción que descrea del esencialismo: la comicidad y la sátira no toman por blanco al personaje, sino a su falta de percepción de las situaciones o de su entorno. Así, y más allá de estos cambios de foco temático, las caricaturas no se basan en la deformación de los rasgos de los personajes, sino en la deformación generalizada de la situación que se representa. A menudo, su estatus caricaturesco reside en que las imágenes literalizan un juego verbal. Mientras los catálogos y avisos paródicos de “museos” y “gabinetes” aprovechan el interés por lo visual para instaurar un “modo de ver” distanciado y satírico, en las caricaturas, complementariamente, lo verbal rige la imagen, y la sátira es efecto de la visualización del juego de palabras.



*La Cencerrada*, n. 17, 6-7-1855, p. 2. Sin firma.

Sobre la imagen: “Actualidad”. Bajo la imagen: “Triunfo de los Clavos” [alusión a la consagración de la lista del “Gran Club de Guardias Nacionales” encabezado por Nicolás Calvo y apoyada por *La Tribuna*]

Probablemente el mejor ejemplo de este cruce entre imágenes y palabras emerja en las dos caricaturas de Hilario Ascasubi/Aniceto el Gallo.



*La Cencerrada*, 7, 20-5-1855. Sin firma.

Sobre la imagen: “Progresos artísticos!”. Bajo la imagen: “Lo mas selecto... gracias al Empresario Cacareador.”



*La Cencerrada*, 21, 18-7-1855. Bajo la imagen: “Lotería perdida!” “Buena ganancia he perdido, pero nuevo Colón trataré de buscar otra en el teatro...”

En los dos casos, las caricaturas “animalescas”, aunque no al estilo de las de J. J. Grandville. Las de *La Cencerrada* están organizadas en base al montaje de un retrato de Ascasubi y el cuerpo de un gallo (nótese la cresta sobre la cabeza) “cacareador” (vg.:

fanfarrón, exagerado). El rostro parece buscar reproducir fielmente un retrato al lápiz de Ascasubi que apareció en la primera edición de sus *Trovos de Paulino Lucero* (1853).<sup>58</sup> No se trata hasta aquí, por tanto, de una figura de la agresión: por el contrario, la imagen resulta una transposición ajustada del personaje que Ascasubi ha popularizado con su periódico (y las frecuentes referencias a la sinonimia entre Ascasubi y “Aniceto el Gallo” en la prensa contemporánea excluyen la idea de que el poeta se “oculte” en este nombre de pluma: todos saben quién es). La agresividad, en cambio, reside en el anclaje verbal de los epígrafes, reforzada por el que proporcionan varios textos del periódico (*La Cencerrada* incluye algunos artículos firmados por “Aniceto el Loco”, a quien señalan como administrador del periódico; la coincidencia de nombres, no obstante, no parece ser casual).

Por entonces, Ascasubi, distanciado de Urquiza y dado de baja del ejército, estaba dedicado a buscar sustento con diferentes actividades empresariales; ensayos que se sucedieron con diversidad que marca lo impreciso de sus posibilidades de éxito: la inversión en la Lotería, la construcción del Teatro Colón, un modesto emprendimiento agrícola en 25 de Mayo e incluso la explotación de algunos terrenos en el Carapachay (Sosa de Newton, 1981: 185-187). La sátira de *La Cencerrada* no hace, por tanto, uso de episodios pertenecientes a la vida civil de Ascasubi/Aniceto como modo subyacente de atacar su militancia política. Descubre, en todo caso, un personaje muy popular y del que es relativamente fácil hacer blanco. La puesta en imagen de este personaje devela el modo en que él mismo se construye. Y de este modo, no sólo lo ataca sino que refuerza esa construcción.

Cabría detenerse, por último, en un aspecto menos evidente quizá del modo en que palabras e imágenes interactúan en el periódico; modo que define la originalidad de *La Cencerrada*. Sus láminas, como se vio, tienen una función central en la representación de ese universo periodístico y de sus proyecciones sobre la vida pública. Pero esto no es sólo porque muchas de ellas pongan en escena, como se mostró, a personajes o alegorías vinculados con la vida política y con los periódicos. La concepción visual del periódico es compleja, y se expresa también en los textos que incluye. En ellos, *La Cencerrada* no solo comenta, glosa o dialoga las imágenes de sus láminas, sino que pone en foco las formas y los ámbitos que están transformando la cultura visual porteña.<sup>59</sup> Mientras gabinetes, salones, teatros y museos florecían en la ciudad, *La Cencerrada* les da forma textual, y ensaya modos de convertirse, también, en

ámbito de exhibición. En este punto, el periódico no es ya una parte de la realidad, sino un lugar privilegiado para observarla y –cómicamente- develarla. No se trata, seguramente, de acercar “el mundo” a los porteños, ni de proponerles –al modo de exposiciones y museos contemporáneos-- un muestreo que se promete totalizador y sistemático de normalidades y anomalías. Por vía de la sátira, el periódico “pone en forma”, ordena y jerarquiza sucesos y personajes; y vuelve extraña la realidad cotidiana y los modos en que los periódicos porteños la presentan. *La Cencerrada* se convierte en primer gabinete óptico, un verdadero museo o gabinete de “curiosidades”. La analogía que propongo no sólo se refiere al interés que este tipo de ámbitos adquiere en la época en que se publicaba el periódico, sino que está tematizada en sus páginas, donde en varias oportunidades aparecen anuncios de las “vistas”, “panoramas” y “museos” que el diario exhibirá.<sup>60</sup> Como ya se ha mostrado en más de una oportunidad, los géneros discursivos más convencionales y aparentemente neutros (en este caso, “listas”, “inventarios” y “catálogos”) son particularmente aptos para el ejercicio satírico, desde que la estructura, retórica y sintaxis que los organiza remiten tan evidentemente a ciertos contenidos temáticos y hasta referenciales, que cualquier alteración se vuelve mucho más visible.<sup>61</sup> Así, en su número 4 (12-5-1855) y tras una discusión sobre la libertad de imprenta y la dependencia de la prensa respecto de los poderes gubernamentales, uno de los personajes-redactores de *La Cencerrada*, “Sancho Panza”, propone a un interlocutor sin nombre visitar un “Gabinete óptico”. Este “Gabinete” exhibirá lo que los *papelones* (vg., los diarios “serios”) ocultan:

(...) -Regla general: *asalariados* cuando no *mashorqueros* es para ellos todo escritor que no santifique todos los garrafales disparates y las sandeces que lanzan diariamente en sus *papelones*.

-Así, pues, libertad absoluta para todo el mundo, menos para aquellos que no pertenecen al bando que han formado entre ellos, tomando por *Santo y seña*, ambición y anarquía.

-Ya se deja ver, ellos dirán *a río revuelto*... pero para poder hacer lo que me propones sería preciso conocer muy a fondo á esos personajes.

-Nada más fácil. Vamos á mi casa y yo te mostraré un nuevo Gabinete óptico, donde, sin ser necesidad presentarte en traje decente (...), encontrarás representados en las diversas fases de su vida política, económica, comercial y literaria, á todos los competidores á los diferentes ramos de *carteras*. (...)

El paseo y la lectura del “Gabinete” consiste, como se ve, en un itinerario revelador donde *La Cencerrada* ofrece su visión de diversos medios de prensa (la alusión a la *vida política, económica, comercial y literaria* deja claro que apunta en este sentido, en tanto estos eran los adjetivos habituales que acompañaban los títulos de los periódicos de la

“prensa seria”, representados por sus principales redactores. El primer cuadro refiere a Nicolás Calvo:

1er. Cuadro

EL Clavo: Este personaje que posee sin haberlo usurpado el ilustre nombre de su difunta magestad el Emperador de las Rusias y cuyo apellido por antonomasia se ha cambiado, sin duda para despojarlo de la hermosa y espesa melena de león que adorna su gefe, es uno de los matamoros de la oposición. Se le vé darse ya aires de primer ministro, feliz de haber encontrado una oportunidad de ponerse en evidencia. Esa oportunidad no la ha desperdiciado, y hubiera sido bien *tonto* en no haberlo hecho así (esto sea dicho entre nosotros). Consultando pues nuestro Gabinete Óptico el artículo [sic] *Clavo* lo hallamos representado así:

Aquí corre el telón el amigo Sancho Panza.

*1era. Época.* En ella vemos al *Gran Ciudadano*, en momentos de formarse la legión argentina en Montevideo, vociferando contra el Tirano.

*2da. Época.* Esta nos lo presenta huyendo precipitadamente (por no decir huyendo) de Montevideo, sin duda para ir a sostener en alguna otra parte los esfuerzos gloriosos de Pacheco. Pero no, en la *3era. Época* lo vemos en Buenos Ayres apretando amorosamente la mano del Ilustre Restaurador de las Leyes.

La *4ta.* nos lo muestra emprendiendo en Francia la compra por mayor de fusiles y municiones destinados sin duda para fusilar á sus antiguos amigos y compañeros.

En la *5ta.* lo volvemos á ver *Gran Ciudadano Eminente Economista*, encuentra *pésima* la administración de las finanzas, quien en vez de despilfarrarlas aumenta sencillamente la existencia en caja, y pregoná á este respecto las ideas de sus compatriotas son atrasadísimas en comparación á las de los franceses, á quienes él ha *prometido pagar* el pequeño déficit de... que les ha dejado, con los pequeños terrenos de las Pampas, que les ha ofrecido en garantía. (...)

La larga cita muestra bien las posibilidades que *La Cencerrada* encuentra en estos textos satíricos, que permiten dar una dimensión diacrónica, a través del relato, a lo que las caricaturas ofrecen como una injuria condensada y sintética.<sup>62</sup> Así, en tres escasos meses de circulación, *La Cencerrada* definió un nuevo vínculo entre palabra e imagen, y a través de ese vínculo, habilitó un nuevo espacio de enunciación para la prensa satírica.

### 3.3.5 La transgresión de los límites: *Telón Corrido*

Entre el fin de *La Cencerrada* y la salida del periódico que redefinirá el discurso y las funciones de la prensa satírica, *El Mosquito*, se editan un puñado de publicaciones que ensayan diversos tonos del humor con función más o menos satírica o burlesca, y que incorporan, en ocasiones, imágenes en sus páginas. Entre ellas se cuentan *El Zurriago. Diario de zumba y buen humor* (1855), *El Hablador. Periódico semi-serio de política y costumbres* (1855), *El Padre Cobos. Periódico de indirectas* (1856), *El*

*Charivari Porteño* (1857), *Don Quijote. Semanario encantado de crítica y costumbres* (1857), *Fray Supino Claridades, periódico de todos, redactado por una sociedad de muchachos alegres* (1858), *El Trueno* (1860), *El Chimborazo* (1861) y *El Diablo en Buenos Aires* (1862); todos ellos de Buenos Aires. Aunque por lo general tenían una duración brevísima, la salida de cada uno iba consolidando la circulación de este tipo de publicaciones (Vázquez Lucio, 1985: 78 y ss.; *El Diario*: 1933; *La Prensa Argentina*: 1933; Beltrán, 1943; Galván Moreno: 1943; Academia Nacional del Periodismo: 1998).<sup>63</sup>

La popularidad de la sátira personal sobre los personajes públicos, explica probablemente el intento de *Telón Corrido* (1856). Sin imágenes, *Telón Corrido* apostó toda su capacidad para diseñar caracteres también —como *La Cencerrada*— a una aparente equidistancia de los distintos actores de la vida política. Pero a diferencia de aquel “diario”, la distancia que se imponía con respecto a los caracteres representados no residía en una mediación que tenía como eje a la red constituida por los diferentes medios de prensa, sino que se redujo a la lejanía que supone la injuria. De redacción anónima, basta recorrer las primeras frases del primer número de *Telón Corrido* para comprender por qué fue también su único número:

Yo y mi programa

Yo soy yo, amabilísimo lector, como vos sois vos y y como Sarmiento es un botarate, Mitre un aspirante a imbécil, Velez un pillastron, Gomez el mayor sin verguenza, Agrelo el fiscal mas caro del mundo, La Casa el primer fabricante de trampas, Terrada el protector de la libertad de industria, y los Varelas los deudores de cuanto tendero, almacenero, zapatero, fondero, mercachifle y cigarrero hay en esta benemérita capital. Verdades de á puño, lector paciente; verdades de á libra, y que debes admitirlas como yo admito que don Valentin Alsina es el heredero universal de todas las vacantes de la Excelentísima Cámara; el viejo Nero el primor y vendedor de caballos flacos, Elizalde el abogado mas desgraciado de cuantos han defendido pleitos, en esta vida y el chileno Arcos el hombre mas feliz en amorios... (...) (*Telón Corrido*, I, 1, 15-11-1856).

No se trata aquí de sátira, como se ve, sino de tautología y, en todo caso, de distribuir injurias. Habría que reconocer, sin embargo, un cierto ingenio en la operación, que la vuelve relativamente eficaz. Esta eficacia reside en su poder caricaturesco: un solo rasgo basta para definir un puñado de nombres propios, quizá los más conspicuos de su época.<sup>64</sup> Esta síntesis tiene, como toda injuria memorable, también una vocación pedagógica y absoluta (*verdades de a puño, lector paciente; (...) y que debes admitirlas*

como yo admito...)). Lo que resta del contenido de ese único número resultó más escandaloso, pero también menos interesante: se centra en sugerir amoríos y adulterios que involucran a unas cuantas esposas e hijas de algunos de esos hombres célebres. Pero lo que aparece como mero ataque personal reducido al ámbito de lo civil y de la vida privada o familiar tiene motivos políticos apenas velados. Hacia 1856

(...) la proliferación de periódicos satíricos y artículos en las secciones de hechos locales que procuraban desprestigiar a figuras públicas mediante injurias y difamaciones, se enmarcan en el conflicto provocado por la progresiva división interna de la dirigencia porteña que llevó a algunos de sus miembros a plantearse la posibilidad de acercarse a Urquiza, hecho que ponía en crisis las bases del orden político provincial (Wasserman, 2009: 143).

Los diarios contemporáneos, casi sin excepción, condenan rápidamente la aparición del *Telón Corrido*. Ante esto, los dueños de la imprenta y hasta el padre de uno de los principales involucrados intentan defenderse a través del diario *El Orden*, cuyo redactor principal es Félix Frías. Domingo F. Sarmiento, uno de los personajes que ya por entonces concentraba una enorme cantidad de ataques por parte de la prensa satírica — huelga aclarar que no únicamente por parte de esta— devela algunos de los nombres que se esconden detrás de esta hoja suelta, y atribuye la responsabilidad del diario a varios personajes que habían estado estrechamente vinculados a la administración de Rosas, entre ellos a Adeodato Gondra y a Lorenzo Torres. En una serie de artículos que publica en su diario *El Nacional*, Sarmiento argumenta que, si la prosa del *Telón Corrido* es condenable, solo es condenada porque su carácter extremo devela un funcionamiento nada excepcional de la prensa diaria: “*Telón Corrido* es la exageración de los deslices diarios de la prensa”. Y continúa:

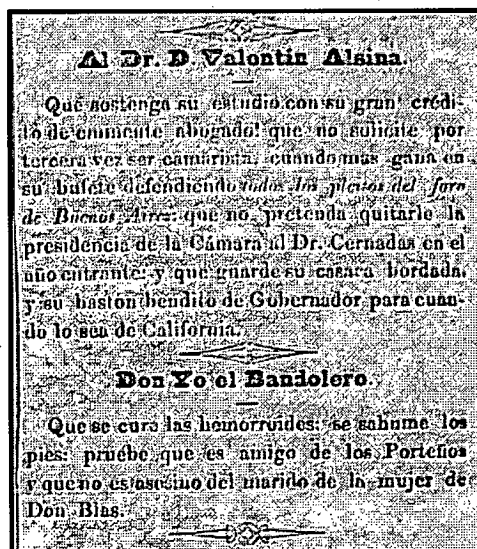
Por lo demás, este monstruo tiene antecedentes. No es hijo de las doctrinas de *El Nacional*. Hale precedido *El Hablador*, *La Pacotilla*, *La Avispa* y aquí y allí extravíos de los escritores que desde antes de Lovera [vg. *El Lobera del año 20*, periódico de Castañeda] y desde el tradicional pasquín se han creído siempre en el derecho de asaltar el hogar doméstico.

El *Telón Corrido* es nombre antiguo dado por el Padre Castañeda á un libelo con que amenazaba denigrar las familias, después de haberse ensañado en las del General Soler, Passo, General Quintana y otros. Treinta años tiene, pues, de antecedentes esta infame diatriba. (...) (“La prensa y la prensa licenciosa”, *El Nacional*, 19-11-1856; OC, T. 24, p. 113).



El “abuso” y la sátira devenían así piedra de toque del *diarismo*, de la relación entre política y prensa. Así, Sarmiento desplaza el énfasis en la distinción entre vida pública y vida privada para mostrar que, en este caso, las injurias que se vierten sobre la segunda no pueden sino ser decodificadas según la primera, y más aún: de su funcionamiento habitual.

Más allá de esta contextualización, es el arranque del periódico, sus primeras palabras, lo que define el efecto buscado. Como la caricatura, la sucesión de epítetos que el *Telón Corrido* deja ver refuerza el carácter teatral, de representación con que puede entenderse y explicarse –al menos, en apariencia– el universo político contemporáneo. Y también los riesgos que esto implica, tanto para quienes, como esta hoja, proponen la política como una “farsa”, cuanto para los que llegan a ser tocados y convertidos en personaje por ella u otras similares.



*Telón Corrido*, n. 1, 15-11-1856, p. 3

### 3.4 La prensa satírica encuentra una fórmula de estabilidad: *El Mosquito* (primera etapa: 1863-1870)

Casi siete años más tarde, el 24 de mayo de 1863 se publicaría el primer número de un nuevo periódico: *El Mosquito*. En esos siete años las circunstancias políticas y sociales que habían dado contexto a su salida cambiaron significativamente. La presidencia de Bartolomé Mitre, que se había iniciado algunos meses atrás (12-10-1862), inauguraba una nueva etapa institucional tras las batallas de Cepeda (1859) y Pavón (1861), y con ella un nuevo conjunto de problemas políticos, unificados por la

necesidad de sostener al flamante estado nacional. El nuevo poder estatal solicitaba renovar los vínculos y las formas de interpelación política. La prensa contemporánea comenzaba a consolidarse —algunas publicaciones, como *La Tribuna* y *El Nacional*, contaban ya con más de diez años de existencia— y encontraba nuevas opciones para promover también diferentes actividades e inquietudes de diversas asociaciones civiles que daban cuenta de una renovada intensificación de la sociabilidad.

También la prensa y el periodismo, como prácticas culturales, habían experimentado transformaciones significativas, tanto tecnológicas como en su contexto de recepción. En los primeros años de la década de 1860, además, se fundaron gran cantidad de semanarios y revistas especializadas ligadas a sociedades —literarias, científicas—, clubes y gremios; así como otros cuya especificidad se vincula a las afinidades que construyen entre los lectores (los dedicados a las mujeres o a las familias). La prensa comenzaba así a diversificar no sólo sus lectores, sino su propia dinámica para dar cuenta de la realidad, planteando cada vez más acuciadamente un doble pulso: el de la prensa política partidaria, que asimilaba y, a su vez, impulsaba los movimientos más finos de las disputas de la esfera pública, y el de las “revistas”, que proponían un vínculo menos estrecho con la coyuntura y la intervención inmediata, para ofrecerse como escenario de consagración y archivo abierto a contribuciones literarias, doctrinarias y científicas cuya novedad estribaba en su carácter de producción “nacional”. Plegada a la primera por sus intenciones de intervención, pero con dinámicas que la acercaban necesariamente a las segundas por su modalidad de producción, la prensa satírica encontró en *El Mosquito* una dinámica que le permitió sobrevivir treinta años.

Su último número se publicaría el 16 de julio de 1893. En una sociedad en acelerado proceso de constitución como estado nacional y modernización cultural,<sup>65</sup> *El Mosquito* fue el primer periódico satírico ilustrado que alcanzó una larga y exitosa trayectoria, y mantuvo una circulación regular. Durante sus tres décadas de vida se produjeron intensas transformaciones en lo que hace tanto a los procesos de profesionalización de la prensa como del campo estético —literario y plástico— en el Río de la Plata, y correlativamente, a la emergencia de un nuevo público lector. Pero en el momento de la salida de aquel primer número, ningún impreso podía tener como expectativa una vida tan prolongada: aun *The British Packet and Argentine News*, que había sobrevivido a Caseros, cesó en 1855. Un periódico de “caricaturas”,

necesariamente segundo respecto de otros diarios, más costoso y más arriesgado, era sin duda una empresa audaz. Los primeros siete años del periódico demostraron que el riesgo podía sortearse mediante el despliegue de un conjunto de estrategias retóricas, empresariales y políticas (a falta de libros contables y de relatos memorialísticos, los sucesivos cambios de día de edición, de frecuencia en la salida del periódico dejan entrever algunos de esos vaivenes).<sup>66</sup> Para abril de 1870, cuando Henry Stein se convirtió por primera vez en su editor-gerente, *El Mosquito* había logrado ya ser el primer periódico con caricaturas con una amplia cobertura nacional y regional-rioplatense.<sup>67</sup> Y así, se había convertido también en un dispositivo privilegiado para acuñar, hacer circular y nacionalizar —en el sentido de dar difusión y unificar a escala nacional— la imagen y, a través de ella, la identidad de personajes “principales” y “secundarios” de la vida pública local.

### **3.4.1 Una puesta en forma de la práctica política: disponibilidad y mirada estetizante**

Los primeros siete años de *El Mosquito* constituyen una primera etapa del periódico, que puede diferenciarse claramente de la etapa nodal por la que suele ser recordado —veinte años durante los cuales H. Stein fue su director—, así como de la breve “coda” con que se cerró entre 1891 y 1893.<sup>68</sup> Esta primera etapa está marcada por cambios de estrategia notables en todos los niveles del periódico: desde su concreción material (modificaciones de formato, número de páginas y en la cantidad de ilustraciones que incluía), y su comercialización (el periódico pasa por etapas en que su circulación es semanal, bisemanal y hasta diaria; cambian con frecuencia los puntos de suscripción), hasta los virajes de posición política, de integrantes del elenco de sus redactores y dibujantes y, por supuesto, el modo en que textos e imágenes expresan estas transformaciones. Cuando Stein tome la dirección, sus características personales darán al periódico una forma que lo identificará definitiva (y casi exclusivamente) con él; y que hará del periódico un protagonista de la escena política, al tiempo que lo volverá menos distanciado, menos satírico y menos agresivo.

Durante esos primeros años, en cambio, *El Mosquito* se ocupó especialmente de establecerse como un “par” en el diálogo del conjunto de los diarios “serios”. Para lograrlo, además de su plasticidad empresarial frente a las vicisitudes económicas e

institucionales que se fueron sucediendo, desplegó una serie de estrategias discursivas — verbales e icónicas— diversas, que le permitieron mantener una distancia crítica con diferentes sectores políticos, al modo en que lo había hecho anteriormente, por ejemplo, *La Cencerrada*. Esta distancia no necesariamente implicó la falta de compromisos facciosos, ni una omisión en la toma de posición frente a diferentes sucesos. *El Mosquito* estuvo contra Mitre y contra Urquiza en la pelea entre “crudos” y “cocidos”; contra “el Chacho” en la guerra de guerrillas de 1863; contra la candidatura de Sarmiento hasta que fue candidato proclamado, y a favor suyo después; contra los aliados y contra los paraguayos al comienzo de la guerra de la Triple Alianza pero no necesariamente contra la Guerra —tal como se manifestaron varios dirigentes argentinos en su momento—. Las afinidades y oposiciones fueron variables, a veces fugaces, a veces contradictorias. Lo fundamental es que imágenes y textos carecían tanto de énfasis militante como de una intención moralizante. Por eso, incluso, cuando se pronuncia a favor de la candidatura presidencial de Sarmiento, puntualiza que lo hará “porque Sarmiento es el candidato que promete días mas felices y las caricaturas mas variadas a la redacción del *Mosquito*”<sup>69</sup>.

Frente al conjunto de la prensa “seria”, cuyos exponentes tenían por marca distintiva —más aún como condición de posibilidad para su existencia— la afiliación a una facción y-o a una “causa” política, *El Mosquito* iba constituyéndose así como espacio político disponible: un espacio dispuesto para la exhibición, para modelar los sucesos y personajes públicos, y también, de manera quizá inadvertida en un principio, en lugar para la estetización de la práctica política. Por disponible en todos esos sentidos, *El Mosquito* se convertiría, desde ya, en un espacio codiciable, en tanto podía ofrecer a las figuras y sucesos que ocuparan sus páginas un alto grado de exposición pública, de distribución “nacional” y regional.

Esta autonomía, relativa y lábil, de *El Mosquito* podría explicarse al menos parcialmente por la biografía cultural de sus primeros animadores. No existen, lamentablemente, libros de registro de los editores, ni más que unas pocas referencias de algunos de sus primeros redactores y dibujantes;<sup>70</sup> y las informaciones con que contamos provienen o bien de las páginas del periódico, o de testimonios contemporáneos. En base a estos exiguos elementos sabemos que Henri Meyer, Luciano Choquet y Eduardo Wilde fueron protagonistas de esos primeros años del proyecto. En rigor, la empresa habría sido fundada por tres primos: Meyer, un grabador en metales de

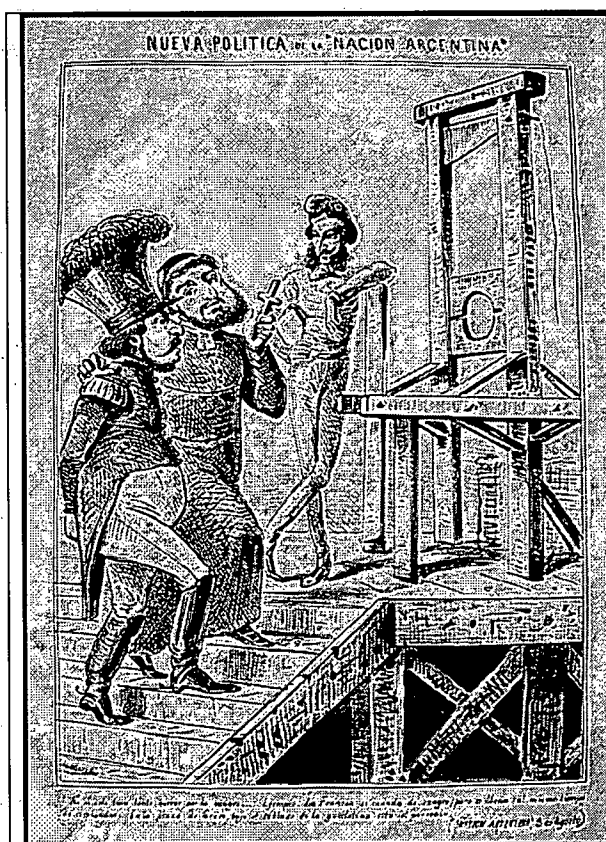
apellido Auerbach, y J. Carlos Paz. Hacia 1864 Meyer habría contactado a Choquet, proponiéndole hacerse cargo de la redacción del periódico. Si bien éste declara que jamás había escrito “para la prensa una sola línea en español”, sopesando el hecho de que contaría con la colaboración de Wilde, decidió asumir la tarea.<sup>71</sup>

Tanto Meyer como Choquet eran franceses y muy jóvenes, y se habían trasladado a Buenos Aires pocos años antes.<sup>72</sup> Eduardo Wilde era muy joven también, y había llegado hacía poco desde Paraná, donde cursó sus estudios de enseñanza media (tenía menos de veinte años cuando se fundó el periódico, y al año siguiente comenzaría su carrera universitaria en Medicina). Incluso la imprenta en que comienza a publicarse el periódico desde su número 5 era nueva: se trataba de la que acababa de instalar Pablo Coni, quien acababa de regresar a Buenos Aires y quien tendría luego una importancia clave en la publicación de literatura nacional.<sup>73</sup> Jóvenes y reciénvenidos, Meyer, Choquet y Wilde debieron experimentar sin demasiado conflicto la posibilidad de intervenir en la política porteña y nacional sin las ataduras de ser reconocidos por vínculos heredados de una etapa previa —lo que sin duda les ocurría a los hermanos Varela, a Vélez Sársfield, a Sarmiento o Mitre, por citar algunos ejemplos muy evidentes— ni tampoco, hasta ese momento, por su propia actividad política.

*El Mosquito* operó recortando, jerarquizando y construyendo interpretaciones explícitas de diferentes episodios y personajes. Utilizando un término anacrónico, puede afirmarse que *El Mosquito* “editó” —en el sentido cinematográfico de la palabra— el discurso de los principales personajes de la vida pública argentina, pero también el discurso de otros periódicos. Este proceso de edición, dinámico y continuado, realimentó y orientó a su vez esos discursos. Si bien, como se ha señalado en más de una oportunidad, las citas, alusiones y diálogos entre periódicos son una constante en la prensa de la época, la prensa satírica hace un uso particular de este funcionamiento y lo convierte en ancilar para su sostén: este tipo de publicaciones dejan en claro que ni la “opinión” ni la información sobre “lo real” son los referentes de sus páginas, sino a través de lo que otros periódicos han escrito. La evidencia de lo mediado de esos contenidos es la distancia que permite el ejercicio de la sátira, y la diferenciación de la voz y del estilo de la prensa satírica.

En este sentido, *El Mosquito* llevaba al extremo el funcionamiento eminente y explícitamente intertextual de la prensa satírica, y hacía de ese funcionamiento el motor de su propia supervivencia. Vista en perspectiva, la “fórmula” del periódico depuraba y

recuperaba —poco importa si lo hacía inopinadamente— algunos de los elementos definitorios de las publicaciones del post-Caseros: el intento de superación de las disputas por la identidad política pasada en función del intento de articulación de discursos e identidades diferenciados; el protagonismo de la imagen como modo de erigir al periódico en dispositivo de visibilidad, de interpretación y de exposición de la realidad y, específicamente, de lo enunciado por la prensa seria; la visión mediada y teatralizada de la vida pública; la construcción de personajes públicos y del periódico como un personaje más —en rigor, como un personaje protagónico— en ese diálogo. Ni siquiera faltó en sus páginas la alusión a *Telón Corrido* como límite, a la vez presente y denostado, que definía usos legítimos y abusos de la palabra impresa.<sup>74</sup> El destilado de los ensayos y las experiencias de los periódicos satíricos previos tuvo un filtro determinante: el que *El Mosquito* se mostrara como periódico opositor al estado, sin que esto impidiera que atacara también, y cuando fuera el caso, a otros sectores.



*El Mosquito*, II, 116, 6-8-1865, p. 3. Caricatura firmada H. Meyer.

Sobre la imagen: “Nueva política de ‘La Nación Argentina’. Bajo la imagen: “No se debe tener tanto horror por la sangre... Ejemplo: la Francia se inunda de sangre, pero se llena al mismo tiempo de resplandor. En la plaza de Grève, bajo el tablado de la guillotina está el porvenir...” (*Nación Argentina*, 3 de Agosto). Caricatura firmada por E. Meyer.

En la imagen: José M. Gutiérrez, editor de *La Nación Argentina* (diario mitrista), conduce al Mariscal López a la guillotina. Allí lo espera, portando un gorro frigio, símbolo de la libertad, *El Mosquito*.

La escena alude a la voluntad beligerante del Estado Argentino (alentada por la prensa ministerial) en los inicios de la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay. La plaza de Grève, en París, fue donde se utilizó la guillotina por primera vez (1792).

Las habilidades de sus primeros directores, dibujantes y redactores y, particularmente, su sensibilidad para percibir adecuadamente los modos en que era

recibido el periódico y su audacia para atravesar diferentes circunstancias políticas y económicas, ensayando distintas transformaciones en los textos e imágenes del periódico, fueron la condición de posibilidad de su permanencia. De esas destrezas y capacidades, y de los modos en que se desplegaron en la primera etapa del periódico me ocupó en las siguientes secciones.

### 3.4.2. Desde la historia de la prensa: miradas sobre *El Mosquito*

*El Mosquito* es el periódico ilustrado del siglo XIX que ha recibido mayor atención por parte de la crítica especializada. Su larga vida, en momentos en que la prensa periódica raramente la conseguía, lo singularizó entre un conjunto de publicaciones mucho más efímeras, y de las que se conservaron pocos ejemplares o acaso ninguno. Más allá del innegable talento de sus caricaturistas, esas circunstancias hicieron de sus páginas proveedoras de “testimonios” fácilmente trasladables para la cita o la ejemplificación (mucho más, evidentemente, que las notas editoriales o las largas transcripciones de debate parlamentarios que aparecían habitualmente en las “sábanas” de los diarios serios). Por la perseverancia con que sus dibujantes registraron minuciosamente la vida política se convirtió en fuente preferida para ilustrar todo tipo de relato historiográfico (y a veces, en la única fuente en la que encontrar registros iconográficos para “comentar” diversos acontecimientos). La pericia de sus ilustradores otorgaba casi siempre un alto grado de autonomía a sus láminas, que podían interpretarse, aparentemente, sin apoyatura ni otro tipo de vínculo textual. Su éxito de público permitió la supervivencia de unas cuantas colecciones parciales y de algunas completas. Así, esta relativa facilidad de acceso permitió su difusión y supervivencia bajo la forma de la cita e incluso de la antología, entre las que se destaca *El cumpleaños de 'El Mosquito'*, de E. M. Suárez Danero. Como Suárez Danero, los historiadores y críticos que lo tomaron como objeto específico de análisis han logrado –tarea nada fácil— seleccionar y organizar algunas de las ilustraciones del periódico para ponerlas en contexto y explicar, a partir de estas series, su “evolución” política. Recíprocamente, estas series explicarían, a su vez, la historia política argentina. Así, algunos de los trabajos que se han ocupado específicamente del periódico señalan que fue “el testigo válido de un período fundamental en la historia política argentina” (Vázquez Lucio, 1985: 195). O bien que “definió una agenda de temas de la política y la ilustró con caricaturas y textos” al tiempo que “utilizó el humor como un instrumento para hablar

de la realidad política, criticarla y, también, en definitiva, reírse de la clase política” (Matallana, 1999: 54), si bien al mismo tiempo se señala que “evidentemente más allá del contenido de la revista, existía una densa trama de relaciones políticas, favores y pedidos de ambos lados, que sostenían la publicación y le daban a su director y propietario [vg., Stein] un espacio de influencia” (Matallana, 1999: 43).<sup>75</sup> En algún otro caso, la relación entre el periódico y la política descubre una clave estética, que define al mismo tiempo el vínculo con los lectores:

(...) En ese tiempo se caracterizó por privilegiar el humor político y realista a través del cual eran leídos e interpretados los acontecimientos y desenmascaradas las principales figuras públicas. *El Mosquito* irónico, crítico y punzante reflejó la política de una época, pero también tomó partido al expresar su posición y sus deseos al respecto. En sus páginas quedaron plasmadas las formas que asumieron las luchas políticas, las alianzas, la definición de opositores y los blancos de crítica. En este sentido, el humor no era visto ni vivido como un género menor, sino como un instrumento para descalificar a los adversarios, aunque éstos formaran parte del “entre nos” de la política oligárquica (Burkart: 2007)

Por su parte y de manera diversa, Eduardo Romano considera a *El Mosquito* como agente privilegiado del “éxito de las publicaciones satírico-burlescas” (...) “síntoma temprano del acercamiento de nuevos públicos a la prensa periódica”; y la sustenta en la descripción de su formato: “Se sentían atraídos por sus pocas páginas y reducido texto, que en general acompañaba o encuadraba las dominantes caricaturas” (Romano, 2004: 83).<sup>76</sup> Tal como sucede con el conjunto de la prensa periódica, poco sabemos acerca de quiénes y cuántos fueron sus lectores, y de cómo pueden haber variado a lo largo de los treinta años de existencia del periódico. El que se conserve un número relativamente amplio de colecciones es un dato que constata su éxito.<sup>77</sup> Las referencias a colecciones que, hacia 1880, aparecen en obras de Eugenio Cambaceres, Lucio V. Mansilla y Sarmiento sugieren la amplitud –y lo que se percibe como peligrosa heterogeneidad– de su público: mientras el último declara haber decorado su refugio del Carapachay con sus caricaturas, Cambaceres decora las endeble paredes del rancho de Andrea, coprotagonista de su novela *Sin Rumbo* (1884) con sus láminas. Mansilla, por su parte y como se verá más adelante, hace de una caricatura de Stein que lo tiene por centro, y de un texto de *El Mosquito* publicado veinte años antes, centro amable de una de sus *causeries* (1888; cfr. Capítulo 5). El que la colección de la Biblioteca Nacional lleve el sello del “Club del Progreso” –así como las numerosas alusiones a este ámbito en el periódico, sobre todo en sus primeros años-- ratifica que este fue un ámbito de



circulación privilegiado. Las páginas de *El Mosquito* dan a entender algo más: que las lectoras fueron parte importante de su público, y que el periódico se preocupó porque esta orientación se viera expuesta en sus páginas. Son testimonio de ello textos en que se apela explícitamente a las “suscriptoras” y, más adelante, varias imágenes en las que representa a sus lectoras.<sup>78</sup>



*El Mosquito*, 28-3-1869, p. 2. Sobre la imagen: “Un poco de todo” [detalle]. Caricatura de H. Stein (en esta época del semanario, el dibujante suele colaborar con dos páginas de dibujos, la primera realista-costumbrista, la segunda satírico-política).

Bajo la imagen: “-¿Que te parece! El pícaro Mosquito que entra ya á ocuparse de las niñas!”

En las décadas siguientes las imágenes de las lectoras (casi siempre un par, casi siempre cómplices, espiando una por sobre el hombro de la otra) se multiplican.

La apelación a las mujeres era habitual, desde ya, en la prensa ilustrada europea; y particularmente en la francesa (de la que, conviene señalarlo aquí una vez más, *El Mosquito* toma obviamente su modelo; modelo que se evidencia también en la representaciones de ese público femenino).<sup>79</sup> En el caso de *El Mosquito* porteño, aunque las representaciones de las lectoras no las muestren, en la mayoría de los casos, sino en escenas vinculadas con la vida doméstica, familiar o social (es decir: frente al tocador, preparándose para el baile, para salir, conversando en el salón con amigas, compartiendo la calle con algún galán) esta apelación resulta, no obstante, novedosa, en tanto parte de un periódico eminentemente político, que las incluye. La orientación hacia el público que subraya su rasgo genérico-sexual resulta así interesante a la hora de ponderar el modo en que lectores y lectoras comprendían y participaban de la vida

pública porteña, ya que da a entender que ambas interesaban por igual a ambos sexos (y, en todo caso, que ambos sexos eran ilustrados —vale aquí la doble acepción del término— por igual por el periódico).

En la prensa como en la tertulia —explica Graciela Batticuore (1999)--, la lectora se nutre de estos textos ‘preparados’ que le hablan a su oído casi con exclusividad, pero también accede allí a las novedades diarias, a las notas de opinión política, a las informaciones que traen los avances de la ciencia y, desde luego, al espacio fascinante del folletín. (...) las páginas de la prensa son un *mundo abierto* —difícil de controlar— a los ojos de la lectora, que en esta mundanidad moderna puede ir formando, progresiva pero inevitablemente, una conciencia cívica y una opinión crítica sobre los avatares sociales y políticos del momento. (Batticuore, 1999: 69)<sup>80</sup>

Las hipótesis que Batticuore propone para comprender el mundo de las lectoras hispanoamericanas del último cuarto de siglo XIX se dejan leer bajo la forma de representaciones de la lectura y de apelaciones a las lectoras en las páginas de *El Mosquito*. A medio camino entre el semanario ilustrado y el diario “serio”, político, el periódico satírico puede plantear su círculo de lectores con una amplitud mayor, y con menos regulaciones —algo de infantil tienen esas imágenes, algo de libertad habilitan esas palabras y esas caricaturas que siempre insisten en que no burlarán el cerco de la vida privada ni íntima--. En el caso de *El Mosquito*, a la formación de una “conciencia cívica” y —en menor medida, desde que su sátira tiene siempre un componente ratificadorio-- de una “opinión crítica”, introduce por igual a lectores y lectoras en un imaginario sobre la vida pública local, y les provee por igual matrices textuales y visuales que dan forma (y a menudo, asignan un sentido determinado) a los procesos de la vida política.

Esta somerísima revisión de la bibliografía existente sobre *El Mosquito* permite establecer con claridad dos cuestiones: la primera, la indudable seducción de sus imágenes, atractivo que pervive en la mirada de analistas que están muy lejos de su contexto de producción y recepción — un encanto del que, resulta evidente, esta tesis es víctima también--. La segunda, el que esta seducción de las imágenes, por definición polisémicas —no importa cuán sobredeterminadas estén por el texto que las rodea-- ha oscurecido su vínculo con los textos del periódico, y ha orientado así las interpretaciones del periódico provocando la virtual omisión del análisis de estos últimos, y de su vínculo con ellas (lo que explica las especulaciones diversas sobre el

público al que iba dirigido, y también sobre su lectorado real). Al hacerlo, ha convertido a *El Mosquito* en un objeto más sencillo y económico, y posiblemente más fascinante. Al mismo tiempo, corre el riesgo de relegarlo a mero juguete o curiosidad, a una diversión exótica a la vista de la oligarquía, o demagógica para los sectores populares.<sup>81</sup>

### 3.4.3. Firmas y personajes de *El Mosquito*

Durante su primera etapa, sin embargo, los textos de *El Mosquito* tienen un espacio preponderante en el periódico (ocupan tres de las cuatro páginas, durante todo un primer año sin que la publicidad ocupe espacio alguno), y las firmas de sus redactores se multiplican. Tal como era costumbre en la época, esas firmas no se corresponden con los nombres reales de sus autores. Pero no se trata tampoco de seudónimos en sentido estricto: más cerca de los heterónimos, *Trisagio Berruga*, *Doña Tragaluz* y *Doña Tragapéndulas*, *Simón Pitanchard*, *Sabañon*, *Julio Bambocha*, *B.B.T. Pekoe* o *Cabanel* —menciono solo los más frecuentes durante los primeros años del periódico— organizan una comunidad de “redactores” farsesca que pone en escena la “trastienda” del periódico. Cada uno de estos nombres no se corresponde sólo con una determinada sección (*Doña Tragaluz* y *Doña Tragapéndulas* transcriben sus diálogos con alusiones políticas; *Pitanchard* y *Trisagio Berruga* suelen ocupar la primera página, con notas más explícitamente políticas, *Cabanel* firma algunos “Picotones”: notas breves, sueltos o *fait-divers*, a los que ya he hecho referencia como típicos del periodismo decimonónico), sino que además despliega un conjunto de rasgos de estilo (selección léxica y temática) propios. La firma orienta la lectura de las diferentes secciones del periódico, al igual que sucede con cualquier nombre de autor, y refuerza a su vez su intención satírico-burlesca, tanto por su carácter de “máscara”<sup>82</sup> como por su falta de arbitrariedad. Si los padres “Castañeta” o “Lima Sorda” de *El Padre Castañeta* suponían su afiliación con el antecedente prestigioso de *Fray Gerundio*, las referencias que incluye *El Mosquito*, además de a su propio “religioso” (Fray Trisagio Berruga), se dividen entre las previsibles “Mosco” o “Mosqueta” y aquellas que tienden a subrayar su carácter cosmopolita a través de los juegos de palabras: *Pitanchard* remite a “pitancher” (beber, en argot parisiense),<sup>83</sup> *Bambocha* a “bambocher” (“parrandear”)<sup>84</sup>, “Pekoé” (*B.B.T. Pekoe*) —un seudónimo que aparece en el periódico hacia fines de la década de 1860— es una de las variedades más exquisitas de té inglés. En estos primeros años, los redactores de *El Mosquito* quieren convertirse en personajes, y se muestran

como tales en sus páginas, ya desde los primeros números del periódico.

¿Qué expectativas podían tener los impulsores de *El Mosquito* sobre su empresa? Su salida no había suscitado demasiadas repercusiones. *El Nacional* no da noticia alguna, y en cambio sí registra la aparición de algunos otros medios. *La Nación Argentina* (fundado en septiembre de 1862 por José María Gutiérrez) anuncia el sábado 24-5 su salida, aprovechando únicamente la ocasión para una leve embestida contra la censura clerical: “Nosotros prevenimos al público que su Ilustrísima el Sr. Obispo Diocesano concede permiso para que los fieles lean *El Mosquito*” (24-5-1863, “Crónica local”, p. 2). *El Siglo* (1862-1863, donde colaboraba Nicolás Calvo) que se asombra ante la “lluvia de periódicos” (23-5-1863), se queja porque *El Mosquito* vuelve a anunciar su salida. Tres días después de su primera edición, celebra que anuncie que será moderado, y explica su necesidad en términos eminentemente morales: “Vicios tiene la humanidad que si no pueden extinguirse con sermones, pueden corregirse con la crítica graciosa del talento”, asevera (*El Siglo*, 27-5-1863, p. 2, c. 6). De los periódicos cuyas colecciones de la época se conservan, solo *La Tribuna* —el órgano de prensa más diestro en el despliegue de *réclames* y publicidades— registra sistemáticamente, durante los dos primeros meses, la salida del semanario, comenta sus caricaturas e incluso llega a transcribir algunos de sus sueltos.<sup>85</sup>

Seguramente como estrategia de promoción, *El Mosquito* buscó mecanismos propios para generar repercusiones. Para hacerlo, convirtió el anonimato que era norma en los periódicos de la época en motivo de curiosidad.<sup>86</sup> Durante los años posteriores a Caseros el anonimato en la prensa tiene un valor que ya no se vincula con la posibilidad de persecución política personal (si bien la nueva legislación requiere se expliciten un “editor responsable” y en ciertos casos, como se vio por diferentes motivos para *El Padre Castañeta*, *La Avispa* y *El Torito Colorado*, estampar ese nombre al frente del periódico no está exento de consecuencias económicas ni sociales). La falta de firma no siempre debería identificarse, en este sentido, con el anonimato. Si esto es parte del pacto gauchesco para *Aniceto el Gallo*, lo es también en otro sentido para los “grandes periódicos”: no siempre el uso de un nombre de pluma supone la ocultación del autor. Emblemáticamente, “Orión” y “El amigo ausente” fueron sintagmas con los que Héctor F. Varela publicó diversas colaboraciones en sus periódicos (sobre todo, en *La Tribuna* y *El Americano*, un semanario editado en París). El público sabía quién era el autor de los textos así firmados y, en todo caso, podía entender que estos textos se organizaban

en una serie con coherencia interna a partir de esa firma. En otros casos, el sintagma de firma pesa más en tanto orientador de la lectura que por su voluntad de ocultar el nombre propio. Así, cuando Lucio V. Mansilla firma sus colaboraciones desde la frontera de Río Cuarto como *Ali-Bajá*, pone en juego ciertas connotaciones (un exotismo zumbón, en este caso) que, casi con más potencia que el título que los encabeza —que suele ser un neutro “Correspondencia”— orientan al lector acerca de cómo interpretar lo que acaba de leer.<sup>87</sup> Como la prensa “seria” vehiculiza ideas y tomas de posiciones que se quieren colectivas (ya sea ministeriales o propias de un sector, corriente o grupo opositor), la autoría, entendida como unificación de una voz y como legitimación de lo que se enuncia, no requiere de un nombre propio civil: basta el título del periódico para unificar sus contenidos.<sup>88</sup> El nombre de pluma, en todo caso, se reserva para casos en que la subjetividad prefiere o requiere ser subrayada: así, es habitual que, durante este período, se consignen por ejemplo los nombres de los traductores de los folletines publicados en un periódico, y para los textos poéticos, ficcionales o doctrinarios.

En la prensa satírica, la firma, en cambio, es todo o casi todo: el límite entre la injuria y la sátira, o la más moderada burla, dependen en buena medida de ese dato orientador. Firmas como “Sancho Panza” (en *La Cencerrada*), “Sabañón” o “Julio Bambocha” funcionan así como un procedimiento de lítote: la autoironía que suponen modera, de inmediato, la dimensión agresiva del ataque que se terminó de leer.

La impostada curiosidad sobre los redactores de *El Mosquito* no podía sostenerse durante demasiado tiempo. Con cierta osadía, *El Mosquito* resolvió la situación poniendo rostro a esos nombres de pluma, ocupando en su número 9 la página ilustrada con el retrato de la “redacción” en pleno.



*El Mosquito*, I, 9, 19-7-1863, p. 3. Caricatura firmada H. Meyer.

Sobre la imagen: "A los curiosos". Bajo la imagen: "Redacción, colaboración y edición del 'Mosquito'".

El retrato conjunto de los integrantes de la redacción tiene también su modelo en *Le Charivari* y, de manera mucho más evidente, en *Punch*. En la publicación francesa ese modelo se plasma como auto-sátira en la que redactores y dibujantes aparecen bajo la forma de animales que integran una orquesta, y ataviados de gala para la ocasión (*Le Charivari*, 24-30 de noviembre de 1833; reproducida en Altick, 1997: 49). El dibujo ha sido atribuido alternativamente a Grandville y a Honoré Daumier, quienes aparecen en él, literalmente, bajo la batuta de Philipon. En el caso de *Punch* la música tiene también un lugar protagónico, ya que la redacción se presenta en sociedad, por así decirlo, en un "fancy ball" (una *fantasía* que es, en rigor, un baile de disfraces), donde los integrantes de la orquesta son los redactores del periódico y los invitados al baile, grandes personajes de la política internacional europea; entre otros, el Duque de Wellington, la reina Victoria, Luis Felipe, el Zar Nicolás (Altick, 1997: 49-50). Antes que develar identidades personales, la imagen expresa lo que el periódico quiere ser: quien marca el ritmo al que "todos bailan" (enero de 1847).

Como resulta evidente, ni en *Le Charivari* ni en *Punch* estas caricaturas funcionan como una verdadera presentación del periódico ni de sus hacedores: al momento de presentarlas, el primero se publicaba ya hacía más de un año y el

londinense, hacía seis. En *El Mosquito*, en cambio y más allá del carácter satírico que enseguida va a elucidarse, la ilustración tiene una función mucho más auténtica: es una verdadera presentación, publicada a escasas semanas de la salida de su primer número. En ella, la caricatura no reside ni en el escenario ni en la escena representada (la organización del grupo, en todo caso, exhibe la pose para un retrato colectivo tradicional). Pero de todas formas el grupo resulta caricaturesco en diversos aspectos o niveles: en cuanto a los objetos representados (combina personajes de fantasía, en primer plano, con otros representados de modo realista), como a los contrastes de escala, e incluso por la pose de los retratados, cuya disposición resulta mucho más “desordenada” e informal que la de los retratos pictóricos o fotográficos de la época, donde la pose es casi hierática, y la mirada del protagonista de la imagen se concentra en el ejecutor de la obra.<sup>89</sup> En este caso, en cambio, las miradas están dispersas, errantes, como si las figuras hubiesen sido captadas en diferentes momentos y luego se las hubiera “montado” en una misma escena. Como la del *Punch*, la redacción de *El Mosquito* presenta una serie de personajes en la que se mezclan quienes efectivamente hacen el periódico y quienes son su blanco, objeto o materia. El cuadro de la redacción se completa con unas “Esplicaderas” [sic] que *El Mosquito* da a leer en la página anterior a la imagen:

#### Esplicaderas.

Con el fin de darse un atracon de cuaresma, la redaccion, colaboracion y edición del *Mosco*, reuniose en una trastienda. Y ahí teneis, lectores, el amable grupo al revolver la hoja.

Empezad por las filas, de derecha á izquierda.

#### Gefes

- 1°. El ilustre Rabanillo RKK.
- 2°. Facundo Nonato, ensayando un corte contra su ilustre enemigo, quien para el golpe como Dios y su caletre le ayudan.
- 3°. El lápiz del *Mosquito*
- 4°. La *Indigena*, soñando en *berzos*.

#### Segunda fila.

- 1°. *Musiur Valjean*, con aire descreido, pobreton y muy triste.
- 2°. Nicolasillo, perfilándose por ver si lo dejan en el monton.
- 3°. *Bas-Bleu*, haciendo cara fea, para que no lo tengan por collon.
- 4°. El Mefistofeles de D. Preciso tragando saliva para espetar una catilinaria contra el Ministerio Nacional, por la coaccion al *meeting*.
- 5°. Granate, espiando á ver quien larga un buen dicho, para ir á repetirlo á dos varas de

distancia.

6°. Estanislao, orgulloso de sus conquistas y sin pensar en nada, como es su *modo*.

7°. Da. Dinguidaina, haciéndose lugar con la audacia de costumbre.

*Tercera fila.*

1°. Torrente de Cadáveres, con aire de desafiar á los muertos, á los vivos, y hasta la cuarta generación.

2°. *Bolina*, desfigurado despues de tres meses de catarro en el hospital.

3°. *Kerosene* diciendo para su capote: cuánto pájaro junto! Cuánto guano!...

5°. [sic] *Estrábola*, muy aflijido por la creencia de que se haya colado en la reunión Fray Servando y acogote a todos con un *dis... curso* de los de no te muevas.

6°. La Tribuna diciendo à su sayo; échenme un galgo!... Que soy zorro sin espina en la pata!

7°. Mi editor número uno, mirádo con furia al:

8°. Linasa Cantárida, olvidando una sableada que tenia preparada contra los Cordobeses del congreso, al ver á su frente una narigueta tan desvergonzada que se atreve á hacer sombra á la de su propiedad.

9°. El gran Sigismundo, editor número dos, diciendo entre dientes: *Dale pompá... segá la musique!*...

Todos ellos hacen lo que pueden para agradar al honorable, inteligente y muy sesudo Sr. D. *Público*.

Desde la mirada actual, muy pocas de esas imágenes e incluso de aquellos comentarios alusivos tienen un referente fácil de discernir.<sup>90</sup> Como se advierte, el texto no es, en este sentido, informativo sino satírico: funciona como una verdadera clave para la propuesta que *El Mosquito* va a desplegar a lo largo de su existencia. El procedimiento más reiterado será la alusión, en sus formas y entonaciones verbales y visuales más diversas: metáfora, sinécdoque, paráfrasis, glosa, cita; pocas veces, retrato o afirmación explícita. La elipsis que suponen todas estas figuras y recursos deja a cargo del lector la decodificación de la figura y de su contexto, la interpretación definitiva de la imagen y, en definitiva, la adscripción gozosa a lo que se desprende de su sentido. Uno de los “Hechos locales” de *La Tribuna* permite advertir que esta clave era comprendida rápidamente:

**El Mosquito.** Este jocoso colega salió ayer. Trae por caricatura la redacción del Mosquito. Es un cuadro este en el que se han reunido personajes de todos los colores y de todas las creencias políticas. No queremos darnos por aludidos, pero hay en el cuadro un retrato que mucho se semeja á nuestro redactor. ¡Pero es tontera en esos casos darse por parecidos! (*La Tribuna*, 19-7-1863, c. 1, p. 1).

La siguiente edición de *El Mosquito* registró la “renuncia” de los colaboradores



retratados: RKK, Claudio Indígena, Facundo Nonato, Nicolasillo, Musiú Valjean, Kerosene, Bas Bleu, Linasa Cantárida, Tribuna, Estrábola, El Mefistófeles de D. Precios, Granate, Estilao [sic] y Dinguindaina. Hasta “Meyer” renunciaba al ver su “rostro” exhibido en las páginas.<sup>91</sup> Más tarde renunciarán también “D. Fundador”, “Tragaluz”, “Tragapendulas”, “Abundio”, “Hermógenes”, “Trisagio Berruga”, cuyas colaboraciones seguirán apareciendo, no obstante, en sus páginas.

Las ceremoniosas y excesivamente emotivas renunciaciones de colaboradores hechas públicas en las páginas de la prensa eran habituales en la época (así como el motivo que dan estos últimos renunciantes: la aparición de un nuevo periódico, que evidenciaba otro motivo de sátira para los vaivenes de la actividad diarístico-partidaria, la labilidad de las lealtades políticas y empresariales).<sup>92</sup> Me importa en este caso, sin embargo, subrayar otro aspecto de la cuestión. Todos los protagonistas de la vida política, cultural y, particularmente, de la vida periodística porteña son el elenco informal del periódico y son, así, responsables de su colaboración, edición y redacción. Son los verdaderos “autores” del periódico; y al mismo tiempo y sin perjuicio mayor, todos pueden dejar de serlo. Aludidos o explícitos, los nombres propios convertidos en personajes —mezcla de fantasía, alusiones, nombres de periódicos y nombres civiles— insisten así en establecer el pacto que conformará el espacio de representaciones del periódico: ni militante ni dominado por la injuria, *El Mosquito* parece buscar un tercer escenario para intervenir en la vida pública desde una distancia que le permita, al menos en esta primera etapa, cambiar su alineamiento cada vez que fuera necesario.

#### 3.4.4. Periódicos con siluetas y rostros: autores y personajes

En cuanto a quiénes quedaban como protagonistas de sus páginas, basta revisar las páginas de sus primeros meses para encontrar las más frecuentes: las de *La Tribuna* (en la caricatura de Héctor F Varela), las de *La Nación Argentina* (alternativamente, en las de su redactor José M. Gutiérrez o del presidente Mitre) y, en estos primeros años, también la de *The Standard* y su editor, el periodista irlandés E[dward] T[homas] Mulhall. Que además de los grandes personajes de la política contemporánea, eran los “autores” del periódico —los responsables de sus chistes, los que daban contenido, los que unificaban su sentido— se convirtió así en el jocoso pacto de escritura de *El Mosquito* y también en el origen de los personajes que acuñó, con insistencia y cada vez con más detalle.



*La Tribuna según El Mosquito*

*El Mosquito*, II, 88, 21-1-1865, p. 3. Caricatura de H. Meyer

Bajo la imagen: "Señores! El primer derecho del hombre es ser libre de opiniones; la libre América nos da el ejemplo de libertad, libertando á sus esclavos de las odiosas cadenas que impiden ser libres á los negros que Dios ha hecho libres por su libre voluntad y... los libres... la libertad... por lo demás... ¡Vivan los abolicionistas del Norte!

Señores! En todos los tiempos la libertad ha tenido sus límites! La licencia no es la libertad! Ejemplo: el Brasil. Este Estado, apesar de sus principios liberales conocidos, conserva sus esclavos. .. Por qué? Porque libertándolos esa libertad se tornaria en licencia. Ya no cultivarían mas la caña de azúcar y el café. Y ¿adonde irían á parar los aficionados al café con leche? ... Por tanto griten todos conmigo: ¡Vivan los esclavócratas Brasileños!



*The Standard y Francisco Solano López según El Mosquito*

*El Mosquito*, II, 78, 12-11-1864, p. 3.  
Caricatura de H. Meyer

Bajo la imagen: "Cobarde prensa porteña! Todos se ríen! Todos me hacen pifia y burla! Hasta este picaro 'Mosquito'. Quien queda ahora! El 'Standard' y no entiendo lo que me canta; lo único que se del idioma ingles es la palabra MONEY..."



*El Mosquito según El Mosquito (El Mosquito*, II, 54, 28-5-1865, p. 3. Caricatura de H. Meyer).

Segunda aparición del personaje-periódico, para el segundo cumpleaños del semanario.

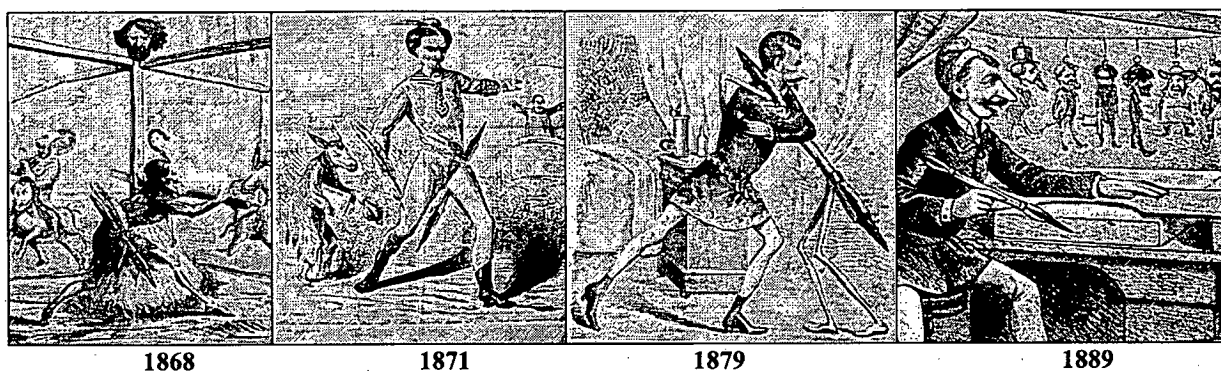
A la derecha de "El Mosquito", Pedro II, B. Mitre y, en segundo plano, Venancio Flores. A su izquierda, punzado y perdiendo el equilibrio, Francisco Solano López.

La "personificación" del periódico no era, como ya se advirtió, un recurso

inédito.<sup>93</sup> En cuanto a la elección de sus rasgos, *El Mosquito* se apoya evidentemente, una vez más, en los modelos de la prensa europea, y particularmente en el de *Punch*. Si en el ámbito francés era habitual que el frontispicio de muchos periódicos incluyera ya no una alegoría de valores abstractos (la pluma, los libros, la *Marianne* o el carro de la libertad: símbolos que se trasladan también, como se ha visto en el capítulo 2, al contexto rioplatense) sino un personaje que se constituye en metáfora del periódico. En el *Punch* londinense este personaje tiene rasgos muy definidos (Altick, 1997: 55-56). Deudor de la tradición del teatro popular y de marionetas (basta pensar en *Punch y Judy*, y sus múltiples versiones) el semanario británico se presenta a sí mismo como un “jester”, un bufón con infaltable sombrero de tela con cascabeles, botas en punta, atuendos demasiado ceñidos y coloreados.<sup>94</sup> Su rostro es explícitamente caricaturesco: la deformidad de sus rasgos connota el mundo al que pertenece, en el que se mueve y al que pertenecen también, por tanto, los demás personajes representados —“migrantes” prestigiosos del mundo extra textual: políticos, periodistas, escritores—. Así, la autorrepresentación del periódico es una operación retórica central para plantear el pacto de lectura satírico: el personaje que representa al periódico define el tono con que este interpelará tanto al blanco satírico como al conjunto de su público.<sup>95</sup>

Como en sus grandes y declarados modelos europeos, en *El Mosquito* la singularización del periódico se funda no sólo en la equivalencia implícita entre nombre propio del periódico y autoría, sino además en la creación y representación del periódico a través de un personaje. No obstante su previsibilidad, se trata de la primera vez que un periódico se representa a sí mismo como un “personaje” de la prensa argentina. En su primer aniversario, el periódico presentó a su propio personaje alegórico, que de allí en más compartiría el escenario de sus páginas, cambiando de rostro y de traje conforme cambiaban también los de su director. La “encarnación” del periódico es una suerte de duende cuyos rasgos combinan, sin arbitrariedad, una síntesis icónica del dibujante-estrella, casi siempre con un traje, botas y gorro frigio. “El mosquito” de *El Mosquito* es además un elemento central en su retórica, porque con su emergencia el periódico unifica explícitamente su carácter de “autor”. Y al mismo tiempo, este personaje comparte los rasgos formales de los demás personajes caricaturizados en el periódico, y participa así de una suerte de “comunidad” imaginaria que organiza la que fue seguramente, en la Argentina, la representación más exitosa de los personajes públicos de la segunda mitad del siglo XIX. El personaje de “El mosquito” aparece con

frecuencia en las páginas del periódico y, puntualmente, para los aniversarios de su primer número, que se transforman en su “cumpleaños”. En esas sucesivas referencias el periódico va construyendo además una “biografía” para el periódico. Con el correr del tiempo, esta biografía va dando cuenta de diferentes inflexiones con que el periódico interpela al mundo representado, de los modos como imagina la vida política y del lugar que se reserva en ella. Pero además, la “ilusión biográfica” resulta una representación que se autosostiene en el trazo: la figura que da origen al periódico se encuentra, en abismo, en sus páginas, y no puede hallarse fuera de él.<sup>96</sup>



### 3.4.5 Sátira política y competencia cultural.

Durante sus primeras ediciones, *El Mosquito* subraya esta distancia cada vez que es posible hacerlo. Así, por ejemplo, se pregunta si “es Mosco Mashorquero o Salvaje Unitario”, “chupandino”, “nacionalista” o “provincialista”, desde que tiene “cuentas pendientes” con los hermanos (Mariano y Héctor F.) “Varelas”, con José María Gutiérrez, Alsina, Pastor Obligado, Galván y Montes de Oca. La respuesta final de *El Mosquito* es tan simple como definitiva: “[si] es preciso que yo sea algo, que sea político (...) Desde hoy soy político, y disbarro, y disbarrare como los demás del gremio”. (22-8-1863, p.1 c.2). En esta primera etapa, el periódico permanecerá fiel únicamente a la marca de género que supone a la prensa satírica como necesariamente opositora al poder constituido, exhibiendo —sobre todo en sus primeros meses— que esta constante es contrapunto de la dependencia facciosa y de la volubilidad consecuente de otros medios. Así, en la disputa entre “crudos” (alsinistas) y “cocidos” (mitristas) que atraviesa los primeros años de la presidencia de Bartolomé Mitre, el periódico declara que, si ha sido “cocido”, ahora probará un “cambio de frente”, dándose ánimos con la macarrónica exclamación que sigue: “Viva la Patria! Viva El

Mosquito crudo, salvage asqueroso, inmundo traidor, unitario, pandillero, *dulcamara* y *demagogo!*" (21-11-1863, p. 1, c. 1-2, "Cambio de frente"). Pocas semanas más tarde insistirá en declararse "crudo hasta la pared de enfrente", explicando que "*El Mosquito* es partidario de la moda y a la moda se pone", mal que les pese a "Nicolasio" [Avellaneda], "Don Bartolo [Mitre]" y "José María [Gutiérrez]". Según informa el periódico en 1882,<sup>97</sup> durante sus primeros quince meses de existencia el periódico, efectivamente, fue redactado alternativamente por escritores "cocidos" y "crudos" (entre los primeros estaba Eduardo Wilde). A casi dos décadas de distancia,<sup>98</sup> la confesión de la redacción de *El Mosquito* permite repensar su trayectoria en lo que hace su tan mentada "independencia" o autonomía de la lucha de facciones. Frente a lo que podría pensarse en un primer momento, el "cambio de frente" no indicaría ni indiferencia ni disponibilidad carente de ideología, sino que podría pensarse, por el contrario, como un signo de la percepción, por parte de las facciones políticas enfrentadas, de la capacidad de este nuevo objeto cultural como instrumento de la lucha facciosa: ambas lo comparten, lo exploran y se lo disputan. Y lo que es más notable, el periódico demuestra atravesar todo el proceso exitosamente. Al tiempo de realizar la "confesión" de 1882, claro está, las condiciones son muy distintas; y —tal como argumentaré en el capítulo que sigue— para entonces *El Mosquito* habrá dejado de ser objeto novedoso en la lucha de facciones para fungir de instrumento preciso al servicio de una de ellas (la oficial).

Pero regresemos al análisis de las estrategias del periódico durante esos primeros años. Hacia mediados de la década de 1860 *El Mosquito* se distinguía, haciendo honor a su voluntad satírica, por estar contra: contra la política del presidente Mitre, contra su gabinete —hasta su renuncia, muy particularmente contra el Ministro de Hacienda "Velis-Nolis", "Mefistófeles" [Dalmacio Vélez Sársfield]; y también contra los acercamientos y negociaciones de Mitre con Justo José de Urquiza. Pero también, desde ya, contra los que percibe como brazos ejecutores de la violencia urquicista: ante todo, Peñaloza. Algunos meses más tarde, *El Mosquito* se explaya contra los integrantes del mitrista "Club del Puerco" (vg., del Pueblo); contra su fundador, el *Caza-Sangre* (Juan Chassaing, quien había fundado el Club del Pueblo en 1864 y editor del diario que también se llamó *El Pueblo*). Está desde el principio contra la Guerra del Paraguay (por haber sido promovida por Mitre y sus aliados, primordialmente José M. Gutiérrez y Venancio Flores), contra *La Tribuna* de los hermanos Varela, por su (auto) bombo al

anunciar sus boletines informativos del combate y por su volubilidad al servicio de sostener el apoyo a Mitre. También, claro está, contra Francisco, “Francisquita”, “Panchito” Solano López y sus posibles aliados locales, como “Míster Mula” (entre ellos Mulhall, editor de *The Standard*). Contra las sucesivas elecciones que gana el mitrismo, como la elección parlamentaria de marzo de 1864, que hace iniciar al periódico una larga serie de artículos y alusiones en que “Buenos Aires” pasa a llamarse “Varios Aires”, y la “muerte del voto popular” transforma al siglo XIX en siglo XVI, y a la Argentina en la “República de Batuecas”.<sup>99</sup>

Solo con el anuncio de la candidatura de Domingo F. Sarmiento a la presidencia *El Mosquito* encontrará un momento de reposo para su tarea. Aunque el periódico apoyaba la candidatura de John Lelong, Sarmiento —explica— garantiza las mejores caricaturas.<sup>100</sup> Las colaboraciones verbales en el periódico reiteran recursos satíricos y burlescos conocidos o previsibles. Entre ellos: el uso del calambour en los nombres propios; el contraste de registros en las alusiones coloquiales a políticos y funcionarios que tienen las dignidades políticas o institucionales más altas; el uso de géneros satíricos codificados como la letrilla o el diálogo satírico; el ya varias veces señalado recurso a géneros discursivos muy codificados cuyo contenido contrasta con su forma genérica, como los “sermones”, “avisos comerciales” o “epitafios” satíricos; etc. Pero tanto la previsible posición reiteradamente opositora de *El Mosquito* como lo previsible de estos recursos verbales satíricos a los que echa mano el periódico requieren, por parte de los lectores, del manejo de competencias culturales y comunicativas — particularmente, verbales— muy específicas: es necesario conocer las noticias del día tanto como el vocabulario que incluye nombres y sobrenombres de los políticos del momento. En sus páginas escritas, y en la mejor tradición de la sátira, *El Mosquito* recoge y, en ocasiones, también acuña un *argot* al que es necesario acceder para comprender las tramas más finas del juego político. A mayor dificultad en su decodificación, más estrecho será el vínculo que el periódico habrá establecido con su lectora o lector.

#### **3.4.6. Excurso: Julio Bambocha en *El Mosquito*.**

Entre las colaboraciones verbales de esta etapa de *El Mosquito*, las únicas regulares e identificadas con certeza son las de Eduardo Wilde. Entre abril de 1865 y junio de 1868, cuando se retira para dedicarse a sus estudios de Medicina, Wilde

colaboró regularmente con el seudónimo de “Julio Bambocha”, y firmó unos pocos artículos también con algún otro.<sup>101</sup> La temporada de *El Mosquito* supuso una serie de aprendizajes diversos que vale la pena revisar, en tanto permiten vislumbrar, desde la observación de un “caso” —seguramente fuera de lo común en su éxito, pero no necesariamente diverso en lo que hace a una trayectoria intelectual— las funciones que cumplió la prensa satírica en la formación de escritores y redactores.

Apenas llegado a Buenos Aires —había nacido en Salta y estudiado en el famoso Colegio de Concepción del Uruguay— alternó su trabajo como cronista urbano en *La Nación Argentina* y las intervenciones en *El Mosquito* primero, y en el diario mitrista *El Pueblo* más tarde (Bruno: 2009). Paula Bruno afirma que fue durante este período, y concretamente en *El Mosquito*, donde adquirió “un tono satírico y humorístico original que colaboró a definir su fama de ‘fecundo humorista’ y ‘escritor zumbón’, como lo caracterizó Pedro Goyena en 1870.” Pero más significativamente aun: según Bruno, el periódico satírico es el espacio en el que Wilde aprende a hacer política y a intervenir eficazmente sobre la coyuntura. Así, comparado sus intervenciones contemporáneas en los “Hechos locales” de *La Nación Argentina* y *El Mosquito*, Bruno afirma que “se observa que (desde 1867) las páginas de ese ‘periódico satírico-burlesco’ operaron como una plataforma de fogueo en la que dio sus primeros pasos en la política de su tiempo. Si en la crónica de *La Nación Argentina* sus observaciones acerca de la política fueron contadas, en *El Mosquito* comenzó a hacer públicas sus opiniones y denuncias”. (18). La sátira abría, en efecto, un espacio de crítica y de autoironía que difícilmente pudiera permear la estructura del diarismo de las décadas de 1860 y 1870, cuando la relación entre clubes parroquiales (políticos), movilización y periódicos constituían los núcleos de la vida política; núcleos que se enlazaban y superponían de diversos modos, pero cuya dinámica excluía la posibilidad de contradicción entre sus acciones o decisiones. Intervenciones como las de Wilde en *El Mosquito* eran imposibles en cualquier otro medio.

La importancia de la participación de Wilde en el periódico quedó de manifiesto no solo en la regularidad de sus colaboraciones, sino más aún en el momento en que decidió abandonar este trabajo para dedicarse exclusivamente a sus estudios de Medicina. Entonces el periódico dedica una escena a página completa para subrayar su despedida:



*El Mosquito*, V, 283, 21-6-1868, p. 2. Caricatura de H. Stein.

Bajo la imagen:

“Adiós, viejo. No trates de detenerme porque comienzo a enternecerme i... en fin, c'est émbetant!  
Eduardo Wilde... ah!, no! *Julio Bambocha* [firma]”

Tras la puerta abierta, bajo el cartel donde se lee “Oficina del Mosquito”, el personaje que representa al periódico, llorando. A la izquierda, Luciano Choquet, con pedazos de los faldones del traje de Wilde entre sus manos, intentando —infructuosamente— retenerlo. A la derecha, volando con alas de “mosquito” —nótense los mosquitos que lo acompañan— pero cuya textura es la de dos plumas, Eduardo Wilde, dirigiéndose a un edificio donde se lee “Facultad de Medicina”. Intentando retenerlo, Choquet se queda con parte de los faldones del traje de Wilde entre sus manos.

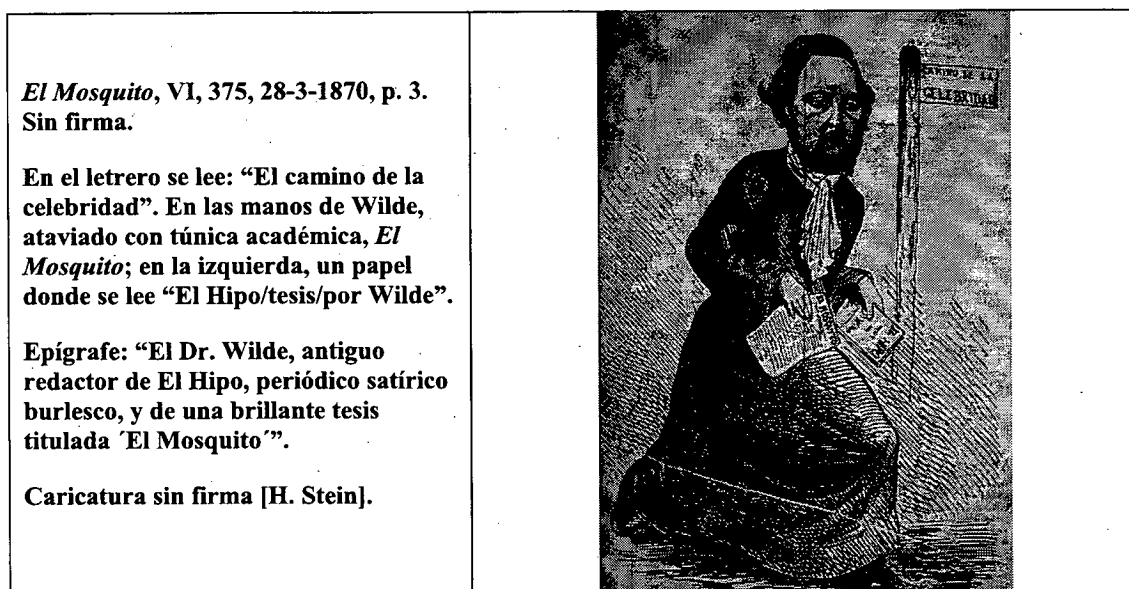
[Suárez Danero (1964: 100-101) reproduce esta misma imagen, aunque sin indicar el epígrafe]

A partir de entonces, como declara en su carta de despedida del periódico (21-6-1868), Bambocha será “redactor jubilado de *El Mosquito*”. Ni el viaje de Meyer ni las sucesivas partidas de los demás caricaturistas (Adam, Monniot y Advinent) habían suscitado la necesidad o la voluntad de convertirlas en escena. La amistad personal entre Wilde y Stein pudo influir en esta decisión, pero lo cierto es que, así, *El Mosquito* convertía a Wilde en uno de sus personajes, definitivamente. Más aun, si se piensa que Wilde siguió colaborando en el periódico bajo otro seudónimo (“Sabañón”).<sup>102</sup> La doble firma Wilde/Bambocha no solo devela *un* nombre de pluma, sino que justamente subraya ese pasaje: la equiparación del personaje del periódico al que será, a partir de entonces, personaje cuya imagen ocupará —o, en todo caso, para quien estarán prontas— las páginas de *El Mosquito*.

Sobre el cierre de esta etapa, Wilde aparecerá una vez más en sus páginas para terminar de despedirse. En marzo de 1870, una lámina a página completa celebra su grado de doctor (imagen reproducida también por Suárez Danero, 28). Como suele



recordarse, Wilde obtuvo el título con una tesis sobre la fisiología del hipo. Por ella recibió la medalla de oro de la Asociación Médica Bonaerense y fue publicada en folleto. “Algunos autores hicieron del asunto tratado en su trabajo de graduación un rasgo sobresaliente que epitomiza su ocurrente personalidad y originalidad; sin embargo, el tema de la tesis fue propuesto por la Asociación Médica para un concurso del año 1870 -hecho que queda constatado en la propia tesis- y también escribieron sobre el hipo otros médicos, como Pedro Quinche.” (Bruno: 2009) El equívoco, si se quiere, no responde únicamente a la mirada de los biógrafos, sino que fue el semanario quien lo fomentó. Tal como informa también Paula Bruno, los antiguos compañeros de Wilde en *El Mosquito* “destacaron que la medalla entregada por la Asociación Médica portaba la leyenda: “Al Doctor Wilde, (alias: Bambocha), Ex-Redactor de *El Mosquito*. En recompensa por su celo en hallar el remedio al mal que había producido haciendo reír hasta tener hipo a los lectores del periodiquín arriba citado” (*El Mosquito*, 18-9-1870). El retrato de *El Mosquito*, cuya marca alegórica es el letrero a la izquierda del personaje, basa su matiz caricaturesco en el mismo equívoco, propuesto en su epígrafe.



Si “Bambocha” había abandonado la redacción del periódico para convertirse en el “Dr. Wilde”, la celebración de su grado doctoral complementa y refuerza los lazos de este nuevo personaje con el periódico a partir de la autoría “cruzada” de textos satíricos y académicos: para *El Mosquito* el uno no se entiende sin el otro. A vuelta de página, un

afectuoso texto firmado por *Simon Pitanchard* sella la despedida mediante la clausura de su seudónimo, y hace una zumbona declaración de principios sobre aquella mixtura:

(...) [a Bambocha] nadie le puede quitar en adelante aquel título burlesco que le acaban de dar.  
 Lo han hecho doctor, al pobrecito.  
 Doctor, bajo el seudónimo de Eduardo Wilde, nombre y apellido que adoptó so pretexto de que es el nombre que recibió en el bautismo, y el apellido de unos *esquires* inglesotes de quien es descendiente directo.  
 El Señor Doctor Don Eduardo Wilde, en vez del alegre y simpático Julio Bambocha!  
 En vez de presentar à los demás bajo el punto de vista mas satírico él mismo queda rebajado con un título estrafalario.  
 Y ahora, como decía, no hay remedio.  
 Pues, ¡que se embrome!  
 Sus exámenes, naturalmente y como siempre, todos los que ha pasado para llegar del estado de caricaturador al de caricatura, en que se encuentra hoy, han sido brillantísimos. (...)  
 Pero Bambocha, Julio Bambocha, ese hijo querido de mi corazón, ha muerto para la publicidad y para el *Mosquito*, porque nadie firmará mas nunca ese nombre en ese periódico. (...)" (*El Mosquito*, 28-3-1870, VI, 375, p. 4 c. 2, p. 5 c.1-2).

El retrato alegórico que el periódico le dedica en 1871, donde lo muestra como adalid de la lucha contra la fiebre amarilla, termina de confirmar el pasaje de redactor a personaje, con o sin caricatura (v. *El Mosquito*, VIII, 423, 12-3-1871; Vázquez Lucio la reproduce, 125).

Más adelante, durante la década de 1880, cuando el roquismo y luego el "unicato" de Juárez Celman hagan de los periódicos verdaderos "foros" internos de sus facciones (Alonso: 1997), *El Mosquito* y Wilde estarían ya en otra posición: ambos muy cercanos a la de Julio Argentino Roca, quien dominaría la política nacional más allá de 1890. Por entonces, parecía impensable el que Wilde, aunque amigo cercano de Henri Stein, fuera colaborador del periódico. Estaba dedicado, en cambio, al ejercicio de sucesivos cargos de importancia en la administración estatal (diputado provincial y nacional; Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública bajo la presidencia de J. A. Roca; más tarde sería Ministro del Interior del presidente Miguel Juárez Celman, y luego presidente del Departamento Nacional de Higiene, Ministro Plenipotenciario en Estados Unidos, etc.). Su trayectoria personal y su capacidad para promover y comandar transformaciones en las áreas que más le interesaban (salubridad, educación pública, diseño urbano) no dejaban lugar a dudas respecto de su aprendizaje político. Felizmente, el aprendizaje de la escritura todavía continuaba. Habían quedado lejos los

tiempos de ganapán de la prensa, y podía dedicarse a tres tipos de escritos: trabajos científicos y de salud pública, estrictamente científicos y literarios (con los que sí colaboraba en los periódicos, por ejemplo, en *La Prensa*). La obra literaria de Wilde es estrictamente posterior a su alejamiento de la prensa satírica. En *El Mosquito* Wilde no sólo aguzó su “tono zumbón”, también allí articuló una concepción de la autoría y del uso de los nombres de autor que permea sus trabajos literarios –incluso el último, su autobiografía *Aguas Abajo*–, y que deja entrever que, junto con Lucio V. Mansilla, fue el primer escritor argentino en advertir la fuerza de la dimensión ficcional que supone el asumir un nombre de autor.

En su *Contribución a la bibliografía de Eduardo Wilde*, Yolanda H. Buffa Peyrot logra detectar fehacientemente una cantidad enorme de textos periodísticos de Wilde firmados con seudónimo. El espectro de nombres elegidos es amplísimo. Desde los más o menos transparentes (del jugueteón “Un practicante mimado”, para un artículo en *El Mosquito* (1865), al parco “Un médico”, en *La Nación* (1880)), en el que podría leerse la consolidación de una trayectoria pública que combinó eficazmente talento escriturario y político (y destreza en el manejo de la ironía y seguridad a partir del manejo de saberes prestigiosos para su época), a otros, que se transparentan en la sintaxis del periódico y en función de la coyuntura en la que intervienen (“Uno de los tres”, en *La Patria* (1868); “Bis-in-idem”, en *El Diario*, 1882; entre otros). Hay también algunas firmas recurrentes: el ya mencionado “Julio Bambocha”, “Amén”, “Touchatout”. En el caso de Wilde la selección de los nombres exhibe algunas inflexiones particulares. En primer lugar, porque conforme avanza su producción literaria –o lo que es lo mismo: conforme Wilde va organizando su obra a partir de la selección de relatos que decide integrar en volúmenes separados y rotulados con su nombre de autor– muchos de estos seudónimos “traviesos” o “jocosos” ingresan al interior de sus narraciones. Se convierten en nombres de personaje, como los que aparecen firmando la carta de “Vida moderna” (1888) (“Baldomero Tapioca”, que es además mencionado como personaje en el relato “Así” (1893)). Pero tal vez habría que dar un paso más: si se revisa la estrategia de Wilde al elegir y exhibir sus seudónimos, puede descubrirse que una parte importante (por número y por recurrencia en el uso) responde al préstamo: son nombres que pertenecen a personajes literarios o bien se trata de seudónimos ya usados y consagrados. Así, “Touchatout” es el nombre de pluma del periodista satírico francés Charles-Léon Bienvenu (1835-1911), y “Martín Chuzzlewit”

(con que firma “Notas sobre La Plata” (1884) es el nombre del personaje protagónico de una novela de Charles Dickens, *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit* (1843-1844).<sup>103</sup> Cuando elige “Julio Bombocha de Lamartine”, con el que firma una sátira en verso, “La caída de un ángel” (en *El Mosquito*, 1867), donde al seudónimo habitual que usa en el periódico añade el nombre de pluma que se explica en la referencia al poema, Wilde yuxtapone su nombre de autor al de un poeta consagrado y equipara así —desde ya, en clave jocosa— el carácter de invención del nombre autorial: el nombre compuesto es, de por sí, ridículo, porque ambos son muy dispares nombres de autor.

Se ha notado que, dada su inscripción periodística, la mayor parte de la obra de Wilde circula “sin firma, con seudónimo o [que ha sido escrita] con la deliberada intención de despistar al lector, mencionándose [Wilde, como personaje] en los textos”.<sup>104</sup> La observación es interesante, porque coloca en el centro del problema autorial una suerte de tensión entre autor y lector, en la que la pesquisa de la autoría sería un núcleo de interés —se deduce— del texto. A la luz de la lectura de las diferentes opciones de firma de Wilde como serie y como problema, tal vez podría pensarse, en cambio, que la *deliberación* apunta a construir un tipo de vínculo con el lector que refuerza el carácter ficcional, y autónomo, de la obra. Quizá haya sido ese el principal aprendizaje de su trabajo en *El Mosquito*: así como el semanario hace de los “diarios serios” y de los políticos notables autores y personajes de sus páginas, y así como Stein logrará años más tarde convertirse tanto en su principal animador como en un recurrente personaje, Wilde descubrió allí, en la gimnasia de la prensa satírica, productivamente, que la autoría no es un origen, ni objeto previo a su propia producción ni a ninguna otra instancia.<sup>105</sup> De allí también que algunos de sus seudónimos puedan funcionar como (o no se diferencien de) personajes en otra zona de la propia obra (Baldomero Tapioca) y, transitivamente, que un texto propio pueda ser firmado por un personaje propio (Julio Bambocha) o “prestado” (*Touchatout*, *Martín Chuzzlewit*). Ese mismo aprendizaje, el de la firma como convención eficaz es, en todo caso, el que se afirma muchos años más tarde, en 1900, cuando al polemizar sobre el criollismo con Ernesto Quesada, Wilde le señala que firmar una carta es “un descuido de redacción de curso universal”. Cabe anotar que Wilde acaba de firmar la carta, y que inicia así su posdata:

*Nota.*— He aquí un descuido de redacción de curso universal.

Si usted pone su firma en una carta, después de la fase terminal “Lo saluda atentamente su amigo, etc.”, lo único firmado, atribuido, aseverado, dicho por usted i legítimamente atribuible a usted, en vista de lo escrito, es lo espresado en esa frase. Todo lo demás de la

carta es anónimo, pues en ninguna parte de ella consignado que usted es el autor de todos los conceptos que contiene (Wilde, 1983: 101).<sup>106</sup>

Sátira y conciencia moderna sobre el lenguaje resultan así marcas de una *boutade* que define la autoría, y que coloca a Quesada, corresponsal de Wilde, en una situación indecible respecto de la carta que Wilde acaba de firmar. Porque la firma anuda la convención y la responsabilidad y —está implícito en el planteo de Wilde— “[I]nventer un auteur à un texte, c’est inventer une scène énonciative” (Brunn, 1994 : 222).

En su caso, por añadidura, esa “invención” es también la que hace posible un deslinde que define las condiciones de la modernización de la autoría en la Argentina: la separación excluyente de las funciones de literato y hombre público. Lo que podríamos llamar “política de firmas” de Wilde es un ensayo de compatibilidad, de puesta en paralelo de ambas funciones y de ambos discursos, que pueden ser producidos simultánea y diferenciadamente por un mismo individuo. Mientras los diferentes nombres de autor y seudónimos de su obra literaria remiten a la tradición literaria, al mismo tiempo y en paralelo, el nombre “Eduardo Wilde” va cargándose de un sentido propio y diferente en la esfera pública, como autor de textos oficiales y vinculados con la política estatal. La “escena enunciativa” de ese nombre ya no elegía ubicarse sobre las páginas de *El Mosquito* (aunque justamente por su carga oficial y estatal, Wilde, su nombre y sus palabras sí pudieran formar parte de la “trastienda” del periódico: v. más adelante, Capítulo 4).

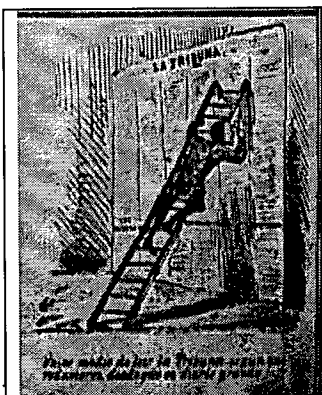
### 3.4.7. Los lápices de *El Mosquito*

#### 3.4.7.1. La imposición del retrato caricaturesco

Si la fascinación de las imágenes impresas puede considerarse indudable, desde sus inicios *El Mosquito* decidió hacer de su apropiación por parte de los lectores su principal estrategia empresarial. Meyer fue, desde sus inicios, central para la edición del periódico (ya explícitamente, cuando su nombre iba al frente de la publicación; ya por el modo en que sus caricaturas definían la “línea” del periódico). Adam, Jules Monriot y Ulises Advinent (tres ilustradores que, durante esta primera etapa, colaboraron durante un período mucho más acotado, sucediéndose, cada uno durante breve tiempo, entre la partida de Meyer a Francia, en 1867)<sup>107</sup> sostuvieron esta función. El ingreso de Stein, en 1868, terminó de dar forma y de ratificar la dimensión editorial que *El Mosquito* deseaba para sus imágenes. El hecho de que los caricaturistas firmaran sus dibujos casi

sin excepción habla también, y por contraste con las colaboraciones anónimas o con seudónimo de la parte escrita, de un doble régimen autorial y de un doble reconocimiento en el que las imágenes, al mismo tiempo que podían constituir en ocasiones la zona más agresiva y expuesta del periódico, resultaban más evidentemente autorizadas —en el sentido estricto del término— y sujetas a una responsabilidad personal.

Las “sábanas” de los “grandes diarios” expresaban a través de este formato una instrucción de lectura (la que supone el interior doméstico o del Club, con las comodidades del caso que permitieran desplegar sus hojas) y una concepción precisa del diarismo, que proveía, con la capacidad para estabilizar y fijar sentidos que supone la tecnología de la escritura, textos completos de discursos, polémicas, proclamas.



*El Mosquito*, I, 5, 21-6-1863, p. 3 “Variedades”. [detalle] Caricatura de H. Meyer.

Bajo la imagen: “Único medio de leer la Tribuna según sus redactores, desde que es diario grande”

La prensa satírica, por su parte, hará lo propio, con un formato siempre menor que el de aquellas, compartirá esos espacios de circulación con otros, más alejados del escritorio o la mesa de lectura y con un espacio creciente dedicado a las imágenes. Para *El Mosquito* esas imágenes, al principio sólo caricaturescas y, algo más tarde, también cercanas a la ilustración y al retrato realista, fueron el contrapunto de los grandes textos escritos: en su tercera página, el periódico condensaría también y como aquellos, aunque bajo otra clave, discursos, polémicas y proclamas.

Aunque la inclusión de caricaturas en un periódico no era, como se ha visto, una novedad en sí misma para los lectores rioplatenses, desde su primer número *El Mosquito* quiso hacer de ellas no un ornamento ni una facilidad, sino el atractivo central de la publicación. Al observar las diversas acciones que el periódico emprendió para lograrlo, se advierte que su objetivo era más ambicioso: imponer la caricatura como género. Y para imponerse como su expositor pionero y más agudo, *El Mosquito* no sólo

promovió el consumo de las imágenes impresas, sino que organizó una suerte de “pedagogía” de las imágenes, instruyendo a sus lectores acerca de las posibilidades y usos de los retratos en caricatura. A diferencia de las demás publicaciones satíricas aparecidas hasta entonces, *El Mosquito* cuidó que la agresividad y la eficacia de sus caricaturas residiera en la calidad de su ejecución. Buscaba, así, lo que las publicaciones ilustradas —como las de Hortelano— intentaban desde hacía una década atrás: acuñar imágenes perdurables, coleccionables. Por primera vez la audacia en la elección del blanco de la sátira y el ingenio en la resolución de la imagen priorizaban ser acompañadas por la pericia plástica, y por el cuidado de los materiales de su ejecución. “(M)ejores tipos y sobre todo buenas piedras blandas y chapas de material sensible, además de hábiles dibujantes.”, asegura De Marco (2006: 262).<sup>108</sup> El que los dibujantes de *El Mosquito* firmen casi sin excepción sus trabajos, a diferencia de lo que había ocurrido hasta entonces con las caricaturas impresas llama la atención en este mismo sentido. El dato cobra incluso más relevancia si se atiende a lo ya señalado para los “nombres de pluma” de los redactores de *El Mosquito*. Cabe deducir que el prestigio derivado de asumir la responsabilidad autorial de los dibujos debió pesar más, casi sin excepción, que el temor a una represalia por parte de los blancos de las caricaturas.

Como se ha visto, una de las primeras imágenes que buscó construir *El Mosquito* fue, junto con la de los grandes personajes políticos y los grandes diarios de su época, la propia. Pero para que esas caricaturas dibujadas e impresas tuvieran un contexto de recepción adecuado, el periódico se preocupó, desde su primer número, por generalizar el consumo de imágenes. Retratos en caricatura de los soberanos del mundo ofrecía el primer número en su página de “avisos”,<sup>109</sup> mientras en la primera página, los lectores eran anoticiados de que podían compartir el escaparate con los reyes: *El Mosquito* tentaba a sus suscriptores con un “premio” consistente en una docena de tarjetas de fotografía con su retrato, ejecutado por el Prof. Sigismundo y a la venta en la misma oficina que los primeros. El formato *carte-de-visite* (tarjeta de visita), que se difundía velozmente en esos mismos años, servía de soporte para un muy diverso espectro de imágenes, tal como evidencian los dos avisos de este primer número. La *carte de visite* multiplicaba, reproducción técnica mediante, las posibilidades del consumo de imágenes, transformando a través de su impacto la cultura visual de la época.

El daguerrotipo había llegado al Río de la Plata más de dos décadas atrás, en 1840 —muy pocos meses después de la publicación de los primeros ensayos franceses—

(Riobó: 1949, Cuarterolo: 2006). Pero esta tecnología estaba, al menos en los primeros tiempos, al alcance de muy pocos: “Hacerse un retrato costaba entre 100 y 200 pesos, el equivalente a 4000 metros de tierra” (Cuarterolo, 2006: 41). Los avances en la técnica fotográfica y, entre ellos muy particularmente, la creación de la *carte de visite* transformarían fundamentalmente esta situación. La *carte de visite* fue patentada por André Adolphe Disdéri en Francia, en 1854. Suponía dos grandes transformaciones en los modos de registro, circulación y consumo de las imágenes. El primero, su formato y la escala de la imagen obtenida (de unos 6 x 10 cm), que podía montarse sobre una tarjeta. El segundo, su reproductibilidad, ya que esta técnica permitía realizar cliché y entregar varias copias de una misma imagen (abaratando, al mismo tiempo, los costos para obtener un retrato). A principios de la década de 1860 la *carte de visite* se popularizó también en ambas Américas. Ya por entonces los periódicos de Buenos Aires registran a diario más de un aviso de establecimientos fotográficos que ofrecen sus servicios (así, por ejemplo, en las páginas de *El Nacional*, *La Nación Argentina*, *La Tribuna*, *El Siglo*, etc.). Entre ellos, el del Profesor Sigismundo.<sup>110</sup>

Además de abrir la fotografía a la representación de la individualidad burguesa y de las profesiones de la burguesía, la *carte de visite* habilitó la proliferación del “álbum” fotográfico, registro y expresión también de la sociabilidad burguesa y de dos de sus instituciones más emblemáticas: la familia y el matrimonio; retratar el valor de la educación, el trabajo y los logros individuales (Cuarterolo: 2006, *passim*; Toral, 2001: 77-78). En el Río de la Plata, por tanto, el público podía ser rey. *El Mosquito* redoblaba el efecto “democratizador” de la *carte de visite*: los burgueses lectores consumían, equiparados por un mismo espacio de circulación y por un mismo formato (y aun: por una misma escala) sus propias imágenes reproducidas, y las imágenes reproducidas y deformadas –aun simpáticamente– de los soberanos de Europa. Al mismo tiempo, la “prima” para los suscriptores los colocaba a resguardo de las caricaturas del periódico: les aseguraba --con la certeza satírica que, una vez más, no es ajena a la ilusión ni a la magia-- que, comprándolo, no se convertirían en objeto de él. O al menos, no sin consentimiento. Algunos meses después de la salida del periódico, un nuevo aviso amplía las posibilidades de consumo de imágenes:

Como ha entrado una furiosa moda por las caricaturas, se avisa á la gente alegre y espiritual, que en el Establecimiento de retratos, Florida 292, se hacen retratos en caricatura en tarjeta á precios módicos.

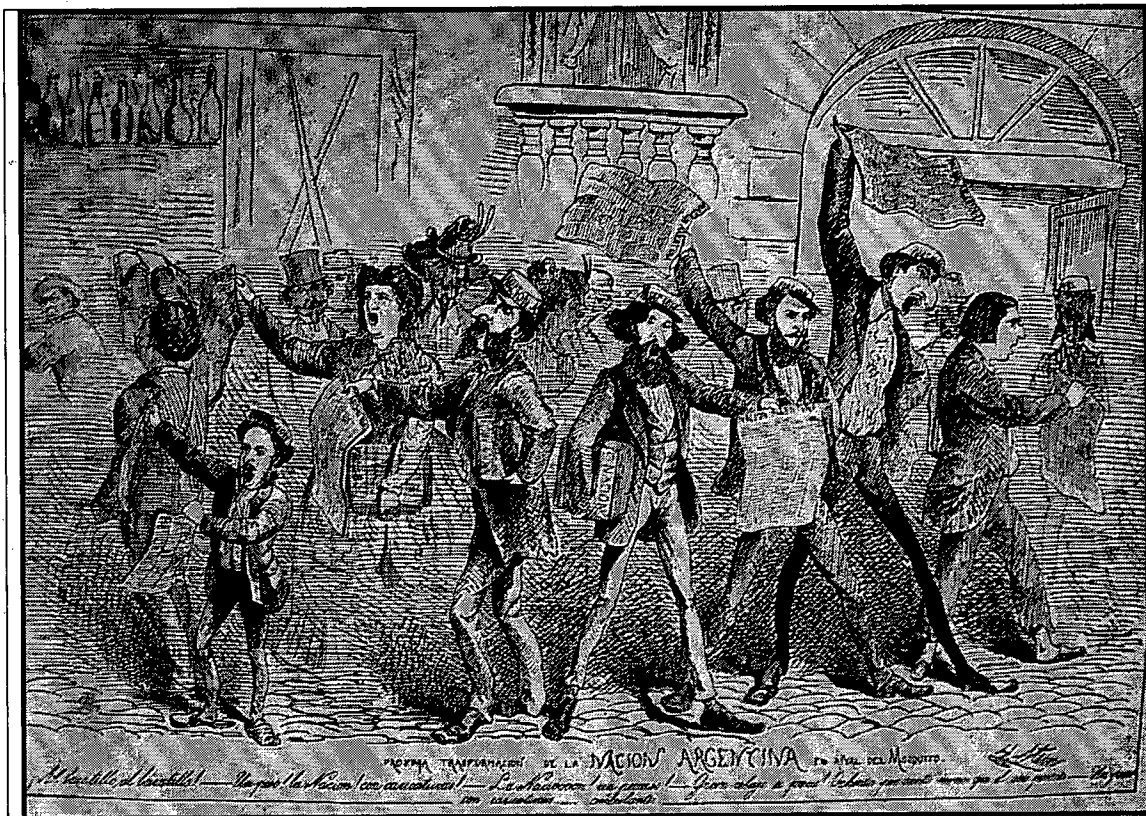


Así podran hacerse regalos de broma. (*El Mosquito*, I, 27, 21-11-1863, p. 1).

El aviso parece confirmar que, en la elección de *El Mosquito* al ofrecer imágenes *carte de visite*, por tanto, hay algo más que la sensibilidad de sus editores para “plegarse” a una moda de época. Ahora no sólo hay dos series simultáneas en juego (retratos en caricatura de soberanos; retratos realistas para los suscriptores que cumplen con sus pagos) sino que ambas series se cruzan. No he logrado encontrar más información sobre esta “furiosa moda” de los “regalos en broma” en 1863; pero alguna esperanza en su éxito debió conservar el periódico, porque siete años más tarde al hacerse cargo de la gerencia del periódico Stein, la oferta reaparece.

<p><b>GRAN NOVEDAD</b></p> <p>Un ciento de cartas de visita, Retratos caricaturados litográficos—por 120 pesos el ciento.</p> <p>El señor Stein se encarga de sacarlos del natural ó de una simple litografía.</p> <p>Todos los días desde la una á las 5 de la tarde.</p> <p>CALLE VICTORIA 228 (altos) Gerencia del Mosquito.</p> <p><b>Lecciones de Dibujo</b></p> <p>Dibujos y retratos de toda clase.</p> <p><small>No. 4 vapor, Buenos—120</small></p>	<p><i>El Mosquito</i>, VII, 383, 1-5-1870, p. 11.</p> <p>El número suelto del periódico costaba \$ 5.-; la suscripción mensual, \$ 20. m/c. La dirección que se indica corresponde a la casa de Stein, donde se ubicaban también las oficinas del periódico.</p>
--	--

Al postular este objeto novedoso, el periódico proponía deliberadamente una doble oferta, con el doble régimen de representación que supone. Este doble régimen marca desde sus inicios a *El Mosquito*, y explicita su deseo de construirse simultáneamente como espacio satírico y espacio de consagración. El señalamiento de la “caricatura involuntaria” por parte de otros periódicos es el reverso complementario de esta disponibilidad, y la refuerza. Así en la siguiente caricatura, donde la redacción de *La Nación Argentina*, a punto de convertirse en *La Nación*, se presenta como “competidora” de *El Mosquito* ya que bajo la dirección de Bartolomé Mitre (quien se hará cargo del periódico poco después) tendrá, al decir del periódico satírico, “caricaturas ambulantes”:



*El Mosquito*, VI, 357, 21-11-1869, p. 3. Caricatura de H. Stein.

Bajo la imagen se lee: "Próxima transformación de la NACIÓN ARGENTINA en rival del Mosquito. -¡Al baratillo, al baratillo! -Un peso! La Nación con caricaturas - La Nacióoooo! un peeeeso! -Gran rebaja de precio! Ochenta por ciento menos que el año pasado! Un peso! con caricaturas... ambulantes"

*La Nación Argentina* experimentaba un proceso de reorganización empresarial y política. Pasaba de manos de José María Gutiérrez a Bartolomé Mitre, quien pocas semanas antes había dejado la presidencia nacional. En la imagen se puede identificar, de izquierda a derecha: hombre petiso, Nicolás Avellaneda; mujer, (muy posiblemente) Delfina Vedia de Mitre, esposa de Bartolomé y colaboradora del periódico; José María Gutiérrez; Bartolomé Mitre (centro), Juan Chassaing (periodista y organizador del mitrista "Club del Pueblo"). Por detrás de Gutiérrez, en diagonal a Mitre, una figura en segundo plano y levemente desenfocada con rasgos muy similares a aquellos con que se representa Stein cuando no calza el traje de *El Mosquito*.

La escena, ubicada en la calle, deja adivinar el frente de la casa de Mitre, donde funcionaba también la imprenta del diario.

Si es cierto que el caricaturista "puede enseñarnos un nuevo código de reconocimiento" (Gombrich, 1982: 29), *El Mosquito* ha logrado para entonces que ese aprendizaje no sólo se aplique a individuos y a entidades —como los periódicos "cólegas"— a los que transformó en "personajes". Si el cuerpo es el lugar natural de las imágenes, su medio viviente y primero (Belting, 2003: I, 1), la broma acerca de las "caricaturas ambulantes" es eminentemente satírica. Pero la "magia simpática" no se aplica solo o primordialmente a dañar al blanco de la sátira, sino que compromete intensamente a los lectores. En su articulación con el epígrafe, la imagen busca tocar y

perturbar los cuerpos de los personajes caricaturizados, confiando en que los lectores reconocerán en ellos la imagen que les ha impuesto *El Mosquito* antes que cualquier otra. Tras seis años de existencia, *El Mosquito* da por descontado que la caricatura puede ser ya, para su público, forma de percepción privilegiada de la política y de los discursos contemporáneos que se ocupan de y se entran en ella.<sup>111</sup>

### 3.4.7.2 Usos del relato caricaturesco.

Cuando nació *El Mosquito* nadie creía que viviera un mes.

Todos decían: 'Un diario de caricaturas no puede vivir en Buenos- Ayres, aquí son muy tontos.

Perdón queridos porteños, yo también lo soy (Porteño, se entiende, no tonto).

He ahí tres años que vivimos, tres años que nos mantiene el público de Buenos- Ayres sin que nosotros hagamos por él otra cosa que insultarlo cincuenta y dos veces por año. (...)

En fin, si nos hemos portado de manera que haya podido desagradar á alguno, no es nuestra culpa sinó del público que nos favorece y que encuentra un placer en reírse de sí mismo." ("Cumple años", *El Mosquito*, 24-5-1866, VI, 101, p. 1 c. 1)

A diferencia de las reiteradas estrategias satírico-verbales, las imágenes de *El Mosquito* ofrecían a sus lectores –al menos, al principio- un altísimo grado de novedad. Más allá de las referencias a la prensa europea que muchos pudieran frecuentar con mayor o menor asiduidad, era la primera vez que esos lectores argentinos y rioplatenses recibían sistemáticamente y con regularidad, durante un período relativamente prolongado, imágenes impresas caricaturescas alusivas a su realidad más inmediata. Al cumplir el tercer aniversario de su salida, *El Mosquito* mantenía el mismo manejo cauteloso de la sátira que había anunciado en sus primeros meses, pero podía enorgullecerse de dos cosas: haber conseguido que el público porteño disfrutara de sus caricaturas (y pagara por ellas), y el que ese "placer" fuera fruto del reconocerse en sus páginas.<sup>112</sup> Sandra Szir sintetiza nítidamente los "modos de visualidad" de los ilustradores de *El Mosquito* así como el alcance satírico de sus creaciones afirmando que

se asimilan a la tradición de la caricatura francesa y se evocan los recursos propios del 'arsenal del caricaturista', tales como personificaciones de conceptos abstractos, variaciones de proporciones y deformaciones fisonómicas exageradas que refuerzan el tono burlesco, sus representaciones narrativas no tuvieron el carácter fuertemente opositor de sus modelos franceses (Szir, 2009: 15-16).

Ahora bien. Más allá de las tradiciones culturales y de la relativa formación profesional de sus dibujantes y editores, reconfigurado por el contexto de la política

rioplatense que daba marco a su trabajo, ¿qué eran o de dónde venían esas imágenes placenteras y reconocibles? ¿Qué poéticas organizaban, y qué apoyos o contrapuntos discursivos las apuntalaban en la progresiva construcción de su imaginario visual?

Durante los primeros meses del periódico era habitual que las imágenes estuvieran sostenidas por un comentario verbal, ya para anticipar su decodificación o para corroborarla.

Así como *El Mosquito* hizo de la promoción de la caricatura por fuera y más allá del periódico una estrategia central para construir sus condiciones materiales y simbólicas de posibilidad, avanzó muy deliberadamente hacia la autonomización de la imagen, presentando a los lectores desafíos sucesivos.



*El Mosquito*, I, 25, 8-11-1863, p. 3. Caricatura de H. Meyer. Urquiza "escondiendo" a Peñaloza, a quien sostiene por el cuello con la mano derecha mientras porta una rama de olivo a la vista, en la izquierda. Mitre deposita dinero en el sombrero de Urquiza (del que pende una divisa federal). Los niños: Rufino de Elizalde (Ministro de Relaciones Exteriores y Culto), ¿Adolfo Alsina? y G. Rawson (Ministro del Interior). La caricatura se refiere a las tensiones entre liberales nacionalistas y federales urquicistas que, tras Pavón, siguen siendo el eje de las luchas de fuerzas política y económica durante la presidencia de Mitre.

Bajo la imagen:

"-Papá, no cree V. que este hombre nos quite los juguetes?"

-No tengáis cuidado, este es un perro que con este bozal no nos morderá.

-Sin embargo... Chitón!... cuidado muchachos.

A vuelta de página, el siguiente suelto:

"DESCIFRAMIENTO. Ahí teneis, lectores y mirones, en esa pequeña lámina, grabado el estado actual de nuestra república. Ved en ese *buen hombre* con el sombrero de la entrada triunfal en la izquierda y una rama de olivo al Gran Capitan Entrerriano, el mismo de las célebres notas protestando la mas sincera adhesion. Le encontrareis tambien en su diestra ocultando el puñal de los 22 años y su celebre coadyutor el gran Peñaloza con una cara (si es que eso se llama cara) de mastin hidrófobo, presto a lanzarse sobre la victima que le presenta su amo.

La envidia, la ignorancia, el salbagismo, la ferocidad, la barbarie y todo lo malo hallareis en esa fisonomia que daria envidia al mas bello lechuzo.

En el Gran Capitan teneis ni mas ni menos un conjunto que dice á gritos, como aquellos feroces salteadores de las novelas: 'la bolsa o la vida'.

Del otro lado teneis al gran simplon y al buen vividor de la época con la familia privilegiada.

En su aire se nota que a pesar de su fingida modestia, se oculta la mas refinada hipocrecia y sagacidad, y como se ve por el grabado parece que le gusta tener a su lado muchachos con que divertirse y manejarlos á su libre albedrio.

Sin embargo, parece que en los muchachos el espíritu de obediencia se halla dominado por el miedo que no deja de influir tambien en el Papá, pues que al dar la limosna al suplicante Capitan, como que aunque en distinto sentido son zorros viejos, *medio le quiere sacar el cuerpo*.

Por lo demás los chicuelos se hallan vestidos *comme il faut*.

Ya se vé! Como no lo han de estar si hay tela en casa.

Algo mas se podría explicar, pero es preciso que la imaginación del lector trabaje un poco." (*El Mosquito*, I, 25, 8-11-1863, p. 4).

En otros casos, texto e imagen se apoyan mutuamente. Así sucede con la lámina y el poema vinculados con la persecución de Ángel Vicente Peñaloza, que comparten una serie de alusiones culturales comunes. Ambas refieren, a su vez, a las palabras de Domingo F. Sarmiento en un folleto publicado pocos meses antes, donde declara a Ambrosio Sandes, quien encabezaba la persecución de las fuerzas de Peñaloza, “el Cid Campeador de nuestro ejército”.<sup>113</sup>

	<p>La Chachireproduccion  Ved lectores del <i>Mosquito</i>  En el siguiente grabado  Lo que han traído las fusiones  Que se hicieron en los <i>Llanos</i>  .....  En vano el CID CHACHEADOR  Con su formidable brazo  Y su mirada aterrante  Y espada de legua y cuarto  Anda pincha que te pincha  Raja que te raja CHACHOS  Los tales se reproducen  Mas pronto que los gusanos  Que anidan en la mollera  Del triste Nicolas Calvo  Y en cada vara de trébol  Y en cada mata de cardo  Y en cada hoja de cerrajo  Y en cada broto [sic] de árbol  Por arte de encantamiento  O por argucias del diablo  O por obra de algún brujo  Brotan cabezas de <i>chacho</i>  .....  ¡Oh, fusión! - ¡Quien te rompiera  El bautismo á garrotazos!  Así no hubiera en el mundo  <i>Urquizas, Blancos ni Chachos.</i></p>
---	--

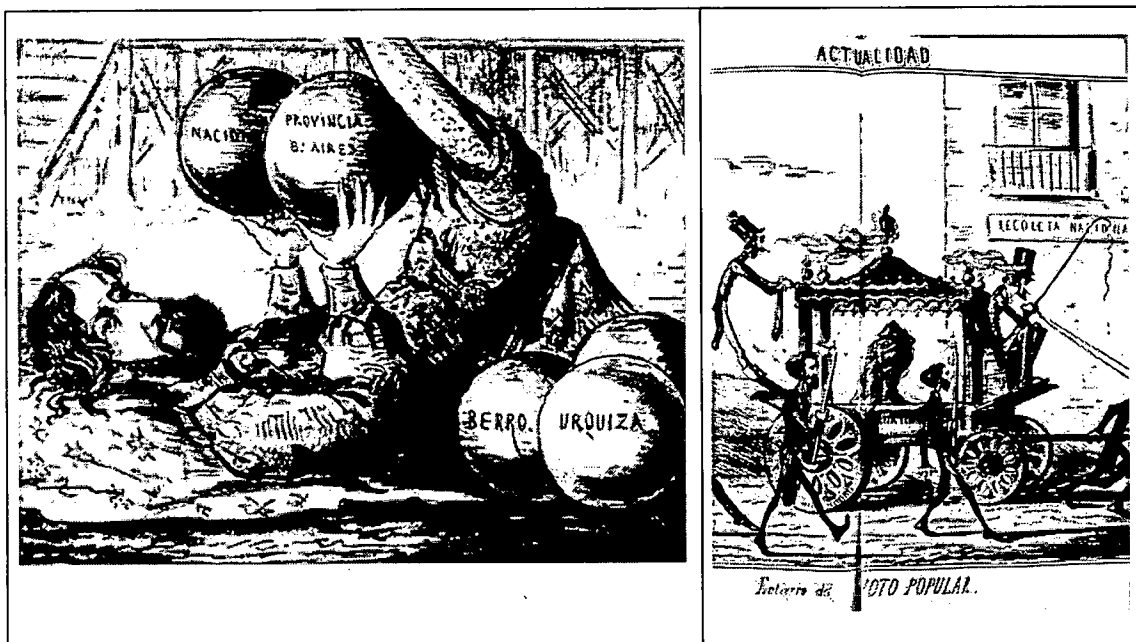
*El Mosquito*, 1, 27, 21-11-1863, p. 3 y p. 2.

A la izquierda: caricatura de H. Meyer. Sobre la imagen: “La Chachireproducción”. Bajo la imagen: “El Cid Chacheador de los Bosques Encantados”.

A la derecha: “La Chachireproducción”, poema contra la “fusión” de los partidarios de Urquiza y sus aliados (“blancos” uruguayos y “Chachos” en el interior) con que *El Mosquito* presenta el grabado, amplificando y reforzando la cita de Sarmiento. Urquiza, el apoyo a la invasión de Venancio Flores contra el presidente uruguayo Bernardo Berro (del partido Blanco) y las insurrecciones del Noroeste argentino comandadas por Peñaloza y Felipe Varela ocupaban buena parte de las fuerzas que el gobierno nacional movilizaba por entonces.

Tal como sucedía con los primeros periódicos de caricaturas (v. Capítulo 2) la alegoría —tocándose en un punto con la parábola— es la figura que se adecua mejor a estos vínculos “didácticos” entre palabra e imagen, ya que conjura, hasta cierto punto,

cualquier posible ambigüedad. Palabras e imágenes entablan a veces una lucha en el marco de las láminas de *El Mosquito*. Avanzan sobre la piedra litográfica para “etiquetar” las representaciones



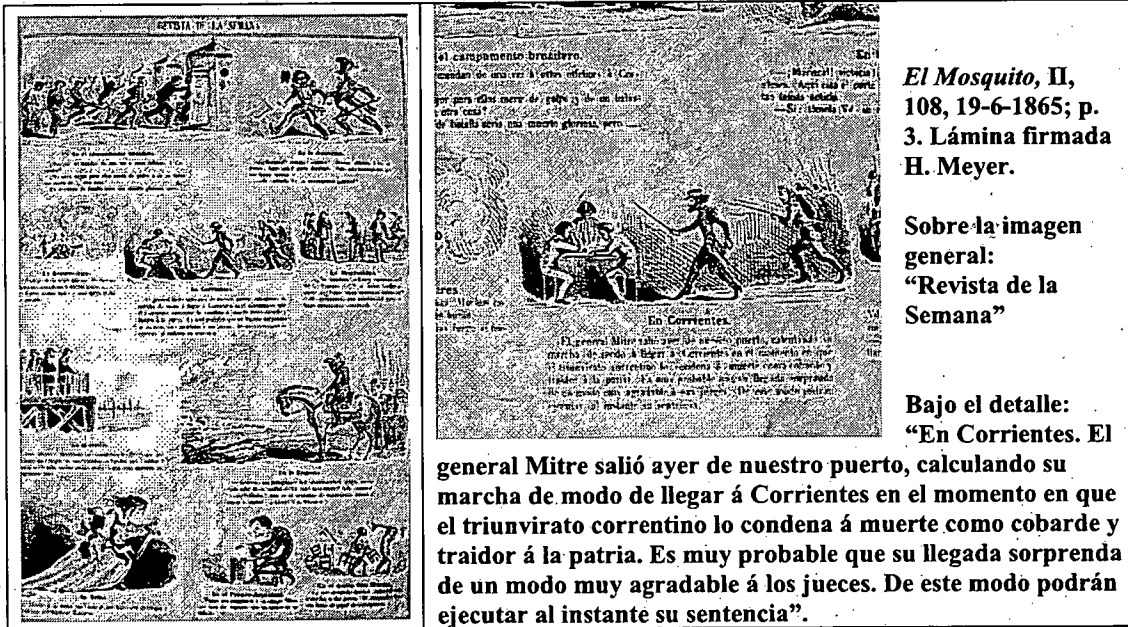
A la izquierda: “Actualidad” (detalle; v. imagen completa más abajo). *El Mosquito*, I, 6, 28-6-1863, p. 3. Caricatura de H. Meyer. Los problemas que debe enfrentar la presidencia de B. Mitre están inscriptos en las pelotas con las que debe hacer malabares. Algunas entre sus manos (la “nación”, la “provincia de Buenos Aires”), otras con las que el presidente todavía no puede manejar (Berro, Urquiza).

A la derecha: “El entierro del voto popular” (detalle). Caricatura de H. Meyer. (*El Mosquito* I, 41, 27-2-1863, p. 3). Sobre el coche fúnebre se lee: “urna electoral”, detrás, en la pared, “Recoleta nacional”. La caricatura se refiere al triunfo de los “cocidos” (mitristas) en las elecciones parlamentarias de la Provincia de Buenos Aires, en marzo de 1864.

El “duelo” que propone *El Mosquito* se refiere por el reemplazo de la separación de las columnas de texto de la página 2 por una banda negra, a modo de tarjeta de condolencia. De este modo, las connotaciones visuales se mantienen también con el mismo sentido alegórico y caricaturesco en la parte escrita del periódico.

se repliegan al epígrafe en letras de imprenta o tipográficas para transcribir, como un elemento externo y complementario, una cita del periódico o del personaje caricaturizado





*El Mosquito*, II, 108, 19-6-1865; p. 3. Lámina firmada H. Meyer.

Sobre la imagen general:  
"Revista de la Semana"

Bajo el detalle:  
"En Corrientes. El

general Mitre salió ayer de nuestro puerto, calculando su marcha de modo de llegar á Corrientes en el momento en que el triunvirato correntino lo condena á muerte como cobarde y traidor á la patria. Es muy probable que su llegada sorprenda de un modo muy agradable á los jueces. De este modo podrán ejecutar al instante su sentencia?"

o –sobre todo, a partir del ingreso de Stein-- buscan asimilarse al trazo dibujado, haciendo de la caligrafía manuscrita una estrategia que, a la vez, subjetiviza el trazo, rendido a la primacía de la imagen.

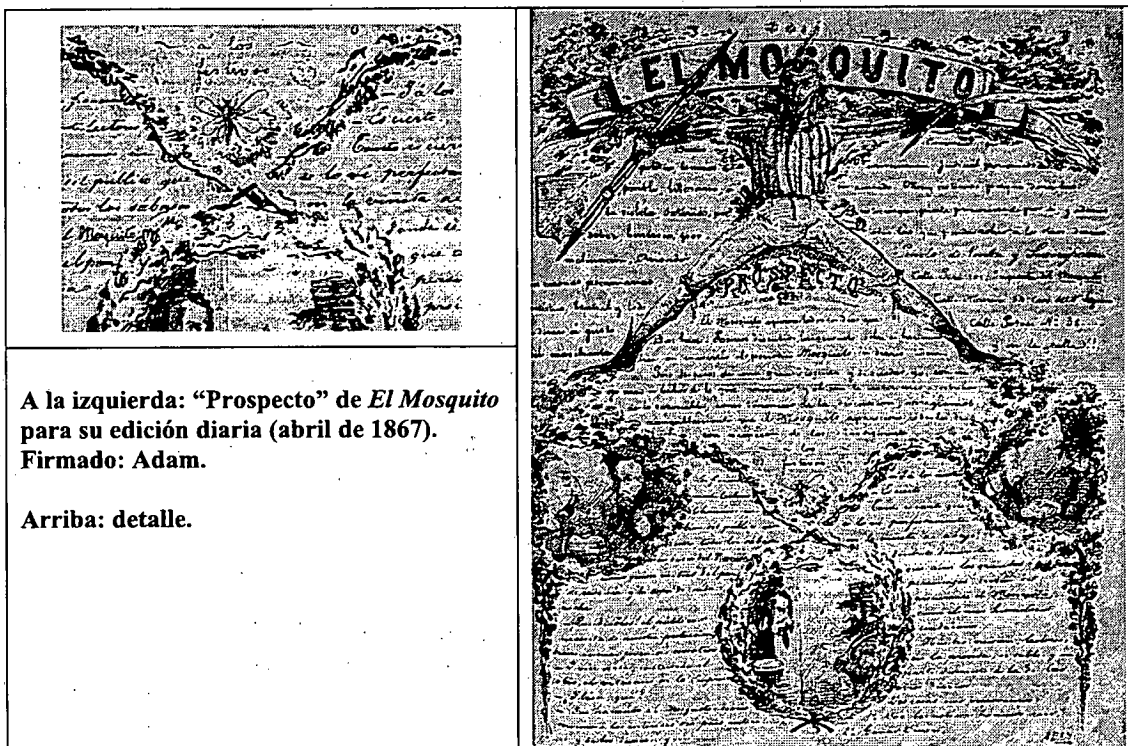


Arriba: detalle.

A la derecha:  
*El Mosquito*, VI, 330, 16-5-1869, p. 3 (detalle).  
"Recepcion de Fausto en el teatro Colon y de Mefistófeles en el teatro de la política". Caricatura de D. Vélez Sarsfield, firmada por H. Stein.

Vélez Sársfield era por entonces Ministro de Interior de la Nación, bajo la presidencia de Sarmiento. Su proyecto de Código Civil, encargado por el Presidente B. Mitre en 1865, se sancionó a libro cerrado el 25-9-1869.

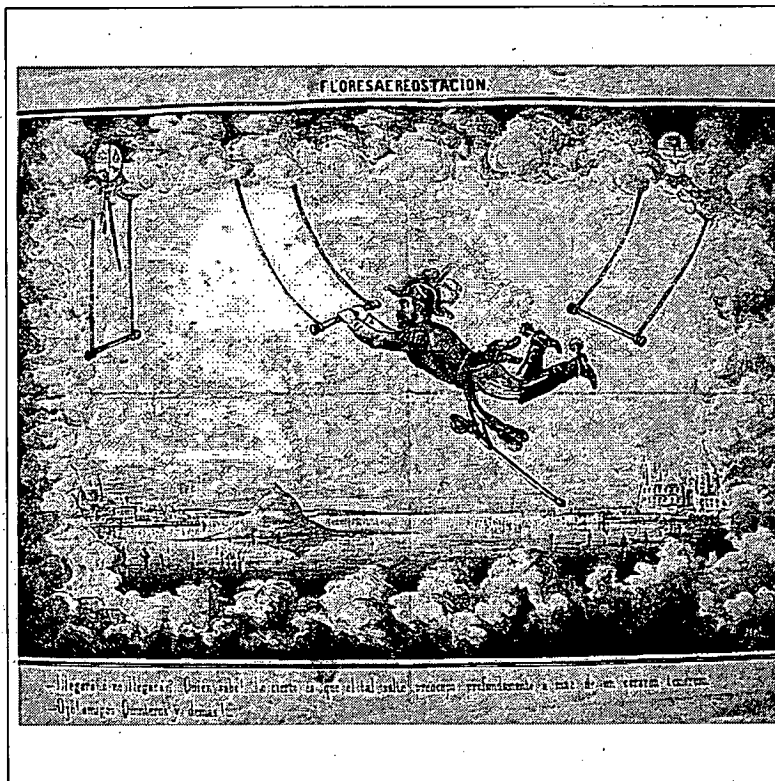




A la izquierda: "Prospecto" de *El Mosquito* para su edición diaria (abril de 1867). Firmado: Adam.

Arriba: detalle.

La exhibición de la letra no es, desde ya, el único modo en que ingresa el discurso verbal en las imágenes del periódico. En sus primeros meses, con muchísima frecuencia la vida política porteña tiene para *El Mosquito* la forma del espectáculo. Pero las representaciones de estos espectáculos reconocen, a su vez, tradiciones que no son única ni primordialmente visuales. Circos, corridas de toros, presentaciones de orquestas, desfiles más o menos carnavalescos: motivos todos vinculados con lo teatral, con su propia carga de didactismo; y vinculados todos también con el tópico de la representación dentro de la representación, combinados con los ya apuntados recursos del "arsenal del caricaturista" (cambios y contrastes de proporciones fisiognómicas y entre los personajes y el contexto; personificación de conceptos abstractos; polarizaciones y antítesis en los objetos representados y en el uso del color, el valor cromático, etc.).<sup>114</sup> Las dificultades que atraviesa la presidencia de Mitre, los sucesivos episodios de la lucha entre "crudos" y "cocidos" y la primera etapa de la Guerra del Paraguay aparecen a menudo bajo estas formas.



*El Mosquito*, I, 4, 7-6-1863; p. 3. Caricatura inicialada H.M. (Henri Meyer).

La caricatura alude a la invasión de Venancio Flores a Montevideo, que contaba con el apoyo del partido gobernante en Argentina (el Partido Liberal, vg., B. Mitre).

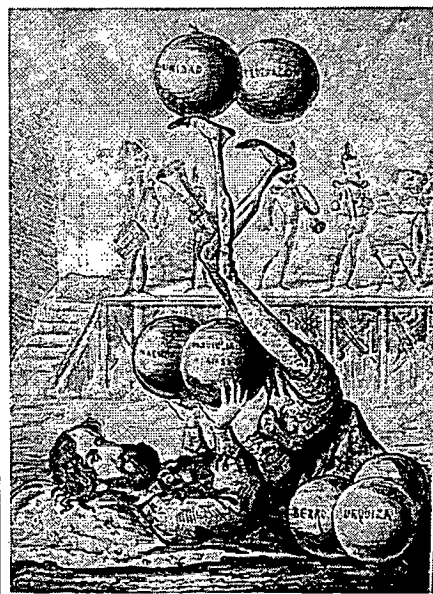
Sobre la imagen: "Flores Aeroestación".

Bajo la imagen:

"-Llegará o no llegará?"

Quién sabe! Lo cierto es que tal salto presagia profundamente a mas de un corazón temeroso.

-Ojo! amigos Quinteros y demás!..."




Izquierda: *El Mosquito*, I, 6, 28-6-1863, p. 3. Caricatura de H. Meyer.

Arriba: *El Mosquito*, II, 54, 28-5-1864. Caricatura de H. Meyer. Bajo la imagen: "Viva la trensacion que nos da esta horquesta". En la imagen: Letrero: "Oficina de la empresa. Calle Moreno 54"; telón: "entrada"; telón de fondo de la orquesta: "El MOSQUITO, III 2º AÑO!!!"

También las artes plásticas ofrecen modelos genéricos que el periódico resignifica, aunque no ya en términos de mediaciones (en la distancia que supone la mediación teatral de la "representación dentro de la representación") sino irónicamente. Sea que esta ironía incluya el objeto representado

<p>¡POBRE REPUBLICA ORIENTAL!</p>  <p>O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.</p>	<p><i>El Mosquito</i>, II, 61, 16-7-1864, p. 3 Caricatura inicialada H. M.</p> <p>Sobre la imagen: “¡Pobre República Oriental!” Bajo la imagen: “O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus...” [Texto litúrgico coral que se entona en Semana Santa: “Uds., todos los que pasan por la vida, deténganse y vean si hay dolor como el mío]”</p> <p>La imagen de la República codificada sobre la de la Virgen Dolorosa (v. pose y los puñales sobre el corazón). Cada puñal lleva el nombre de uno de sus siete dolores: a la izquierda, de arriba abajo: “ladrones”, “mediaciones”, “partido blanco”, “discordia”; a la derecha, de arriba abajo: “Aguirre”, “Berro”, “Calvo y Cía.”</p>
---	---

O bien que focalice en el procedimiento constructivo-poético que presupone la referencia estética.<sup>115</sup>

<p><i>El Mosquito</i>, IV, 252, 17-11-1867, p. 3. Caricatura de J. Monniot. Retrato con resonancias alegóricas compositivas “a lo Arcimboldo”.</p> <p>Sobre la imagen: “El Mosquito” Bajo la imagen: “La cabeza [sic] de la República” En los dos mechones sobre la frente de Bartolomé Mitre: “República /Argentina”. Algunos de los personajes que Mitre tiene en su cabeza son: la alegoría de la República (en la parte central de la cabeza); alegoría de “El Mosquito” (con cola de diablo y entre “ceja y ceja”, sobre el pefil); caricatura de Francisco Solano López (en la oreja, haciendo “pito catalán”); caricatura de Pedro II de Brasil (sobre el pómulo, apuntando con el dedo a López); caricatura de José M. Gutiérrez (sobre la punta de la nariz). Otros cuatro personajes sin identificar (boca, ojo, comisura del labio, frente sobre ‘El Mosquito’).</p>	 <p>EL MOSQUITO</p> <p>La cabeza de la República.</p>
---	---

Conforme las ediciones se suceden, la alegoría cede lugar a las relaciones que las imágenes proponen, explícitamente o no, al interior del periódico.



*El Mosquito*, II, 81, 3-12-1864, p. 3 y II, 91, 11-2-1865, p. 3. Ambas firmadas H. Meyer.

Sobre ambas imágenes: "Actualidad"

Bajo la primera (izquierda, arriba):

"[Mitre:] Griten! chillen! hablen! bramen! rujan! Nunca me siento incomodado... Lo que vale tener un buen carácter... y un buen sistema de paraguas!"

Sobre el paraguas, "llueven" las palabras: "equilibrio americano", "protectorado italiano", "intervención brasilera", "cuestión fronteras", "papel moneda", "cuestión peruana", "prensa localista", "prensa blanca", "elecciones municipales", "Paraguay".

Bajo la imagen segunda (izquierda, abajo):

"Urquiza:-Me da Vd. un lugarcito compadre?

Mitre: -¡Como no, amigo! Sientese nomas. Yo sabia que Vd. iba á venir; lo estaba esperando".

Sobre el paraguas, "llueven" las palabras: "Lopez", "Barra", "Basilio Nuños", "Paraguay", "Bloqueo", "Tamandaré".



*El Mosquito*, I, 28-6-1863, p. 3 (izquierda), y I, 20, 27-9-1863, p. 3 (derecha). Ambas caricaturas firmadas H. Meyer

Sobre la imagen de la izquierda: "Actualidad".

Sobre la imagen de la derecha: "Esferas políticas. 2º Acto (v. el No. 6)".

En la imagen: Vélez Sársfield (Ministro de) presenta su renuncia a Mitre. Las "esferas" con las que hacía malabares están en el piso (en ellas se lee: "Uquiza", "Berro", "Provincia B. Aires", "Nacion", "Federacion", "Unidad").

Bajo la imagen: "Con que ya no tenemos bombo?... Con que nos abandonas Velis Nolis?..."

Tras la fallida experiencia del formato “diario”, la frecuencia bisemanal del periódico lo obligó a producir aún más ilustraciones. Fue entonces cuando las escenas costumbristas y realistas comenzaron a ponerse a la par de las políticas. Desde abril de 1869 –H. Stein había ingresado un año antes como dibujante del periódico- *El Mosquito* comenzó a publicar dos páginas de caricaturas. La página dos estaba por lo general ocupada por imágenes realistas-costumbristas (cada vez más similares a las de una publicación ilustrada no satírica o burlesca) mientras la tres sostenía las caricaturas políticas. La vida social atravesada por la moda, los paseos, la lectura de periódicos, y los bailes, en cuyos “tipos” podrían reconocerse lectores y lectoras “comunes”, a contra página de la comparsa política. *El Mosquito* comenzaba a diseñar la vida en distribución complementaria, ofreciendo imágenes para consumos más diversos y cuyo efecto combinaba la inmediatez de la coyuntura con la amable demora de la mucho más amable “caricatura social”.



*El Mosquito*, VII, 318, 21-2-1869

Veinte años después de Caseros, con la Argentina unificada, ejercicios electorales sincopados pero frecuentes, movilizaciones callejeras asiduas y concurridas, producción y consumo del más diverso tipo de impresos, la opinión porteña y la opinión argentina se habían transformado decisivamente, y las caricaturas de *El Mosquito* eran una de las

versiones visibles de esas transformaciones. Para 1870 el relato visual que proponía el periódico estaba evidentemente emancipado de las necesidades de la glosa o el comentario verbal.

En suma, con *El Mosquito* la prensa satírica encontraría un nuevo formato y conquistaría nuevas funciones. Entrenados y seducidos, los lectores podrán apreciar en las entregas regulares y sistemáticas de caricaturas el placer del reconocimiento, no entendido como identificación (la sofisticación de los mecanismos visuales de la sátira de *El Mosquito* la presupone). Lejos de la prensa militante o combativa, la intervención del periódico en la vida política y en la formación de la opinión pública busca organizar una narración de la política contemporánea; relato en que la prensa tiene un lugar privilegiado como protagonista.<sup>116</sup> Lugar de exposición, de transposición y de revelación de la vida pública, la prensa satírica –y en particular, el propio periódico– un lugar más encumbrado aún: el de la mediación, el lente distanciado pero no neutral. *El Mosquito* parece ser el único que puede reflexionar sobre todo, incluso sobre sí mismo. El ascenso de Stein a la categoría de editor-gerente y el cambio de formato que acompañó este cambio transformó la propuesta gráfica del periódico, y definió el nuevo modo en que *El Mosquito* administraría la sátira.

### Notas al Capítulo 3

<sup>1</sup> Agrega Sarmiento, enfatizando el reemplazo de la épica por la “novela”: “En honor de nuestros soldados, sea dicho, no hubo matanzas después del combate, oyéronse por todas partes el grito de hermano, que era la predicación del *Boletín* desde el primer día, y el lenguaje de todos los comandantes de los cuerpos. Dentro de la casa de Caseros murieron ciento cincuenta, a causa de una recrudescencia de fuego por puertas y ventanas que hicieron los batallones encerrados allí, después que estábamos en el patio” (tanto el epígrafe como esta cita en Sarmiento, 1852: 111).

<sup>2</sup> En este punto, resulta fundamental realizar una salvedad en cuanto a la percepción y a la extensión real de esa apertura. El hecho de que “libertad de imprenta” y “libertad de opinión” sean sintagmas reiterados, casi tópicos en los impresos de la época —y, particularmente, en las páginas de la prensa contemporánea— no debería dar a entender que esas libertades estaban efectivamente vigentes, o al menos, que se daban de hecho y sin conflictos. Al respecto, y sobre todo a propósito de los reiterados intentos gubernamentales, a lo largo de la década de 1850, por intervenir sobre esas libertades, a partir de juicios, clausuras, multas, etc.; así como de mecanismos informales pero igualmente disuasivos, como la intimidación de redactores o la persecución de repartidores. V. Wasserman: 2009.

<sup>3</sup> Roberto Amigo homologa, en este sentido, la función que cumplen las revistas ilustradas con las que llenan los salones de vistas ópticas, un objeto y una práctica clave de la cultura visual de la época. Discute, en este punto, con Pilar González Bernaldo, quien da preeminencia al valor que habrían tenido estos salones para la configuración de una identidad nacional-local (Amigo: 1999). Los primeros “salones de vistas ópticas” se habían presentado en Sud América hacia los inicios de 1820. Recuérdese que Félix Tiola, eslabón clave de la distribución de *El Grito Argentino*, había montado varios espectáculos de este tipo en esos años.

<sup>4</sup> Sobre los “salones de vistas”, “panoramas” y otras novedades “ópticas” de la época, v. también Telesca y Dujovne (1997), y Telesca y Amigo (1997).

<sup>5</sup> A modo de muestra de la oferta de este tipo de diversiones, v. los siguientes tres avisos, publicados uno a continuación de otro en *La Tribuna* del 24-5-1855 (p. 3, c. 4). “Gran Panorama óptico /Calle de la Federacion No. 286/ compuesto de la guerra de Oriente y de las principales ciudades de Europa, á saber: /

Vistas que se ponen de manifiesto el viernes 25 de Mayo.

1°. – Vista de Génova tomada de las murallas.

2°. Vista del Puerto de Liverpool.

3°. Vista de Dieppe tomada desde el Polet.

4°. Vista del Bajel ‘Le Tonnat’ en el combate de Abouhil. Muerte heroica del capitan del bajel ‘Dupetit Thouars’.

5°. Vista de la partida del puerto de Calais para el mar Báltico de la división francesa en los buques de la escuadra inglesa.

6°. Vista de la defensa heróica de Silistra.

7°. Vista de la derrota de los rusos en Giurgeva.

8°. Vista del bombardeo de Odesa.

9°. Vista del consejo celebrado en Varna el 19 de Mayo.

Precio de entrada: 2\$

Todos los domingos se cambiarán las vistas.

Los días de trabajo estará abierto desde las 6 hasta las 10 de la noche y los días festivos se abrirá á las 2 de la tarde.”

A continuación se publica un aviso de “La Nueva Sala de Recreación /denominada/ Museo Diorámico”, ubicada en la calle Representantes entre Federacion y Perú; y por último, la “Esposicion Publica” de “Salones de figuras de cera al natural. La mas grandiosa colección que viaja en todo el mundo”. Esta colección incluye retratos de la Reina Victoria, del Cardenal Wolssey, de D. Pedro II de Brasil, etc.

<sup>6</sup> Este planteo tiene afinidades con las hipótesis de Paulette Silva Beauregard, quien en un trabajo incluido en un volumen colectivo sobre las relaciones entre cultura visual y poder estatal, considera a la “revista ilustrada” finisecular —su trabajo se centra sobre la revista venezolana *El Cojo Ilustrado*— como una “galería del progreso”: vale decir, como espacio de exhibición totalizadora y jerarquizadora, en el que las revistas organizan “colecciones que van clasificando objetos y personas en un intento de ordenar de acuerdo a la lógica de la evolución” (382). La revista ilustrada sería así, a la vez, “vitrina” y “prueba” del

progreso, un espacio en el que se transforman en “documentos para la clasificación, archivo y memoria de un saber urbano y moderno que intenta imponer la propia publicación.” (385). Sin duda el énfasis en la noción de “progreso” parece vincularse más estrechamente con la coyuntura *fin-de-siècle*. No obstante, las sugerentes hipótesis de este trabajo podrían encontrar raíces, al menos en el ámbito rioplatense, en el período que estoy estudiando.

<sup>7</sup> En rigor, existió al menos un periódico que usó previamente este adjetivo en su subtítulo: se trata de *El relámpago, crítico, satírico, epigramático, federal y anti anarquista*, publicado en el agitado año de 1833 (v. Capítulo I). En la etapa que sigue a Caseros, sin embargo, resulta notable que este adjetivo y sus variantes o derivaciones se multipliquen; esta insistencia en la denominación, como espero probar enseguida, expresa además la irrupción de un nuevo tipo de periódico, con funciones nuevas, que exceden a las censorias.

En cuanto a *La Ilustración Argentina*, existió un periódico de igual nombre fundado en Mendoza, en 1849, dirigido por Juan Llerena y Bernardo de Irigoyen. No he podido consultarlo. Según Galván Moreno, fue creado por Rosas con el único fin de hostigar y refutar la prédica de Sarmiento, quien le responde desde *La Crónica* (182-183). Las escasas referencias con que cuento darían a entender que si bien su diseño no es nada descuidado, en este caso, la palabra “ilustración” remite a la idea de “esclarecimiento” y a su sentido de elucidación pública y racional, antes que a la inclusión de imágenes. Véase, en tal sentido, la naturalmente parcial descripción que da Sarmiento del periódico: “*La Ilustración Argentina* es, por lo demás, una publicación con la que apenas rivaliza *La Revista de Santiago*, constando de 40 páginas en folio, a dobles columnas i tipo menudísimo, lo que la mayor parte de los impresores llaman breviarío. Sus redactores no disimulan el objeto de tan costosa publicación. ‘Alzaremos la voz, dicen en su prospecto, de los gobiernos legales (de la Confederación) y del *gran hombre* que preside sus destinos, vil e insidiosamente calumniado por salvajes unitarios (...)’” (“*La Ilustración Argentina*. Periódico de Mendoza”, publicado en *La Crónica* el 3 de junio de 1849; *Obras*, VI, 201).

<sup>8</sup> El cambio al que refiere Hortelano se produjo en diciembre de 1853. El periódico pasó a llamarse, entonces, *Museo de las familias*. Esta publicación cesó en abril de 1854 (Galván Moreno, 1943: 198; Szir, 2009: 14).

<sup>9</sup> V. también Capítulo 1.

<sup>10</sup> Las colecciones de ambos periódicos pueden consultarse en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Argentina. En ambos casos se trata de diarios o de publicaciones que intentaron tener una circulación diaria (y que con cierta frecuencia se vieron suspendidas, ya por problemas materiales vinculados con la edición, o por clausuras por parte del estado). A diferencia de *El Padre...*, estas publicaciones tienen un tono evidentemente populista, marcado desde la voluntad de recibir “comunicados”, incluso anónimos, para que aparecieran en sus páginas. Tanto *La Avispa* como *El Torito* ocupan parte de sus páginas en atacar o punzar a otros periódicos: el primero al segundo, al *Padre Castañeta* y a *La Camelia*; el segundo a *La Avispa*.

Antonio Zinny consigna un periódico titulado *La Avispa*, escrito por “don Santos Martín y Benito Hortelano” en su lista de los aparecidos “en 1852, después del 3 de febrero” (Zinny, 1869: 403). Vázquez Lucio, por su parte, señala su subtítulo (“Palo ciego al que no ande derecho”) y que polemiza con el *Diario de la Tarde* y con *El Torito Colorado* (Vázquez Lucio, 1985: 69-70). En sus *Memorias*, Benito Hortelano da muchos detalles sobre este periódico. Niega que Toro y Pareja haya sido autor de este periódico: “Creé *La Avispa* con dos objetos: con el de favorecer a un paisano con quien trabajé en la imprenta de Arzac, a quien puse al frente del diario, porque a mí no me convenía dar la cara (...). La otra razón fue el deseo de satirizar muchas cosas ridículas que veía desde que pisé países republicanos (...). Nadie sabía quién era el autor de *La Avispa*; a varias plumas se les colgó el santo, pero en quien más recayó la sospecha fue en Toro y Pareja, hasta que este tuvo que dar un desmentido en los diarios.” (Hortelano, 1936 : 214). Según Hortelano, el periódico criticaba satíricamente a Urquiza y a algunos unitarios en el poder. Añade que el periódico fue muy exitoso por la convocatoria que su prospecto hizo a los lectores: quienes quisiesen “denunciar algún abuso” o “quisiesen hacer conocer alguna cosa” podrían echar “las cartas por una ventana de la redacción, que quedaría abierta toda la noche.” (ibid.). Esta modalidad, de la que Hortelano se titula pionero, fue rápidamente adoptada por periódicos satíricos y serios. Mientras esta forma de comunicación de los lectores daba popularidad a las hojas impresas, también permitía, muchas veces, que los redactores completaran el contenido de sus publicaciones (o, a la inversa y presumiblemente, que recurrieran al “motivo” del “manuscrito encontrado en el buzón” como modo de introducir algún tema o incluso algún rumor en las páginas de sus impresos). El “anónimo” se



convertiría pronto en una cuestión que llamaría la atención del Estado de Buenos Aires, porque ponía en juego los límites tanto de la libertad de expresión y de imprenta como el estatuto de delito de la injuria. V., sobre estas cuestiones, Wasserman: 2009 y las notas 2, 16, 33 y 45 de este Capítulo.

*La Avispa* tenía, según Hortelano, otro motivo de popularidad: “La suscripción solo costaba cinco pesos mensuales, lo que hacía que hasta la última clase la leyese” (Hortelano, 1936: 215).

El Padre Castañeta buscó punzar desde su primer número a *La Avispa*. Así, en unos versos de “Salutación”, advertía así: “(...) Ved que mucho engañan los necios arreos: / Que quien se imagina Palomo, es un buitre, / Que quien se cree galgo, no es más que un podenco/ Y quien hace alarde de cáustica ciencia/ Creyéndose “Avispa” de aguijon muy fiero, /No es sino Chicharra que tímpanos rompe, /Y que en cinco pesos es caro bichuelo.” (1, 28 de abril de 1852).

En cuanto a *El Torito*, se trata de aquel que polemizaba con *La Avispa*. Su nombre, evidentemente, lo emparenta con las hojas gauchescas publicadas por Luis Pérez antes del segundo gobierno de Rosas: *El Toro del Once* y *El Torito de los Muchachos*. La responsabilidad del periódico era anónima (se la atribuía “Pánfilo Babilonia”). Como *La Avispa*, *La Nueva Época* y *El Padre Castañeta*, *El Torito Colorado* fue suspendido por diez días a partir del 12-5-1852. La acusación fiscal era la de causar “escándalo” mediante “calumnias anónimas”.

*El Torito Colorado* se publicó entre el 3 de mayo y el 23 de junio de 1852 (es decir, superponiéndose apenas con *El Padre Castañeta*). Si este dato es correcto, la memoria de Quesada respecto de las diferencias entre *El Padre...* y estos periódicos potencia el carácter moralizante del primero, que en sus palabras parece responder a una voluntad correctiva de los “abusos” satíricos de los otros dos.

<sup>11</sup> Como *La Caricature* (1830-1843), *Le Charivari* (1832-1937) fue fundado por el periodista republicano francés Charles Philipon. Su eficacia en la violenta oposición que ejercía contra el régimen de Luis Felipe suscitó que el rey prohibiera las caricaturas en 1835. A partir de entonces publicó durante algunos meses “inocentes” caricaturas sociales y de costumbres. Entre sus primeros colaboradores estuvieron todos los grandes caricaturistas de la época; entre ellos: Nadar, Grandville, Gustave Doré, Charles Vernier, Alexandre-Gabriel Decamps, Alfred Le Petit, Andre Gill, Paul Gavarni, Cham y Honoré Daumier.

Apenas posterior, la revista inglesa *Punch* (1841-1992) adoptó como subtítulo, inicialmente, el de “*The London Charivari*”, lo que expresa claramente la popularidad de su modelo francés. No obstante, su humor tuvo desde el inicio una vertiente más conservadora y (quizá por eso mismo) deliberadamente costumbrista que la de su modelo. Fue fundada por Henry Mayhew y Ebenezer Landells. Mayhew dirigió la revista, durante sus primeros meses, junto con Mark Lemon. Entre sus ilustradores estuvieron Archibald Henning, John Tenniel, Richard Doyle, George du Maurier, Charles Keene y Phil May. (Para un estudio completo y exhaustivo sobre *Punch*, v. Altick: 1997).

*Fray Gerundio. Periódico satírico de política y costumbres* (1837-1849), fue fundado, escrito y publicado por el escritor español Modesto Lafuente. Su nombre, como es evidente, aludía a la novela del padre José Francisco de Isla y Rojo, el “Padre Isla”, *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* (1758), en la que satirizaba la retórica ampulosa de algunos curas. El periódico tuvo tres épocas, la segunda de las cuales incluyó un “Teatro social del siglo XIX” y la tercera, una “Revista europea”. Ambos rasgos son significativos, como se verá en este capítulo, desde que incorporan motivos y concepciones satíricas que tendrán desarrollo también en los periódicos rioplatenses.

Como se puede advertir a partir de esta somera información, los tres periódicos aludidos por *El Padre Castañeta* suponen contextos, blancos satíricos y modalidades retóricas (verbales y visuales) muy heterogéneas. Por eso, su mención en conjunto y su puesta en una misma serie o sistema muestra, probablemente, la avidez por legitimar el gesto fundador de estos “jóvenes” en una publicaciones extranjeras y prestigiosas. Pero además, exhibe sobre todo la voluntad de encontrar un “género” de publicación en el que inscribir sus intenciones (y su producto impreso), por sobre las evidentes diferencias que estos periódicos tuvieran entre sí.

<sup>12</sup> Palemón Huergo (1817-1892), había estudiado en Estados Unidos, Europa y Brasil, y regresado a la Argentina en 1852. De inmediato se sumó a Martín Piñero y Dalmacio Vélez Sársfield para integrar la redacción de *El Nacional*, que dirigió hasta 1860.

El “Remitido” en verso de “Un patriota” y los versos de “Cascabel” eligen formas explícitamente satíricas para criticar a Huergo; y parecen aludir además a otros personajes (quizá, por ejemplo, a Dalmacio Vélez Sársfield, al aludir a los paseos en la corte de Rosas, a los versos en el álbum de su hija Manuelita, etc.).

Los textos firmados con nombre propio, en cambio, toman un tono admonitorio y que no deja lugar a sarcasmo o ironía. Esta distribución complementaria (sátira y seudónimos por un lado; “veras” y nombre propio, por otro) ratifica la concepción “teatral” que el periódico elige: la prensa satírica como “escenario” que representa la vida en paralelo, deformándola (v. Erre: 2009).

<sup>13</sup> Gálvez/Quesada explica que el periódico iba a llamarse “El Padre Castañeda”, y que cambiaron el nombre por una protesta que, tras la salida del prospecto, hicieron llegar a los redactores familiares de “aquel fraile, escritor humorístico y fecundo” (I, 373). En el primer número la redacción explicaba que, pese al cambio de una letra, “El Padre Castañeda que escribiera el prospecto es el mismo Padre Castañeta que escribe ahora y escribirá siempre (...) y si aún así no les gusta, me llamaré *Castañuela*” (ibíd.).

Para el *Diccionario de la Real Academia Española*, “castañeta” es sinónimo de “castañuela”, y sirve también para denominar al golpe que se realiza con el pulgar y la palma de la mano para imitar su sonido. Este segundo sentido aparece ya en las edición de 1780 del *Diccionario*. Estridencia y algazara se combinan, así, en el nombre elegido; semas al que se agrega el de la imitación –del instrumento musical y, en este caso, la imitación reinterpretada del tono y la figura del “humorístico y fecundo” periodista–.

Sobre los periódicos de Castañeda, v. también el Capítulo 1.

<sup>14</sup> Al morir su padre, Miguel Navarro Viola (1830-1890) tuvo como tutor a Vicente López y Planes (quien era gobernador de Buenos Aires durante el período en que se publicó *El Padre Castañeta*). Muy joven, en 1844, publicó un volumen de poesías titulado: *Ocios juveniles*. Estudiante todavía, en 1847, fue autor de *La Polluela*, un periódico en el que criticó a uno de sus profesores de derecho, por lo que fue suspendido en sus estudios (1847). Pudo recibirse de “jurisconsulto” al año siguiente. Ese mismo año retomó su vocación periodística, redactando el *Mosaico literario* (1848) junto a José Antonio Wilde.

Entre 1849 y 1851 realizó prácticas jurídicas en el estudio de Baldomero García, un funcionario clave del régimen de Rosas (como se recordará, García tuvo, entre otras misiones, la de realizar gestiones diplomáticas en Chile para neutralizar la prédica de Sarmiento durante los primeros años de la década de 1840).

Como Navarro Viola, Benjamin Victorica (1831-1913) obtuvo el grado de “Doctor en Jurisprudencia” en la Universidad de Buenos Aires en 1849, y realizó prácticas jurídicas en el estudio de García, quien había sido además su “padrino” de tesis. Trabajó como Oficial de la Asesoría del Gobierno y Auditoría del Ministerio de Guerra y Marina. Era hijo de Bernardo Victorica, jefe de policía de Rosas durante su segundo gobierno y, según Cutolo, había publicado poemas de circunstancias dedicados a Rosas y a Manuelita en *La Gaceta Mercantil* y en folleto (1851). No obstante, había formado parte de las fuerzas combatientes contra Rosas en la batalla de Caseros.

Se entiende, en suma, que Navarro Viola y Victorica, como señala Gálvez/Quesada, quisieran dejar su nombre a resguardo. Pero al pudor y a la admiración que deposita el memorialista en esta reticencia habría que agregar, probablemente, que sus breves trayectorias biográfico-culturales eran fácilmente vulnerables: ya fuera por sus vínculos con el pasado inmediato (sobre todo, en el caso de Victorica), ya por las dificultades que los vínculos con el poder actual (Navarro Viola) podían acarrear tanto al gobierno como a un periódico “crítico-burlesco”.

<sup>15</sup> Quesada agrega un dato político clave: Eusebio Ocampo “no quiso malquistarse con Urquiza”, y por eso no denunciaba ante él los proceder de la policía, “a trueque de que el redactor obtuviese no sé qué favores del gobernador [Vicente] López” (379-380). Muerto Urquiza hacía dos décadas (1870), el dato no podía ser sino un detalle de color. En el momento de los hechos, denuncia en todo caso una parcialidad respecto de los ataques satíricos que el periódico, lógicamente, no podía explicitar (y que quizá no todos sus integrantes compartían).

<sup>16</sup> El Estado de Buenos Aires procedía así de modo irregular, ya que la ley vigente exigía que se recurriera a un tribunal para acusar a los periódicos. La clausura se daba en el contexto de una activa discusión, agudizada hacia los primeros días de 1852, sobre los alcances y límites de la libertad de imprenta, que implicaban además los de sus condiciones de posibilidad: ¿era legítimo que el gobierno diera a conocer los documentos oficiales en un único periódico? ¿eran responsables los redactores y editores por los “remitidos” sin firma? ¿cuál era el límite entre la alusión y la referencia, vale decir, entre la afirmación general y la injuria o –término propio de la época– las “personalidades”? Entre los involucrados se contaban los redactores de *Los Debates*, *El Progreso*, *El Nacional*, *La Prensa Nacional* (publicación urquicista, responsabilidad de Adeodato Gondra), *El Padre Castañeta* (que había tildado de “asalariados”

a los periodistas de *El Progreso*, por defender los documentos oficiales) y *La Avispa* (que se burlaba de las posibilidades de legislar sobre los anónimos) (Wasserman, 2009: 136-138). “Las sanciones se tomaron contra medios satíricos que podían ser populares pero que no gozaban de prestigio y protección” por parte del Estado, explica Wasserman (2009: 137).

<sup>17</sup> El último número de *El Padre...* alude a un viaje repentino que debe realizar su redactor, el cordobés Eugenio Ocampo. Según Andrea Bocco, Ocampo se alejó de Buenos Aires por “su compromiso con la política de Urquiza” y con “la causa de la Confederación” (Bocco, 2004: 321).

Posiblemente los compromisos de Ocampo con el gobierno de Urquiza fueron determinantes para el fin del periódico. El 27 de abril de 1852 se había producido en Córdoba una revolución, y el nuevo gobernador provisorio, Alejo C. Guzmán, había dictado un decreto de libertad de imprenta, poniendo a disposición de redactores y editores la Imprenta del Estado. Poco después aparecieron varios periódicos, entre ellos *El Fusionista*, dirigido por Ocampo. Su objetivo era lograr la unificación nacional sobre la base del Acuerdo de San Nicolás. El periódico fue dirigido por Ocampo. Más tarde Ocampo dirigió también el diario más importante de la Confederación, *El Nacional Argentino* (1855), cargo que abandona para desempeñarse en el Ministerio del Interior de esa unidad política. (Bocco, 2004: 321).

En cuanto a Miguel Navarro Viola, después de la renuncia al gobierno de López y Planes (diciembre de 1852) se trasladó a Montevideo por consejo de López, su tutor. Victorica estuvo entre los sitiadores de Buenos Aires, junto a Hilario Lagos; y tendría luego una extensa carrera castrense (Cutolo, 1968-1985).

<sup>18</sup> Sobre la prensa como discurso direccionado durante la situación de sitio, v. también Fontana y Roman: 2008.

<sup>19</sup> Por ejemplo: “Se vende muy barato. Una partida de sables y tercerolas: y un caballo parejero (el rabioso), pertenecientes a la acción de Cagancha. El que se interese acuda al Cuartel General de San José de Flores, que allí hay con quien tratar” (I, 1, p. 4).

<sup>20</sup> En la última comunicación del redactor (quien firma con sus iniciales: “M. T. P.”) con sus lectores, les anuncia que pasará a trabajar en el nuevo periódico, *Los Debates*. Al cerrar su texto, Toro y Pareja asegura: “En la nueva tarea que vamos a emprender, ni abandonaremos nuestro género particular, ni nuestra habitual franqueza, y tendremos de nuevo ocasión para repetir al público las expresiones de nuestro más sincero agradecimiento, sin que esto perjudique a la sátira que hablará siempre con todos y con ninguno” (I, 96, 20-8-1853).

<sup>21</sup> En esta derrota habría tenido un papel crucial la aceptación de un importante soborno por parte de las fuerzas que bloqueaban a Buenos Aires por el río, al mando del capitán norteamericano John Halmstad Coe (Saldías citado por Busaniche, 1965: 649-651).

<sup>22</sup> Como se recordará, la elección de los “apuntes biográficos” como género que vehiculiza la censura moralizante aparecía ya en *El Grito Argentino*. Aquí el género se resemantiza, en tanto plantea el paralelo entre la biografía infame de Rosas y el relato, pendiente, de la de Urquiza.

Sobre los “apuntes biográficos” en *El Grito Argentino*, v. el Capítulo 2 de esta tesis. Con relación a las biografías en el *Facundo*, puede consultarse Rodríguez Pérsico (1993). A propósito de las biografías y sus usos y funciones en la literatura argentina del siglo XIX, v. Fontana (2010).

<sup>23</sup> Luis Pérez, en cambio, titula sus periódicos y hojas no con el nombre de un gaucho, sino mediante un sintagma en el que o bien prima la connotación que confiere al redactor o a sus lectores (así en *El Toro del Once*, *El Torito de los Muchachos*) ya una suerte de hipóstasis o antonomasia (*El Gaucho*, *La Gaucha*).

<sup>24</sup> V., en el primer número, el contraste entre la primera composición, “Prosa del trato entre el imprentero y yo”, y la que le sigue de inmediato, “Lamentos a Vucelencia el Director Provisor”, ante quien Aniceto señala, con necesario énfasis en el dativo de interés: “me *le* voy a lamentar”.

<sup>25</sup> Sobre la cuestión de la “patria”, los sentidos de esta palabra y su articulación en y a través de la gauchesca, v., por supuesto, las postulaciones de Josefina Ludmer (1988).

<sup>26</sup> “La premisa combativa del periódico es evidente, y no hace más que continuar en este sentido la línea poética de *Paulino Lucero*. Pero esta agresividad animal también sigue una tradición dentro del periodismo gauchesco: ahí están, por ejemplo, *El Torito de los Muchachos* y *El Toro del Once*, periódicos del gauchipolítico rosista Luis Pérez, (...). Del toro al gallo (o del torito al gallito) hay en la gauchesca

todo un repertorio de la animalidad, deudor evidente de la cultura rural, y cuya proliferación puede verificarse, por ejemplo, en *Martín Fierro*.” (Ansolabehere, 2003: 46).

<sup>27</sup> Con recursos mucho más acotados, el gauchesco Luis Pérez mostró una constante preocupación por las imágenes –frontispicios y viñetas– de sus periódicos. Esa misma relación entre oralidad, escritura e imagen que aparecía en *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!* reaparece así, en la gauchipolítica de Pérez (por ejemplo, en *El Torito de los Muchachos*) y de Ascasubi; como una forma de habilitar una clave de lectura que incluya a un público que cuenta con diferentes grados de destrezas lectoras. La lectura de marcas de ganado, tal como lo señala Julio Schwartzman, es una competencia extendida que se emparenta con la lectura de imágenes en la gauchesca (Schwartzman: 1996 y 1998).

<sup>28</sup> V. por ejemplo, las siguientes composiciones incluidas en *Aniceto el Gallo*: además de la “Carta certificada...” (3, 3-6-1853), en el mismo número, el “Aviso de por San José de Flores” (sobre la supuesta deserción de la Legión Italiana), el “Diálogo que tuvieron hacen pocos días dos lanceros de los del valeroso comendante Otamendi, Zenón Núñez y Jacinto Roca” (6, 2-7-1853, donde cuentan las penurias y hambre de los soldados de Urquiza) y la “Enfermedá incurable del Diretor de la docena de flaire” (en el mismo número; en prosa, donde describe en clave escatológica el temor de Urquiza); etc.

Este uso de estrategias conocidas se refuerza mediante la inclusión de algunas composiciones ya publicadas por Ascasubi y que se incluyen en *Aniceto el Gallo* (en el número 3, 3-6-1853; la “Salutación del Gaucho Jacinto Cielo al 18 de julio de 1830”).

Sobre el sitio como matriz del *Paulino Lucero*, y sobre los procedimientos y estrategias retóricas que lo sostienen, v. Fontana y Roman (2008).

<sup>29</sup> Durante sus siete primeros números, *El Torito Colorado* se presentó con el siguiente frontispicio:



El 23 de abril de 1852, *La Avispa* –como se recordará, redactado por Benito Hortelano– publicó el siguiente comentario sobre su colega:

“El torito colorado.” Ayer hemos visto un cartel que lleva dicho rótulo. Porque él lo dice, lo creemos, pero a juzgar por la viñeta que lleva la frente no entendemos de animales o la tal viñeta reprecenta [sic] una vaca. (p. 2, c. 1)

Sin otras alusiones ni polémica alguna (en diferentes oportunidades habrá de ambas), *El Torito Colorado* cambia su frontispicio a partir de su número 8 (martes 11 de mayo de 1852):



La nueva imagen de *El Torito* responde claramente al aguijón de *La Avispa*. El nuevo *Torito* es menos redondeado, está marcado, porta cuernos listos para embestir y no deja lugar a dudas –resonancias de *El Matadero* de Esteban Echeverría– sobre su virilidad. El cliché que incluye el “remitido” publicado por *Aniceto el Gallo* reitera estos mismos rasgos distintivos.

<sup>30</sup> Ascasubi usa el recurso de reemplazar la palabra por la imagen en otras oportunidades. Julio Schwartzman, quien ha estudiado específicamente el problema que supone la relación entre oralidad, escritura e imagen en la gauchesca y a quien agradezco este comentario, identifica aquí un “rebús”: es

decir, el artificio por el que se va “a través de las cosas” (sin pasar por la escritura, aunque sí, desde ya, por la codificación que supone la cultura impresa).

<sup>31</sup> Como mostraré a continuación, con el análisis de *La Cencerrada*, la transformación de *Aniceto el Gallo*/*Aniceto el Gallo* (es decir, el híbrido que es periódico y a la vez enunciador del periódico, e incluso personaje de relatos y poemas que incluye el periódico) en personaje visualmente representado es un muy buen ejemplo de este proceso. Y una vez más: si la gauchesca como género venía predicando el carácter de artificio, el carácter representativo de la autoría y la complejidad que supone el entramado de las voces de autor y enunciador, su puesta en imagen no sólo explicita este problema, sino que reformula su planteo (Schvartzman: 2006).

<sup>32</sup> *Aniceto el Gallo* tuvo una segunda salida cinco años más tarde (cuatro ediciones del periódico, que continuaban la numeración de la primera etapa y se publicaron fechados el 12, 19 y 27 de marzo, y el 1 de octubre de 1859). No nos ocupamos aquí de su análisis, por considerar que no añaden nuevos elementos a los ya apuntados.

<sup>33</sup> “**La Cencerrada.** Sr. Redactor: Habiéndose informado que corren ciertas voces, de que un amigo mío es el redactor de ‘*La Cencerrada*’, me apresuro a desengañar á los que se hayan formado ese juicio, siendo escritos por mí todos los artículos publicados en este periódico. Su atento servidor, J. Rosset” (*La Tribuna*, 6-5-1855, p. 3, c. 1, “Hechos locales”). En una época en que las informaciones publicadas por los periódicos podían llevar a lesionar el honor personal al punto de suscitar un duelo entre redactores – como ocurriría, por esos meses, entre Palemón Huergo, redactor de *El Nacional* y L’Herminier, redactor de *L’International*–, y en que la discusión sobre la libertad de imprenta comprometía seriamente al Ministro de Gobierno de Buenos Aires, Ireneo Portela (Wasserman, 2009: 141), la asunción de la responsabilidad autorial no sólo importa para “desengañar” a los lectores, sino como forma de compromiso legal subjetivo.

Para otros datos sobre la publicación, v. su ficha técnica en la sección correspondiente del “Apéndice” (p. 634). No he encontrado más datos sobre J. Rosset.

<sup>34</sup> V. algunas páginas del semanario ilustrado parisino *Revue Comique Histoire philosophie litteraire et politique*, así como una publicidad anunciando su salida, en la sección de “periódicos extranjeros” del “Apéndice” de esta tesis. Entre los dibujantes colaboradores de esta publicación figuran Nadar, Bertall y Carpezat. Su principal blanco político era, previsiblemente, Luis Napoleón.

<sup>35</sup> En una de sus secciones, el periódico anuncia que presentará un “nuevo Gabinete Óptico”: “(...) sin que haya sido necesario señalar día para ir á visitarlo *pardos y morenos* (nueva aplicación del bien entendido sistema democrático en un país esencialmente republicano) (...)” (“Gran Biografía de los hombres Célebres. Por un enano”, *La Cencerrada*, I, 4, 12-5-1855, p. 2, c. 3). En otra oportunidad se reitera la alusión a los “pardos y morenos”. En cualquier caso, se entiende que ambas alusiones funcionan ante todo irónicamente, y respecto de los discursos sociales y políticos de lo “republicano” y del “sistema democrático”.

En su número 7 (20-5-1855), el periódico se burlaba de la acusación de ser prensa ministerial, pagada por el Ministro de Gobierno de Buenos Aires, Ireneo Portela. Si bien el “diario” se burla también de él, esta vinculación no deja de ser sugestiva, y explicaría la posibilidad de sostener económicamente una publicación de costo relativamente elevado (por las caricaturas).

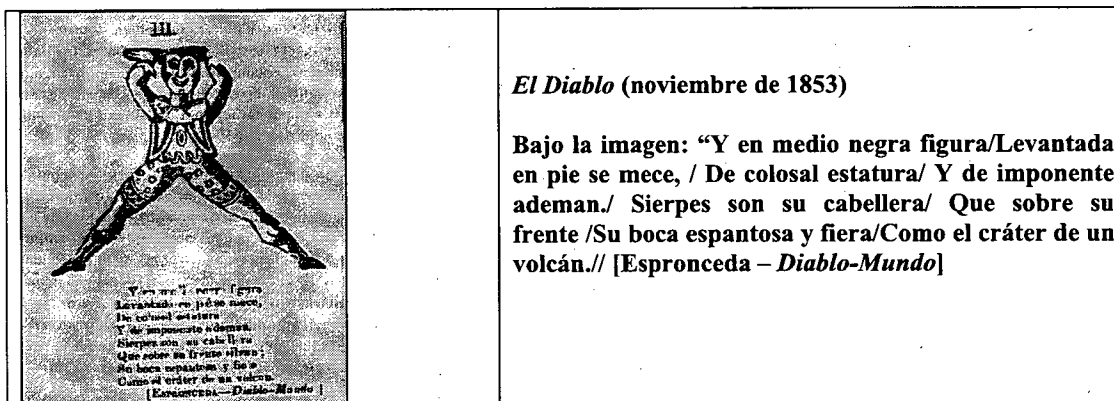
<sup>36</sup> Al punto que periódicos que comienzan a publicarse poco después, como *La Bruja-Duende* (1855) con ilustraciones de V. Mola) y su continuación, *El Zurriago*, incluyen también caricaturas de periódicos en su primer número. V. reproducción del primer número de *La Bruja Duende* en Vázquez Lucio (1985: I, 76); así como el comentario de Gutiérrez (1999: 13).

<sup>37</sup> “[La prensa satírica] se obliga a atravesar etapas sucesivas de degradaciones parciales, deslizando los fragmentos de la realidad “objetiva” hacia una realidad “satírica”, teatralizada: las personalidades públicas devienen en personajes, los lugares en decorados, los sucesos en escenas. Una vez que estos componentes han montado separadamente una proyección satírica, se hace posible establecer interacciones entre ellos hasta recrear una dinámica semejante a la de la vida” (La traducción es mía).

<sup>38</sup> Las representaciones de la metarreflexión sobre los periódicos parecen haberse popularizado rápidamente. Vázquez Lucio reproduce, sin indicación de fecha, una caricatura de *El Zurriago* (1855) donde aparecen diversos personajes portando distintos periódicos (*La Crónica*, *La Tribuna*, *L’International*, *El Nacional*) sobrevolados y tocados por un demonio (v. Vázquez Lucio, 1985: I, 77). La

fisonomía de estos personajes no (me) permite adivinar si se trata de retratos; claramente, no tienen atributo alegórico o simbólico alguno, salvo el de portar las hojas con los nombres de los respectivos periódicos.

<sup>39</sup> Como se sabe, la reutilización de una misma imagen para funciones muy diversas es norma en los primeros tiempos de la imprenta, y hasta avanzado el siglo XIX. En este caso, provee un ejemplo mínimo del tipo de valoración de la imagen que propone el periódico: este mismo cliché aparece en las páginas de *El Diablo* (1853) se aprovecha como apoyo para la imaginaria demoniaca que pone en juego el periódico (operación difícil de sostener con la imagen por sí misma, y que se plantea a través del epígrafe del *Estudiante de Salamanca. Diablo-Mundo* de Espronceda que, literalmente, sostiene la imagen):



En *La Cencerrada*, en cambio, se aprovecha en tanto imagen (el anclaje textual que provee el título “ejercicios gimnásticos” focaliza la atención hacia la pose representada).

<sup>40</sup> “**La Cencerrada.** El jueves se ha repartido el número 2 de este periódico, cuyo interés va decayendo ay, por lo insípido de su contenido y por la poca gracia en sus caricaturas. Si no se compone, aconsejamos a su editor de hacerlo morir, y el redactor el ir a escribir sus chistes al Chaco.” (*La Crónica*, 5-5-1855, p. 3, c. 2).

<sup>41</sup> Cfr., por ejemplo, estos tres textos de los “Hechos locales” de *La Tribuna*:

“**Caricaturas.** El sábado apareció el primer número de un papel titulado ‘La Cencerrada’, que contiene la caricatura del Sr. Mitre, la del Sr. Huergo, la de los Redactores de la Crónica, y la nuestra.

No sabemos el efecto que producirá en el ánimo de nuestros apreciables colegas; pero en cuanto a nosotros, podemos asegurar a su autor (que en sí es más caricatura que todos) que nos ha causado un verdadero placer, y solo sentimos no poder distinguir a cual de los redactores de la Tribuna se ha intentado caricaturar.” (*La Tribuna*, 30-4 y 1-5-1855, p. 2, c. 6).

“**La Cencerrada.** Este papelillo que no parece estar bien con nadie, trae ayer una linda caricaturita de los dueños de la Crónica, en la que se les representa con dos caras y abiertos de pierna” [*La Tribuna* reproduce, a continuación, un texto de *La Cencerrada* titulado “Siguen los ejercicios gimnásticos”, donde el último se burla de la volubilidad gubernamental de *La Crónica*.] (*La Tribuna*, 13-5-1855, p. 2, c. 6).

“**La Cencerrada.** Parece que hemos caído en gracia al travieso papelito; que nuestra estampa se ve reproducida en casi todos los números por el apreciableísimo colega. Nos felicitamos de ello porque esto prueba a lo menos que somos hombres de gran importancia, pues en los países civilizados esos son los que tienen el honor de verse caricaturados por los Charivaristas.” (*La Tribuna*, 17-5-1855, p. 2, c. 6).

<sup>42</sup> “Tuvimos la ocurrencia de fundar un periódico *Charivaresco*. Al momento se nos ponen en línea *El Diablo*, *El Zurriago*, *La Bruja Duende*, sin contar los otros mil aspirantes *cencerricos* que brotan por doquier, hasta infiltrándose, cosa inaudita! en las formalotas columnas de los papelones más formalotes.”, señala *La Cencerrada* (“Nuevo Museo”, 17, 6-7-1855, p. 2, c. 3-4). En 1857 salió un semanario titulado *El Charivari Porteño* (Vázquez Lucio, 1985: 87), algunos de cuyos números se conservan en la sección de “periódicos curiosos” de la Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata. (Beltrán lo registra, seguramente por error tipográfico, como “Charaví Porteño”, y señala que “fue hoja humorística, que hacía objeto de sus alfilerazos a los prohombres de la época, tales como Sarmiento y Vélez” (1943:

249). Galván Moreno, por su parte, la nombra como “Chiveri Porteño”, un “periódico festivo” (1943: 205)).

La palabra francesa “charivari” (en inglés *chivaree* o *shivaree*) designa una ceremonia. Se trata de la costumbre popular de molestar a los recién casados con una serenata ruidosa. Este ritual fue practicado también en las regiones inglesas y se incorporó a las tradiciones de las colonias francesas e inglesas de América del Norte. Según diferentes fuentes, el *charivari* funcionaba además como forma de coerción social y hasta de censura: la “serenata” se brindaba a los convivientes que no se habían casado, para forzarlos a hacerlo; o frente a los adúlteros, o aun ante las nupcias sucesivas de viudos y viudas que la comunidad considerara “indeseables” o poco adecuadas.

En el ámbito hispano esta misma ceremonia se conoce con el nombre de “cencerrada”. El *Diccionario de la Real Academia Española* (2001) define el término así: 1. F. Coloq. Ruido desapacible que se hace con cencerros, cuernos y otras cosas para burlarse de los viudos la primera noche de sus nuevas bodas. *Dar cencerrada*. // 2. F. Coloq. Ruido similar que se hacía cuando un forastero se casaba con una joven de un pueblo y no pagaba lo estipulado por los mozos de dicho pueblo. / 3. F. Coloq. Ruido similar que se hace con cencerros o con otros utensilios metálicos para realizar una protesta cualquiera o como burla. La palabra aparece, con acepción similar, ya en la edición del *Diccionario de Autoridades* de 1729. V. más referencias a la etimología de la palabra y a su presencia en la literatura española en Caro Baroja: 1980.

<sup>43</sup> Después de esta fecha, Hortelano convirtió su publicación en diario, de carácter opositor. Resulta interesante subrayar la relativa facilidad con que las publicaciones de la época, que conforme a las necesidades de intervención y a las condiciones materiales con que cuentan sus empresarios pueden pasar de “diario satírico” a serio (*La Lanceta* y *Los Debates*, pese al declarado carácter satírico inicial que atribuye Toro y Pareja a este último); de semanario ilustrado a diario (*La Ilustración Argentina*). Esta labilidad que alcanza tanto a la organización empresarial como a las estrategias discursivas tiene por esperable resultado una altísima intensidad creativa, así como una igualmente alta tasa de ensayos fallidos.

<sup>44</sup> Sobre los sucesos mencionados puede consultarse Levene, 1947: VIII, 205 y ss.; Busaniche, 1964: 664 y ss.

<sup>45</sup> Wasserman informa que, durante 1855, se promovieron varios juicios de imprenta, aunque en algunos casos no pudieron concretarse. Un aliado de Portela, el Diputado Miguel Estevez Seguí, presentó y promovió un proyecto restrictivo de la libertad de imprenta, que fijaba sanciones de multa, cárcel y destierro para los escritos “abusivos”. Wasserman explica que la imprecisión de la definición de los que caerían bajo tal categoría hizo que la reacción general fuera de displicencia, pero que un diario, *El Orden*, lo apoyó (Wasserman, 2009: 142). V. también las reacciones de *La Cencerrada* a propósito del que denomina “el diario del Padre Frías” (por ej., “El Padre Frías y Cía.”, *La Cencerrada*, 22, 21-7-1855; p. 2, c. 1-2).

<sup>46</sup> Para una información sumaria sobre estos periódicos, v. Galván Moreno (1943), Beltrán (1943), etc. Sobre *La Tribuna Nacional* puede consultarse especialmente el detallado trabajo de Auza (1978).

<sup>47</sup> Hacia principios de la década de 1863 los diarios serios contaban ya con un sistema fluido de recepción de publicidades, aunque esta modalidad no necesariamente estaba desligada de las “simpatías” políticas de los avisadores. En la página de avisos (por lo general, la última de cada publicación) aparecen con frecuencia ilustraciones; y el cuidado por la tipografía es evidentemente mayor. V., por ejemplo, las últimas páginas de *El Nacional*, *La Tribuna*, *La Reforma Pacífica* (Buenos Aires; y desde 1862, Buenos Aires y Montevideo; 1852-1865), etc.

<sup>48</sup> Las láminas no están firmadas. Su ejecución difiere mucho una de otra, ya en el cuidado y detalle que se dedica a asuntos diversos, ya en la concepción visual y en la pericia con que se ha logrado llevar a cabo lo que se buscaba representar. V., a modo de ejemplo, las dos que se reproducen en el “Apéndice” de esta tesis (p. 575).

<sup>49</sup> Esta sección de “variedades”, obviamente muy útil para completar el contenido del periódico, no faltó tampoco en la prensa satírica de la segunda mitad del siglo. En algunos casos, como el de los “Picotones” de *El Mosquito*, llegó a competir en popularidad con las caricaturas. El atractivo de la brevedad de su lectura, así como el ingenio que solicitaba la resolución breve de una noticia, un chiste o hasta un comentario difamatorio fueron sin duda elementos que contribuyeron a su éxito.

<sup>50</sup> Si la versión de la batalla de Caseros que da Sarmiento en *Campaña en el Ejército Grande* es caricaturesca, la versión del rosismo que da la prensa satírica porteña en los años de la secesión de Buenos Aires lo es más acentuadamente aún. Resulta notable, en este sentido y sobre todo por contraste con las publicaciones previas, la elusión de referencias a la violencia política del régimen de Rosas, y también de la violencia con que se ejecutó a un puñado de los líderes mashorqueros después de la caída del gobernador. El gran personaje de estos periódicos es justamente Don Eusebio de la Santa Federación, el bufón de Rosas. Alrededor de esta figura se cuentan, durante el gobierno de Rosas y también tras su caída, una gran cantidad de anécdotas. En todas ellas, el “loco” “mulato” Eusebio (los adjetivos van entrecomillados porque son epítetos que proponen las diversas fuentes) habilita para Rosas el espacio de la puesta en escena: Rosas lo nombra gobernador de Las Malvinas, quiere hacerlo pasar por novio de su hija Manuelita, lo ubica como centro de un desfile marcial... Como personaje, y aun en la reevaluación del rosismo que se abre hacia fines del siglo XIX, Eusebio constituyó, para algunas lecturas, una evidencia de la locura y la perversión del régimen, su piedra de toque (Ramos Mejía: [1907], 2001); para otros, una zona extrema pero marginal, deformada y deformante de una política dictatorial. En ambos casos, el personaje de Eusebio se convierte en cifra, en representación.

En 1884, el semanario *La Ilustración Argentina* de Pedro Borell eligió ofrecer a sus lectores una lámina litografiada con su retrato como regalo. El dibujo era la primera colaboración para la revista de Ángel della Valle.

En tanto “tipo”, el personaje del “bufón” está, por otra parte, específicamente vinculado con la sátira, tanto en su dimensión moralizante cuanto en su dimensión burlesca o de divertimento. Los periódicos satíricos eligieron como emblema, a menudo, la figura de un bufón. V. más adelante, n. 94 de este capítulo. V. también algunos ejemplos en la sección de “Imágenes” del “Apéndice” de esta tesis, pp. 599 y ss.

<sup>51</sup> En este caso, los personajes son: *La Tribuna*, *El Nacional*, *La Crónica* y *L'International. Politique, commerce, législation, littérature*, dirigido por L'Herminier y publicado íntegramente en francés, del que la historia de la prensa da poquísimas referencias (Beltrán lo menciona (1943: 247); la *Guía* de la Academia Nacional de Periodismo (1998) informa su nombre completo). En cuanto a la “comedia”, en el primer acto, los periódicos celebran la salida de un nuevo colega (“Inter-nacionales”). En el segundo, discuten y conspiran. En el tercero, se baten a duelo y son reconciliados por *La Cencerrada*.

Sobre la relación entre prensa satírica y teatro, y particularmente sobre su doble devenir en “farsa” o “juguete”, v. también el capítulo 4.

<sup>52</sup> La primera edición del *Diccionario de la Real Academia Española* (1780) da, entre varias, la siguiente acepción de “teatro”: “met. El lugar donde alguna cosa está expuesta á la estimación, ó a la censura universal. Dicese frecuentemente: *el Teatro del Mundo. Theatrum, publicum.*”

<sup>53</sup> Sobre este periódico, v. también el apartado correspondiente en el Capítulo 4 (v. “4.4.3.2 *La Farsa Política*”, pp. 348).

<sup>54</sup> En su estudio sobre las diversas formas antropológicas y géneros discursivos modelados por la sátira, Hodgart puntualiza la particular relación que existe entre el “teatro” en su vertiente “burlesca” o de farsa y la “caricatura”: “El mímico debe crear un parecido con la víctima, de modo que su auditorio pueda reconocerla; pero no debe detenerse en una mera personificación, sino que debe llegar a producir una distorsión ridícula en la que los gestos inconscientes y tics de la víctima aparezcan exagerados: con ellos construye un carácter nuevo que se sobreimprime al parecido original. El equivalente visual de la mímica es la caricatura, que frecuentemente se basa en la gesticulación inconsciente; y el equivalente literario es el ‘bajo’ realismo” (Hodgart, 1969: 119). Esta dimensión a la vez “reveladora” y “didáctica” de la que participarían ambas actividades se expresa plenamente en la prensa satírica. *El Mosquito*, en sus primeros años, hizo de ella su objetivo primordial (v. más adelante, en este mismo capítulo).

<sup>55</sup> V., por ejemplo, más adelante, el trabajo alrededor de la imagen del Coronel Sandes como “Cid” Campeador en *El Mosquito*.

<sup>56</sup> V., por ejemplo, en las “Profecías” del número 2: “Agosto. *La Cencerrada* tendrá 20.000 suscriptores. Se harán dos ediciones diarias. La Policía tomará medidas para que el tropel de gente que desde las cuatro de la mañana ocupará toda la extensión de la calle de la Defensa, observe el orden. El impresor M. Berenheim, anticipando los áridos trabajos por venir, ha perdido el juicio, el poco pelo que tiene y hecho



pedazos sus antiparras, lo que lo ha puesto tan ciego que se ha determinado a comprar la Quinta de Palermo, con los millones que están por atascar su caja.”

O bien en los “Cencerros” del número 4 (13-5-1855): “Esta mañana al tiempo de vestimos, estábamos pensando en el próximo número de *La Cencerrada*. La camisa que íbamos á ponernos estaba completísimamente viuda de botones merced á las delicadas atenciones de nuestra planchadora, y como no encontrásemos en nuestra pobre cabeza una sola idea para el artículo de pasado mañana, esta circunstancia nos sugirió un pensamiento eminentemente filosófico:

Las ideas son como los botones de camisa, nos faltan muy á menudo.

(Al volver á leer este último Cencerro, nos ha parecido tan espantosamente estúpido que lo hubiéramos borrado inmediatamente... si hubiéramos tenido con que reemplazarlo).”

La autoironía, sin embargo, va desapareciendo conforme la publicación se afianza. Y pocos números más tarde, aparece –sátira mediante– una explícita distancia entre *La Cencerrada* y los diarios serios (representados por la *La Tribuna*, que repara especialmente en *La Cencerrada* y, por ello, se hace acreedora a sus ataques más de una vez): “En su número del Domingo la *Trifulca* ha tenido á bien reproducir uno de nuestros artículos haciéndolo preceder de una especie de introducción á manera de prefacio, en la que dice que la *Cencerrada* parece no ser amiga de nadie. Aceptamos el dicho como un elogio, porque con eso probaría al menos que no nos parecemos á ciertos entes, y que sabemos guardar la independencia; pero la *Trifulca* se equivoca groseramente. Quien bien ama, bien castiga, dice el adagio, por consiguiente es mas bien como amigos y no como enemigos de todos que repartimos á diestra y siniestra nuestros inocentes latigazos. Nos preciamos de ser imparciales; usamos y usaremos, *mientras nos dejen*, de esa preciosa libertad que tenemos la dicha de disfrutar hasta ahora, prometiéndonos no transijir con nadie. Sin propósito determinado, sin odios personales, nos reímos de todos y de todo. Nuevo Diógenes queremos andar rodando estoicamente nuestro tonel de calle en calle y con tal que nadie venga á disputárnosla, nos contentaremos de la pequeña parte de *sol* que Dios nos ha dado.

Los *nechos* únicamente pueden tomar á mal nuestras chanzas inofensivas, y en esta ocasión al menos la *Trifulca* ha probado que tenía juicio echando á la broma algunos tiros de nuestro epigrama.” (*La Cencerrada*, n. 5, 16-5-1855).

<sup>57</sup> Si así fuera, por otra parte, esto importaría descubrir que la prensa y su práctica tenían un estatuto profesional, autónomo de la vida política, lo que, en rigor, no ocurrirá en el Río de la Plata sino hacia fines del siglo.

<sup>58</sup> En su biografía de Ascasubi, Sosa de Newton reproduce este retrato (1981: 27), que difiere bastante de la imagen más difundida del poeta. En el índice de las publicaciones de Ascasubi (319) la autora señala que la litografía es de Kratzenstein.

<sup>59</sup> Sobre la moda de estos nuevos ámbitos comenta un suelto de *La Cencerrada*: “Anoche á la salida del Teatro Diorámico –que se vé de noche (parece que á mas de la epidemia de escarlatina y viruelas que reina actualmente en Buenos Aires, se nos ha agregado la de los Dioramas, Panoramas, Polyaramas y Gabinetes ópticos de tal modo que hasta *La Cencerrada* se ha visto atacada de ella). Anoche decíamos (...)”, “Cencerros”, *La Cencerrada*, 11, 6-6-1855.

<sup>60</sup> “Gran Panorama óptico /Calle de la Federacion No. 286/ compuesto de la guerra de Oriente y de las principales ciudades de Europa, á saber: -

Vistas que se ponen de manifiesto el viernes 25 de Mayo.

1°. – Vista de Génova tomada de las murallas.

2°. Vista del Puerto de Liverpool.

3°. Vista de Dieppe tomada desde el Polet.

4°. Vista del Bajel ‘Le Tonnat’ en el combate de Abouhil. Muerte heroica del capitan del bajel ‘Dupetit Thouars’.

5°. Vista de la partida del puerto de Calais para el mar Báltico de la división francesa en los buques de la escuadra inglesa.

6°. Vista de la defensa heroica de Silistra.

7°. Vista de la derrota de los rusos en Giurgeva.

8°. Vista del bombardeo de Odesa.

9°. Vista del consejo celebrado en Varna el 19 de Mayo.

Precio de entrada: 2\$

Todos los domingos se cambiarán las vistas.

Los días de trabajo estará abierto desde las 6 hasta las 10 de la noche y los días festivos se abrirá á las 2 de la tarde.”

A continuación se publica un aviso de “La Nueva Sala de Recreación /denominada/ Museo Diorámico”, ubicada en la calle Representantes entre Federación y Perú; y por último, la “Exposición Pública” de “Salones de figuras de cera al natural. La mas grandiosa colección que viaja en todo el mundo”. Esta colección incluye retratos de la Reina Victoria, del Cardenal Wolssey, de D. Pedro II de Brasil, etc.

<sup>61</sup> Como se advertirá, sigo aquí estrictamente las propuestas de Bajtín (1973).

<sup>62</sup> V., en este mismo sentido, la “segunda función” del “Museo” que se publica en el número 7 (20-5-1855). En sus “cinco cuadros” se fustiga especialmente a Dalmacio Vélez Sársfield.

En la siguiente edición *La Cencerrada* se abre con el anuncio de la “tercera exhibición” del “gabinete óptico”, con “(...) diferentes episodios de los *nenes* de la *Trifulca* y del *mono* del *Necio-Asnal*” (“Introducción a la tercera exhibición del gabinete óptico”, 8, 26-5-1855, p. 1 c. 1-3 y p. 2 c. 2-3).

En el número 21 (18-7-1855) vuelve a aparecer el aviso de un “Nuevo Museo”, con ítems del mismo tenor (entre ellos, por ejemplo: “12°. El formidable garrote con que Aniceto el gallo quería romper las costillas á nuestro caricaturista”; observación que, lógicamente, antes que probar la eficacia del dibujo, enfatiza y postula su efecto para orgullo de *La Cencerrada*).

<sup>63</sup> Cada una, a su vez, presentaba también matices significativos. *El Diablo*, *El Charivari Porteño* y *Don Quijote* incluyeron caricaturas, aunque con sentido muy diverso. Algunas de las del primero registran una imaginaria tributaria del universo grotesco y demonizado que se prolongó hasta el *Apéndice al Agente Comercial del Plata*. Las del segundo –al menos, en los números que se conservan en la Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata— son por lo general animalescas, y solo el anclaje textual justifica su vinculación con acontecimientos locales. Fuera del frontispicio, las de *Don Quijote*, por último, fueron excepcionales; y la lectura misma del semanario sugiere su carácter burlesco y de crítica social, pero no predominantemente satírico ni de sátira política. Cutolo (1968-1985) afirma que *Fray Supino Claridades*, bajo la dirección de Jacobo de la Hay Mendoza (seudónimo de Ángel Plaza Montero) publicó caricaturas injuriosas sobre Sarmiento; y da a entender que este fue el motivo de su suspensión y de la sentencia de destierro que pesó sobre su director.

<sup>64</sup> Juan Carlos Gómez (Montevideo 1820- Buenos Aires 1884), periodista, político y polemista, por entonces redactor de *La Tribuna*; Martín Avelino Agrelo (1825-1868), fiscal militar en la causa contra el asesinato del Mayor Pedro León Aquino durante la campaña del Ejército Grande; Pedro La Casa (1810-1869), secretario de la Inspección General de Armas; ¿Jorge? Terrada, comerciante de origen francés residente en Buenos Aires; Rufino de Elizalde (1822-1887), abogado muy cercano a Mitre, diputado por Buenos Aires y más tarde, fiscal del Estado; Santiago Arcos (1822-1874), ingeniero y escritor, amigo personal de Sarmiento y conocido también por su fama de “comunista”, dispendioso y aventurero.

<sup>65</sup> La organización de este estado nacional supuso tanto el largo proceso de centralización de la capacidad bélica coactiva como, correlativamente, el aseguramiento de las fronteras de ese territorio a través del exterminio de habitantes indígenas, la represión de nativos criollos (gauchos) y su disciplinamiento laboral, como los correlativos procesos de codificación legal y de diseño y construcción de instituciones jurídicas, económicas y sociales –especialmente en el área de educación y salud- que expropiaron funciones hasta entonces ejercidas por la Iglesia y, en mayor medida, por ciudadanos privados. Para una interpretación sintética y sutil de los cambios que supuso el pasaje de Caseros a la década de 1880, v. Halperin Donghi (1980). Para una interpretación del modo en que estos cambios se imbricaron con las transformaciones de las redes de lectura, producción y circulación textual –incluyendo muy especialmente las que trazó la prensa–, v. el igualmente clásico y deslumbrante trabajo de Prieto (1988).

<sup>66</sup> *El Mosquito* fue semanal durante casi sus treinta años. Se publicó en domingos o sábados en diferentes épocas; bisemanal (jueves y domingo), y diario (con una edición de lunes a sábados, mientras mantenía los domingos con una edición especial con caricaturas). Estas dos últimas alternativas durante un breve período. (Ogando (2001: 62 y ss.) señala, por error, que la edición diaria salió durante abril de 1868; atribuye esta iniciativa a Victor Milhas, quien figuraba desde agosto de 1867 como editor del periódico.)

Para el detalle de estas informaciones, v. su “Ficha técnica” en la sección correspondiente del “Apéndice”, p. 623 y ss.

Habría que hacer la salvedad de que la edición diaria de *El Mosquito* (del 1-4 al 2-5-1867) mantuvo una numeración diferente de la del semanario, articulándose con él por la continuidad del título y de la empresa. El formato, algo menor que el del semanario, era de un pliego a cuatro columnas, sin caricaturas. Si bien el prospecto anunciaba que su propósito, “loable” aunque “algo diferente al de los otros diarios” era “1º. Dar noticias haciendo reír”, “2º. Ganar dinero”; y, más adelante, “ser útil á la parte del público alegre, y alegre á la parte del público útil” (todas las citas en su “Prospecto”), el contenido de la edición diaria no difería demasiado del que podría encontrarse en “diarios serios”. Contaba con secciones de “noticias”, “crónicas” del extranjero, informaciones de la Bolsa, policiales, una última página de avisos y la inclusión de un folletín de Paul de Kock, *El jardín de los ciruelos*, traducido por Julio Nombela. Durante esta breve etapa en que *El Mosquito* combina la doble edición como diario y semanario dominical con caricaturas, es evidente la tensión por la demanda de imágenes por parte del público.

<sup>67</sup> Choquet apareció como editor-gerente de *El Mosquito* en su número 364, en enero de 1870, y retomó esta categoría en abril del año siguiente, para dejarla definitivamente en manos de Stein en julio de 1871. De la revisión del semanario resulta evidente que para entonces ambos compartían tanto tareas editoriales como la responsabilidad administrativa, legal y económica del periódico. Véanse, a este respecto, los datos sobre suscripciones que aparecen en la ficha técnica, y compárense con los de las demás publicaciones.

Más tarde Stein será “director-proprietario” de la publicación. V. Capítulo 4.

<sup>68</sup> Suárez Danero (1964) y Vázquez Lucio (1985: 112), señalan también la existencia de dos etapas diferenciadas en el periódico. De Marco (2006: 262) considera que esta diferencia se hace evidente cuando se contempla a la publicación exclusivamente “desde el punto de vista artístico”.

<sup>69</sup> “Sarmientista”, *El Mosquito*, VI, 286, 19-7-1868, p. 1, c. 2.

<sup>70</sup> Lamentablemente no contamos con libros administrativos, económicos ni de memorias de los protagonistas del periódico. Apenas quedan unos cuantos legajos de papeles personales de Henri Stein, depositados en el Archivo General de la Nación (legajos 1438 a 1441, que contienen documentos que abarcan el período 1868-1916; v. otras referencias a estos documentos en el Capítulo 4). La evolución del periódico y sus efectos pueden atisbarse, sin embargo, desde los datos que proporcionan sus propias páginas y las de publicaciones contemporáneas, con las previsibles dificultades y las igualmente previsibles parcialidades que esto supone.

<sup>71</sup> Sobre la fundación del periódico, v. lo que informa en su número 997 del 12 de febrero de 1882 (p. 4, c. 1-2). Aunque este artículo no está firmado, es de evidente autoría de Luciano Choquet quien, como era notorio por entonces, era el redactor principal del periódico (e incluso inicialaba algunos artículos; particularmente los dedicados a “teatros” y “Revista musical”).

Los datos sobre Auerbach –cuyo nombre aparece al frente del periódico como el de uno de sus “fundadores” junto al de Meyer durante un breve período (incluso cuando Meyer ya estaba instalado en París, en octubre de 1869)-- y J. Carlos Paz constan también en el Legajo 1438 que reúne los papeles de H. Stein, depositado en el Archivo General de la Nación. Allí mismo se agrega que Paz murió en 1874, en la batalla de Santa Rosa (vg., la que dio fin a la revolución de B. Mitre contra Nicolás Avellaneda). No he logrado reunir otra información sobre estas dos personas.

Las referencias que constan en los papeles de Stein estaban redactadas, evidentemente, para formar parte de una obra general sobre la ciudad de Buenos Aires: *Bosquejo de Buenos Aires*, de A. Galarce. El 24 de enero de 1886 *El Mosquito* publicó un comentario sobre este libro, del que rescata y transcribe, haciendo gala del sistema de promociones y contraprestaciones que su director maneja con suma habilidad (v. también Capítulo 4), los mismos datos que Stein le había brindado al autor (*El Mosquito*, XXIII, 1203, 26-1-1886, p. 4, c. 1-2).

<sup>72</sup> Choquet hacia 1855; Meyer, al parecer, a principios de la década de 1860 (Cutolo: 1968-1985).

<sup>73</sup> Pablo Emilio Coni (Saint Mâlo-Francia, 1826- Buenos Aires, 1910) había llegado a Buenos Aires en 1851, con el Ejército Grande de Urquiza. Instaló una imprenta en Corrientes entre 1853 y 1859. En ella editó diarios, promovió la impresión en folleto de obras literarias y científicas, nacionales y en traducción. En 1854 comenzó a editar libros. Tras una temporada de regreso en Saint Mâlo (1859-1863) reabrió su imprenta, esta vez en Buenos Aires. (V. Buonocore, 1944: 55 y ss.; con referencia a la importancia de la Imprenta de Coni durante la década de 1880, v. Pastormerlo, 2006: 8 y ss.).

<sup>74</sup> Como era habitual desde comienzos de la década de 1850 (v. nota 10 de este Capítulo), en su primer número *El Mosquito* había anunciado que abría un “buzón” para recibir contribuciones “noticiosas”: “En la oficina de este periódico habrá un buzón para recibir todas las noticias, chismes, latigazos y picotones que quieran enviársele. Prevenimos, sin embargo, que la redacción no recibirá nada que tienda á infamar, ó que pueda herir la decencia y la delicadeza de los lectores y de los aludidos: las personalidades ó ataques traidores ó sin chiste, no serán aceptados.” (*El Mosquito*, I, 1, p. 4, c. 1, “Aviso”). La advertencia, al parecer, habría sido considerada meramente formal, porque en los primeros tiempos el periódico debe reiterar el sentido y el alcance con que quiere ejercer la sátira:

“(…) Hay otro que sostiene que *El Mosquito* es tonto, admirándose de que haya quien lo tenga por chistoso; porque quisiera verlo hecho un ‘Telón Corrido’, insultando á troche y moche, sacando á la luz mugeres derrochadoras y alegres, maridos sufridos ó engañados, muchachas veletas y sin alma o amores de cascabel (…).” *El Mosquito*, I, 5, 20-6-1863, p. 4, c. 1. La demanda de un tono más urticante –no en vano cierta prensa satírica elige insectos picadores para nombrarse: *La Avispa*, *El Mosquito*, *Cabichuí*, *La Chinche*– debió ser reiterada durante los primeros meses del periódico porque pocos meses más tarde Fray Trisagio Berruga insiste en que el periódico sólo se ocupará de cuestiones políticas y no privadas: “(…) ni por un momento pienso constituirme en órgano de difamación, y declaro: 1º. No ser censor de la vida privada de nadie, pues que esto solo lo hace gente de mala ralea, y si así lo fuéramos por la prensa, ella que por si misma es su mejor correctivo, estaría en el deber de contestar y vendríamos á dejenerar en caos social. 2º. Atacar solo á quien lo mereciere, pero en su vida exterior, porque la critica es el mejor freno de los vicios sociales, sabiéndola dirigir. También me he propuesto escribir solo para la jente decente y arrostrar todas las sandeces de los necios que dicen ‘esta muy sonso el *Mosquito*’ y ¿sabéis por qué? Porque no habla de si sutano tuvo amores con fulano, de si mengano debe ó no al zapatero, de si aquel otro estaba ebrio en tal parte ó de si lo echaron o no de tal otra, ó cosas por el estilo (…).” (“Mis soliloquios”, *El Mosquito*, II, 24, 1-11-1864, p. 1, c. 2-3). Y luego, en p. 3 del mismo número: “¡¡QUE SENSATEZ!! He aquí lo que decía un zamarro el otro día: -Pero han visto ustedes el *Mosquito*? ¡Que soncera! Sino ataca á nadie. En vano le puse en el buzón un *hechito local* en que hablaba de Doña N. que no le paga la cuenta á D. Emeterio el de la tienda. Otro también le eché sobre la *panza* y la figura de D. N. N. y sobre el ridículo de casamiento de fulanita y la pelea D. Evergista y su yerno D. Pancomio. -Ya no me gusta, y no me hace gracia. -Me voy á borrar.

Ahora dígame si se ha visto un palurdo de la clase? ¡Qué criterio! Sin duda estos sandios habrán creído que estamos obligados á hacerlos reir, como por desgracia se suele hacer en nuestro país (de cuya bondad á veces se abusa criminalmente) constituyéndonos en censores de la vida privada de todo el mundo y que no tenemos mas misión que criticar los defectos físicos de los que hayan sido mal dotados por la naturaleza. Ah! Cuando se hará un hospicio de estúpidos y de opas!” (*El Mosquito*, I, 24, 1-11-1863, p. 4, c. 1).

La insistencia por separarse de los impresos que aparecen así como “insensatos” y propios de “estúpidos y de opas” se reitera irónicamente cuando, ante la supuesta renuncia de sus redactores, *El Mosquito* sugiere que encargará la publicación a Jacobo de la Hay Mendoza, antiguo editor de *Fray Supino Claridades* (1858) (*El Mosquito*, I, 24, 1-11-1863, p. 1 c. 1) Sobre este personaje, v. nota 63 de este capítulo.

<sup>75</sup> En su panorama de las revistas del siglo XIX, Diana Cavalero sostiene que la singularidad de *El Mosquito* estriba en que se separó “de los modelos tradicionales de las revistas enciclopédicas, y a la vez, de los más novedosos proyectos populares” lo cual “abrió el camino para los semanarios satíricos de actualidad que aprovechan la complicidad con el lector para criticar a los políticos más cuestionados y no desdeñan la aparición de noticias interesantes para otro público como las policiales.” (Cavalero, 1996: 90). El conjunto de estas afirmaciones resulta, al menos, difícil de sostener. Por un lado, porque no queda claro ni se define cuál sería, de existir, el “modelo tradicional” de las “revistas enciclopédicas” ni de los “más novedosos proyectos populares” –o, al menos, si tales “modelos”, de existir, habrían operado en el momento de la fundación del periódico, como “antecedentes” de los que se “separa”, habrían ido modificándose a lo largo de sus treinta años de existencia, etc.--. Por otro, porque el abrir un paralelo entre la prensa satírica del siglo XIX y, si no la “actual”, la de inicios del siglo XX, implica suspender las transformaciones en el campo de la política, en los públicos lectores y los públicos políticos, y en la prensa misma que se produjeron en la región, a grandes rasgos, durante el último cuarto del siglo XIX. Por último, y aunque se trate de un detalle, resta la preocupación acerca de lo que se presupone del “otro público” (¿?) que gustaría de las noticias policiales (que se popularizaron en el conjunto de la prensa, no ya argentina sino americana, para esta época).

<sup>76</sup> Habría que acotar que esta descripción responde mejor a la segunda etapa del periódico, donde la imagen gana espacio y protagonismo. Considero que durante la etapa de Meyer y sus sucesores, como se verá enseguida, la imagen “compite” con el texto, complementándolo a veces, sirviéndolo otras. La creación de un código visual común entre el periódico y sus lectores es tema del periódico en ocasiones. Y por lo demás, parece un problema lo suficientemente complejo como para darlo por sentado.

<sup>77</sup> Existen colecciones de *El Mosquito* y-o de los “Almanaques de *El Mosquito*” al menos en los siguientes repositorios: Archivo General de la Nación (completa); Biblioteca Nacional Argentina, Biblioteca del Congreso de la Nación, Biblioteca del Colegio Nacional de Buenos Aires, Biblioteca del Museo Sarmiento, Biblioteca del Museo Mitre, Biblioteca Los Talas, Biblioteca Dr. Raúl Prebisch, Biblioteca del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Biblioteca del Museo Histórico Brigadier General Cornelio Saavedra, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.... Incluso pueden verse, en ocasiones, números sueltos a la venta en librerías-anticuario, y cada tanto se publica el anuncio del “remate” privado de algún tomo.

<sup>78</sup> Esto sin contar a las “redactoras del periódico”. La presencia de voces femeninas —muchas veces, encubriendo escritores varones— con diversas funciones en los periódicos se remonta, una vez más, a los periódicos de las primeras décadas de vida independiente y se afianza con los periódicos de Fray Francisco Castañeda y, más tarde, con el primer periódico femenino, *La Aljaba* y su estricto contemporáneo gauchesco, *La Gaucha* de Luis Pérez. *La Camelia* (1852) retomó la voluntad de presentar voces y escrituras femeninas en la prensa periódica después de Caseros. Las dos primeras “redactoras” de *El Mosquito* son las conversadoras “Doña Tragaluz” y “Doña Tragapéndulas”, que suelen irrumpir con diálogos aparentemente triviales, en los que se entrelazan argumentos políticos.



Cliché que identificaba la sección de “Doña Tragaluz y Doña Tragapéndulas”

Sobre la prensa femenina, v. también, por ejemplo, Auzá (1988), Masiello (1997) y Sosa de Newton (1986).

La doble orientación del periódico a “lectores” y “lectoras” aparece ya en sus primeros números. V., por ejemplo, este poema titulado “Felpa”, destinado a amonestar, a los lectores y lectoras que, o prestan el periódico, o lo leen sin pagarlo: “Nos cuentan los que han venido/ de Tucumán o La Rioja/ Que para hacer el puchero/con que luego hacen la zopa/ Compra el mas rico de todos / un huesito y lo echa a la olla./Y cuando vé que ya el agua/ esta un poco sustanciosa/ Le saca con gran cautela/Y al punto lo proporciona/ para que luego el vecino/Haga a su vez la maniobra/ De sacarle un poco el jugo/ Y pasarlo a otra persona/ Quien por supuesto también/ Hace con él caldo y zopa./ En tantos baños del balde/ El huecesito se moja/ Que al llegar la oración/ Ya no es hueso sino cola./ ¿Qué demonio de costumbre/ tan añeja y tan roñosa/ Dirá sin duda ninguna/ la curiosa suscritora/ Sin acordarse de que aquí/ Sin ser hijos de la Rioja/Tienen mucho la costumbre/ (Y está arraigada la moda)/De enviar á la vecindad/ A pedir como limosna./ El huesito con que se hace/ El puchero para cholla/-¿Sabeis quienes son, amigos/esos chosnas *Sinvergoña*?/-Son los lectores de ojito/ Los lectores de mogolla/ Que mandan de puerta en puerta/ Sin cuidarse de la hora/À incomodar al vecino/Que si es hombre de pachorra/ Presta al instante *El Mosquito*/ Que le vuelven hecho estopa/Arrugado como coles,/Tiznado como fregona/ Y muchas veces tan sucio/ Como debe estar ahora/ El escudo que tenía/ Nuestro cónsul en la heroica/ Ciudad de Montevideo, /donde reina la Mashorca/ No digáis que esta alusión/ tiene nada de *cambrona* /Mas prometedme lectores,/Y prometedme lectoras/ No prestar más *El Mosquito*/ Á la gente pechadora;/Que nos roba la paciencia/ Y la sustancia nos roba/ Dejándonos tan delgados/ Como el hueso de La Rioja/ -Si queréis una disculpa/ Recitadles esta soba/ Que os escribimos rabiando/ Tan solos [sic] para los *posmas*.” (*El Mosquito*, I, 11, 2-8-1863, p. 1, c. 2-3).

V. también, por ejemplo, el artículo titulado “Una vieja lectora” (I, 15, 28-8-63, p. 1, c. 2-3. Art. titulado “Una vieja lectora”) o, algunos meses más tarde, el titulado “Si yo fuera rey” (II, 100, 22-4-1865, p. 1, c. 2-3), en el que *El Mosquito* comenta la discrecionalidad en el ejercicio del poder que atribuye al presidente paraguayo Francisco Solano López, y consulta a su público: “(...) ¡Oh, si yo fuera rey! / -¿Qué

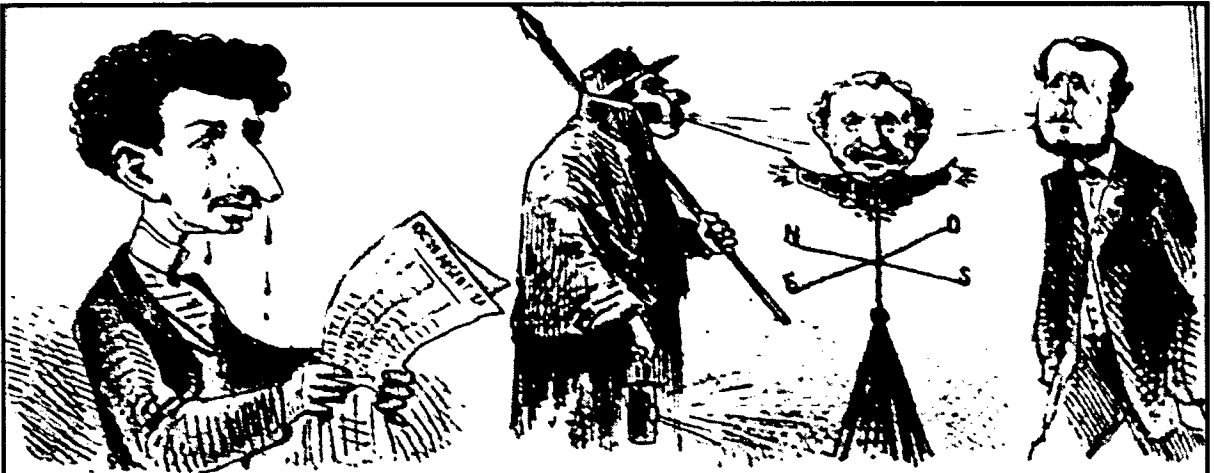
---

haría V. lectora? ¿Qué haría V. lector? (...)” (entre los “decretos” que propone *El Mosquito* para su reino imaginario, no sólo está la suscripción generalizada y el nombramiento del presidente López como inspector de yerba en la Aduana, sino la prohibición del uso del miriñaque). Estas alusiones iniciales al “lector” y “la lectora” se reiteran con frecuencia a lo largo de la existencia del periódico, dando a entender tanto el interés por captar a un público de ambos sexos como, muy probablemente, la insistencia en que el periódico es aceptable o inofensivo para el público femenino, cuya vida cultural está tan explícitamente en discusión y tan sujeta tanto a debate como a regulaciones durante todo este período.

Los asuntos vinculados con la participación política de la mujer llamaron especialmente la atención de *El Mosquito*, que los destacó aunque por lo general, rebajándolos y satizándolos. V., por ejemplo, las imágenes que siguen:

*El Mosquito*, II, 124, 8-10-1865, p. 3. Lámina firmada H. Meyer.

La tercera y quinta caricaturas dan versiones de las noticias recientes sobre debates acerca de los derechos de la mujer en Chile y sus proyecciones en Buenos Aires. Imagen central: en el letrero, “Miriñaque Club”. Bajo la imagen: “Aspecto de la sociedad Chilena después del artículo del INDEPENDIENTE. El bello sexo goza de los privilegios políticos y otros, antes reservados al sexo feo.” De izquierda a derecha: una fumadora –al parecer, con traje militar-, una lectora de diarios, una muchacha que toma por detrás ¿al *Mosquito*?, dos más juegan al billar (una fuma). Última imagen de la página: dos niñas se batan a esgrima, mientras otras dos (¿madrinas de duelo?) contemplan de costado. Bajo la imagen, se lee: “Las Señoras porteñas, discutiendo la oportunidad de la admisión de las mujeres a la vida pública y política”.



San Vencedo Estrada, origen y autor de las leyes de libertad de cultos y de igualdad de los sexos, que se permiten a las señoras amargas a los señores chilenos.

El Ministro Español, grande como una veleta ante la influencia del viento que lo golpea, se desmenuza en pedruzcos, el ministro Quintanilla y los señores chilenos.



Aspecto de la sociedad Chilena, despues del articulo del INDEPENDIENTE. El bello sexo goza de los privilegios politicos y otros, antes reservados al sexo feo.



Las señoras portenas, discutiendo sobre la oportunidad de la admision de las mujeres a la vida publica y politica.

Las señoras portenas, discutiendo sobre la oportunidad de la admision de las mujeres a la vida publica y politica.



*El Mosquito*, II, 127, 30-10-1865, p. 3. Lámina firmada por H. Meyer.

“Actualidades” [detalle]. Bajo la imagen se lee: “Los Bufos Parisiense anuncian el Suplicio de una mujer, pero ya mucho ha dicho Da. Juana Manso que el suplicio de una mujer es no ser electora y poderse poner calzones. Cita en apoyo de su parecer à la Sra. de Girardin [vg., el célebre periodista francés creador de la “prensa de opinión”] la difunta esposa del autor de la pieza, que dice que el suplicio de una mujer... es su marido.”

<sup>79</sup> “(...) But it was French journal from the 1820s onwards, particularly those directed at women and young people, that made the most use of lithography for their plates (...)”, puntualiza Twyman (2000; 201). V. algunas imágenes femeninas que pudieron servir de fuente a las de *El Mosquito* en el “Apéndice” de esta tesis, p. 607 y ss.

<sup>80</sup> Batticuore retoma además el trabajo de Susan Kirckpatrick, quien en un estudio para el contexto español del mismo período, afirma que “la expansión de la prensa fomentó la lectura femenina de manera más incisiva que los cambios en el sistema educativo” (Susan Kirckpatrick, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1989; en Batticuore 1999: 70). Según señala Batticuore, estas hipótesis pueden proyectarse en sus consecuencias para Latinoamérica.

<sup>81</sup> Dejo explícitamente fuera de esta revisión el trabajo de Cibotti (1994), dedicado a una etapa posterior del periódico; así como el de Tell (2009), que explora los vínculos entre fotografía y caricatura, especialmente durante la década de 1870 (v., en los dos casos, Capítulo 4).

Por motivos muy diferentes, no cito tampoco el trabajo de Ogando (2001), que reitera textualmente y sin citarlo (solo indicándolo entre las referencias bibliográficas) grandes tramos del de Suárez Danero; añadiendo, sí, algunas citas del periódico (del que reseña sobre todo el período posterior al ingreso de Stein).

<sup>82</sup> Sobre la máscara satírica, v. Hodgart (1969). Gioconda Marín señala que la idea de “máscara” habilita la posición enunciativa en los artículos costumbristas y cuadros de costumbres (Marín: 1983).

<sup>83</sup> «Pitancher»: « en jargon, “pier & pitancher” c’est boire. Pitanche c’est le vin» (Richelet : 1759 ; Barrère : 1889). « Pitancher»: «(argot) Boire.». Muy posiblemente los artículos con esta firma pertenecen a Luciano Choquet (al igual, quizá, que los de Trisagio Berruga).

<sup>84</sup> « Bambocher », o « Bamboucher »: « Faire des bamboches, se déranger. Populaire. ». “Bamboche”: s. f. 1. Grande marionnette. Faire jouer des bamboches. /2. Fig. Une personne mal faite et de petite taille./ 3. Populaire. Faire des bamboches, se livrer à toutes sortes d’amusements et de plaisirs.// ÉTYMOLOGIE Ital. bamboccio, poupée, proprement enfant ; dérivé de bambo, enfant. (Cfr. Littré : 1872-1877). « Bamboche » : s. f. Marionnette plus grande qu’à l’ordinaire. Il y a eu une troupe de comédiens qui ont fait jouer des bamboches. // Bamboche, Se dit aussi, d’Une personne de petite taille. Cette femme, cette fille n’est qu’une bamboche. cet homme est proprement une bamboche. // Bamboche. s. f. Sorte de canne qui a des noeuds, & qui vient des Indes. Quelle canne avez-vous-là? c’est une bamboche. (Dictionnaire de l’Académie Française : 1694).

<sup>85</sup> V. los sueltos incluidos en la columna “Hechos locales” de *La Tribuna*: “Lluvia de periódicos” (21-5-1863, p. 2, c. 6), “El Mosquito” (27-5-1863, p. 2, c. 3), “El Mosquito” (8-6-1863, p. 2 c. 4); “El Mosquito” (20-6-1863, p. 2, c. 7); “El Mosquito” (28-6-1863, p. 2, c. 7), “El Mosquito” (19-7-1863, p. 1, c.1), “El Mosquito” (26-7-1863, p. 2, c. 2). Cabría recordar aquí que *La Tribuna* había tenido una actitud



similar al recuperar y comentar las salidas de los primeros números de *La Cencerrada*, unos cuantos años antes. Ambos gestos podrían entenderse en función de las habilidades del periódico de los Varela para apropiarse de cualquier estrategia potencialmente escandalosa y, por tanto, publicitariamente rentable. No podría descartarse, por otra parte, la existencia de un acuerdo comercial que explicara la “simpatía” del diario de los Varela hacia *El Mosquito*. La hipótesis es, desde ya, imposible de comprobar, desde que no contamos con libros contables de las publicaciones ni con testimonio personal alguno en este sentido. Que pudiera haber sido comprendido así en su época, por otra parte, queda insinuado por una solicitud de “desmentido” por parte del mitrista José Camilo Paz, a la que se suma Horacio Varela (redactor de *La Tribuna*): “Nuestro amigo, D. José C. Paz, nos pide la inserción de las líneas que á continuación insertamos, por las que declara no tener parte alguna en el periódico de caricaturas *El Mosquito*. Como nos encontramos en el mismo caso de nuestro amigo, aprovechamos esta oportunidad para hacer la misma declaración con respecto à nosotros. *Horacio Varela.*” (*La Tribuna*, 4-10-1863, p. 4, c. 2 “Hechos locales”).

Sobre la biografía cultural de Héctor F. Varela, y sobre el modo en que desplegó las habilidades que comentamos en diversos emprendimientos, puede consultarse el trabajo de Héctor Viacava (1985).

<sup>86</sup> “La Redacción. ¿Quién será el redactor de *El Mosquito*?”

-Ya lo tengo seguro.

-Veamos, ¿quien es?

- Mirá... hace dos días que entré en cierta parte. Allí estaba el proveedor de ñata á bolina, y por todo lo que he visto en sus ademanes, en su empeño de ocultar lo que escribió, en la risita pilla que tenía al decirle que le había descubierto, en su modo de negar afirmativo, como la novia que niega un beso, en todo he conocido, que palitroque es al menos uno de los redactores.

-No hombre, estás engañado- Yo creo más bien que es el pollo aquel que se escapó de entre sus hombros.

-Quítate allá! Si te digo que es el proveedor, dice que él no es el redactor, pero que todo cuanto ha hechado en el buzón del *Mosquito* se lo han publicado, que tiene dos ó tres articulitos sublimes que harán descostillar de risa á la gente, y que si el fuera redactor no lo negaría... ¿Qué quiere decir eso? Confesión de parte...

-No hombre, estás en un error. Si dicen que el redactor del Mosco es aquel oriental de “Preparémonos y vayan...”

-¡Hombre, puede ser que sea otro, pero lo que es palitroque, estoy seguro que escribe... él lo da a entender al menos... (“Picotones”, I, 6, 28-6-1863, p. 4, c. 1)

<sup>87</sup> Concretamente: Sarmiento era entonces presidente; su afición por las analogías orientalistas – desplegadas en Facundo (1845) había sido objeto de burla durante muchos años, y se había convertido incluso en uno de los núcleos productivos para sus caricaturas (v. también Capítulo 5 de esta tesis). Tras haber promovido y sostenido la candidatura presidencial de Sarmiento desde las filas del Ejército que peleó la guerra de la Triple Alianza contra Paraguay, Mansilla había visto defraudadas sus expectativas de obtener un cargo de importancia en la administración del nuevo presidente. En cambio, había sido destinado a la Comandancia de fronteras de Río Cuarto. Desde allí escribía sus colaboraciones para *La Tribuna* de Buenos Aires, firmando con diversos seudónimos; entre ellos, el que indiqué (v., por ej., su carta del 14-2-1869, p. 2, c. 2-3).

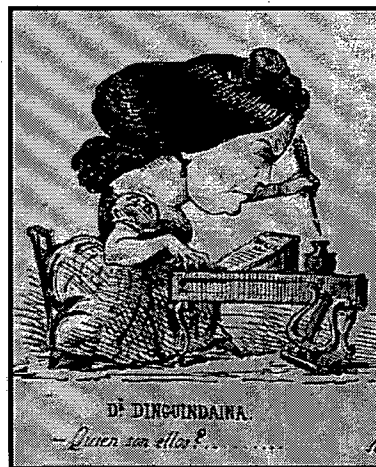
<sup>88</sup> Sobre la problemática de la autoría y sus valencias, v. Brunn (1994), Heinich (2000), Premat (2006). Aunque todos estos trabajos toman mayoritariamente como objeto textos y autores del siglo XX, sus consideraciones son muy útiles para revisar el problema mucho más acotado de la firma, el “anonimato y la autoría en los periódicos sudamericanos del siglo XIX.

<sup>89</sup> Como se sabe, la pose y el eje del retrato estaban condicionados por las condiciones de producción de imágenes pictóricas y fotográficas. En ambos casos eran necesarios tiempos largos de exposición, y se habían diseñado incluso, para las fotografías, elementos que permitían mantener la postura adecuada durante la sesión. “(...) Un aparato llamado apoyacabezas, especie de prótesis invisible al objetivo que sostenía y mantenía el cuerpo en su pasar a la inmovilidad: este apoyacabezas era el pedestal de la estatua en que yo me iba a convertir, el corsé de mi esencia imaginaria.” (Barthes, 1990: 45). En la caricatura colectiva, ficción de retrato fotográfico, ese “corsé” que condiciona la pose pone en juego la “esencia imaginaria” de los personajes tal como quiere proyectarla el periódico. La falta de “mira” común del conjunto podría explicarse por facilidades técnicas y de ejecución (contar, como fuente, con un retrato a mano de uno u otro en diferentes poses; la facilidad de identificación de ciertos perfiles frente a otros rostros, la combinatoria entre los dibujos lineales alegóricos –el rábano, la jeringa– y las representaciones

realistas de los personajes). Pero esta explicación retrocede o queda cancelada ante su efecto connotativo, jocoso por variopinto y desordenado.

<sup>90</sup> La caricatura combina personajes que evidentemente participaban de *El Mosquito* o formaban parte de la empresa, con otros que evidentemente eran ajenos a ella. Entre los personajes que pude identificar se cuentan los siguientes: RRK, identificado con un "rábano", alude al poeta uruguayo Juan Amadeo Errecart (1841-1876), quien publicaría su libro de poemas *Albores*, en 1864, por la Imprenta de Pedro Bouffet. Más tarde Errecart dirigió en Montevideo el periódico *El Porvenir*. En su primer número (24-5-1863), *El Mosquito* había publicado un relato chistoso sobre un incidente entre Errecart y "un francés", burlándose de la vestimenta del primero (en un restaurant, el "francés" había tomado los faldones de su levita por las "hojas de un rábano" y había intentado comérselas); relato transcrito en los "Hechos locales" de *La Tribuna*. La identificación ridícula de Errecart con un rábano es sin duda anterior a su caricatura, que en todo caso la cristaliza. En un suelto que *La Tribuna* publica inmediatamente antes del que anuncia la salida de ese primer número de *El Mosquito*, lo llama "poetita rábano". Según *La Tribuna*, Errecart se había peleado con "unas monjas", y "Lo peor que ha habido en esto, es que el *Mosquito* ha sido testigo del lance y enamorado de la figura del poetita, va á caricaturarlo tal como lo dejaron las beatas." (*La Tribuna*, 27-5-1863, p. 2, c. 3).

"Dinguindaina" parece ser la escritora y periodista Rosa Guerra, desde que ha aparecido caricaturizada ya en un número anterior del periódico, escribiendo un periódico llamado "Julia". Rosa Guerra, que había animado con Petrona Rosende de Sierra, uno de los primeros periódicos rioplatenses enunciado por mujeres: *La Camelia* (1852), que polemizó con *El Padre Casteñeta*. El nombre de "Dinguindaina" prácticamente descarta el hecho de que Guerra sea colaboradora del periódico: así se llama la enunciataria del romance LVI de Quevedo, "Sacúdense de un hijo pegadizo". "Dinguindaina" es un nombre peyorativo y despiadado, y en el poema de Quevedo representa el modelo de la mujer que utiliza cínicamente la maternidad.



*El Mosquito*, 28-6-1864, p. 3. "Tipos político-sociales" [detalle] Epígrafe: Da. Dinguindaina. -*Quien son ellos?...* En el escritorio, un papel en cuyo encabezado se lee: "Julia". Lámina inicialada: H. M.

"El lápiz de *El Mosquito*" y "Don Sigismundo" tienen referencias transparentes (respectivamente, Meyer y el "Profesor Sigismundo", un fotógrafo que durante los primeros tiempos del periódico compartía el local con éste y que sacaba las fotografías que *El Mosquito* ofrecía como "prima" a sus suscriptores; sobre este punto, v. el apartado "Los lápices...", más abajo, en este mismo capítulo). Lo mismo ocurre con "mi editor número uno", Luciano Choquet y con "la Tribuna" (aunque, efectivamente, y tal como afirma *La Tribuna* (19-7-1863), no se reconoce en el dibujo los rasgos con que poco más adelante Meyer caricaturizará a los Varela). "Estanislao" es el poeta gauchesco Del Campo (1834-1880), a juzgar por retratos más o menos contemporáneos y por el hecho de que, en el n. 13 de *El Mosquito* (16-8-1863, p. 4, c. 1-2) aparecen firmadas por "Moscardón" unos versos que más tarde Del Campo incluirá en su volumen de *Poesías* (1870). En 1867, además, Del Campo firmará con ese mismo seudónimo sus artículos para su periódico *El Porvenir Argentino*. Por entonces, Del Campo se había iniciado en las luchas político-militares contra Lagos, en el Sitio de Buenos Aires (1853), y junto a Mitre en Cepeda (1859) y Pavón (1861). Sus primeras incursiones periodísticas también habían estado marcadas por esta pertenencia: comenzó colaborando en *Los Debates*, de Mitre y Toro y Pareja, donde publicó su poema gauchesco "El

beneficio de la Sra. De la Grúa”, considerado un pre-texto de su obra más conocida, *Fausto. Impresiones de un gaucho en la representación de esta ópera* (1866). En 1863 escribía también en *El Nacional*, y fue nombrado secretario de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires. *El Mosquito* ridiculizó algunos de sus discursos, dando a entender que le resultaría más fácil seguir escribiendo poesía... (23-6-1867, p. 3).

<sup>91</sup> Algunos años más tarde, *El Mosquito* vuelve a publicar un retrato de sus principales colaboradores. La ejecución de este retrato colectivo es evidentemente más ligero o descuidado en su trazo pero mantiene la premisa de mostrar a los redactores como personajes (aun cuando también evidentemente, este retrato tiene para el periódico una importancia mucho menor que aquel en que presentaba su redacción al público).



*El Mosquito*, 20-6-1869, VI, 335, p. 3 [detalle, borde inferior].

Como se ve, el diseño es explícitamente caricaturesco y autoirónico. No se trata aquí de convertir a todo el elenco político y cultural porteño en parte del periódico, sino de insistir en el carácter ficcional, convencional, si se quiere, de sus autoría.

<sup>92</sup> *El Mosquito*, 11-10-11863 y 1-11-1863, en ambos casos, p. 1 c. 1.

<sup>93</sup> Una vez más, algunos de los periódicos de Castañeda así como las hojas gauchescas son aquí los antecedentes. V., por ejemplo, el frontispicio de *El Lobera del Año 20*, donde a la enigmática —al menos, para quien esto escribe— referencia del título se suma la de la imagen.

<sup>94</sup> Hacia el siglo XVI, como se sabe, el bufón servía de “entretenimiento” o diversión para los soberanos, mientras que al mismo tiempo les proveían un recordatorio permanente de lo transitorio del poder, “providing a balance from royal hybris” (Janik, 1998: 34). La elección de un bufón para la representación de un periódico conserva estas resonancias, con toda la ambigüedad que suponen. *El Mosquito* hizo de este carácter ambiguo su condición de posibilidad.

El bufón, por supuesto, tiene su propia tradición teatral y también pictórica. V. algunas representaciones en el “Apéndice”.

<sup>95</sup> En el caso de *Punch*, como en el de *El Mosquito*, el personaje-periódico tenía una presencia protagónica en las caricaturas, y estaba enfatizado por sucesivos cambios de atuendo, que funcionaban como atractivo para la publicación: “One of the pleasures of receiving *Punch* week by week was the hope that he would turn up in yet another guise” (Altick, 1997 :56).

V. además, en el “Apéndice”, algunos frontispicios y-o primeras páginas de periódicos europeos en los que el periódico aparece presentado por un personaje.

<sup>96</sup> V., en el “Apéndice”, la serie de los “cumpleaños” de *El Mosquito*. Fue el periódico quien daba el nombre de “cumpleaños” a sus aniversarios; con inteligencia y advirtiendo la importancia de estos momentos en que el periódico se representa a sí mismo, Suárez Danero (1964) tomó el mismo sintagma para el libro donde compila imágenes del periódico para celebrar el centenario de su aparición.

Retomo y completo el análisis de las auto-representaciones de *El Mosquito* en el siguiente Capítulo.

<sup>97</sup> “(...) Aquí viene la ocasión de recordar que el *Mosquito* fundado en mayo de 1863, por el inolvidable Enrique Meyer y dos primos suyos fue redactado durante quince meses alternativamente por

escritores pertenecientes los primeros al partido *cocido* y los segundos al *crudo*, fracciones disidentes en tiempo de aquel pueblo porteño. (...)” (*El Mosquito*, XIX, 997, 12-2-1882; p. 4, c. 1; destacados míos).

Lo que he llamado la “confesión” de *El Mosquito* resulta interesante, además, por el modo en que propone el relato acerca de las relaciones entre redactores y políticos que pone los hechos rememorados bajo dos signos: el de haber sido hechos bien sabidos, por un lado; por otro, el de haber ocurrido en un plano que se hace necesario “recordar”, vale decir, que tiene una discontinuidad material absoluta con el presente.

Revisemos brevemente algunos de los lazos históricos, materiales y personales, que persistían y que explican parcialmente la reformulación del periódico. En 1882 las figuras de Bartolomé Mitre y, aunque en menor medida, la de José María Gutiérrez, ocupan un espacio propio de peso en la política local. Sarmiento, casi invisible para el periódico hasta su designación como candidato presidencial, es desde la década de 1870 objeto asiduo de sus sátiras verbales y gráficas (v. también Capítulo 5). Muerto Urquiza (1870) y vencido definitivamente y exiliado más tarde Ricardo López Jordán, el federalismo ha desaparecido bajo las estribaciones de los movimientos “autonomistas”. La muerte de Adolfo Alsina a fines de 1877 terminó de rearticular las líneas del campo político y, tras la derrota del autonomismo de Buenos Aires encabezado por Carlos Tejedor (1880), abrió paso definitivamente a la hegemonía del Partido Autonomista Nacional, reunido bajo la figura del presidente electo, Julio A. Roca.

<sup>98</sup> En los “Picotones” de esa misma edición *El Mosquito* se explica más ampliamente: “**Cambio. Mosquito**, me gusta picar en todos los cogotes humanos. Por eso fui crudo primero, me cocí más tarde y vuelvo a encrudecerme ahora, para chupar a mi gusto en carne aristocrata, en gente alta, en futuros emperadores, en bajos reptiles, en la adulonería y la soberbia, en caballos de carros de *tiranos* y en los custodios de augustas personas; en cocidos y restauradores, en crudos verdaderos, en compadritos de pluma a la cintura, y en florete y pistola al cinto; en ambiciosos que van tras generalatos y negocitos de comandancias, en fin en toda esa misera humanidad que bulle al fuego del servilismo y se marea con el incienso de la adulación.

No os asusteis, antiguos amigos míos. *El Mosquito* no cambia de ideas, solo cambiará de modo de picar. Ha limpiado su zaeta y si pica ahora lo hará sin veneno. Picará suavemente, á hacer ronchita pasajera, pero que despierte sin embargo al que se duerme sobre las pajas de los tembladerales del ridículo”. (p. 4 c.1) A continuación, el periódico atribuye, en solfa, sus ataques a algunos políticos del “Club Libertad” (alsinista) al haber estado bajo las manos de Rufo (Rufino de Elizalde, Ministro de Relaciones Exteriores de Mitre y candidato que este impulsaba a la presidencia) y Panchito (¿Francisco Solano López?).

<sup>99</sup> “Las Batuecas” es el nombre de un territorio español, al sur de Salamanca. Por su ubicación geográfica y de paisaje (se trata de un valle entre frondosos bosques) fue objeto de numerosos relatos legendarios, y sirvió de motivo a varias obras literarias (entre ellas, la de la comedia de Lope de Vega, *Las batuecas del duque de Alba*). En ellas la imagen de “Las Batuecas” se divide las que lo diseñan como territorio de lo maravilloso (con apariciones religiosas y “pozos de los milagros”) y aquellas que lo señalan como espacio de lo bajo y marginal (refugio de delincuentes, ladrones o fugitivos políticos). Por lo demás, el *Diccionario de la Real Academia Española* da una definición algo más desencantada; y señala la locución “estar en las Batuecas” como sinónimo de “estar en Babia” (lema y acepción incluidos desde la edición de 1925).

En *El Mosquito*, las alusiones a Buenos Aires como “Batuecas” comienzan el 20 de febrero de 1864, tras la elección parlamentaria que marcó el triunfo de las fuerzas de Bartolomé Mitre. La mayoría de la legislatura provincial era por entonces opositora (“cruda”). La irrupción del “motivo” de “las Batuecas” como interpretante o clave de la situación política local muestra, por un lado, la insistencia en la búsqueda de claves culturales estéticas —o, al menos, no estrictamente políticas— para codificar la realidad inmediata (lo que, como se ha afirmado de manera más general, apunta nuevamente hacia una cierta estetización de la política). Al mismo tiempo y complementariamente, subraya la búsqueda de una serie de referencias que delinear una competencia cultural propia para la prensa satírica. Aunque la especificidad de esta competencia no supone necesariamente un movimiento aristocratizante o de exclusión jerarquizante, sí implica convocar cierta dificultad, que recorta el universo de los lectores (o al menos, genera o suscita también en ellos ese efecto o ilusión de diferenciación). Esta distinción es parte central, también, de los mecanismos de la sátira (Hodgart: 1969).

<sup>100</sup> Candidatura eminentemente jocosa, y proclamada únicamente por *El Mosquito*: una vez más, el periódico marca la primacía de un criterio propio, específico de su carácter satírico, por sobre la “racionalidad política”. Desde la década de 1840, el empresario John Lelong había promovido la

inmigración francesa al Río de la Plata, publicando diversos folletos para apoyarla. El núcleo francés (Choquet, Meyer) que estaba a cargo del periódico no podría sino apoyar tal "candidatura".

<sup>101</sup> "Un practicante mimado", primer trabajo identificado como perteneciente a Wilde salió publicado el 29-4-1865 (IV, 101, p. 2 c. 2-3) (Buffa de Peyrot: 1967). La última colaboración firmada por "Julio Bambocha" son sus cartas de despedida, una de ellas dirigida a "Pitanchard" (VI, 283, 21-6-1868, p. 1, c. 1-2 y p. 3, c. 3).

Suárez Danero (1964) atribuye también a Wilde los artículos firmados por "Sabañón". Esta información aparece refrendada por una nota suelta, al parecer redactada por Stein, presente entre sus papeles que se conservan en el Archivo General de la Nación (s/f ¿1875?, leg. 1438).

Juan de la Cruz Ferrer señala a Wilde como el "redactor principal" de *El Mosquito*, sin dar más precisiones. Suárez Danero reitera este dato (1964: 7); Ogando repite textualmente la frase de Suárez Danero (2001: 58).

<sup>102</sup> Cfr. esta información en los papeles de H. Stein, legajo 1438, AGN.

<sup>103</sup> El escenario de esta novela de Dickens es Norteamérica, sobre la que apunta la sátira, representándola como una tierra salvaje y llena de estafadores. El relato de Wilde retrata a la nueva capital bonaerense precisamente a través de los mismos rasgos y valoraciones. Antes que o junto con su valencia periodística, inmediata, este relato de Wilde —casi un "apólogo— se inscribe entonces en una precisa tradición literaria (el realismo costumbrista-satírico inglés).

Para una lista, al menos provisoria, de los seudónimos utilizados por Eduardo Wilde, v. Frugoni de Fritzsche (1982).

<sup>104</sup> V. Frugoni de Fritzsche (1982: 122, nota al pie 120), citando el trabajo de Buffa de Peyrot (1967). No he podido encontrar esta observación en el trabajo citado.

<sup>105</sup> No es el único caso en que el periódico pone de relieve esta noción moderna de autoría, en que el redactor no es otra cosa que un cuerpo de tinta y papel. En un divertido artículo publicado en marzo de 1870, *El Mosquito* anuncia la muerte de uno de sus redactores, F. Cabanel. Después de transcribir las luctuosas circunstancias del deceso (se encerró en un cuarto con toda una comparsa de teatro de variedades) y el "testamento" de su redactor, da los detalles habituales respecto de las ceremonias fúnebres: "El cuerpo de Cabanel, que su familia había reclamado por telégrafo eléctrico, le ha sido inmediatamente mandado por esa misma vía" ("¡Los muertos van ligero!", *El Mosquito*, VII, 3, 9-3-1870, p. 2 c. 1-2, p. 3 c. 1). Lo flagrantemente burlón del artículo no contradice la modernidad del imaginario que pone en juego el chiste.

<sup>106</sup> El texto de Wilde es una carta a Quesada, fechada en Washington el 30 de diciembre de 1900, y se publicó originalmente en *Anales de la Facultad de Derecho*, V, 105, Buenos Aires, 1900. Agradezco especialmente a Patricio Fontana el haberme señalado la pertinencia de este texto para ilustrar la continuidad y las proyecciones de la cuestión que intento plantear.

<sup>107</sup> Para más detalles y datos sobre la participación de cada dibujante, puede consultarse, en el "Apéndice", la "ficha técnica" de *El Mosquito* y la información biográfica disponible en la "Breve referencia...".

<sup>108</sup> Muchos años más tarde, los relatos de la hija de Henri Stein sobre el amoroso cuidado del artista por sus elementos de diseño e impresión ratifican que la preocupación por estos aspectos se mantuvo a lo largo de toda la existencia del periódico "Empezaban éstos [vg., los "afanes" para la edición dominical del periódico] muy temprano el día lunes, a dar fino pulimiento a la pesada piedra que le traían de la imprenta y litografía "La Madrileña", cada vez que se llevaba la que iba a imprimirse. Con un pulidor de vidrio (que aun veo a veces, olvidado en el fondo de un cajón) y con polvo humedecido de piedra pómez, frotaba mi padre cariñosa y persistentemente la piedra. Era un ir y venir de las manos formando diagonales, espirales o círculos, deteniéndose para sentir en las yemas de los dedos el punto de tersura.

Afilaba luego su lápiz litográfico con puntas talladas a lo ebanista (y de afuera para adentro), con facetas iguales y con el mismo escrúpulo con que se talla una piedra preciosa.

La disposición y el cuidado de sus útiles era prueba del cariño con que rodeaba su trabajo. Siendo yo niña, le veía durante largos minutos (que me parecían horas) desleír la durísima barrita de tinta traída de la

China, haciéndola girar en un platillo mediado de agua con el mismo ritmo tranquilo y reposado. (...)” (Stein de Sirio, 1943: 147).

<sup>109</sup> “**Museo de los soberanos en caricatura**  
en tarjetas de Fotografía.

Esta linda y original publicación de los retratos en caricatura de todos los soberanos, hecha en la Galería Fotográfica Artística, calle de la Florida No. 292, esta en venta en las principales librerías de la capital.

Han aparecido hasta hoy: El Emperador de Francia, El Emperador de Rusia y El rey de Italia.

Precio de cada tarjeta: 10 \$ m/c.

En breves días aparecerán otros.” (*El Mosquito*, I, 1, 24-5-1864, p. 4, c. 1).

<sup>110</sup> Para un pequenísimo muestreo: durante los primeros meses de 1863, cuando comienza a anunciarse y a salir *El Mosquito*, los diarios citados incluyen varios avisos de los siguientes fotógrafos o casas de venta de retratos, entre ellos los de Emilio Lahore, Buen Orden 96 (ofrece retratos “en fotografía y de cualquier otra clase”, “artísticos” y “al electrotipo”); “Galería de Fotografía Artística”, “A. Sigismundo- Profesor”, en Florida 292. La Librería de Victoria, el establecimiento de los Sres. Corti y Francischiabelli & Cía. y el de Fusoni Hns., así como la litografía San Martín anuncian que venden “Retratos del Sr. Presidente”.

Sobre la historia de la fotografía en Argentina y sobre los usos del retrato fotográfico en esta época es de consulta imprescindible la tesis de doctorado de Verónica Tell (2009).

<sup>111</sup> El valor creciente de las imágenes de *El Mosquito* se advierte ya en dos iniciativas que el periódico venía poniendo en práctica con éxito. La primera, la edición del primer *Almanaque de El Mosquito* (para 1869), promocionado fuertemente por las caricaturas de H. Stein. La segunda, que se publicitaba simultáneamente con esta, la oferta de “números sueltos” para completar las colecciones de los distintos años del periódico (v., por ejemplo, el aviso incluido en *El Mosquito*, VI, 296, 13-9-1868, p. 4, c. 3). El anuncio de que el periódico recibía “muchos pedidos” de números para completar “colecciones” del periódico “desde su fundación” aparece ya en abril de 1867 (v. “Advertencia”, *El Mosquito*, III, 203, 7-4-1867, p. 1, c.1). Para la misma época se ofrecía la venta de “colecciones completas” del *Tom Pouce*, que había salido durante 1866, ilustrado también por H. Meyer. Ambas ofertas sugieren que la caricatura impresa se ha convertido en un objeto cultural “atesorable”.

<sup>112</sup> Además de una postulación retórica de amabilidad, el reflexivo que supone el “reconocer-se” sugiere el doble círculo de lectores del periódico: el de la élite de aquellos que, literalmente, se ven retratados y caricaturizados en sus páginas y el más amplio que supone el reconocimiento “a través de” las caricaturas que, como quería Gombrich (1982), los artistas de *El Mosquito* descubrían en sus blancos satíricos tanto como sus modelos.

<sup>113</sup> V. Sarmiento, Domingo F., “Itinerario del Primer Cuerpo de Ejército a las órdenes del General W. Paunero”, Buenos Aires, Imprenta del Comercio del Plata, 1862. Reproducido en: *Obras Completas*, 45, p. 140.

<sup>114</sup> Si, a diferencia de lo que sucedía con los periódicos de la primera parte del siglo, la retórica barroca y el arsenal conceptista están lejos de los textos de *El Mosquito*, estos motivos y sobre todo, la noción de “representación dentro de la representación” no dejan de ser tributarios de esa estética. Aunque menor, la dificultad está en el centro del placer de la decodificación de la caricatura y, como ya se ha repetido en varias ocasiones, en sortearla exitosamente está también la posibilidad del lector de ponerse a salvo de la sátira (y no caer como blanco de ella).

Dejo de lado aquí las imágenes de la política como “carnaval”, que comienzan a ser más frecuentes en la década de 1870 y se multiplican en la siguiente; y que responden, además, a otro tipo de vinculación con la actividad y la movilización pública en la Buenos Aires contemporánea. (v. también Tell 2009, Cap. 2).

<sup>115</sup> En esta etapa del periódico hay circos y tablados, pero muy pocas ferias y bestiarios. Mucho menos habitual, en cambio, es el recurso a la animalización de los personajes caricaturizados; otra arma “clásica” del “arsenal del caricaturista”, que habían desplegado y desplegarían también periódicos rioplatenses. Uno de los pocos ejemplos aparece en la “fábula” que transcribe e ilustra la lámina publicada en la edición del 11 de marzo de 1865, *El Mosquito*, a propósito de la mediación de Mitre entre Pedro II de Brasil y Francisco Solano López, antes del pleno ingreso de la Argentina en la Guerra:



*El Mosquito*, II, 95, 11-3-1865, p. 3. Caricatura de H. Meyer.

Sobre la imagen: "El Paraguay y el Brasil, queriendo arreglar sus cuestiones, toman por árbitro á don Bartolo."

Bajo la imagen: a la izquierda:

"Historia.

*Un lobo sostenía que era robado/ Por un zorro vecino muy malvado./Y ante un mono muy lince y nada bobo/ El lobo acusa al zorro de este robo/...../...../ Os conozco hace tiempo camaradas,/Dijo el mono à las partes concertadas/Pues tú, lobo, te quejas sin motivo/ Del zorro, que es ladrón, pero muy vivo/Visto la causa, pues, que se consulta/Os impongo á los dos pagar la multa.// EL MOSQUITO."*

A la derecha, versión en francés:

"FABLE.

*Un loup disait que l'on avait volé, / Un renard, son voisin, d'assez mauvais vie/Pour ce prétendu vol par lui fut appelé/ devant le singe il fuit plaidé/.../...Je vous connais de longtemps, mes amies/Et tout deux paierez l'amende. / Car toi, loup, tu te plains quoiqu'on ne t'ai rien prit/ Et toi, renard, as pris ce que l'on le demande. /LA FONTAINE."*

La versión literal "recta" de la fábula tradicional de La Fontaine está en francés. La traducción al español, a la izquierda, está firmada por "El Mosquito" que la titula "historia". Otra excepción aparecerá en una o dos escenas de "riñas" de galgos.

La falta de preferencia por la animalización en esta etapa del periódico apoyaría, a partir de evidencias textuales, la hipótesis de que, desde el principio, *El Mosquito* quiso plantearse como espacio político y de consagración pública disponible. Mientras el circo, el teatro y el carnaval implican dotar a los personajes caricaturizados de un "disfraz" —o, mejor, revelar o hacer visible el que ya tienen—, la animalización sugiere un cambio de naturaleza más difícil de revertir. Hacia mediados de la década de 1880, en cambio, las caricaturas de *Don Quijote* harán de este uno de sus recursos más violentos y también más eficaces (V. Capítulo 5).

<sup>116</sup> El periódico recupera además, sistemáticamente, todas las iniciativas de la época para constituir a la prensa y a los periodistas como sector de presión diferenciado. Por ejemplo, la formación del "Comité de periodistas", en 1870 (*El Mosquito* VIII, 376, 3-4-1870, p. 3).

**Entreacto:****Figuraciones transnacionales. La prensa satírica en la Guerra del Paraguay.**

Si las tensiones entre San Martín, Las Heras y O'Higgins dieron lugar a algunas de las primeras caricaturas argentinas de que se tiene noticia, otro conflicto a escala regional, la Guerra de la Triple Alianza (Argentina, Brasil y Uruguay) contra Paraguay (1865-1870) fue el marco para que la circulación de palabras e imágenes impresas contribuyera al examen y redefinición de identidades nacionales. Aunque de maneras muy diversas – diferentes por las tradiciones políticas, sociales y culturales de cada estado involucrado, y por los diferentes momentos institucionales que atravesaba cada uno-- la Guerra funcionó como catalizador de los procesos de identificación nacional y de constitución de la nación para los cuatro estados que concurrían al combate (Halperín Donghi: 1980; Castro Magalhães Marques: 1995; Kraay y Whigam: 2004, entre otros).

Para cada una de las potencias intervinientes la Guerra fue de hecho un laboratorio en el que se recombinaron los vínculos sociales, civiles y políticos entre los habitantes de sus territorios, así como entre estados nacionales y locales; y entre estos y los distintos sectores e individuos que se reconocieron o no como integrantes de cada uno de ellos. Y fue, además, campo de experimentación en un sentido más literal: permitió poner a prueba “armamentos, transportes y comunicaciones” novedosos. Así, dio lugar a la puesta a punto y a la difusión de técnicas y tecnologías que modificaron las formas de aprehender el territorio y el paisaje (la fotografía, la perspectiva aerostática), y de representar no sólo el conflicto sino a quienes intervinieron en él, configurando fuertemente sus identidades.<sup>1</sup> Era la primera vez que “o público desses países podía ver, por meio das fotografias, não só as tropas nacionais, mas também o inimigo” (Toral, 2001: 93). El reportaje de guerra, la imagen impresa y la caricatura de la guerra, los ya mencionados retratos en formato *carte de visite*, los álbumes de vistas y personajes fueron sólo algunos de los géneros verbales e icónicos que contribuyeron y se beneficiaron, en sus propios desarrollos, de esa experimentación (Cuarterolo: 2000).<sup>2</sup> Al igual que el otro gran conflicto estrictamente contemporáneo, la Guerra de Secesión en América del Norte, las acciones de la Guerra de la Triple Alianza estuvieron entre las primeras en recibir cobertura periodística (Toral, 2001: 57), y también por eso impulsó la industria litográfica –que permitía una rápida difusión impresa de fotografías, daguerrotipos y dibujos- en Argentina, Brasil y Uruguay; y



del xilgrabado en Paraguay. En todos los casos, gracias a la Guerra, la prensa ilustrada conoció una demanda y un éxito inéditos hasta entonces.<sup>3</sup>

### Versiones de la guerra

En Argentina y en Brasil la prensa ilustrada se imprimía y circulaba lejos del escenario bélico. Tanto *O Cabrião* (1866-1867), *O Mosquito* (1869-1875) y *A Vida Fluminense* (1868-1875), entre los muchos periódicos brasileños de la época, tenían un alto grado de autonomía respecto del estado imperial (Torral, 2001: 63). En cuanto a las dos grandes publicaciones ilustradas argentinas, *El Mosquito* (1863-1893) se ocupaba en primera instancia de las repercusiones del conflicto para la política nacional, mientras su complemento ilustrado, el *Correo del Domingo* (1864-1870),<sup>4</sup> documentaba las acciones en el campo de batalla y funcionaba como marco consagradorio y de reconocimiento social para los jefes militares, voluntarios y soldados. Aunque el alcance de sus textos e imágenes fuera amplio y extendido, ni la prensa satírica e ilustrada brasileña ni la argentina eran manifestaciones que pudieran definirse como “espontáneas” ni “populares” en cuanto a su producción ni a su circulación específica.<sup>5</sup> En ambos casos constituyeron un espacio de producción previos a la Guerra, que amoldaron sus destrezas y formatos a una situación particularmente propicia para el despliegue visual y pudieron erigirse, así, en dispositivos clave para la distribución y difusión de imágenes de la guerra (imágenes que, andando el tiempo, se reproducirían en muchas oportunidades, y se convertirían en parte sustancial de su iconografía).

Para *El Mosquito*, por ejemplo, la Guerra —sobre todo, en sus primeros años— se configura como una suerte de vaudeville: una sucesión de equívocos entre los principales dirigentes políticos de las naciones involucradas. Del lado de los enemigos, el periódico postula una suerte de torpe maestro de ceremonias circense (el presidente paraguayo López) con una esposa demasiado exótica o histriónica (Madame Elisa Lynch); del de los aliados, presenta a un agobiado Mitre, junto a un presidente uruguayo muchas veces “desdibujado” (Venancio Flores) y a un emperador brasileño, Pedro II, que es, ante todo —y con todo lo que ello implica para una república que se ha reclamado como tal medio siglo atrás— representante de la monarquía. Necesariamente fuera de la sátira, las tropas y los soldados literalmente no figuran en las páginas del periódico. La denuncia de que se trata de una

Guerra imperial, que beneficia particularmente a potencias europeas, en cambio, está presente desde los primeros tramos del conflicto.

La prensa paraguaya, y en particular la prensa ilustrada paraguaya, presenta en cambio rasgos muy diferentes. En primer lugar, por dos motivos que atañen a sus condiciones de producción: el que nuevos periódicos ilustrados surgen con la guerra y como instrumento de combate, y el que producen sus textos e imágenes sobre la línea de batalla. No se trata, entonces, de adaptar dispositivos y retóricas a una nueva “temática”, ni de producir consensos que puedan redistribuirse a distancia: los periódicos paraguayos son parte de la lógica del conflicto, y la imprenta es un arma de guerra. La decisión estatal de hacer de la prensa un “instrumento de moralización, propaganda y adoctrinamiento” (Escobar, 1984: 125), que tomaba nota y pretendía beneficiarse de la alta tasa de alfabetización del ejército paraguayo (v. Escobar: 1984; Plá: 1984; Seiferheld: 1984; y Toral: 2001) se tradujo rápidamente en la creación, por mandato del presidente Solano López, de varios periódicos en el frente de batalla.

#### **Impresiones de la guerra: *Cabichuí* y *El Centinela***

Dos de estos periódicos, *Cabichuí* y *El Centinela*, eran periódicos ilustrados. *Cabichuí* (1867-1868) se escribía, dibujaba e imprimía sobre la línea misma de combate -en Paso Pucú primero, en San Fernando más tarde--; *El Centinela* (1867) tenía su imprenta apenas más lejos, en Asunción. Con su imprenta sobre la línea de batalla, *Cabichuí* y *El Centinela* autorizan su versión satírica de la guerra, justamente, en esa cercanía con la realidad del conflicto. Pero aunque comparten su carácter “de combate” y la voluntad de hacer un uso “moral” de la sátira -es decir que su discurso refuerza los lugares asignados antes que cuestionar jerarquía- ambos proponen estrategias diferentes a las de los periódicos satíricos brasileños y argentinos para organizar el relato de la guerra.

Si se excluyen los diarios concebidos como boletines de disposiciones gubernamentales, y del diario oficial *El Semanario*, *El Centinela*. *Periódico joco-serio* fue el primer periódico paraguayo. Los historiadores coinciden en afirmar que el gobierno de Solano López habría considerado necesario impulsar la publicación de un órgano de propaganda que, frente a la fuerte campaña desplegada hasta ese momento por la prensa

aliada, que presentaba al ejército y al pueblo paraguayo como desorganizado y primitivo, alentara a las tropas y mantuviera expectante a la opinión local. El guión que separa los adjetivos joco y serio del subtítulo se revela, en este punto, como una prueba de que la visión del mundo que se despliega es dicotómica, pero no invertida. En todo caso, lo “joco(so)” y lo “serio” armonizan como dos tonos que forman un par complementario, dominado por su función moral: la vigilancia se ejerce sobre propios y ajenos. Así, se castiga y ridiculiza al enemigo pero también, de manera algo más inquietante, se estimula la alerta sobre el propio bando (por ejemplo, cuando se premia a las damas que organizan reuniones a favor de la guerra, al tiempo que se denuncia amenazadoramente a quienes no se muestran suficientemente entusiastas). En los primeros números, sobre todo, esto es particularmente notable, porque *El Centinela* invierte el orden de prioridades para ambas zonas: el diario comienza siempre por artículos editoriales exaltatorios o serios, y reserva las páginas finales para incluir textos cómicos, que son siempre más breves. Ese mismo contraste se expresa en la declaración de propósitos del diario, incluido también en su primer número: “La publicación es para el Ejército, y las materias que se tratan, nada tendrán de filosóficas ni de metafísicas -El lenguaje del soldado es llano y sincero. Cada artículo será tan breve como el tarrán-plan del tambor”. Por lo demás, el carácter precursor del *Centinela* se percibe, por otro lado, en una serie de rasgos muy precisos: el diseño elemental de los pliegos y en la celosa censura que ejerce Solano López, que se trasluce de manera evidente en los frecuentes artículos que exaltan, con lenguaje cortesano, la figura del Mariscal. De sus redactores se sabe poco (en algún caso, como el de Natalicio Talavera, habían hecho una breve experiencia en el *Semanario*); la mayoría de los artículos, como era usual en la época, aparecen sin firma o firmados con seudónimo. Las cartas firmadas por el “Centinela Mata Moros” son el ejemplo más claro de este intento de reforzar el carácter colectivo pero unificado de la campaña del diario.

Considerados en conjunto, todos estos rasgos que marcan una “militarización” de la prosa del *Centinela*: su carácter disciplinado, unívoco, fuertemente prescriptivo. Todos ellos, al mismo tiempo, se diluyen y se disipan, en muchos casos, ni bien se considera su trabajo sobre la imagen. Los grabadores, a diferencia de los redactores, rápidamente comienzan a firmar los grabados que incluye cada una de las entregas del periódico. La

capacidad para captar y desplegar gráficamente una estampa de la guerra se premia, así, con el reconocimiento y la asunción de la autoría.

Tal vez porque su imprenta está instalada en el cuartel general de Paso Pucú -literalmente

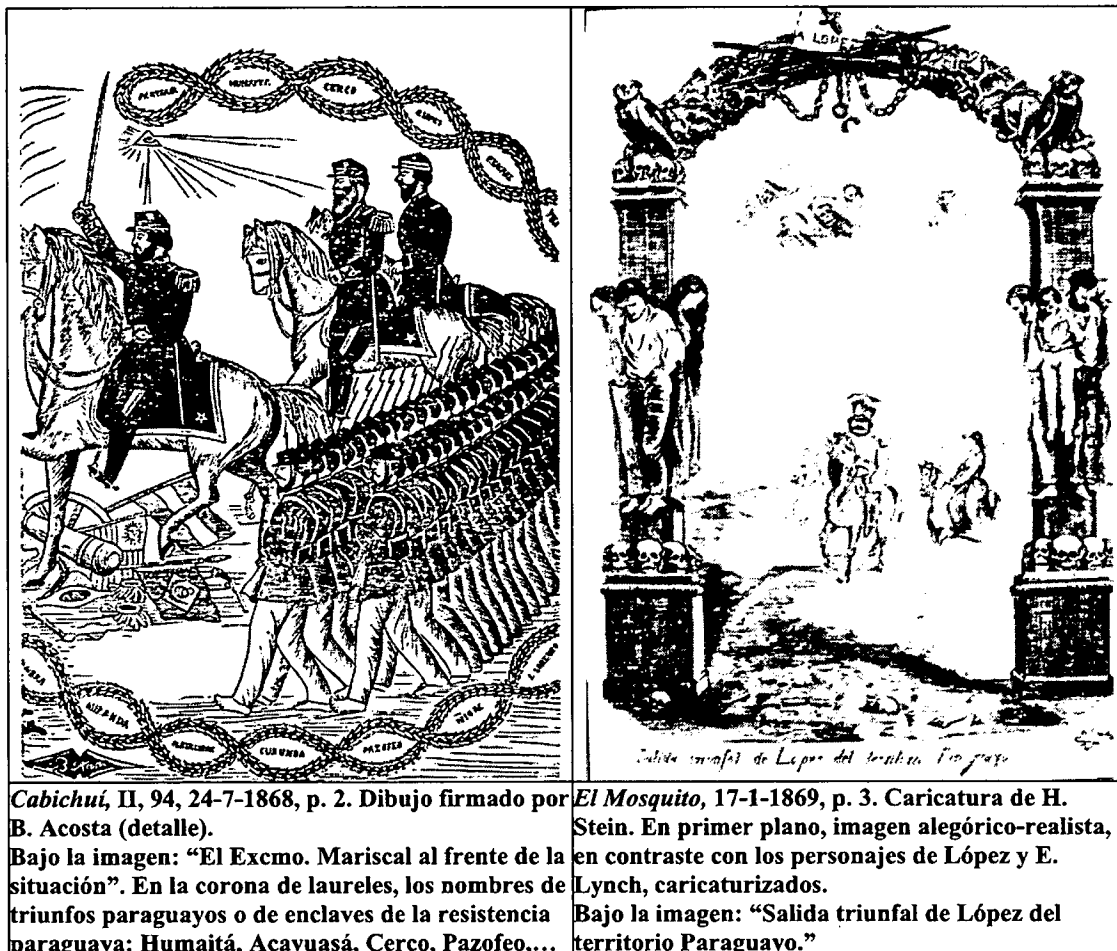


en el frente de guerra-, *Cabichui* puede elegir una estrategia muy diferente para contarla. *Cabichui* incorpora como central el grabado xilográfico en sus páginas, de manera que este inicio relativamente tardío de la prensa es también y al mismo tiempo el inicio de la prensa ilustrada -por definición, dirigida a un público popular, que seducido por las imágenes puede acceder gradualmente a las páginas del texto. A diferencia de *El Centinela*, *Cabichui* se dirige no al “Excelentísimo”, sino directamente al conjunto de sus lectores, los soldados, subrayando que su foco estará en las imágenes: “Afecto a las ideas mudas pero elocuentes que obra el lápiz sobre el papel, hablará mas acaso con sus grabados de caricatura, que con sus mal surcidos artículos”. Dado que su objetivo es político e inmediato, los argumentos y las imágenes deben carecer de ambigüedades. Pero no por eso, advierten sin duda sus dibujantes y grabadores, su propuesta visual debe privarse de una riqueza de matices que, en principio, la función militante supondría innecesaria. En el *Cabichui*, por el contrario, letra e imagen se integran activamente (un modo de articulación que deja en claro que la apuesta visual es más sutil, en tanto hace visible la dimensión plástica de la escritura). Sea en las iniciales capitales, en el ingreso de la imagen en los textos del periódico, o en el hallazgo para que la metáfora visual pueda expresar agudezas y síntesis que se resisten a la palabra,<sup>6</sup>

No he encontrado testimonios de la circulación de los periódicos paraguayos en Buenos Aires; y, aunque las páginas de *El Centinela* y de *Cabichui* recogen aquí y allá alguna referencia a la prensa extranjera (en particular, a *El Nacional Argentino*, por ejemplo) es difícil saber si las imágenes satíricas aliadas habrán llegado a ser conocidas por los enemigos. Lo cierto es que ciertos objetos y ciertas configuraciones imaginarias libran sus propias batallas desde la prensa periódica: el carácter indígena y “misterioso” del territorio y del pueblo paraguayo; la participación de las mujeres en la guerra, y especialmente la irlandesa Elisa Lynch; el flamante globo aerostático que los aliados incorporaron como tecnología que modificaba definitivamente la percepción táctica de la

guerra (y que se traduce también, en un lenguaje visual muy distinto, en la búsqueda de puntos de vista altos que organizan las pinturas de Cándido López), objeto de curiosidad y de resemantizaciones a uno y otro lado de la línea de fronteras; la concurrencia forzada u orgullosa de los soldados suscita también la competencia por representar a propios y enemigos investidos, según desde donde se dibuje, por esa distinción o por esa carga. En todos los casos, la prensa satírica de cada nación pone su foco, como nunca antes, en la percepción de los cuerpos que van a la batalla: ¿pueden distinguirse cuerpos individuales de un colectivo? ¿Pueden leerse marcas de la nación en esos cuerpos? ¿En qué se convierte un cuerpo humano cuando se trata del cuerpo de un enemigo?

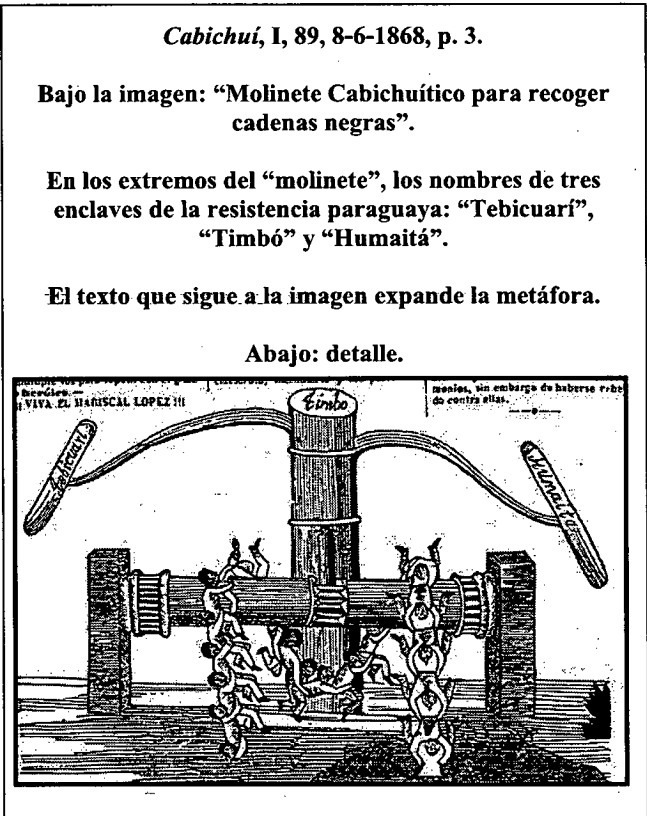
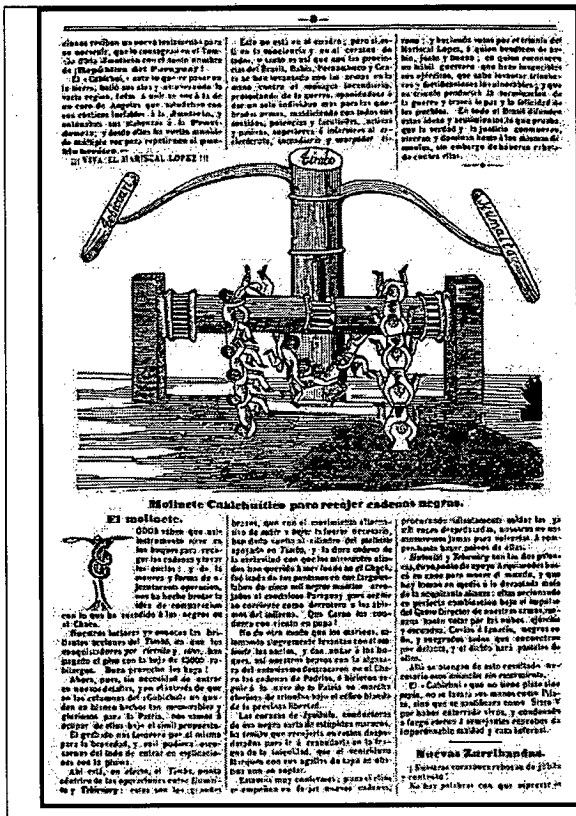
Para las dos publicaciones paraguayas la situación de guerra habilitó el desarrollo de un complejo de lenguajes verbales e icónicos que se autonomizaron de los mandatos estatales, trascendiendo el carácter meramente propagandístico para funcionar con una “lógica visual própria, como uma chave expressiva que contradizía o tom oficial do texto”. La presión del contexto funcionó para la emergencia de un nuevo código estético, sumamente eficaz: “As limitações oriundas da falta de formação acadêmica dos gravadores e a consequente ausência de artistas cultos nas linhas de combate abriram a possibilidade de uma figuração vinculada á cultura popular e alimentada por seus símbolos e suas formas.” (Escobar, 1984: 124). La doble articulación estético-ideológica de estos periódicos, que articulan la figuración, muchas veces de corte neoclásico, al servicio de conceptos abstractos; mientras que cuando los textos recurren al idioma guaraní o narran hechos más inmediatos o anécdotas ligadas a las vivencias cotidianas del soldado, el trazo se libera de códigos impuestos y genera una retórica visual propia (Escobar, 1984: 125).

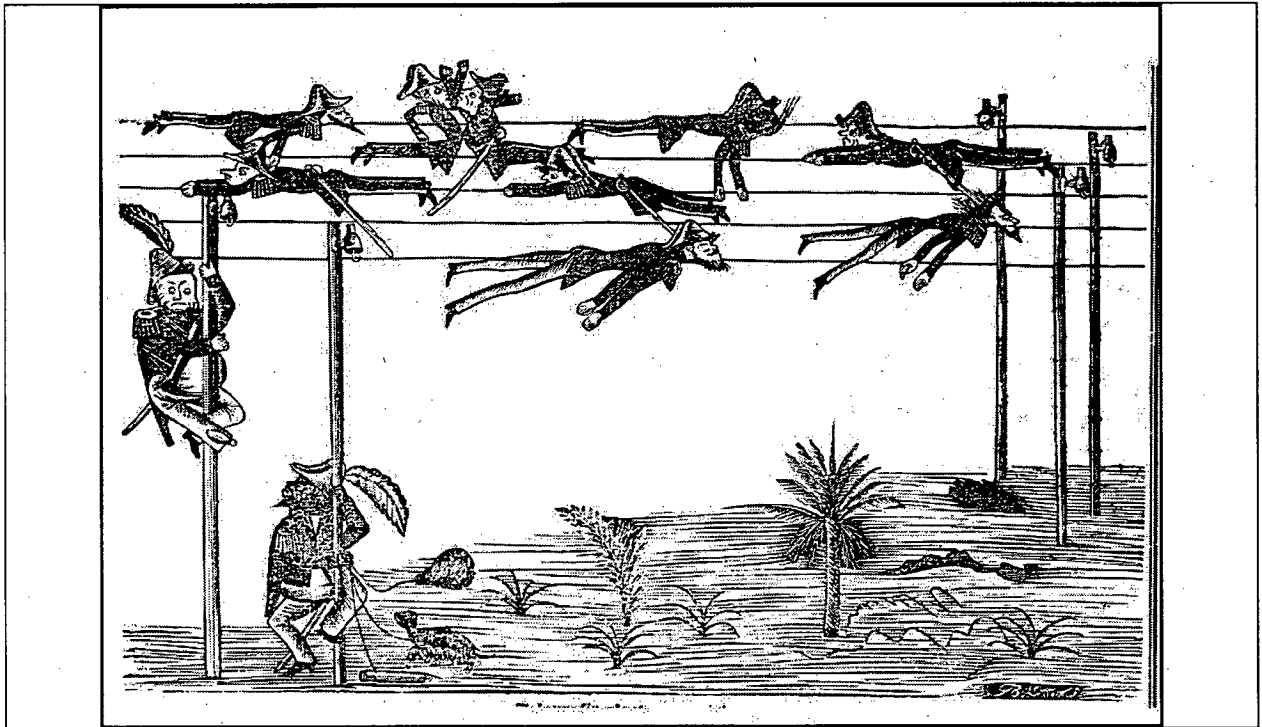


Esta doble articulación y la inmediatez de la necesidad de poner a circular palabras e imágenes muy cerca del campo de batalla, habrían forjado no sólo mecanismos de identificación para los soldados sino "argumentos" propios para estos sectores populares. Apoyándose en tradiciones –imágenes, técnicas de dibujo y representación, modos de expresión- que se habían mantenido al margen de la escritura y se remontaban a la vida colonial, los grabados de *El Centinela* y de *Cabichuí* acuñaban signos nuevos, que combinaban elementos de aquél imaginario mestizo con un sentido moderno de comunicación gráfica. La convivencia en los cuarteles y las experiencias compartidas por grabadores sin formación académica y de extracción popular, que por tanto, deben "socializar" el hallazgo de los recursos formales son los rasgos que definen el "estilo" de la iconografía de la prensa guerrera paraguaya (Escobar, 1984: 126).

### Dibujar la guerra

Es sin duda en sus políticas sobre la imagen donde los dos periódicos libran sus batallas con más felicidad. En el centro de esta lucha iconográfica se intuye una pregunta que no puede formularse explícitamente: ¿qué lazo une a un individuo con la nación? ¿Qué es lo que hace que estos sujetos concurren a la guerra? Paraguayos y brasileños cruzan acusaciones sobre la obediencia ciega que guía al enemigo –y habría que recordar que esta Guerra Catalizó, para Brasil, las discusiones en torno a la tardía supresión de la esclavitud--; la prensa argentina no deja de replicarlas (incluso para los aliados). En *Cabichuí* y *El Centinela*, en cambio, la pregunta sobre los modos de guerra que despliega el enemigo se responde con una serie de imágenes muy concretas. En ella, el enemigo figurado como monstruo a partir de su incorporación de las más diversas tecnologías de guerra. En el primero, con imágenes como las de las prensas con cadenas humanas, la “telegrafía negrática” y un Mitre-reloj (alusión reiterada al famoso discurso en que anunciara la cercanía de un triunfo que debería luego medirse con un calendario) organizan un imaginario que resume la deshumanización de la guerra.





*Cabichuí*, II, 91, 22-6-1868, p. 2. Dibujo firmado "B. Acosta".  
Bajo la imagen: "Telegrafía electro-negrática"



*Cabichuí*, I, 1-8-1867, p. 2. Dibujo firmado G. J. Burgos

En la cabeza de Mitre: un reloj; en su parte superior se lee "Derrota"; en la inferior, "Victoria".

Bajo la imagen:

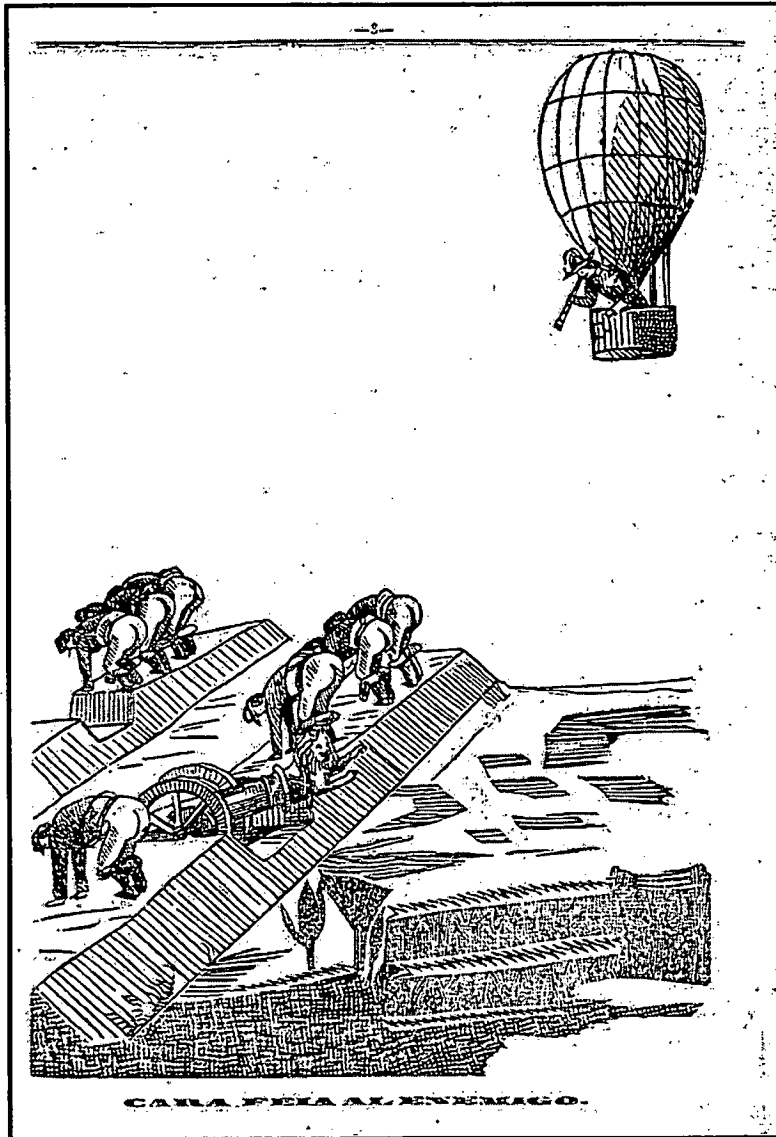
"Mitre-Este reloj no anda bien, sin duda se le ha aflojado el muelle, por que debiendo haber marcado la hora de la victoria, solo ha marcado las derrotas. Sirvase V. arreglármelo."

-Relojero: -Señor (mirándole con atención) su reloj me parece ser de un mecanismo bastante complicado, y solamente los fabricantes podrán acaso entenderse con la compostura..."





En *El Centinela*, un grabado que propone como táctica poner “cara feia al enemigo”.



*El Centinela*, I, 8-8-1867.  
Dibujo sin firma.

Bajo la imagen:  
“Cara feia al enemigo”

La tecnología que impone un punto de vista superior y el dominio del aire, se contesta con una imagen que potencia todo lo bajo: el verdadero y legítimo aprovechamiento (satírico) del cuerpo como máquina de guerra.

En la Guerra de la Triple Alianza la prensa satírica encuentra así una respuesta plástica a una serie de preguntas que interpelan a sus lectores en tanto comunidad nacional.

En la distribución y circulación de esas imágenes, esos lectores pudieron preguntarse, quizá por primera vez, qué los convertía en blancos de la sátira verbal e iconográfica, y cómo esos trazos pudieron colaborar en el trazado del mapa imaginario de una nación. En la década que se iniciaba con el cierre de la Guerra, la prensa satírica argentina se enfrentará con las mismas preguntas, aunque reformuladas por su contexto. No será ya el del conflicto transnacional, sino el de la nueva escena pública argentina, en la que la llegada creciente de inmigrantes con tradiciones políticas y culturales muy diversas transformará los modos de la burla, calibrará nuevos tonos para la polémica, y modificará definitivamente los modos de imaginar.

## Notas al Entreacto

<sup>1</sup> La importancia que tuvieron estas imágenes para la configuración de los nacionalismos pero también para el lugar de la relación entre estados y ciudadanos puede comprobarse también en un gesto casi inmediato al final del conflicto: “Foi o Estado, e não o público, numa época marcada pelo início das coleções particulares, o comprador preferencial da pintura sobre a Guerra do Paraguai” (Toral, 2001: 153).

<sup>2</sup> Las representaciones de la Guerra jugaron un papel tan paralelo al del plano bélico en el conflicto que, incluso, podría advertirse que la contraparte de la falta de presencia militar uruguaya en la línea de fuego aliada se dio, de hecho, en este campo. Poniendo a disposición del Estado uruguayo otros disparos, los de la cámara fotográfica, los hermanos George y Thomas Bate se instalaron en la línea de combate a partir de 1866. Los hermanos Bates eran irlandeses, y habían llegado al Río de la Plata en 1859. Se especializaron desde entonces en la técnica del retrato. En 1861 se instalaron en Montevideo. Cinco años después, en 1866, tras un viaje a Estados Unidos que les permitió avizorar la popularidad del formato *carte de visite*, solicitaron permiso al gobierno uruguayo para enviar un grupo de fotógrafos al escenario del conflicto. A cambio ofrecían copias de las reproducciones obtenidas, que el gobierno podría reproducir sin solicitar su autorización. Battle autorizó enseguida el viaje, trasladándolos gratis. La primera serie de fotografías apareció, con gran éxito, a fines de ese mismo año. (Cuarterolo, 2000: 23).

<sup>3</sup> En Argentina particularmente, esta Guerra suscitó también una gran cantidad de discursos verbales ficcionales y no ficcionales, en un arco que va del *Fausto* criollo de Estanislao del Campo (1866, cuya publicación estuvo destinada a subsidiar hospitales para las víctimas de Curupaity), a la singular novela de Héctor Varela, *Elisa Lynch* (1870) o su estricta contemporánea, *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), de Lucio V. Mansilla (que en las postrimerías del conflicto militar revisa, desde una perspectiva nada dramática ni solemne, el modo de contar la guerra y sus consecuencias).

El desarrollo de la guerra, por otra parte, coincidió en la Argentina con interrogantes candentes en el campo de la historiografía. La articulación de una lectura del pasado nacional, con sus respectivos héroes y la construcción del panteón nacional había tenido su impulso inicial en la década anterior, cuando Bartolomé Mitre había publicado su colección de biografías titulada *Galería de Celebridades Argentinas*.

<sup>4</sup> Sobre el *Correo del Domingo*, v. el próximo capítulo; así como también Auzá (1980) y Szir (2009).

<sup>5</sup> Para esta caracterización sigo el trabajo de Toral (2001). Al definir a estas publicaciones como “no populares”, el autor se basa principalmente en dos factores: el precio de estos semanarios y sus circuitos de difusión más explícitos –aquellos que pueden rastrearse a través de los lugares en los que, según declara cada publicación, suscribía el periódico. No obstante, hay pruebas indirectas de que la difusión que lograron estas imágenes excedió por mucho lo que podría considerarse un circuito “culto”. Las reappropriaciones de las caricaturas por otros periódicos –populares o no–, la retroalimentación que tales imágenes y textos mantienen con otras manifestaciones discursivas –entre ellas, tan heterogéneas como: canciones o pregones populares, alusiones en textos literarios o en folletos, en los discursos personales o políticos de diferentes personajes públicos– son datos que llevarían a no confinar tan taxativamente palabras e imágenes a un circuito marcado por una disyunción exclusiva (“o culto o popular”).

<sup>6</sup> V., por ejemplo, las láminas que se reproducen enseguida, en p. 271 y 272.

#### Capítulo 4

### Argentinos y extranjeros en la batalla de la prensa satírica (1870-1893)\*

Durante el período que va entre la asunción de Stein como director de *El Mosquito* y el cierre del periódico la prensa satírica argentina conoce su mayor desarrollo, diversificación y capacidad de intervención. En esos mismos años – concretamente, entre 1870 y los inicios de la década de 1890-- el conjunto de la prensa argentina se transforma definitivamente, tanto por la incorporación de nuevos adelantos técnicos y tecnológicos<sup>1</sup> como por el modo en que fue reconfigurando y negociando sus relaciones con la práctica política y sus actores. El ejercicio profesional de las diversas tareas, profesiones y oficios, vinculados con el periodismo y con la ilustración (las que practicaban periodistas, reporters, editores, impresores, tipógrafos; pero también literatos, ilustradores y pintores) había comenzado a alentar sociedades y agrupaciones profesionales desde fines de la década de 1850,<sup>2</sup> formaciones que se multiplicarían y desarrollarían en los años que siguieron. Sobre el final de la década de 1870 surgirían las primeras figuras de escritores y periodistas profesionales, vale decir, de aquellos que cumplen, según explica Alejandra Laera, con tres condiciones: “la renuncia a cualquier actividad pública estatal (no ser funcionario, ni diputado, ni militar); la inversión del tiempo en la escritura (dedicar el tiempo a la narración ficcional); la producción de novelas como actividad distintiva y diferenciada (tener una obra)” (Laera, 2003: 33). Transformaciones análogas o en sintonía con estas se estaban produciendo más o menos simultáneamente en distintos puntos de Latinoamérica (v. Ramos: 1989; y también, en otro sentido, Malosetti: 2001), pero la prensa porteña expresó de manera particularmente notable sus motivaciones, la voluntad de producirlos y controlar sus efectos ulteriores.<sup>3</sup>

El cambio de dirección de *El Mosquito*, en 1870, coincide con el momento de aparición de tres importantes diarios “serios”, que proclaman la necesidad de una nueva prensa, que no fuera un “mero instrumento” en la lucha de facciones, distanciándose de ella para ser verdaderamente formadora de opinión. Que *La Prensa* (que comenzó a publicarse en octubre de 1869, bajo la dirección de José Paz), *La Nación* (fundada, como se sabe, por Bartolomé Mitre sobre la base de *La Nación Argentina*, que había

---

\* Una primera versión de parte de este Capítulo fue presentada y discutida durante 2004 en el grupo de estudio “Fases y aspectos de la modernización literaria en Argentina: 1860-1920” de la Universidad Nacional de La Plata. Agradezco afectuosamente las observaciones y comentarios que recibí en esa oportunidad de cada uno de sus integrantes: Sergio Pastormerlo, Verónica Delgado, Geraldine Rogers, Fabio Espósito, Margarita Merbilháa y Federico Bibbó.

dirigido desde 1862 su estrecho colaborador político José M. Gutiérrez) y *El Río de la Plata* (fundado en 1869 por José Hernández, por entonces un hombre político que había venido acompañando la campaña de Ricardo López Jordán) estuvieran, en los hechos y por diversos motivos, lejos de intentar llevar adelante el ideario enunciado no contradice el carácter innovador de su prédica.<sup>4</sup> Que sus fundadores y las agrupaciones que los acompañaban y a quienes interpelaban siguieran considerando que un diario era fundamental para intervenir en la vida política, y que delegaran en sus redactores principales las habilidades necesarias para hacerlo ratifica el carácter deliberado de esos ensayos de profesionalización.

En 1893, cuando *El Mosquito* publicó su último número, la prensa porteña no parece haber registrado su cierre. De los diarios “serios”, perduraban (y perdurarían por mucho tiempo más) *La Nación* y *La Prensa*, así como también *El Diario* (fundado en 1881 por Manuel Láinez); *La Tribuna* de los Varela había cesado hacía más de una década (en septiembre de 1880) y *El Nacional* lo haría apenas después que el diario dibujado por Stein (el 28 de agosto de 1893). Los semanarios y revistas especializados (culturales, gremiales, pertenecientes a comunidades nacionales, étnicas o religiosas, y a asociaciones del más diverso tipo) se habían multiplicado y diversificado. Muchos de ellos eran ilustrados; no pocos incluían caricaturas políticas o costumbristas, y las promocionaban como parte de su atractivo. De manera notable, cuando esas caricaturas tienen la forma del *portrait-charge*, parecen comenzar a requerir insistentemente un epígrafe que identifique al protagonista de la imagen. La desaparición de *El Mosquito* marca también el límite de una comunidad de lectura imaginada “cara a cara”; en la que todos podían reconocerse... e incluso prever y reconocer el propio rostro en las deformaciones que la caricatura dibujaba. Después de la revolución de 1890 —un hecho político en el que la prensa satírica suele ser recordada como participante activo—, nuevos públicos políticos y lectores demandaban nuevos protagonistas y nuevas fisonomías. Lo consiguieran a corto plazo o no, la prensa lo percibió y convirtió esas demandas en nuevos objetos culturales, que interpelaron a sus lectores, cada vez más acusadamente, como a un público de masas.<sup>5</sup>

#### **4.1 *El Mosquito* y su director-dibujante.**

A principios de 1870 *El Mosquito* cambió de formato. En el primer número de ese año el periódico ponía a consideración de sus suscriptores los motivos de este nuevo ensayo, señalando sus beneficios: recibirían más páginas (dieciséis), más caricaturas

(cuatro en vez de dos) y le permitiría incluir nuevas secciones: “una vez al mes, un grabado y una revista de modas, crónicas teatrales y algunos artículos de literatura amena”. El nuevo formato, además, lo haría más apto para “ser fácilmente reunido en volúmenes y formar colección”. Mencionaba al pasar, también, un dato no menor: el surgimiento de otros periódicos “del mismo carácter y hasta algunos más baratos” (todas las citas en “El nuevo formato del ‘Mosquito’”, 9-1-1870, VIII, 364, p. 1 c. 1-2).<sup>6</sup> Luciano Choquet, quien firmaba el artículo, prevenía a los suscriptores que esto no implicaba abandonar el “tono satírico y burlesco, y que si bien admitirá algunos artículos menos jocosos en sus columnas, el periódico principiará siempre con artículos relativos á la política de la actualidad, siguiendo después los picotones y al fin los artículos de otro género” (ibíd.).

Cuatro meses más tarde Choquet introducía otra modificación: delegaba en quien era ya el dibujante estrella del periódico, H. Stein, el cargo de editor-gerente. Aunque Choquet siguió colaborando en las páginas del periódico (asiduamente, al menos hasta 1880), los efectos de este cambio excederían lo administrativo. A lo largo de sus siete primeros años de existencia el periódico había logrado ya hacer de la caricatura un código común con sus lectores, establecerla como un medio de reconocimiento y consagración pública e instalarse como interlocutor valorado en la disputa política del diarismo. La capacidad artística y empresarial de Stein lo hizo descubrir que la persistencia del periódico dependía de que pudiera combinar adecuadamente sátira y seducción. Con un detalle fundamental: el que el periódico descubrió que los sujetos y objetos de ambas debían coincidir. En sus siguientes veinte años de existencia, *El Mosquito* hizo de la exposición en sus páginas un privilegio ambiguo, y los diversos integrantes del elenco político que desfilaron por la vida pública y por sus páginas a lo largo de sus últimos veinticinco años no tardaron en comprenderlo así. Basta repasar los sucesivos cambios de frontispicio del periódico para advertir lo que esto implicaba: el definitivo predominio de la imagen sobre la palabra; la jerarquización de las representaciones caricaturescas; la progresiva explicitación, por parte del periódico, de su poder en la construcción de representaciones propagandísticas y exitosas de una élite política que coincidía en sus páginas pero que no necesariamente lo hacía (o incluso, podría no hacerlo) en ningún otro espacio material o simbólico.

DOMINGO 4 DE JUNIO DE 1871 BUENOS AYRES AÑO VII N.º 26

**EL MOSQUITO**  
 Periódico satírico-burlesco

Compañía de la Suscripción: Buenos Aires, 48, por un año \$12, por seis meses \$7, por tres meses \$4, por un mes \$1,50. Los pedidos se hacen al dueño.

PLANTILLA DE SUSCRIPCIÓN

Nombre y apellido: \_\_\_\_\_  
 Calle y número: \_\_\_\_\_  
 Ciudad: \_\_\_\_\_

Director: ENR. STEIN  
 Redacción: Piedad 225

Número suelto: 5 Pesos BUENOS AYRES

**EL MOSQUITO**  
 PERIÓDICO SATÍRICO Y BURLESCO  
 Editor: ENR. STEIN  
 Calle: Piedad 225

Se vende en la oficina del Periódico y en la del COURRIER DE LA PLATA, Buenos Aires.

DOMINGO 1 DE MAYO 1870 AÑO VII N.º 30

N.º 26 BUENOS AYRES, 25 DE MARZO 1871 AÑO VII

**EL MOSQUITO**  
 PERIÓDICO SATÍRICO Y BURLESCO

Editor: ENR. STEIN  
 Calle: Piedad 225

Director: L. CHOQUE T.  
 Oficina: Merced 54

Número suelto 5 \$  
 Precio de suscripción: 20 \$ 50 mensuales

Las entregas se hacen en casa de ENR. STEIN Piedad 225

N.º 27 BUENOS AYRES, 2 DE ABRIL 1871 AÑO VII

**EL MOSQUITO**  
 PERIÓDICO SATÍRICO Y BURLESCO CON CARICATURAS

Editor: ENR. STEIN  
 Calle: Piedad 225

Director: L. CHOQUE T.  
 Oficina: Merced 54

Número suelto 5 \$  
 Precio de la suscripción: 20 \$ 50 mensuales

Las entregas se hacen en casa de ENR. STEIN Piedad 225



9 DE JULIO 1871 Número suelto: 2 pesos Nº 434 - AÑO IX

**SALE LOS DOMINGOS I HITE.**

Comercio Nacional 800

**PUNTO DE SUSCRICION Y VENTA EN BUENOS AIRES**

COLO, Obispo de Chile  
 JULY, Obispo de Uruguay  
 CARA YALLA, Obispo de San Salvador  
 RIAL, y PRADO, Obispo de San Carlos y de Barragán  
 Juan MEDINA, Obispo de Concepción  
 Juan OCHOA, Obispo de San Juan

REBERY, y O. de San Juan, 14  
 PRINCE, Obispo de San Juan y de los Rios  
 SCOPPI DE AZUOL, Obispo de Pinar del Rio

**CANPAÑA**  
 P. BUSTALY, Obispo de Pinar del Rio  
 P. CASTELL, Obispo de Pinar del Rio



# EL MOSQUITO

PERIÓDICO SATÍRICO Y BURLESCO DE CARICATURAS  
 Director Gerente: ENRIQUE STEIN

**OFICINA: - Calle Piedad, N.º 228. BUENOS AIRES.**

**SALE LOS DOMINGOS I HITE.**

Comercio Nacional 800

**PUNTO DE SUSCRICION EN LAS PROVINCIAS**

San Rafael: A. Tognoli  
 Rosario: A. González  
 La Paz: A. Ordano  
 Paysandú: H. Quijano  
 Concepción del Uruguay: P. Ochoa y O.  
 Corrientes: Manuel M. de Sola  
 Córdoba: A. Arghyay  
 Gualeguaychú: Zabarraga  
 Concordia: Di Ighiano

Domingo 12 de Julio de 1873 NÚMERO SUELTO: 3 PESOS m/c Año X - Nº 533

**SALE LOS DOMINGOS**

**PUNTO DE VENTA y suscripción en BUENOS AIRES**

Ygn. Herrera, Librería del Colegio

Kel. Alm. Bolívar  
 Calle de Avellan, 47, Ter. Librería Elvira, Cangallo 99  
 Honor. de Piedad, esquina de Corzo y Sarmiento  
 Mercedes, Plaza Manservida

**BUENOS AIRES**



# EL MOSQUITO

PERIÓDICO SATÍRICO Y BURLESCO DE CARICATURAS  
 Director Gerente: ENRIQUE STEIN

**ADMINISTRACION: Calle del Parque 43. BUENOS AIRES.**

**SALE LOS DOMINGOS**

Subscription Annual

En Buenos Aires \$ 12  
 En la Campaña \$ 14  
 En las Provincias \$ 16

**PUNTO CENTRAL EN LAS PROVINCIAS**

de suscripción y venta

**SALA DE AVISOS**

41 - Pava 47  
**BUENOS AIRES**

Domingo 1.º de Junio de 1870 BUENOS AIRES AÑO XVII - 850

**EL MOSQUITO**

PERIÓDICO SEMANAL  
 INDEPENDIENTE, SATÍRICO, BURLESCO, Y DE CARICATURAS

Director propietario: ENRIQUE STEIN

**TUCUMÁN 131 (altos)**

# EL MOSQUITO

PERIÓDICO SEMANAL  
 INDEPENDIENTE, SATÍRICO, BURLESCO, Y DE CARICATURAS

Director propietario: ENRIQUE STEIN

**SUSCRICIONES SEMANALES**  
 En Buenos Aires: 10 \$ m/c

En la Campaña: 12 \$ m/c  
 En las Provincias: 14 \$ m/c

**PUNTO CENTRAL DE SUSCRICION Y VENTA**  
 Administración del GOBIERNO DE LA PATA: 1000 Calle San Juan, 100

Domingo 23 de Mayo de 1880 BUENOS AIRES AÑO XVIII - 907

**EL MOSQUITO**

PERIÓDICO SEMANAL  
 INDEPENDIENTE, SATÍRICO, BURLESCO, Y DE CARICATURAS

Director propietario: ENRIQUE STEIN

**TUCUMÁN 131 (altos)**



# EL MOSQUITO

Director propietario: ENRIQUE STEIN

**SUSCRICIONES SEMANALES**  
 En Buenos Aires: 10 \$ m/c

En la Campaña: 12 \$ m/c  
 En las Provincias: 14 \$ m/c

**PUNTO CENTRAL DE SUSCRICION Y VENTA**  
 Administración del GOBIERNO DE LA PATA: 1000 Calle San Juan, 100

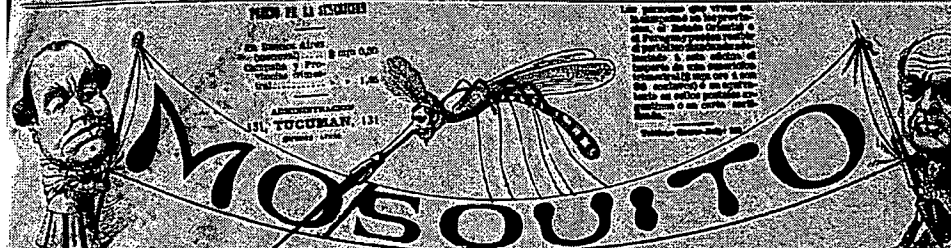
Domingo 6 de Enero de 1884 Número suelto: 6,45 centavos más oro AÑO XXI - 1016

**EL MOSQUITO**

PERIÓDICO SEMANAL  
 INDEPENDIENTE, SATÍRICO, BURLESCO, Y DE CARICATURAS

Director propietario: ENRIQUE STEIN

**TUCUMÁN 131 (altos)**



# EL MOSQUITO

ADMINISTRADOR: ENRIQUE STEIN  
 Buenos Aires

**SUSCRICIONES SEMANALES**  
 En Buenos Aires: 10 \$ m/c  
 En la Campaña: 12 \$ m/c  
 En las Provincias: 14 \$ m/c

**PUNTO CENTRAL DE SUSCRICION Y VENTA**  
 Administración del GOBIERNO DE LA PATA: 1000 Calle San Juan, 100

10

Domingo 5 de Noviembre de 1888      Número suelto: 0,12 centavos (nro oro)      AÑO XXII - N.º 4129

ADMINISTRACION  
CALLE TUCUMAN, 131

# EL MOSQUITO

ADMINISTRACION  
CALLE TUCUMAN, 131

11

Domingo 27 de Septiembre 1888

Director - DISEÑADOR  
**H. STEIN**

ADMINISTRACION  
CALLE TUCUMAN - 131

NÚMERO SUELTO: 12 Centavos

ADMINISTRACION  
CALLE TUCUMAN, 131

REDACCION GENERAL  
En la Capital... P.º 4, 50  
En las Provincias... 6, 50

REDACCION ESPECIAL  
En la Capital... P.º 1, 50  
En las Provincias... 2, 50

PRECIOS ANUNCIOS

En los paises donde se cobra Agente de Adm. de Correos y Tel. se cobra el importe de la tarifa de Adm. de Correos y Tel. en el momento de ser recibidos en el pais de destino. En los demas paises se cobra el importe de la tarifa de Adm. de Correos y Tel. en el momento de ser recibidos en el pais de destino.

12

Domingo 17 de Enero 1889

Director - DISEÑADOR  
**H. STEIN**

ADMINISTRACION  
CALLE TUCUMAN - 131

Número suelto: 10 centavos

ADMINISTRACION  
CALLE TUCUMAN, 131

REDACCION GENERAL  
En la Capital... P.º 4, 50  
En las Provincias... 6, 50

REDACCION ESPECIAL  
En la Capital... P.º 1, 50  
En las Provincias... 2, 50

PRECIOS ANUNCIOS

En los paises donde se cobra Agente de Adm. de Correos y Tel. se cobra el importe de la tarifa de Adm. de Correos y Tel. en el momento de ser recibidos en el pais de destino. En los demas paises se cobra el importe de la tarifa de Adm. de Correos y Tel. en el momento de ser recibidos en el pais de destino.

13

Domingo 25 de Septiembre 1888

Director - DISEÑADOR  
**H. STEIN**

ADMINISTRACION  
CALLE TUCUMAN - 131

Número suelto: 10 centavos

ADMINISTRACION  
CALLE TUCUMAN, 131

REDACCION GENERAL  
En la Capital... P.º 4, 50  
En las Provincias... 6, 50

REDACCION ESPECIAL  
En la Capital... P.º 1, 50  
En las Provincias... 2, 50

PRECIOS ANUNCIOS

En los paises donde se cobra Agente de Adm. de Correos y Tel. se cobra el importe de la tarifa de Adm. de Correos y Tel. en el momento de ser recibidos en el pais de destino. En los demas paises se cobra el importe de la tarifa de Adm. de Correos y Tel. en el momento de ser recibidos en el pais de destino.

14

Domingo 13 de Julio de 1889

ADMINISTRACION  
**H. STEIN**

ADMINISTRACION  
CALLE TUCUMAN 509, ESQUINA SAN MARTIN

Número suelto: 12 Centavos

ADMINISTRACION  
CALLE TUCUMAN, 131

REDACCION GENERAL  
En la Capital... P.º 4, 50  
En las Provincias... 6, 50

REDACCION ESPECIAL  
En la Capital... P.º 1, 50  
En las Provincias... 2, 50

PRECIOS ANUNCIOS

En los paises donde se cobra Agente de Adm. de Correos y Tel. se cobra el importe de la tarifa de Adm. de Correos y Tel. en el momento de ser recibidos en el pais de destino. En los demas paises se cobra el importe de la tarifa de Adm. de Correos y Tel. en el momento de ser recibidos en el pais de destino.

15

ANO XXVIII  
**MOSQUITO**  
 FUNDADA EN 1892  
**FABRICA ARGENTINA DE FAMA**  
 DATOS PARA LA HISTORIA  
 CONSERVAS PARA LA POSTERIDAD

PAPERERIA ARTISTICA  
 Tucuman esq. San Martin - BUENOS AIRES

ESTABLECIMIENTO INDUSTRIAL...  
 En la Capital...  
 En la Capital...  
 En la Capital...

16

ANO XXVIII  
**MOSQUITO**  
 FUNDADA EN 1892  
**FABRICA ARGENTINA DE FAMA**  
 DATOS PARA LA HISTORIA  
 CONSERVAS PARA LA POSTERIDAD

PAPERERIA ARTISTICA  
 Tucuman esq. San Martin - BUENOS AIRES

ESTABLECIMIENTO INDUSTRIAL...  
 En la Capital...  
 En la Capital...  
 En la Capital...

17

Domingo 10 - Enero de 1892  
 Número cuatro 10 centavos  
 Año XXIX - No. 152

**EL MOSQUITO**

ADMINISTRACION - PAPELERIA ARTISTICA - Tucuman esq. San Martin - BUENOS AIRES

SECCION ECONOMICA...  
 En la Capital...  
 En la Capital...  
 En la Capital...

18

Domingo 10 - Enero de 1892  
 Número cuatro 10 centavos  
 Año XXX - No. 153

**EL MOSQUITO**

ADMINISTRACION - PAPELERIA ARTISTICA - Abertada Avenida de Mayo, 226 - Casilla de Correo 22 - BUENOS AIRES

SUSCRIPCION TRIMESTRAL...  
 En la Capital...  
 En la Capital...  
 En la Capital...

Es cierto que desde los inicios de la presidencia de Mitre la legislación de imprenta parecía haberse unificado, y los mecanismos explícitos de intervención estatal y de censura sobre la prensa se habían refinado —sobre todo, si se atiende al modo en que se aplicaban durante el período inmediatamente anterior— y que, en parte como consecuencia de esto, y en parte por la expansión de la vida pública porteña, los periódicos habían encontrado mejores condiciones para sostenerse en el tiempo. Estas condiciones generales, sin embargo, no alcanzan a explicar por sí mismas el bajísimo nivel de conflictividad que registran las páginas de *El Mosquito*; sorprendente para un periódico que se declara “satírico y burlesco” y que atravesó diversas condiciones institucionales y políticas a lo largo de sus treinta años de existencia.<sup>7</sup> Las razones de esta perdurabilidad, equiparadas con las de la singularidad del periódico, han sido atribuidas a un justo sentido de equidad e independencia. Así lo estima Vázquez Lucio, quien afirma que *El Mosquito* “difiere básicamente de la mayoría de los [periódicos] que le precedieron, en que no ejerce su humor como militancia; al menos, no es ése el leitmotiv de su existencia. Tiene para todo y para todos...” (1985: 95).<sup>8</sup> Esta afirmación tiene como sustento, muy probablemente, la indicación que se leyó, durante un período, en el subtítulo de *El Mosquito*, que antepone el adjetivo “independiente” incluso a las indicaciones de su carácter “satírico, burlesco y de caricaturas” (v. más arriba, frontispicio número 7). A ello podría agregarse el hecho de que, desde los inicios de la dirección de Stein, el periódico incorporó la modalidad de venta callejera, que la prensa porteña venía adoptando desde poco tiempo atrás,<sup>9</sup> e incrementó notablemente la cantidad de avisos comerciales que incorporó en sus páginas.

Pero como ya ha sido subrayado en varias oportunidades (Cibotti, 1993; Tell, 2003), tal autonomía de los poderes políticos constituidos o en lucha por serlo es difícil de sostener al revisar las páginas del periódico —durante el período roquista-juarista, casi obsecuente—; así como también al revisar los papeles personales de su director. Y esto no implica que *El Mosquito* impostara una independencia que no poseía. Cabría pensar, en todo caso, que esa afirmación de independencia y ese distanciamiento no funcionaban como una condición militante del periódico, sino como una parte de sus estrategias de singularización con respecto al conjunto de la prensa en un momento determinado tanto de la lucha facciosa como de la participación de los periódicos en ella. Tanto es así que, como puede comprobarse en los frontispicios, *El Mosquito* abandonó más adelante esa adjetivación sin mediar ningún tipo de aclaración hacia sus lectores.

El cruce entre las páginas impresas y expuestas a la circulación pública y los papeles privados del director, dibujante y periodista permiten verificar el carácter moderno con que Stein encaraba al periódico como empresa y las tácticas periodísticas, verbales y gráficas que le permitieron sostener estas decisiones, y especular acerca de las condiciones de posibilidad de la retórica de *El Mosquito*.

## 4.2 *El Mosquito*, 1870-1873

### 4.2.1 Sátira y mediación intertextual. Imagen e importación cultural.

Desde que Stein tomó a su cargo la dirección del periódico la imagen cobró un protagonismo mucho mayor al que había tenido hasta entonces. La sátira verbal siguió teniendo una función definitoria en el *El Mosquito*, y ocupó la misma proporción de espacio físico que la imagen hasta 1880 –las consecuencias de las transformaciones que el periódico experimentó posteriormente se explican más adelante, en este mismo capítulo--. Alternativamente, y según las necesidades del programa expresivo que se impuso el periódico, ilustraciones y caricaturas se publicaron en primera y última página (valorizando su visibilidad sobre el periódico como “soporte”) o bien en la “doble página” interna (un formato que permitía mayores posibilidades de desarrollo de escenas “plenas”, cuyo referente fuera ya la parodia de textos plásticos, de cuadros históricos, de paisajes o de retratos, ya secuencias historietísticas o composiciones de escenas diversas que, por sintaxis, daban la “revista de la semana”).

Entre abril y junio de 1871 el periódico suspendió su salida debido a la epidemia de fiebre amarilla –esta la única interrupción que tuvo en sus treinta años de existencia, y que se cumplió por decisión de quienes lo administraban-. Cuando volvió a publicarse, *El Mosquito* cedió sus páginas ilustradas primordialmente a cuestiones internacionales (los avances del canciller Bismark, la resistencia francesa a la invasión, las nuevas cortes españolas y la elección de Amadeo I; más tarde, los sucesos de la Comuna de París), manteniendo un estricto tratamiento satírico de asuntos locales en su parte escrita. Más allá del interés por acercar un relato visual de los principales sucesos políticos europeos que el director-dibujante podía intuir en su público, y más allá del interés personal que plasmó en la ejecución y difusión de láminas con un contenido claramente “cosmopolita”, una mirada al conjunto de la prensa porteña de la época permite comprender este giro en *El Mosquito*.

La prensa ilustrada de la época no había tenido un crecimiento demasiado notable, ni contaba con muchos representantes. Su antecedente más inmediato, el *Correo del*

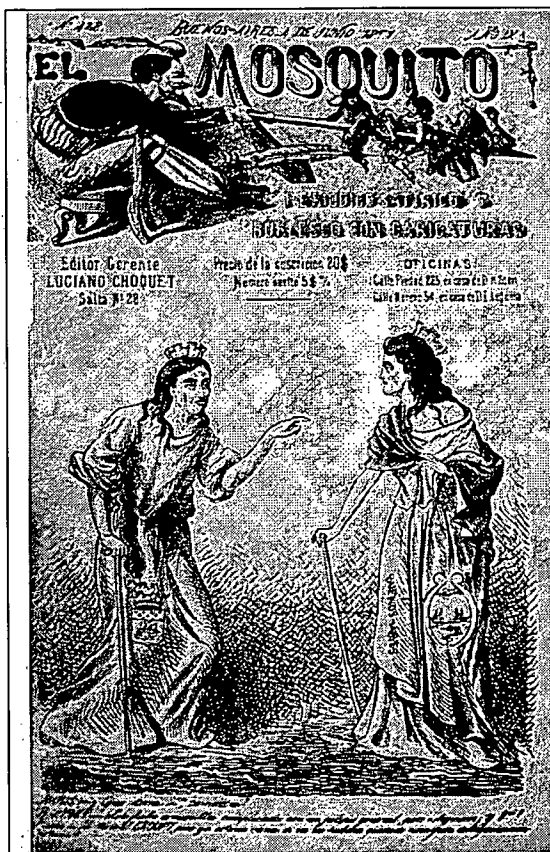


*Domingo*, había dejado de publicarse en enero de 1868. Este semanario ilustrado había sido creado por José María Cantilo a principios de 1864, dentro de una serie de iniciativas vinculadas con la promoción de la literatura nacional y de los escritores noveles. La importación del formato “revista ilustrada” —que no había tenido demasiado desarrollo en Buenos Aires, si se exceptúa, por ejemplo, la ya mencionada *Ilustración Argentina*— alentaba las posibilidades de este proyecto editorial, desde que proveía un modelo de publicación que circulaba habitualmente en Europa y también en otros centros intelectuales americanos.<sup>10</sup> Como es notorio, estas “revistas” no son “noticiosas” —término que, en la época, describía las publicaciones que proveen informaciones vinculadas con el presente inmediato— ni buscaban primordialmente la intervención política (aunque algunas pudieran funcionar como núcleo de sociabilidad cultural, complementario del específicamente partidario, para determinados grupos políticos; o viceversa, ser la expresión “cultural” de una formación partidaria). Su objetivo específico, en cambio, era difundir producciones escritas e imágenes (principalmente, retratos e ilustraciones) que los complementaban. Se trataba, por tanto, de un tipo de objeto cultural que contribuía a modernizar el campo literario, proveyéndolo de palabras e imágenes locales y —este dato no es menor— inéditas. El espacio de la práctica de la literatura, por un lado, y el complementario de la tradición literaria local, por otro, se reafirmaban en la construcción de una *imagerie* que se reclamaba propia (de producción local, a cargo de artistas ilustradores que producían imágenes especialmente para esos textos). Y para hacerlo, se plegaba, mimaba o imitaba —el matiz dependía de la dirección editorial y del artista— imágenes e imaginarios ya “consagrados” por su circulación en las publicaciones que les servían de modelo.

Bajo el subtítulo de “periódico literario ilustrado” y conforme su objetivo inicial, el *Correo del Domingo* se ocupó ante todo de dar difusión a la producción literaria o doctrinaria de escritores locales, aunque abundan los ya consagrados —Sarmiento, Juan María Gutiérrez, Bernardo de Irigoyen, Félix Frías, por ejemplo— incluso en mayor proporción que los más jóvenes —José Manuel Estrada, Juan Chassaing, Bartolomé Mitre y Vedia, entre otros—. La parte gráfica de la primera época de *Correo del Domingo* estuvo completamente a cargo de Henri Meyer, el director y dibujante principal de *El Mosquito*, que trabajó para ambas publicaciones hasta su partida a París, en junio 1867.<sup>11</sup> La revista no se consagró a la ilustración de los textos que presentaban los diferentes autores, sino que propuso un espectro muy diverso de imágenes, entre las cuales se encuentran desde los retratos de algunos de estos escritores (uno de los más

célebres, seguramente, el de la lámina que comenta el *Fausto* criollo, de Estanislao del Campo)<sup>12</sup> hasta diferentes imágenes de índole informativa y “noticiosa”. Este desfasaje entre la propuesta inicial del *Correo* y su puesta en práctica fue impulsado decisivamente por el desarrollo de la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay; y de ahí que en la páginas del semanario aparezcan insistentemente croquis y mapas, visiones de las batallas, retratos individuales y colectivos en los que se honra a héroes y mártires.

Tras la desaparición del *Correo del Domingo* a principios de 1868 hubo que esperar hasta octubre de 1871 para la aparición de otra revista literaria ilustrada, *El Plata Ilustrado*.<sup>13</sup> En el lapso que media entre una y otra publicación, vale decir, en el lapso en el que no circulan otros periódicos locales ilustrados, no sorprende quizá que *El Mosquito* retomara, desde su propio formato, parte de esa propuesta visual que se le había impuesto a la revista con la llegada de la guerra. Pero el nuevo gesto de la publicación satírica amplía el espectro de imágenes para no sólo ilustrar sucesos y personajes que configurarían el escenario regional-rioplatense o argentino, sino también para dar versiones de la actualidad internacional (al menos, en el sentido restringidísimo que tal término reconoce en nuestro siglo XIX). Tras haber contribuido a la formación de la *imagerie* rioplatense para una guerra americana, la de la Triple Alianza contra el Paraguay, a partir de matrices y formatos europeos— *El Mosquito* fue la primera publicación en dar un pequeño conjunto de imágenes satíricas sobre los sucesos de “el mundo”, acuñando así un repertorio visual de los sucesos europeos producido localmente, y en cuyos rasgos pueden advertirse ciertas marcas de esa aclimatación.<sup>14</sup>



*El Mosquito*, IX, 428, 4-6-1871. Caricatura sin firma.

La imagen muestra dos figuras alegóricas. A la izquierda, París. A la derecha, Buenos Aires.

Bajo la imagen:

París: ¿Qué tiene Ud., comadre?  
Buenos Ayres [sic]: La fiebre amarilla complicada con un julepes general, pero estoy mejor, ¿y Ud.?

París: Yo tuve el CROUPT, pero ya estaría sana si no me hubiera quedado una gran desorganización interna!



*El Mosquito*, VIII, 415, 8-1-1871, p. 4.  
Caricatura firmada H. Stein.

Sobre la imagen: "Actualidad". Bajo la imagen: "Si consigo juntar las manos!... En el vestido de la figura alegórica femenina se lee "Francia"; en su brazo izquierdo, "Ejército del Loire"; en su mano derecha: "París".



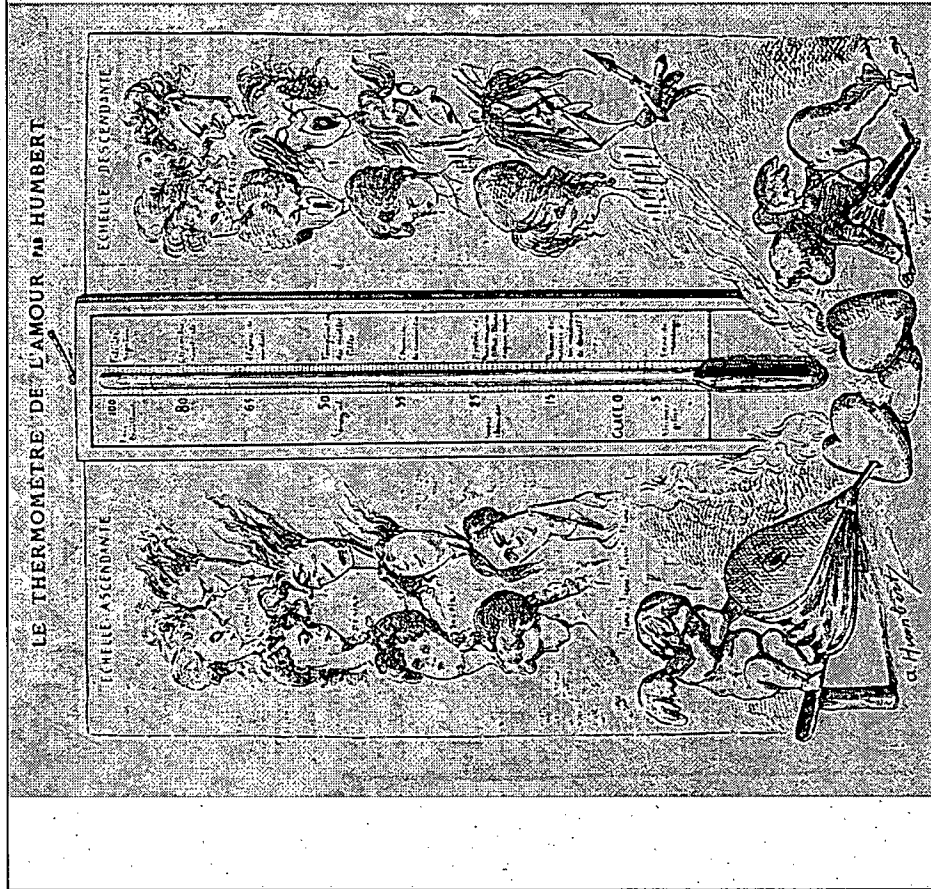
*El Mosquito*, VIII, 419, 5-2-1871; p. 2-3.  
Caricatura firmada H. Stein.

Al pie: *El Nuevo Rey de España*. En los martillos se lee "Cortes". En las mangas de la mano que iza la cabeza, "La Nación/Española". En el libro que sostiene el Rey, "Gramática española" (alusión al linaje italiano de Amadeo I).



Al hacerlo, se convirtió además en la versión local de los numerosos periódicos europeos, sobre todo franceses, que comentaban estos sucesos, ofreciendo además una versión visual de los personajes y de los acontecimientos en que estaban involucrados; de *L'Illustration*, *Monde Illustré*, *Presse Illustré* y *Journal Illustré* (periódicos diarios o hebdomadarios que se editaban en París) a revistas satíricas como *La Charge*, *L'Eclipse*, *Le Grelot* o *Les Fils du Pere Duchêne*.<sup>15</sup> Con un reparo significativo: el que, desde que no existían otras publicaciones ilustradas, las imágenes producidas localmente eran únicamente satíricas. *El Mosquito* se equiparaba así, de hecho, a las publicaciones europeas en las que habría que buscar un modelo –tanto convencional, “serio” como satírico– para tales imágenes; su modo de ejercer la sátira solicitaba su lectura en paralelo.

Pero por otra parte, la inclusión cada vez más sistemática y regular de imágenes “costumbristas” o de una suave sátira social vino a llenar, de alguna manera, ese vacío de otras publicaciones ilustradas en el interior del mismo periódico. Aunque podía intuirse desde los primeros números de *El Mosquito*, desde el ingreso de Stein esas imágenes cada vez más evidentemente provenían de publicaciones francesas. El periódico, así, cumplía simultáneamente múltiples funciones: traducía, aclimatándolas, las noticias de la guerra europea; acuñaba un imaginario propio sobre esa guerra, que le permitía incluir un conjunto de representaciones propias y locales; producía e incluía imágenes costumbristas y de sátira social igualmente “aclimatadas” y en contrapunto con aquellas. Un ejemplo concreto de este tipo de movimientos de importación puede observarse al contrastar las siguientes dos imágenes. La primera pertenece al dibujante francés A. Humbert, incluida en el periódico satírico *L'Eclipse*, a fines de diciembre de 1868.<sup>16</sup> La segunda, sin firma, fue incluida en *El Mosquito* poco más de un año más tarde, en agosto de 1870:



*L'Eclipse*, 27-12-1868; p. 4 (contratapa). Caricatura firmada A. Humbert.

Sobre la imagen: "Le Thermomètre de l'amour par Humbert"  
 Imagen perteneciente a la colección de la Universidad de Heidelberg.  
 Disponible online: <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/eclipse1868/0227?sid=8a88d013d72911fa5efc50cddf113e44>



*El Mosquito*, VIII, 371, 27-2-1870; p. 4: Sin firma.

Sobre la imagen: "Seis meses de novios y ocho de casados"

La comparación permite advertir algunas operaciones fundamentales de transposición que realiza *El Mosquito*. Su copista debió contar con un original que parece haber segmentado y copiado (de ahí la inversión del rostro femenino y el masculino, así como las alteraciones en el “orden” de los retratos: el par que en el francés está en la “parte baja” del termómetro, al comienzo del amor, en el argentino está en el primer cuadro, al comienzo; pero por otro lado, en la segunda columna, el orden de los pares que ocupan el segundo y tercer lugar están invertidos probablemente por motivos expresivos). En primer lugar resulta claro que se intenta simplificar la lámina: se elimina el “termómetro” (que Humbert y/o la redacción de *L'Eclipse*, evidentemente, consideraba un hallazgo, no sólo porque es el eje de la imagen sino porque aparece “anclado” en el título), y desaparecen también las imágenes alegóricas de Cupido y los corazones de la parte inferior, y se refuerzan los retratos de la pareja mediante el contraste con el rayado del fondo. Pero además, se agudiza la sátira condensando el período en el que surge y desaparece el amor: si para Humbert la “escala ascendente” y la “descendente” se recorrían en cinco años, la hipérbole de *El Mosquito* lleva ese período a catorce meses (y este es el dato que “ancla” la imagen en el semanario: “Seis meses de novios y ocho de casados”). *El Mosquito*, entonces, morigeró la sátira en este punto: el foco está puesto sobre la velocidad de las relaciones, y solo en menor medida o en segundo término apunta al amor conyugal. Este sentido queda reforzado por la indicación precisa de los meses bajo cada par de rostros. Los breves sueltos costumbristas que el periódico suele incluir en sus últimas páginas acompañan en el mismo tono atemperado (y contrastante con el de la sátira política) la dimensión costumbrista-social de esta sátira visual.

Simplificación de la composición visual y leve moderación del blanco satírico, probablemente para adaptarlo a lo que se espera del público local. El hecho de que *El Mosquito* publique la lámina sin firma pero sin tampoco aclarar su procedencia resulta también un dato significativo. Por un lado, sugiere que la circulación de la fuente francesa era restringida (de ahí que no haya acusaciones ni quejas para Stein por este motivo durante esta etapa); la falta de firma permite hipotetizar, por otra parte, que quizá Stein prefiriera no atribuirse una imagen que, pese a las operaciones visuales y verbales realizadas, no consideraba suya ni del periódico. Por otro, invita a pensar también que el dibujante consideraba que la mención de la fuente francesa o de su autor no agregaba valor adicional a la imagen. El “par opositivo” de Humbert y Stein no sólo prueba el origen intertextual de este tipo de imágenes de *El Mosquito*: insinúa, ante

todo, el complejo sistema de reapropiaciones y reelaboraciones que subtiende la inclusión de esas imágenes en sus páginas.<sup>17</sup>

A este despliegue funcional y poético de la parte visual de *El Mosquito*, hay que sumar el de sus textos, que en esta etapa ocupan aún un espacio físico importante en el semanario y cumplen funciones diferenciadas y complementarias con aquella. La zona verbal del periódico se preocupó por sostener su carácter satírico. Para hacerlo, mantuvo una línea editorial predominantemente local, y vinculada a los mínimos detalles de personajes y sucesos de la vida pública argentina.<sup>18</sup> Además de ciertos artículos que conservan la línea costumbrista y se orientan explícitamente a las lectoras,<sup>19</sup> o de aquellos que recogen noticias literarias —entre los que se destacan especialmente aquellas que tienen como protagonista a Eduardo Wilde, y que garantizan, por ello, la posibilidad de autorreferencia y de sintonía con la veta satírica que ejerce el propio Wilde, a la vez—,<sup>20</sup> *El Mosquito* continúa ocupándose principalmente de asuntos y personajes políticos y periodísticos. Héctor Varela y el presidente Domingo F. Sarmiento son blancos privilegiados por estos meses. Entre 1870 y 1871, además de retratarlo casi sin excepción en cada número, *El Mosquito* incluye a menudo diálogos ficcionales entre el presidente Sarmiento y alguno de sus colaboradores (el Ministro de Relaciones Exteriores y Culto, Mariano Varela; el de Interior, Dalmacio Vélez Sársfield), que pone en escena alguna de las cuestiones de actualidad más controvertidas del momento: la negociación de un empréstito por parte de Varela, los sucesivos levantamientos de López Jordán en Entre Ríos y, más tarde, el asesinato de Justo J. de Urquiza. Incluso un personaje salido de *Recuerdos de Provincia* de Sarmiento, su discípulo *Piojito* —quien reaparecerá a menudo cuando *El Mosquito* satirice la condición militar de Sarmiento; y tendrá fortuna también en otros periódicos satíricos— migran a las páginas del periódico.<sup>21</sup>

La referencia a *Piojito*, por otra parte, muestra que *El Mosquito* ha afianzado la referencia intertextual como procedimiento eficaz para el ejercicio de la sátira política. Citado y, por tanto, descontextualizado y recontextualizado, parodiado, estilizado, el periódico parte o presupone explícitamente un texto anterior como punto de partida y como mediación para alcanzar el blanco satírico. Como ya hemos señalado, el caso del personaje de *Recuerdos de Provincia* es excepcional; y por lo general los autores de estos textos que funcionan como mediación pertenecen al conjunto de los diarios “serios”, o han sido extraídos de sus páginas. Se trata, en definitiva, de un

procedimiento que el periódico venía practicando desde sus primeras ediciones: la superposición entre la sátira a personajes públicos y a los modos en que los periódicos afines a ellos modelan sus discursos y sus acciones. La mediación intertextual permite morigerar la sátira (que, en todo caso, anidaba y es descubierta en ese texto previo) a la vez que alcanzar, con cierta economía y elegancia, un blanco doble: el explícitamente representado y el que se vincula con el texto que ha funcionado como mediación.

Uno de los diálogos que el Sarmiento del *Mosquito* sostiene con su Ministro Vélez en las páginas del periódico en octubre de 1870 se ofrece como una buena síntesis de este procedimiento y muestra, al mismo tiempo, la forma en que propone aclimatar las novedades internacionales que comenzaban a hacerse presentes en sus tapas y los detalles de la política menuda que desmenuzan sus páginas interiores. El diálogo es la “puesta en escena” de un “suelto” de *La República* (diario porteño dirigido por Manuel Bilbao)<sup>22</sup> donde se comentaba zumbonamente que Vélez Sársfield habría sugerido al presidente que su escolta vistiera el uniforme de la guardia imperial prusiana, los “ulhanos”. El “suelto”, que se ubica a modo de epígrafe del diario, se desenvuelve en una conversación íntima entre el Presidente y su Ministro de Interior. Al consultar el primero al segundo por las posibilidades de cerrar exitosamente la guerra de Entre Ríos contra López Jordán (que el gobierno de Sarmiento no podía terminar de resolver), este le sugiere enviar a la escolta presidencial –todos ellos, “desde el comandante hasta Piojito”-- como cuerpo de “ulhanos” para impresionar al caudillo y así derrotarlo. Rápidamente la conversación se vuelve una charla de comadres que ajustan detalles de moda. Por último, Sarmiento decide que se vestirá y arreglará como Guillermo de Prusia, mientras que Vélez deberá emular a Bismark. Así ataviados, se retratarán rodeados de “sus” ulhanos. Completamente olvidado de su objetivo bélico inicial, la última preocupación presidencial es la de la publicidad de estas nuevas imágenes:

-¿Vd. conoce á alguien en Lóndres? [consulta Sarmiento].

-Si.

-Algun influyente en el periodismo?

-Si, precisamente, ¿por qué?

-Para mandarle nuestro retrato... para que lo pongan en el *Illustrated London News*.

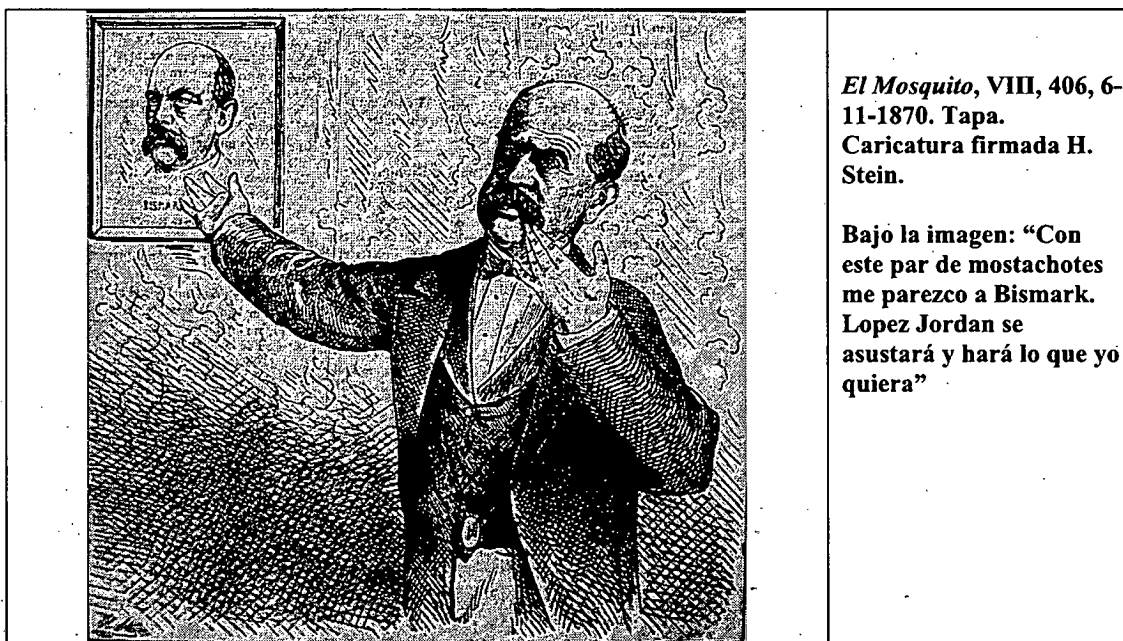
-Nos tomarán por el Rey de Prusia y Bismark.

-¡Oh no! Tanto como eso no les pareceremos.<sup>23</sup>

*El Mosquito* parte de un texto brevísimo (el suelto de *La República*), para convertirlo en texto dramático (es un “paso de comedia”). La intertextualidad está entonces aquí al servicio de la amplificación de la sátira, presente en el suelto como

ironía pero matizada por su enunciación impersonal (“nos aseguran que”), deviene en el semanario sátira nítida, en tanto apunta directamente a blancos personales a los que se ataca a partir de procedimientos muy codificados (particularmente, la hipérbole y el *quid pro quo*; reforzados por la prosodia de réplicas breves como las de una comedia). La mención de los “ulhanos”, que en el texto original es el disparador de la referencia irónica por sus sugerencias de grandilocuencia y exotismo, en el diálogo se convierte en una serie de imágenes desarticuladas y, por ende, degradadas: los ulhanos son allí, sucesivamente, “catorce túnicas azules cortas”, “catorce pantalones de caballería”, “catorce pares de botas”, “un casco igual al que lleva Guillermo” -que puede encontrarse en una juguetería-,... La complacencia en el disfraz -por tanto, en impostar lo que no se puede *ser*- pero también la circulación de la imagen es el centro de la censura de *El Mosquito*. Y eso que se censura es, al mismo tiempo, la justificación y el motivo de existencia del periódico: como los retratos del *Illustrated London News*, un periódico ilustrado pero no satírico, los de *El Mosquito* dan a conocer las notabilidades del día. Solo que las del segundo pueden revelar los motivos por los que la réplica final de Sarmiento es reticente. “Tanto como eso no les pareceremos”: en la marca de esa diferencia, el periódico satírico se pone en pie de igualdad con el londinense, al mismo tiempo que señala desde la caricatura un fondo moralizador (el doble fondo) que el retrato a secas jamás podría revelar.

Dos números más tarde, la tapa de *El Mosquito* pone en imagen esa *diferencia*, con un Sarmiento que, sin Vélez, decide mimar la fisonomía de Bismark:



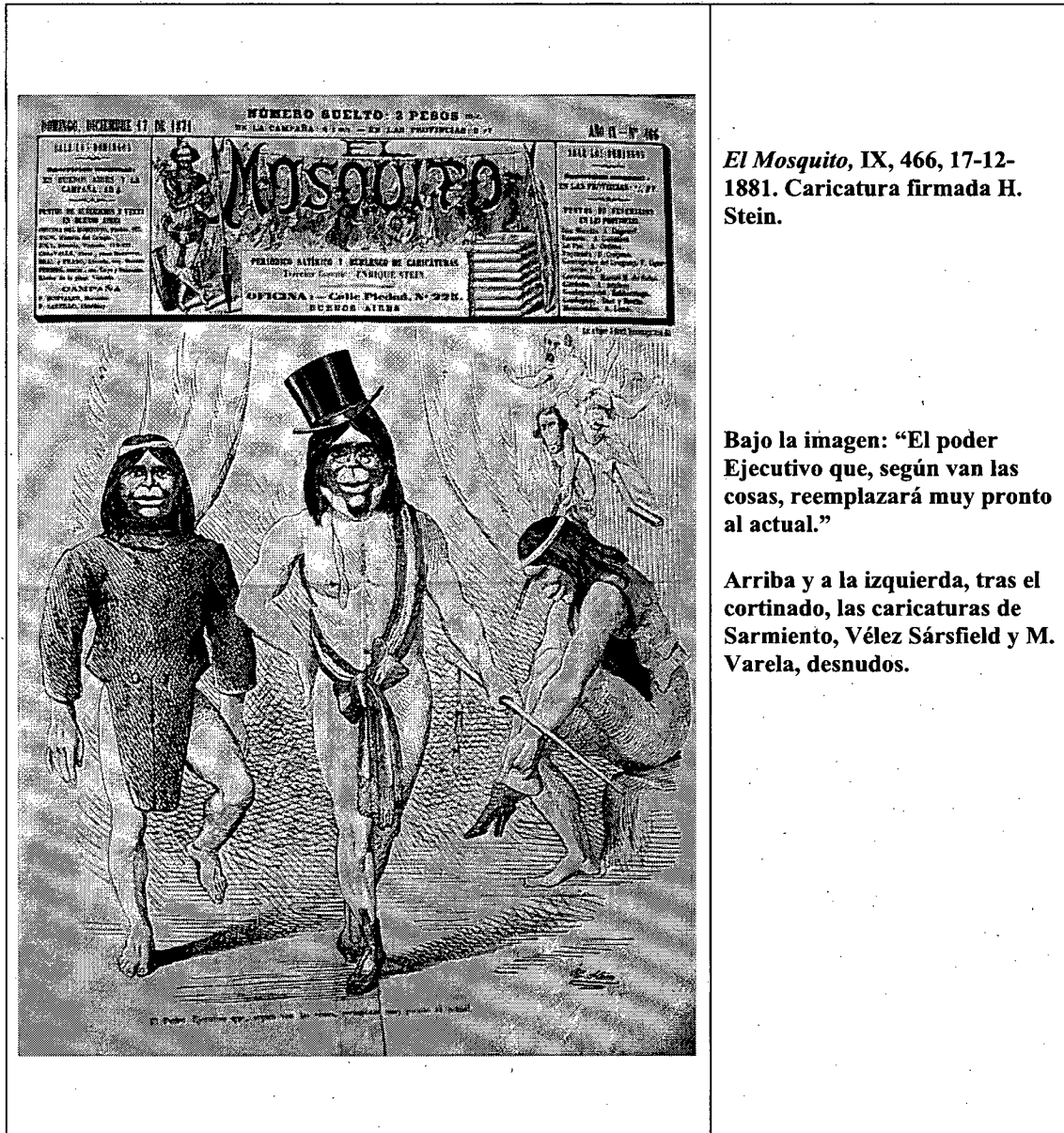
*El Mosquito*, VIII, 406, 6-11-1870. Tapa.  
Caricatura firmada H. Stein.

Bajo la imagen: “Con este par de mostachotes me parezco a Bismark. Lopez Jordan se asustará y hará lo que yo quiera”

La “aclimatación” de elementos del contexto internacional (de elementos visuales y verbales, de las referencias a personajes y acontecimientos, de textos y modos de representación), entonces, cumple múltiples funciones. Por un lado, ofrece un léxico verbal y, sobre todo, visual, y lo articula en una serie de representaciones con que *El Mosquito* se asimila a publicaciones europeas análogas. Al mismo tiempo, se brinda a sus lectores como un tipo de objeto cultural que “nacionaliza” un tipo de discurso —el de la sátira política visual— que les era conocido a través de revistas y semanarios europeos. Por último —y el diálogo entre Sarmiento y Vélez es un ejemplo claro en este sentido— tematiza esa aclimatación, haciendo de ella objeto de sátira cuando se la ejerce sin distanciamientos, vale decir, suponiendo posible la identidad (antes que presuponiendo la *diferancia*) entre referencias europeas y personajes rioplatenses.

#### 4.2.2. Indios y gauchos

En el otro extremo de la “aclimatación” está la referencia a elementos y representaciones que no tienen un modelo directo en las publicaciones europeas (aunque, como se verá, puedan en algunos casos encontrarlo en otro tipo de representaciones). Indios y gauchos aparecen como personajes que no protagonizan las páginas de las publicaciones que *El Mosquito* tiene como modelo y de las que evidentemente toma parte de sus imágenes (sobre este punto, v. también más adelante). Por el contrario, estas figuras se construyen como típicas y, virtualmente, intransferibles. Hacia mediados de 1871 las novedades locales reclaman la atención gráfica de *El Mosquito*, y las imágenes vuelven a ocuparse primordialmente de cuestiones estrictamente nacionales: muy concretamente, de la “cuestión fronteras” — como se la denominaba en su época— y de las invasiones de indios “enemigos”. La intervención de las distintas comunidades y sus alianzas y enfrentamientos con sectores políticos blancos gana las páginas del periódico y se prolonga hasta la revolución de septiembre de 1874. La irrupción de los indios en las caricaturas y los textos del semanario es el reverso estricto de esos gestos de importación: sobre todo en las caricaturas, los indios y su universo representan un límite o extremo de lo absurdo, y no podrían reconocer equivalencia cultural alguna.



Al principio los indios son un tipo: no tienen rasgos personales ni nombre propio; aunque al poco tiempo se distinguen el nombre y las facciones del cacique mapuche Calfucurá. Para 1874, cuando Mitre cuenta con el apoyo decisivo del cacique principal ranquel Catriel, *El Mosquito* extenderá sin más el carácter a la vez exótico y “salvaje” a todos los mitristas. La revolución de septiembre será excusa para hablar de Mitre y de su “indiada”, y para construir una escena que conlleva todos los rasgos del orientalismo.<sup>24</sup>





*El Mosquito*, XII, 621, 29-11-1874; p. 2-3. Caricatura sin firma.  
Sobre la imagen: "Grandes fiestas en el cuartel imperial del Tuyú en homenaje a su majestad el cacique Bertoldo I dada por sus electores."

También los "gauchos", se hacen visibles en el periódico muy notablemente a lo largo de 1873 y 1874; posiblemente como reflejo tanto de las disputas y debates en torno a su situación social, como de la rápida popularidad de *El gaucho Martín Fierro*, que en este último año llegaba a su octava edición. Pero si los indios, ya en tanto "estereotipo"<sup>25</sup> o ya porque importen cierta investidura orientalista, sirven a la sátira en términos de hipérbole barbarizante y marcan las *fronteras* del absurdo, la representación de los "gauchos" en cambio, opera en términos actanciales. En el periódico los gauchos no son sujetos políticos, sino funciones que cualquier político puede (y desde el punto de vista del satírico, desearía) ocupar y ejercer; muy especialmente en tiempos electorales.

El Mosquito, XI, 555, 24-8-1873. Caricatura sin firma.

Sobre la imagen: GRAN TRASQUILA ELECTORAL ARGENTINA.  
En el corral: B. Mitre y Rufino Elizalde.  
En el Palenque del rancho: Adolfo Alsina.  
Esquilando: a la derecha, Carlos Tejedor esquila a Nicolás Avellaneda; a la izquierda, Sarmiento, a José Miguel Arredondo.

Bajo la imagen:

T[ejedor]: Date prisa, ché Faustino,  
Con esa Montevideana

S[armiento] :  
¡Que carr...los! Si me han dao una  
Con mas cascarrías que lana.

T.- Ya lo veo, pero, hermano  
Te digo que te apurés  
Pues tenemos que esquilar  
Esas otras dos que ves.

S.- ¿Y que hacemos con las latas?  
Son ocho á dos por carnero.

T.- Se las ampliamos en caña  
A Dn. Adolfo el pulpero.

S.- El caso es que con la esquila  
Dn. Adolfo es el que gana.

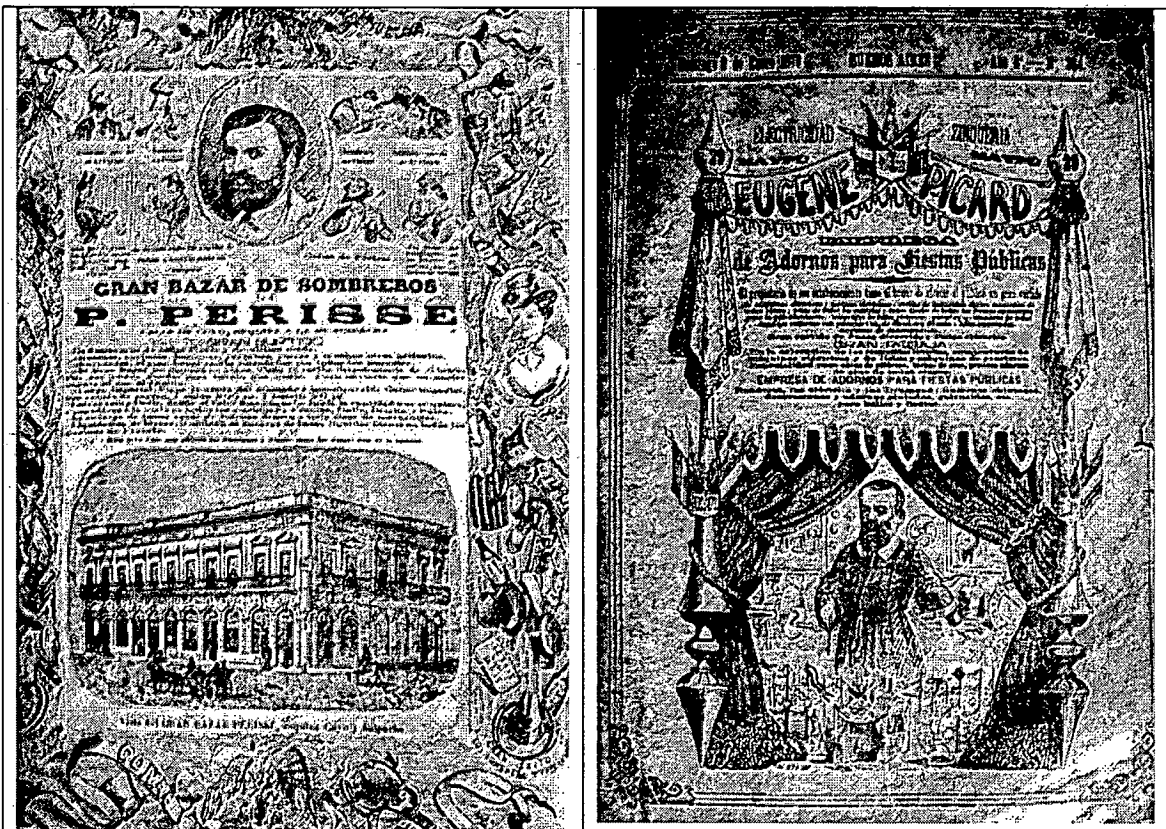
T. - ¡Que querés! Unos trasquilan  
Y otros se llevan la lana.

El motivo de la “esquila” electoral, que se reitera en otras oportunidades en el periódico, acompañado también en ocasiones por versos *agauchados*.<sup>26</sup> Este motivo, que a diferencia del de los indios está acompañado por una evidente matriz literaria,<sup>27</sup> resulta un hallazgo evidentemente “original” de *El Mosquito*. El traje gaucho supone lo que pocos años más tarde los ensayistas y sociólogos positivistas resumirán como “política criolla” y en el periódico, se convierte rápidamente en símbolo satírico y en disfraz degradante para quien lo porta.

#### 4.2.3 Imágenes compradas. Los avisos publicitarios en *El Mosquito*

Desde el cambio de formato que el periódico decidió en 1870, además y como se adelantó, *El Mosquito* introdujo otra modificación que afectaría decisivamente sus condiciones de producción y circulación: el incremento de los avisos comerciales. Parte

importante de estos avisos tenían un atractivo adicional: eran ilustrados especialmente por Stein. (El periódico siguió incluyendo, además, avisos comerciales sin ilustrar). La inclusión de estos avisos ilustrados en el texto de *El Mosquito* merece una breve reseña, ya que, por un lado, supone un esfuerzo de diversificación de las imágenes impresas que el periódico puso a circular. Pero sobre todo, porque muestra los modos complejos en que Stein intenta resolver, en y a través de una misma imagen, el sostén económico de la publicación, el cuidado de su propuesta visual y la dimensión satírica del periódico. En un principio imágenes comerciales e imágenes satírico-políticas se deslindan claramente. Es el caso de los avisos comerciales de la etapa que se inicia en 1870. En ellos pueden reconocerse tres series de imágenes, según el vínculo y la proporción que se propone entre texto verbal y texto visual. Una primera propuesta presenta al texto visual rigiendo a la imagen, que literalmente “encuadra” y jerarquiza ciertas zonas del texto verbal. A modo de ejemplo pueden verse los siguientes avisos de la sombrerería de Perissé y la zinguería de Eugenio Picard:



Una segunda serie acerca el texto del aviso comercial al resto de las páginas ilustradas del periódico, convirtiéndolo en una secuencia historietística o, al menos, asimilándolo por su sintaxis visual (una serie de escenas yuxtapuestas en torno a un centro o a un eje

de página en el que se representa el objeto a comercializar) a las caricaturas que proponen una “revista de la semana” o “de actualidad”.



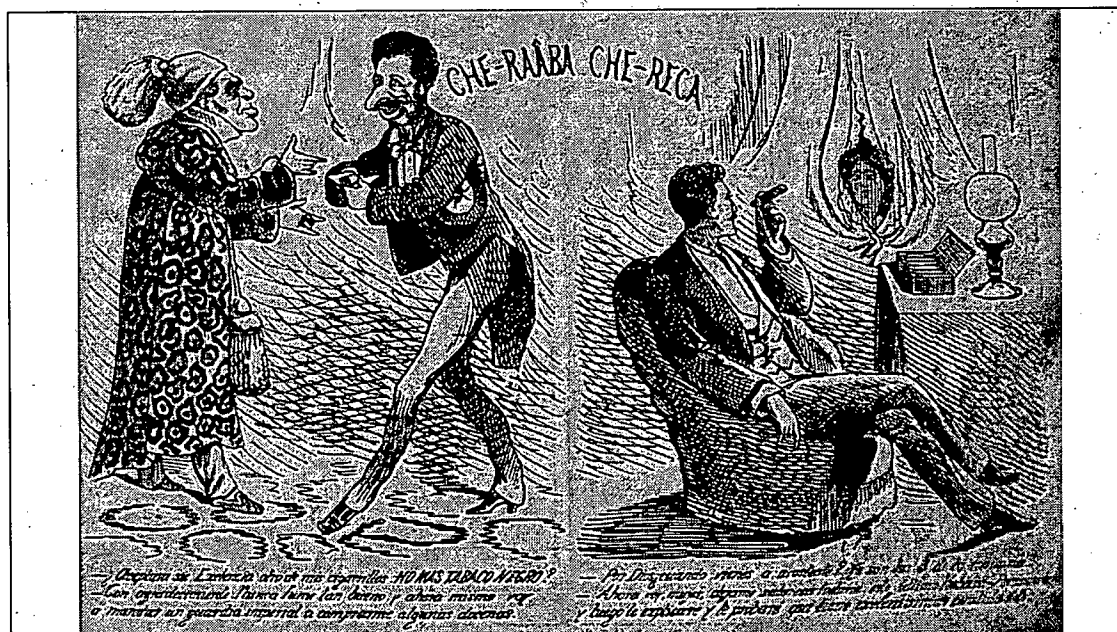
Por último, y apenas unos meses más tarde, algunos avisos comerciales —evidentemente, los de aquellas marcas con quienes Stein ha celebrado contratos más a largo plazo— dejan prácticamente de lado el texto verbal, reservándolo únicamente para la marca. Stein ensaya en ellos una suerte de estilización del producto en venta, que se convierte en protagonista de una serie de láminas estilizadas, que varían además con cierta regularidad, a lo largo de los sucesivos números de la publicación. Esto es particularmente notable en los avisos de la popularísima Hesperidina (v. más avisos en el “Apéndice” de esta tesis):



Aviso comercial de Hesperidina Bagley.

*El Mosquito* (1870). Bandera del clarín de la figura femenina, a la izquierda de la imagen: "Triunfo de la Hesperidina". En el carro: "Hesperidina". Abajo, a la derecha, la firma de Stein.

Pocos años más tarde, Stein encontró una forma aún más eficaz para resolver la relación entre aquellos tres elementos (comercialización, dimensión estético-expresiva y sátira): fue el convertir a sus caricaturas en protagonistas de algunas de sus publicidades. Y así como Sarmiento fue protagonista asiduíssimo de sus caricaturas políticas, comenzó a convertirse también en figura central de algunas de sus imágenes publicitarias.<sup>28</sup>



*El Mosquito*, X, 527, 11-2- 1872; p. 4.

Primera aparición del personaje de Sarmiento en un aviso comercial ilustrado de *El Mosquito*. Se trata de una publicidad de cigarros paraguayos.

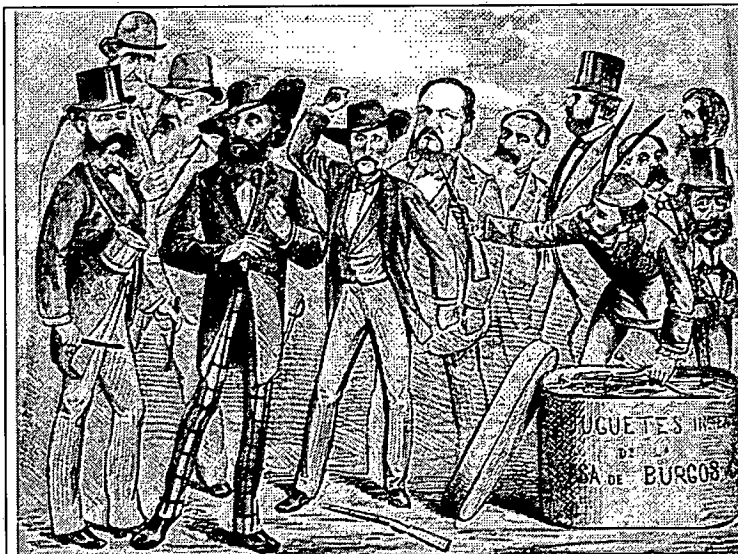
Bajo la primera escena: "-¿Aceptará su Excelencia otro de mis cigarros NO MAS TABACO NEGRO? -Con agradecimiento. Nunca fumé tan bueno y ahora mismo voy á mandar un guardia imperial á comprarme algunas docenas."

Bajo la segunda escena: "-Por Dios, ¿cuándo vienes á acostarte? Ya son las 3 de la mañana. -Ahora voy, mujer; dejame saborear todavía este último Habani-paraguayo y luego te explicaré y te probaré que tiene excelentísimas cualidades."

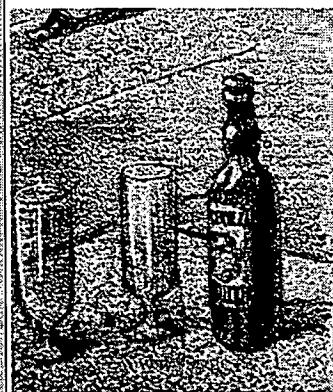
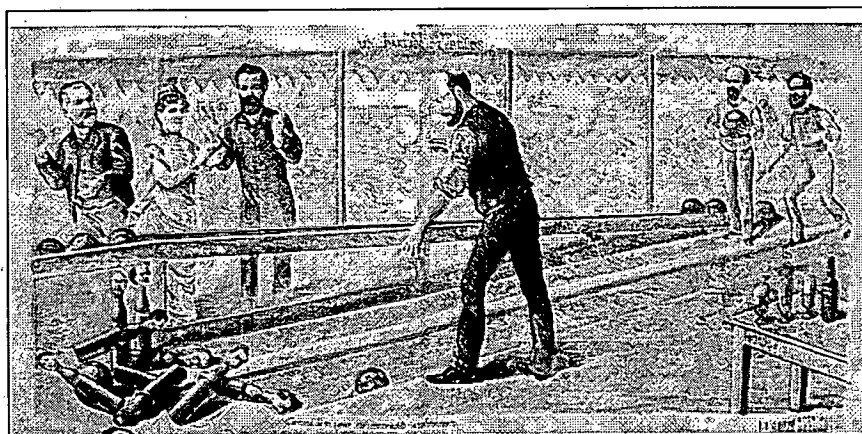
En 1870 apareció también un *réclame* excepcional a favor del dentista Louis Ernest, a quien Stein retrató a doble página, en una caricatura que era tal únicamente por lo macrocefálico de la figura. El dibujante tituló la imagen “Galería de los Contemporáneos”. Las “Galerías” o series de retratos de personajes públicos célebres, como se verá más adelante, se habían convertido en un género de ilustración muy popular en las revistas europeas y americanas desde la difusión de la litografía. El *Correo del Domingo* y el *Plata Ilustrado*, por caso, habían publicado o publicarían las suyas. En este caso, la “Galería” publicitaria tuvo un único elemento. Quizá la resemantización del género introducida por Stein —básicamente, el que allí donde la Galería supone en sus retratados o retratadas connotaciones de prestigio vinculadas con el desempeño público, político, profesional o cultural, se encontraran otras, no menos merecidas quizá, pero evidentemente vinculadas con el ejercicio privado de una profesión lucrativa— resultara demasiado inusual. En cualquier caso, el retrato de Ernest mostraba cómo *El Mosquito* ensayaba modos de permitir el avance de la publicidad comercial que pudieran ser asimiladas a los géneros y tonos del periódico; e incluso cómo intentaba que estos personajes privados comenzaran a ser imaginados también como “tipos” célebres de *El Mosquito* (el epígrafe del retrato de Ernest aseguraba que era “El hombre más célebre de la República Argentina después de Orión [vg., Héctor F. Varela] y Sarmiento”).<sup>29</sup>

Por último, y muy enfáticamente hacia la década de 1880, Stein dio un paso más e incorporó los avisos comerciales ilustrados plenamente en las páginas de caricaturas. Al principio aparecían en un espacio liminar, hacia el final de la página impar y en el ángulo inferior. Pero enseguida advirtió la conveniencia de incluir *réclames* o avisos en el interior mismo de sus caricaturas. De este modo, los lectores podían acordar con que las únicas armas para los partidarios de Mitre eran las excelentes réplicas de la “Casa de Burgos”, o tomar nota de que el presidente Roca echaba abajo los “bolos” de la oposición mientras degustaba una cerveza Bieckert convenientemente apoyada en una mesa lateral:





*El Mosquito*, XIV, 730, 31-12-1876, p. 3.  
En la caja: "Juguetes inofensivos. Casa de Burgos".



*El Mosquito*, XXII, 1140, 9-11-1884; p. 2-3. Caricatura sin firma.

Sobre la imagen: "Un partido de bolos". Bajo la imagen: "Caricatura que no necesita explicación".

La bocha que sostiene el presidente Roca se lee "gobierno nacional". A su lado, el ministro Eduardo Wilde. Los bolos son personajes de la oposición: Láinez, Mattera, Aneiros, Lamarca, Cau, Risso. Como espectadores: la opinión pública, el senado y la cámara de diputados. Junto a ellos, las bolas que derribaron algunos bolos: "supresión de los seminarios conciliares", "registro civil", "ley de educación primaria".

Derecha: detalle de la mesa con una botella de cerveza Bieckert

El doble efecto propagandístico de este tipo de articulaciones es obvio, y supone una suerte de adhesión co-dependiente: si se acepta el aviso, se acepta también la caricatura y sus consecuencias políticas. Y viceversa: si se ríe del dibujo ¿cómo no incorporar a esa sensación gozosa el producto anunciado? A su vez, la aparición de objetos o detalles innecesarios en las caricaturas, que funcionan como publicidades apenas encubiertas, desestabiliza la función unívoca de la caricatura como ratificación plena (en este caso, del gobierno de Roca) tanto como de ataque (de sus opositores).

Tal como lo ha señalado Alejandra Laera, estos modos de la publicidad informal están presentes también en la literatura popular de la época (1999). Liliana Zuccotti ha mostrado también el funcionamiento de este tipo de mecanismos publicitarios, hacia fin de siglo, en el interior de la novela *Oasis en la vida*, el relato de Juana Manuela Gorriti “auspiciado” por una compañía aseguradora (Zuccotti: 1997). El caso de los avisos comerciales de *El Mosquito* es, sin duda, un ejemplo de este tipo de “publicidad no tradicional”, que informa de otro rasgo moderno de esta publicación. Pero su rasgo distintivo no es únicamente su carácter temprano. Creo interesante subrayar, en cambio, que los intentos de superposición o de integración entre funciones comercial, estético-expresiva y satírica muestran también, y al mismo tiempo, los límites y las dificultades que supone conjugar esas tres dimensiones. Estas restricciones se vinculan además con el hecho de que los auspiciantes, tal como seguirá ocurriendo hasta el presente, ejercen también muchas veces sus opciones de militancia o apoyo a ciertos grupos políticos a través de lo que mucho tiempo más tarde se denominará “pauta publicitaria”.

El corpus de los avisos comerciales de *El Mosquito*, en suma, puede convertirse en un lugar donde leer uno de los hallazgos de Stein: su modo original de resolver, en diversos niveles (material, discursivo, imaginario), problemas vinculados con la autonomía del periódico.<sup>30</sup>

#### **4.3. El quiebre de la hegemonía de *El Mosquito* en la prensa satírica (1874-1877)**

Así como *El Mosquito* había registrado un bajísimo nivel de conflictividad pública con los poderes políticos, hasta mediados de la década de 1870 tampoco había sufrido embates demasiado severos del resto de la prensa. El diarismo, como se ha visto, podía recoger alguna de sus caricaturas o comentarlas someramente, pero mantenía una relación asimétrica con un periódico que, aunque ya con varios años de trayectoria, se ubicaba claramente en un espacio discursivo diferente y dependiente del discurso de aquellos. Por otro lado, de hecho, *El Mosquito* prácticamente no había tenido casi competidores en la prensa satírica: su combinatoria entre diversas estrategias formales e informales de cooptación y de amenaza satírica había conseguido lo que ninguno de esos colegas: persistencia y éxito de circulación sorprendentes. Durante estos años, en cambio, se publicaron una serie de periódicos satíricos muy diversos: *La Presidencia* (1873-1877), *El Petróleo* (1875), *El Sombrero de Don Adolfo* (1875), *El Gorro de*



*Dormir* (1875), *La Farsa Política* (1875), *Antón Perulero* (1875-1876), *Antón Pijotero* (1876), *Los Grandes Pigmeos* (1876), *El Bicho Colorado* (1876), *El Fraile* (1876), *El Porteñito* (1877), *El Arlequín* (1877) y *Doña Mariquita* (1877)<sup>31</sup> irrumpieron en un breve lapso y con diversa fortuna en sus respectivas campañas. Por sobre la heterogeneidad de sus propuestas ideológicas y estéticas, los aúna la certeza de que la prensa satírica y la caricatura política han ganado capacidad de intervención política y, en tanto entran al campo, intentan generar un espacio propio subiendo el tono satírico y diversificando sus estrategias verbales y visuales para volverlas más sorprendentes y más eficaces; es decir, más agresivas. Todas ellas producen, además, un efecto –previsible, si se quiere– sobre el lugar de *El Mosquito* en el conjunto de la prensa de su época: marcan por contraste y *ex post facto* su hegemonía –que estas nuevas publicaciones vienen a quebrar– y lo interpelan, en la mayoría de los casos, como si fuera “uno más” de los grandes diarios. Si *El Mosquito* “no arengaba, no ‘hacía política’, no era un órgano de acción sino de contemplación” (Cibotti 1993; aunque resulte difícil, en ocasiones, distinguir entre una y otra actitud), la aparición de esta pequeña miríada de colegas movilizó sus recursos y replanteó el tono de esa “actividad contemplativa”, tanto hacia la esfera política como, más generalmente, hacia la red de intercambios de opinión en la escena pública.

Análizo a continuación algunas de las publicaciones mencionadas, que considero particularmente significativas en la construcción de ese nuevo espacio para la prensa satírica. Cada una de ellas recurrió a estrategias retóricas propias y, en más de un caso, abrió el espacio para el ingreso de nuevas o renovadas poéticas para la sátira visual.

#### 4.3.1. *La Presidencia.*

La primera excepción al “monopolio” satírico-visual de *El Mosquito* fue un periódico cuyo título denunciaba la medida de su carácter era “estacional”: *La Presidencia*. Este semanario satírico comenzó a publicarse a mediados o fines de 1873, como parte de los trabajos preparativos de los partidarios de Mitre para los comicios parlamentarios y presidenciales del año siguiente. La elección de su nombre muestra así, además, hasta qué punto la prensa satírica y la caricatura se habían vuelto explícitamente armas de combate necesarias para hacerse visible en la disputa electoral.

Sin rasgos que lo singularizan excepcionalmente en el ejercicio de la sátira verbal ni de su propuesta visual, *La Presidencia* suele ser citado como una prueba adicional de la ya mencionada “independencia” de Henri Stein. Al parecer, el primero

en referir este argumento es Juan de la Cruz Ferrer, en un artículo de 1912 publicado en *Caras y Caretas*, que sugiere transcribir dichos del director de *El Mosquito*:

(...) *El Mosquito* defendía la política de los alsinistas y en sus páginas el lápiz de Stein logró interpretar graciosamente las figuras y los acontecimientos más salientes.

Los mitristas tenían también su semanario correspondiente, *La Presidencia*, pero carecían de dibujante, porque entonces Enrique Stein era el único que cultivaba la caricatura, (...). El caso es que en *La Presidencia* faltaba un caricaturista que devolviera la pelota a *El Mosquito*. El doctor Eduardo Costa, presidente del comité que seguía las inspiraciones de don Bartolo, tuvo una idea feliz: hizo llamar a Stein y cuando lo tuvo en su presencia, le dijo poco más ó menos:

-¡Mire usted, amigo! Usted hace *El Mosquito*, en defensa del partido alsinista. ¡Está bien! Pero nosotros no podemos defendernos porque no tenemos dibujante... ¿No podría Usted también encargarse de hacer las caricaturas en *La Presidencia*?

Tras breves momentos de vacilación, replicó el artista:

-Señor, yo soy extranjero, he venido á Buenos Aires á ganarme la vida... y no tengo inconveniente en hacer lo que me piden. Mi labor no es de político, es de dibujante, y como tal, estoy á sus órdenes.

Y Stein, durante dos años, hizo *El Mosquito* y *La Presidencia*, simultáneamente, si bien no apareció en el semanario mitrista con su verdadera firma, que substituyó con las iniciales C.M., correspondientes al pseudónimo "Carlos Monet", que usó varias veces. Procuró cambiar su estilo y factura en los dibujos, de manera que nadie hubiera adivinado que el dibujante de *La Presidencia* era el de *El Mosquito*. Y en el auto-combate gráfico y político que sostenía Stein en ambos periódicos, le ocurrieron chocantes accidentes. (...) Un día, atento a lo que hablaban los redactores, percibió claramente que se trataba de dar una paliza en forma contundente al caricaturista de *La Presidencia*. Se acercó al grupo y tuvo la suerte de que se le consultase sobre la intención expuesta.

-¡Me parece una barbaridad!- fue lo primero que se le ocurrió exclamar, pensando que el pellejo de Carlos Monet era su propio pellejo.

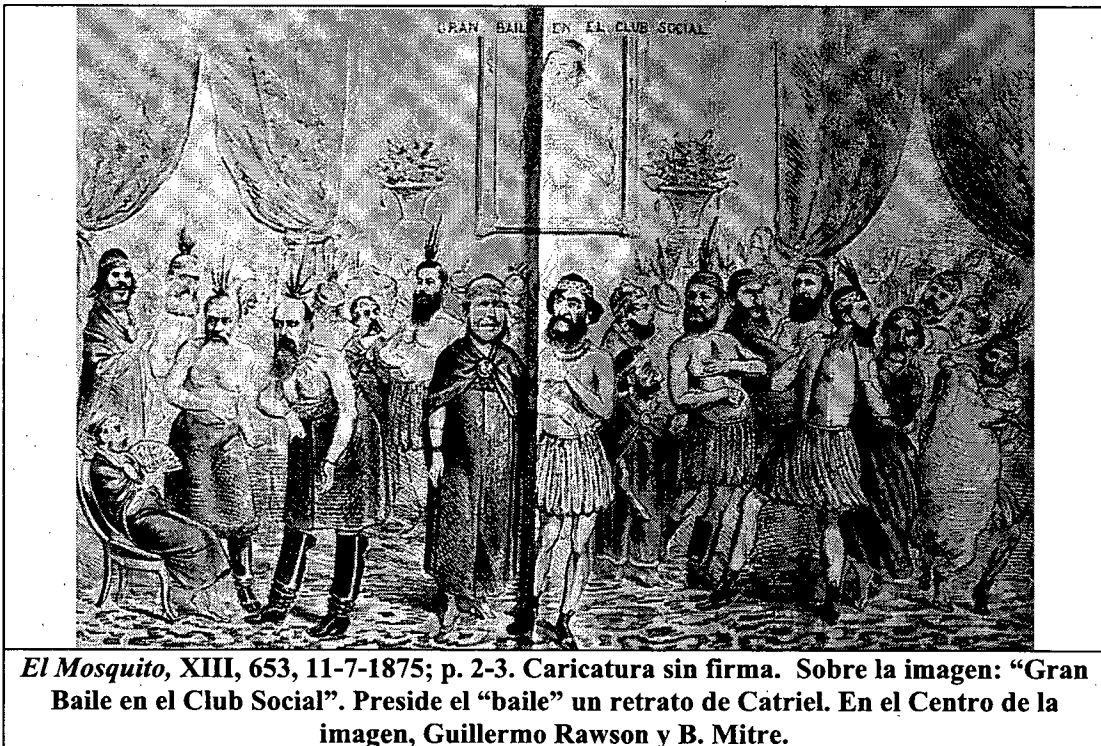
Así estuvo, entre dos fuegos, durante algún tiempo y de ello puede dar testimonio su amigo y compatriota, el conocido bolsista Arthur Richard, que, en más de una ocasión, le avisó del peligro que corría, en su misteriosa ubicuidad gráfica (...) (De la Cruz Ferrer: 1912).

La extensión de la cita queda justificada porque encierra un microrrelato perfecto sobre la construcción de una memoria sobre un momento particularmente intenso de la vida pública porteña. El dato de que Stein dibujara simultáneamente para dos periódicos de facciones políticas enfrentadas ha sido señalado como una particularidad por toda la bibliografía que se ocupó de la prensa satírica argentina (Suárez Danero: 1964; Vázquez Lucio: 1985; Cavalaro: 1996; Matallana: 1999; entre otros). En la mayoría de los casos —al igual que en esta primera fuente— se lo destaca como una "curiosidad", producto a la vez de una época "primitiva" de la lucha política y de la constitución de la esfera pública (lo que se deja leer en la denunciada "escasez" de

caricaturistas). En el relato de Juan de la Cruz Ferrer, Stein es un honesto profesional independiente, que llega a ser incluso algo heroico en tanto pone su pericia profesional a disposición aun a riesgo de su integridad física. (El retintín de ironía que hay en su propia réplica no contradice sino que ratifica esta heroicidad: la ironía queda puesta en 1912, en vísperas de la primera elección presidencial amparada por la Ley Sáenz Peña, y en las páginas de *Caras y Caretas*, un *magazine* moderno cuya intervención en la política puede reclamarse como “auténticamente” independiente).<sup>32</sup> La anécdota está tan hábilmente contada que la crítica no se ha detenido en sus pormenores (ni en el hecho, por ejemplo, de que existían en Buenos Aires otros dibujantes que ya habían colaborado incluso en *El Mosquito*; ni en que, de existir uno solo, sería fácil descubrirlo no obstante usara un seudónimo o intentara “cambiar el estilo y la factura” de sus trabajos). “Carlos Monnet” aparece además como administrador del periódico durante julio de 1875. Por lo demás, al menos otros dos caricaturistas, Alfred Michon y Faría -dibujantes que, muy pronto el primero y algunos años más tarde el segundo, reorientarían con su propio trazo la sátira visual porteña--,<sup>33</sup> firmaron también caricaturas de *La Presidencia* ese mismo año.

¿Qué impulsó al periódico mitrista, entonces, a recurrir a los servicios de Stein? ¿Qué llevó a Stein a aceptar el trabajo? ¿Existe alguna explicación adicional al ánimo de aventura para que aceptara sostener durante un plazo relativamente prolongado tal situación? Gutiérrez (1999), en el único trabajo en que este dato recibe algún tipo de interpretación, ensaya el sintagma “profesionalismo mercenario” (16) para caracterizar su decisión. Más allá de su adjetivación moralizante, interesa retener la noción de “profesionalismo” que supondría el caso del doble empleo de Stein. “Inventar el autor de un texto es inventar una escena enunciativa” (Brunn, 1994: 222): al elegir una nueva firma, Stein pone en escena para sí y para sus trabajos en *La Presidencia*, antes que un reparo ético, una precaución individual o una “misteriosa ubicuidad gráfica” (que de hecho ni siquiera habría sido tan enigmática),<sup>34</sup> la certeza de que la articulación simbólica y material de la lucha partidaria requería una ampliación de la escena y de sus personajes. *La Presidencia*, por su parte, ratificaba en ese seudónimo la necesidad de subrayar una diferencia, como modo de sostener el combate. Y esto no sin contradicción o paradoja: cuando publicite sus caricaturas, el periódico anunciará que serán “iguales a las de ‘El Mosquito’, que hasta ahora ha sido el mejor periódico de este género”.<sup>35</sup> Antes que o más allá de la consideración sobre la ética de Stein, su independencia o su excepcionalidad individual, el ejercicio del seudónimo en *La Presidencia* muestra la

necesidad de ampliar el campo de la disputa política en un momento en que los protagonistas materiales y concretos de la lucha de facciones comenzaban a advertir, quizá, cierta monotonía: más allá de las tensiones sobre “conciliaciones” o posibles rupturas, las fuerzas partidarias y sus protagonistas se reconocían entre sí, y conocían sus tácticas. El caso de *La Presidencia* muestra, por eso, que si la prensa en su conjunto venía reclamando un proceso de autonomización de la lucha entre facciones, bajo el impulso de las tensiones propias del combate electoral, la prensa satírica (en principio, espacio insospechado para tal orientación) ofrecería en los hechos un ejemplo posible de que redactores, periodistas y dibujantes podían tener relaciones no únicamente “instrumentales” sino más mediadas, más complejas e intrincadas con los diversos sectores de la vida política. Incluso cuando los diarios que dirigían, en los que escribían o de los que llegaban a ser propietarios fueran voceros de uno u otro sector.





*La Presidencia*, III, 89, 22-8-1875; p. 2-3. Caricatura sin firma.

Sobre la imagen: "Una soirée en casa de D. Alvear". Bajo la imagen: "El abogado [Diego de] Alvear, sirviendo de intérprete entre los ministros extranjeros y las familias indígenas, según el diario italiano" [Destacados míos].

El periódico remite a su editorial, donde transcribe, burlándose de él, un artículo aparecido en la *Gaceta di Torino*. Se trata del aprovechamiento de la misma matriz ideológica y estética que en la imagen anterior (muy posiblemente, la lámina es también de Stein). Aquí los "indígenas" no son Mitre y su cohorte, sino Avellaneda, Sarmiento, Aneiros, Alsina, etc.

En agosto de 1884, *El Mosquito* saluda la aparición de una nueva "época" de *La Presidencia*. Esta vez, celebra, la parte visual estará completamente a cargo de "Demócrito"; es decir, del caricaturista madrileño y pasionalmente republicano Eduardo Sojo, quien al mismo tiempo estaba iniciando su propio periódico, *Don Quijote*. "*La Presidencia*, como lo indica su nombre, reaparece al mismo tiempo que aparecen los candidatos á la presidencia; esta es su tercera época" (*El Mosquito*, 17-8-1884, p.4 c.1). En la definición de *El Mosquito*, *La Presidencia* se perfila como el signo de la consolidación de la prensa satírica como instrumento de intervención pública facciosa, y revela hasta qué grado, una década después de la coyuntura en la que aparece por primera vez (1874-1884), esta consolidación es al mismo tiempo sobreentendida y explícita. Al mismo tiempo se recuerda que al menos Michon, Faría, Stein y Sojo colaboraron en cada una de sus distintas ediciones, se advierte también hasta que punto ofrecía una oportunidad de lucimiento profesional para los ilustradores-caricaturistas, en

la que el compromiso ideológico individual no era el criterio primordial para su participación. El “saludo” simultáneo al Sojo de *La Presidencia* y al de *El Quijote* (su propio periódico, como se verá más adelante, con líneas ideológicas y estéticas enfáticas y definidas) es, tanto para el colega que da la bienvenida a los diarios como para quien se inicia en esos proyectos, prueba de ello.

#### **4.3.2 La llegada de los satíricos españoles. Anticlericales y republicanos: *El Mosquito* frente a la agudeza de la nueva prensa satírica.**

En este contexto, la singularidad de *El Mosquito* se quebró definitivamente a partir de un conjunto de periódicos aparecidos después de la revolución de septiembre de 1874. Más concretamente, en el período que se extiende durante cuatro breves pero intensos años: entre 1874 y 1877, es decir, en lo que va de los comicios parlamentarios (en abril de 1874) y la largamente preparada y anunciada revolución mitrista contra el gobierno de Avellaneda (en septiembre de ese año) y la muerte de Adolfo Alsina. Alsina había sido el gran líder del partido autonomista, gobernador de la provincia de Buenos Aires. Vicepresidente de Sarmiento, luego Ministro de Guerra y Marina de Avellaneda —a cargo de toda su política de fronteras— y promisorio líder de los nacional-autonomistas porteños. Su muerte, en diciembre de 1877, produjo un momento de desconcierto en la escena política nacional, en tanto privaba a su partido de quien hasta entonces aparecía como su dirigente más hábil, y dejaba momentáneamente a su facción sin candidato presidencial “natural” para los próximos comicios.<sup>36</sup>

Tras la revolución del 24 de septiembre de 1874 el parlamento decretó el estado de sitio por sesenta días, lo que morigeró notablemente las expresiones de la prensa de la época. Llegado a su término, el poder ejecutivo renovó el estado de sitio en dos oportunidades. Apenas vencido este último plazo, se produjo una nueva oportunidad para la expresión de fuerzas sociales y de opinión política a través de acontecimientos públicos y violentos: aquellos que culminaron, en febrero de 1875, con la quema del Colegio del Salvador.<sup>37</sup>

A lo largo de estos años de intensa movilización pública, Mitre siguió siendo para *El Mosquito* lo que había sido desde los inicios del periódico: un blanco nítido y reconocible sobre el que podía insistir con su sátira sin necesidad de mayores explicaciones. Alsina, en tanto —y esta fue una percepción y una representación compartidas en la época— también era objeto de burla con cierta frecuencia, pero se lo presentaba como un actor cuyas vacilaciones y fracasos podían interpretarse antes que

como los de sus ideas políticas o partidarias, como faltas inducidas por sus valores éticos (y su muerte terminó de cristalizar, para muchos contemporáneos, estas consideraciones en torno a su figura). El nuevo contexto, marcado por la convergencia de los acontecimientos reseñados y, sobre todo, por la emergencia de una “estructura del sentir” que habilitaba nuevos usos y valoraciones de la agresividad verbal, visual y factual, provocó un reacomodamiento de fuerzas entre sectores políticos y sociales e impulsó la emergencia de una serie de periódicos satíricos breves y mordaces, para los que aquel éxito y aquella persistencia de *El Mosquito* se ofrecieron para erigirlo en un modelo de publicación contra el que recortarse y diferenciarse, al tiempo que cada uno proponía representaciones y estrategias verbales diferentes para ingresar en la disputa política.

Como *La Presidencia*, estos nuevos periódicos no vehiculizaban, a grandes rasgos, nuevas fuerzas políticas ni nuevos sectores de opinión: se sumaron o se alinearon con los ya existentes. Pero a diferencia de aquella, se distinguieron por la conformación de su plantel de redactores e ilustradores. En casi todos los casos sus directores eran españoles y republicanos; con convicciones personales forjadas o ejercitadas en los sucesos de la Primera República Española y sus luchas, y con experiencia tanto en la movilización política como en la puesta al servicio de la prensa para esa movilización. Habían llegado a la Argentina —a veces, tras pasar por algún otro punto de América— y fundado sus periódicos casi de inmediato. Dibujaban sus propios periódicos, o en todo caso, contratarían como caricaturistas a dibujantes argentinos o extranjeros, pero que habían adquirido ya las destrezas y habilidades del oficio en otras publicaciones periódicas. Redactores y dibujantes-ilustradores, por tanto, no podían diferenciarse más de aquellos —incluido Stein— que habían hecho sus primeras armas en *El Mosquito*, y modelado sus vínculos con los actores públicos y con otros periódicos a partir de su trabajo en él. No sorprende, por eso, en primer lugar, que casi sin excepción eligieran como blanco a *El Mosquito* (alguno, como el cura Enrique Jiménez Romero, asimilará su republicanismo español al porteño en la versión vernácula predicada por Mitre).<sup>38</sup> En segundo lugar, (no sorprende tampoco) el que, al diversificar la propuesta visual, la retórica verbal y gráfica y el tono con que ejercieron la sátira periodística, impusieran al que hasta entonces había sido el principal periódico satírico a revisar sus estrategias de circulación, sus herramientas expresivas y sus vínculos partidarios.

#### 4.3.2.1 *El Petróleo. Órgano de las últimas capas sociales y de las primeras blusas comunistas.*

Había pasado apenas una semana del incendio del Colegio del Salvador cuando Eloy Perillán Buxó publicó un nuevo periódico ilustrado. Su ejercicio en la prensa anarquista española y su experiencia reciente en la prensa y la política uruguayas (había trabajado en Montevideo hasta las violentas elecciones presidenciales de enero de 1875) sin duda fueron clave para que Perillán Buxó advirtiera de inmediato la oportunidad de una intervención propagandística desde la prensa, y resolver —con la ayuda, quizá, de las relaciones que su renombre podía atraer— en brevísimo plazo las cuestiones materiales y prácticas complejas que suponía la edición de un periódico con caricaturas. “*El Petróleo*” había sido el título de uno de aquellos periódicos que Perillán Buxó había publicado antes de tener que huir de España, en 1874; “órgano de las últimas capas sociales”, el subtítulo de otro, *Los Descamisados*, de la misma época. Las “*primeras blusas comunistas*” que se agregaban en la versión porteña estaban en conveniente sintonía con los titulares de los diarios porteños que clamaban que la “Comuna de París” se había trasladado a Buenos Aires.

*El Petróleo* porteño se presentó en ese primer número como explícitamente alejado de las banderías facciosas, reforzando la dimensión moralizante de propuesta satírica:

*El Petróleo* no es mitrista ni alsinista, ni avellanedita: es *El Petróleo* a secas, órgano exclusivo del público independiente, echará chispas contra los que no anden derechos y alabará sin rodeos á los que no caminen torcidos.

El primer número parecerá á muchos, jesuita y reaccionario; el segundo olerá tal vez á autonomista. El tercero será acaso ministerial y al cabo de algunos meses los lectores habrán comprendido que *El Petróleo* es un periódico humorístico y nada más; aunque aborrece a muerte á los traficantes políticos y que estima á los verdaderos patriotas.

Ahora, lean ustedes sin prevención —y no sean asustadizos.

Estas son las únicas palabras que nos proponemos decir en serio... por lo que pueda tronar. (*El Petróleo*, I, 1; 5-3-1875, p.1 c.1).

Para insistir, pocas líneas más abajo, en lo que titula su “Programa o cosa así”:

(...) Este programa es una especie de arcoiris que iremos poco á poco estendiendo desde la una á la otra orilla del Plata, por no deslumbrar de repente á los pacíficos moradores de estos pueblos. Hará seguramente guiñar á los ojos, hormiguará en los oídos, fruncirá algunas cejas, crispará algunos puños, ¿quién podrá espresar toda la virtud de nuestro programa?

Pero hará sin duda reír á muchos de los que están ya cansados de llorar, aunque esto parezca una de las obras de misericordia, y baste decir por último, que su fórmula sintética conviene exactamente con el lema de una famosísimo academia de allende las



túrbias aguas: *limpia, fija y dá esplendor*. (...) (“Un programa o cosa así”, I, 1; 5-3-1875, p.1 c.1-2).

Antes que suscitado por un blanco de agresión preciso, el periódico surge de la conjunción entre la experiencia específica de su director y la oportunidad que el contexto de agitación pública le propone para editar e “importar” un periódico satírico más provocativo –y lo será sobre todo, en su propuesta visual-- que *El Mosquito* u otros similares que venían publicándose hasta entonces. Y en todo caso, esta “importación” no se produce –pese, esta vez, a los antecedentes de Perillán Buxó-- de modo decidido o militante, sino contradictorio: el título y ciertos modos de interpelación iniciales contrastan un registro radicalizado con la condena de las consecuencias prácticas que este tipo de interpelación supondría. La única certeza alcanza, apenas, a la postulación anticlerical. Así, el artículo que se inserta a continuación del “Programa”, titulado “El incendiario”, advierte que el

...que para nosotros era un tipo exótico, exclusivamente europeo y esencialmente socialista, ha aparecido en toda la desnudez de su fealdad.

Aquí donde tanto se *importa*, aquí, donde se *importa* más de lo que *importaría* traer, no habría venido aún el presente de las democracias europeas: habían venido, el charlatán y el tífus, el pillito y el cólera, el farsante y la fiebre amarilla, pero el *petrolero* es la mercadería de última moda, es el último figurín de las cultas barbaridades y de las sangrientas locuras del viejo mundo.

Saludemos, pues, al nuevo inmigrante y bendigamos la pastoral del sabio prelado que ha tenido la habilidad de darle con ella pasaporte.

La caricatura alegórica de ese primer número confirma lo atemperado del programa, que en todo caso condena al *petrolero*, incluso por motivos económicos antes que sociales o políticos:



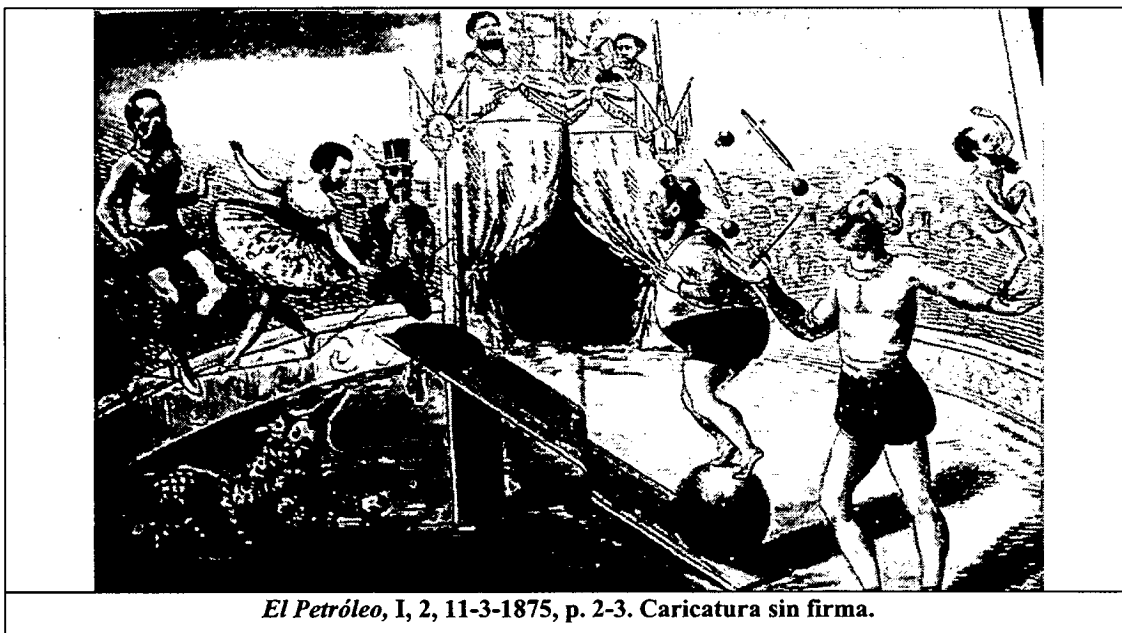
*El Petróleo, I, Rociada 1, 5-3-1875, p. 2-3. Caricatura sin firma.*

Bajo la imagen: "La situación en Buenos Aires". En la columna trunca: "República Argentina". En el barril que lleva la figura masculina: "Kerosene" (al igual que en la bandera del barco en primer plano). Filacteria de la figura masculina: "Hay por aquí algún arzobispo?". A la izquierda, arriba: círculo alado con la caricatura del Arzobispo Aneiros, donde se lee: "Curia metropolitana". En el barco que se pierde a la distancia: "Hijos de Loyola" (vg., jesuitas). Al fondo de la imagen, a la derecha, sobre el montículo de tierra: "Europa". Hacia "Europa", sobre las aves de papel: "pesos", "pesetas".

Tal como se advierte en esta primera imagen, los únicos a salvo de la crítica son, junto con la "República", los "hijos de Loyola": programa algo moderado, si se quiere, para un periódico que elige enumerar sus ediciones como "rociadas" (de petróleo, vale decir, incendiarias). El verdadero programa satírico de *El Petróleo* se irá perfilando con las sucesivas entregas: rápidamente las cargas anti mitristas perderán peso, y Sarmiento, Avellaneda y Alsina se definirán como blancos verbales predilectos. Pero también la inflexión visual de la sátira distinguirá al nuevo periódico, porque *El Petróleo* propondrá en sus láminas una retórica que desafiará más de una década de hegemonía caricaturesca de *El Mosquito*.

Tras el dibujo del primer número, sin individualidades reconocibles, las cuatro ediciones siguientes de *El Petróleo* incluyen escenas alegóricas en el sentido más explícito de esta figura: proponen situaciones bajas o burlescas que metaforizan —con cierta previsibilidad— el mundo de la política: el circo, la fiesta pública de saltimbanquis, una partida de billar, un desfile.... Aunque no están firmadas, los *portrait charge* que incluyen tienen rasgos hasta cierto punto estilizados, y sus modelos muy reconocibles son los dibujos de Stein o de Carlos Clérice (a cualquiera de los cuales podrían, sin

duda, pertenecer). Cada retrato enfatiza en el personaje correspondiente rasgos que el espectador de la imagen podría reconocer como codificados por *El Mosquito*: la nariz de Alsina, el vientre prominente de Aneiros, la talla diminuta de Nicolás Avellaneda.



*El Petróleo*, I, 2, 11-3-1875, p. 2-3. Caricatura sin firma.

En la sexta edición del periódico y con el ingreso de Michon, un dibujante francés que había comenzado una exitosa carrera en la prensa brasileña, esta sátira visual previsible se modificará drásticamente. Si bien la imagen no abandonará el apoyo de la alegoría, el nuevo dibujante impondrá una propuesta visual que se define a través de una combinatoria monstruosa: rostros retratados con una precisión que se quiere realista, fotográfica (el adjetivo quiere retener algo del gesto hierático que muestran), se presentan yuxtapuestos a cuerpos cuyo diseño más liviano, y levemente descoyuntado de sus cabezas y de sus rostros, denunciando al lector, una y otra vez, la inadecuación de la escena. En las caricaturas de Michon la caricatura se resuelve como inadecuación sintáctica: para el observador no puede sino ser evidente que los elementos de la composición (cabezas, cuerpos, objetos, personajes) no deberían combinarse así.



*El Petróleo*, I, 6, 8 y 9-4-1875; p. 2-3. Caricatura inicialada (abajo, a la izquierda): A.M. Bajo la imagen: ¡¡¡El mundo se desploma!!!. Escapando del cofre que cargan Alsina, Tejedor, Avellaneda, un papel donde se lee: "Pastoral escandalosa". (en alusión a la "Pastoral" de Aneiros previa al incendio del Colegio del Salvador).

La alegoría funciona aquí de modo más sutil: la anomalía sintáctica es metáfora evidente de que nada está en su lugar: las cabezas no se corresponden con los trajes, los cuerpos no pueden soportar los atributos simbólicos que portan, los personajes no logran mantenerse equilibrados ni equilibrar la escena. El contraste de valores en la imagen, fuertemente cargadas de tonos oscuros, es también novedoso para la caricatura local, y agrega a las escenas un dramatismo que los delineados de *El Mosquito* desconocían.

La particular combinatoria de énfasis y virulencia en los paratextos (títulos, subtítulos, titulares) complementados por textos atemperados, y a partir de los dibujos de Michon, de caricaturas estilizadamente agresivas dio una inflexión propia al semanario. Tanto confió su director en el artista y en su estética, que no sólo destacó en varias oportunidades su trabajo, sino que tomó la decisión de imprimir "una tirada especial, aparte, sobre elegantes cartones, como para cuadros" de las caricaturas, que se vendían sueltas. *El Petróleo* las promocionaba como "caricaturas de lujo, selladas y firmadas al respaldo, para evitar reproducciones".<sup>39</sup> La caricatura, de pronto, cobra el estatuto del trabajo de un artista: sale de las páginas impresas del periódico y la firma la convierte en un objeto cultural equiparado a un original: adquiere *aura*.<sup>40</sup>

Desde sus inicios varios órganos de la prensa seria celebraron su salida (y al tiempo que lo hacían es obvio que implícitamente establecían una comparación para *El Mosquito*). Transcribe orgullosamente *El Petróleo*:

*La Libertad*: 'Debemos decir, en honor de la verdad, que es el mejor escrito que en su género, hasta ahora, existía entre nosotros. *La Nación*: 'los dibujos están bien hechos, y la idea es bien concebida. La redacción es muy buena en su género. Hay gracia, hay inventiva, hay ingenio. La sátira que emplea es punzante, pero fina, culta. "Felicitaciones a *El Petróleo*", I, 3, 18-3-1875, p.1 c.4).

Y, algunos números más tarde:

*La Prensa* dice que la caricatura publicada en el número anterior de *El Petróleo*, era de lujo.

Nó, querido colega: era un poco más ordinarias que las que en adelante daremos. Y sinó, ya las irá viendo.

Agradecemos su generosa apreciacion, nos permitiremos rectificarla. ("Rociadas", *El Petróleo*, I, 8, 22 y 23-4-1875, p.4 c.1).

Al tiempo que suministra este reconocimiento, el semanario encara también a otro "cólega", criticando la "soporífera literatura francesa" que se desliza en *El Mosquito*. La alusión lingüístico-cultural es mínima, pero resulta un ataque sorpresivo. En su número siguiente *El Mosquito* responde dando cuenta en sus "Picotones" de esa "rociada que – declara- me gusta á pesar de que me refresca demasiado y la reproduzco":

-¿Ha leído V. el último *Mosquito*?

-Sí, señor.

-Y qué?

-¡NADA! MÍREME v. A LA BOCA.

El interpelado bosteza, estira las piernas y queda dormido. ¡Oh! Soporífera literatura afrancesada! ¡cuánta es tu virtud!-

A continuación, agrega sin demasiado ingenio:

-¿Ha leído V. el penúltimo *Petróleo*?

- No, ¿qué dice?

-Habla ruso, francés, italiano y otros idiomas, pero para su comodidad las [sic] habla todas en español.

-Eso se ha vuelto de tono y moda entre nosotros, y con tal que uno sepa bien su idioma y los idiomas muertos que emplea...

-Es que el *Petróleo* dice: *Crescite et multiplicare*, en lugar de *Crescite et multiplicamini*.

-Eso, lo sabía yo? Y V. no había notado ese barbarismo?

-Solo lo noté el día en que el *Petróleo* me hizo notar los galicismos del *Mosquito*. (*El Mosquito*, XII, 641, 18-4-1875, p.4 c.1).

Hasta aquí la réplica no pasa de cierta alusión a las reglas de cortesía periodística. En la sección de sueltos de su número siguiente *El Mosquito* da cuenta de haber mirado con más atención a *El Petróleo*. Y lo ataca en el punto del que justamente acaba de

vanagloriarse (v., ut supra, la referencia a los elogios de *La Prensa*): en sus caricaturas.<sup>41</sup>

La última caricatura del periódico mitrista *El Petróleo*, de muy buen aspecto, no puede ser más satírica para el partido que sirve. Representa un carro triunfal tirado por los hombres de la situación, y conducido por el general Mitre.

En el carro están llevados en triunfo un indio, el famoso degollador Catriel, un español, un ex fraile Romero Jiménez, muy conocido por la fragilidad de sus opiniones, tres orientales, uno de ellos asesino del general Iwanoski [vg., J. M. Arredondo] y dos argentinos, contándose el buen y leal Obligado, total: cinco extranjeros y dos argentinos.

De esto podemos deducir que del partido mitrista dos séptimas partes son argentinos, cuatro otras extranjeras y la última, salvajes de la Pampa.

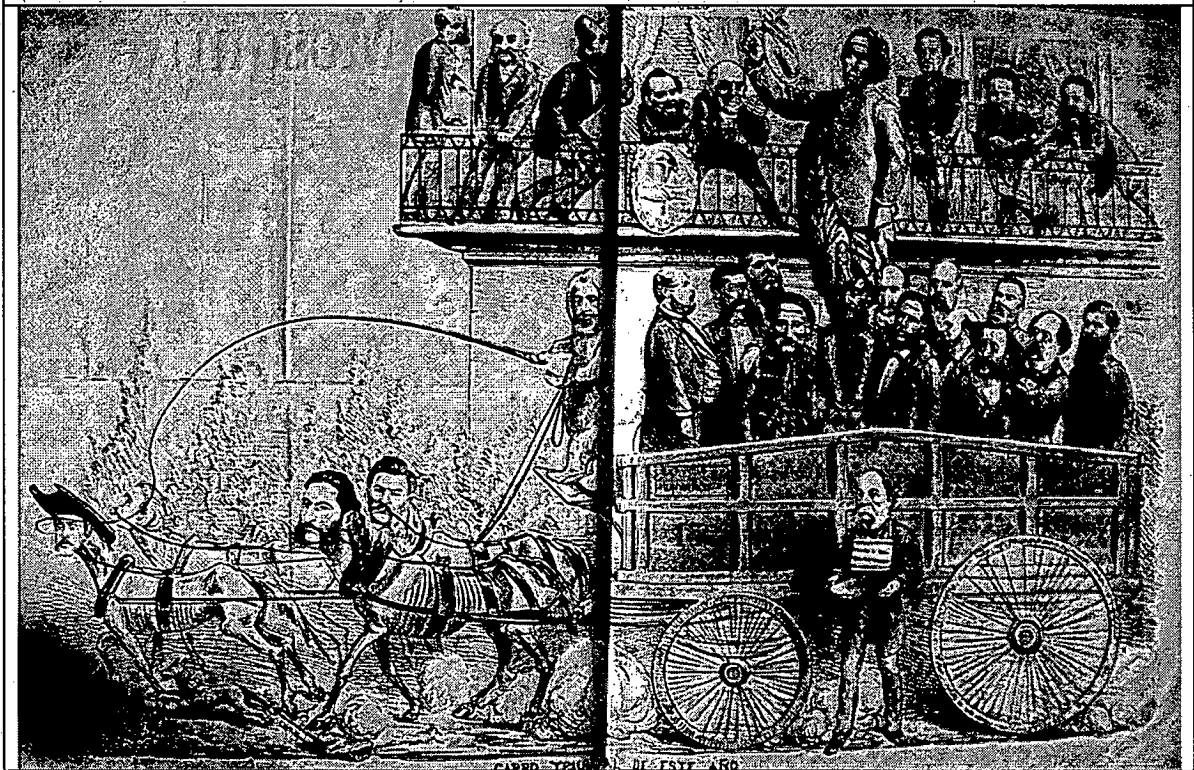
¡Que gobierno tan cosmopolita hubiera hecho esta gente... si hubiese triunfado! (*El Mosquito*, XII, 642, 25-4-1875, p.4 c.1).

La respuesta de *El Mosquito* reubica el diálogo plenamente en el terreno faccioso. El comentario explicativo no es una mera descripción, sino una denuncia: *El Petróleo* "sirve" a un partido; ese periódico (y ese partido) están conducidos por indios, extranjeros y quizá, algún argentino "bueno y leal". La escena, para *El Mosquito*, es una alegoría doblemente fallida. Por un lado, hay falta de pericia profesional y de destreza para moverse en el terreno de la prensa política por parte del dibujante, quien caricaturiza a quien debía ensalzar (el artista no ha advertido que caricaturiza a quien debía elogiar, a aquel al que "sirve"). Por otro, se refuerza lo caricaturesco del objeto representado: el dibujo pone al frente del carro del triunfo a quien ha sido derrotado (el comentario omite el hecho de que el epígrafe indica que se trata de un carro triunfal para "el año próximo", y así el remate convierte entonces lo que presentó como una alegoría fallida un chiste o una caricatura ejecutada por *El Mosquito*).

Ambas observaciones están notablemente enmarcadas en un problema de identidades nacionales: el "malentendido", tal como ya lo había señalado *El Mosquito*, parece estar atravesado por un absurdo intento de guiar a la Argentina desde una matriz de fuerzas "tan cosmopolita" que puede incluir desde "salvajes de la Pampa" hasta "extranjeros".<sup>42</sup> Por primera vez en su historia, este incidente da a *El Mosquito* la oportunidad de responder con una caricatura a la caricatura de un colega:



*El Petróleo*, I, 8, 23-4-1875. Caricatura inicialada A. M. [Alfred Michon].  
Bajo la imagen: "Carruage de moda para el año que viene".



*El Mosquito*, XII, 642, 25-4-1875, p. 2 - 3. Caricatura sin firma.  
Sobre la imagen: "Contestación al Petróleo". Bajo la imagen: "Carro triunfal de este año".



La “contestación al Petróleo” —tal el título que *El Mosquito* coloca sobre la lámina— ejercita los recursos más previsibles del género. En primer lugar ejerce una corrección desacralizadora: la composición de Michon, estilizada por las referencias alegóricas (el carro triunfal, los escudos nacionales, la puerta de laureles donde focaliza la luz) y organizada sobre la diagonal, se convierte en una escena de pullas callejeras, sin otro dinamismo que el de unas enormes ruedas de carreta que parecen no poder arrancar sino polvo al camino. El carro no estará “de moda” el año “próximo”, sino que es el de “hoy”. El segundo recurso, que domina la escena, es la inversión: el “carro triunfal” del *Petróleo* es el del “servicio municipal” (recolección de basura) en *El Mosquito*; Mitre pasa de activo a pasivo (no es quien conduce el carro, es llevado dentro de él); quienes tiran del carro en la lámina de *El Petróleo*, en la de *El Mosquito* están “arriba”, en un balcón desde el que pueden burlarse de los que van en el carro; los caballos encabritados de la política que ceden al látigo de Mitre se convierten en jamelgos dóciles con rostro de periodistas —en primer plano, Romero Jiménez, con sombrero de cura y José María Gutiérrez—; El escudo argentino, que en la lámina de *El Petróleo* luce sobre la puerta de laureles que todos los personajes atravesarían, tiene aquí dueño entre quienes ocupan el balcón.<sup>43</sup> En el centro del carro se erige, por sobre Mitre y en escala algo mayor, la figura de Catriel sosteniendo en la mano derecha un puñal que atraviesa un papel donde se lee “Sociedad Popular” [vg., la Mazorca]: nada más alejado del menudo personaje aindiado con quepí militar que se asoma por detrás de un Mitre con bicornio en la “alegoría triunfal”. El bestiario también tiene un pequeño lugar en el cuadro de *El Mosquito*: es el que ofrece el perro flaco hacia la izquierda de la escena, de una de cuyas patas cuelga una lata donde se lee “Petróleo”. El perro, el elemento más dinámico de la escena, parece pelear por no quedarse atrás del rocín-Romero Jiménez; aun cuando este apenas de señales de avanzar.<sup>44</sup>

Me he detenido con detalle en este diálogo de imágenes no solo por su carácter excepcional, sino porque esta excepcionalidad puede interpretarse como el primer indicio de una transformación significativa en el discurso de la prensa satírica. El que un periódico de larga tradición satírica entrara en diálogo con las imágenes de uno nuevo, *El Petróleo*, hacía sin duda más agudas y atractivas las caricaturas del debutante. Para *El Mosquito*, por otro lado, ésta resulta la primera oportunidad para hacer de la caricatura un terreno de combate periodístico, y de explicitar su carácter no independiente sino faccioso. La “respuesta”, por lo demás, obliga a *El Mosquito* a radicalizar sus propias imágenes, porque por primera vez debe suponer la lectura de la



lámina de otro caricaturista, y doblar la apuesta. Para el conjunto de la prensa, esta mínima discusión alerta sobre la apertura de un cierto espacio indeciso, en el que las imágenes impresas que hasta poco tiempo atrás podían controlarse o preverse, comienzan a tomar una dinámica distinta, al interior de su propia serie.<sup>45</sup>

#### 4.3.2.2 *La Farsa Política*

El cambio de “tono” en la sátira política se deja leer también en un periódico que comienza a editarse poco después de la partida de Perillán y Buxó de *El Petróleo*. *La Farsa Política*, semanario mitrista (contra “*le petit president*”, Avellaneda) que en su subtítulo advierte que no recibirá colaboraciones “si huelen a Petróleo nuevo”, continúa en los hechos, durante un breve plazo, la línea del anterior. Basta repasar su programa para advertir que, para presentarse, un nuevo periódico debe agudizar su posición satírico-censoria y, al mismo tiempo, comprometida con una facción en lucha:

Templada nuestra alma al calor de la farsa política, sistema del gobierno *representativo* que nos rige, nacemos, por decirlo así, a la vida pública.

(...)

Siendo, pues como somos, grandes farsantes, y habiendo crisis ministerial, nadie podría mejor que nosotros formar un gabinete que hiciera honor al Dr. Avellaneda.

Se comprende que no ha de faltar alguno que nos diga, que en el ministerio actual hay hombres capaces de dar tantos al mas refinado farsante.

Y es muy cierto.

Pero el pueblo, que no es un pueblo *asi no mas*, comprende sus derechos perfectamente, por una reforma en el ministerio; y, en esa virtud, casi tenemos la certeza de que seremos llamados por *le petit president*.

Tampoco escapa á nuestra penetracion, que la ruin envidia ha de batir sus alas peligrosas, llevando á los espíritus recelosos que hoy temen todo, y de todo se asustan; la nueva fatídica de que no somos tan farsante como los actuales miembros del ilustrísimo Gabinete Argentino.

Como ha de ser!

Lo único que aseguramos desde esta pobre hoja, que puede ser oficial andando el tiempo, es que si los *verdaderos* argentinos apoyan y sostienen nuestra propaganda, *pronto*, muy pronto, *el sol* del primer viernes de Agosto de 1876 nos hará cumplir un año en el estadio...

(...)

Estamos en la brecha, y nada nos hará retroceder en el camino emprendido.

Sostendremos á D. Adolfo Alsina.

¡Viva el ministro!

Defenderemos tambien al Dr. Aneiros, Arzobispo de Buenos Aires, por que es de los nuestros, y lo merece el *chico*.

Leguizamon, Iriondo é Irigoyen: consideración y respeto le debemos por ser la trinidad mas perfecta que se ha conocido en nuestro sistema de gobierno.

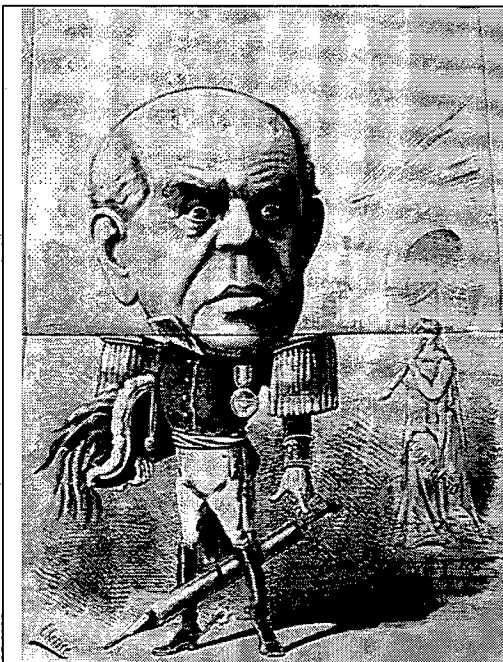
¡Vivan los nuestros!

¡Viva el Presidente de la República!

¡Viva la “Farsa Política”!

*La Redacción.*

*La Farsa Política* no llegó a “hacerse oficial” (su primer número salió en agosto de 1875 y apenas duró un mes). En la caricatura de su primer número, dibujada por Carlos Clérice (pese a alguna errata en su apellido, la redacción anuncia su nombre como uno de los atractivos que tendrá el periódico),<sup>46</sup> puede leerse un intento de combinar un lenguaje visual similar al ya probado por *El Mosquito*, pero con trazos y recursos que lo asimilan a los dibujos de Michon, y volviéndolo más ofensivo y hasta, si se quiere, pendenciero. Basta contrastar la última caricatura (la única firmada) de Clérice en *El Petróleo* y la primera que firma para *La Farsa Política*. La primera muestra las negociaciones del dibujante, en un intento de asimilarse a las imágenes de la publicación a través del clásico recurso de la caricatura macrocefálica. La segunda recurre, por un lado, a la creación del personaje que identifica al periódico; por otro, a una representación violenta no sólo por la interacción entre los personajes que se representa, sino además por el dinamismo de la escena, el uso de los contrastes y el uso de planos simultáneos y diferenciados (cfr. las figuras de Mitre y de la escuálida y escandalizada república, así como la de Aneiros, todas en segundo plano, y las de “La Farsa Política”, Avellaneda, Alsina y Sarmiento, por otro, como síntesis de esas “negociaciones”).



*El Petróleo*, I, 1 (segunda época), 22 y 23 de junio de 1875; p. 3. Caricatura firmada por Carlos Clérice.

Bajo la imagen: “Un general que cuesta caro al Estado”. En la imagen femenina se lee “Congreso”.



*La Farsa Política, I, 1, 6-8-1875, p. 2-3.*

Sobre la imagen, y en la banda que cruza la figura central: "La Farsa Política"

#### 4.3.2.3 Caricatura, teatro y política una vez más. La censura y *El Sombrero de Don Adolfo*.

Durante la primera mitad de 1875, y en parte como otra de las repercusiones de la revolución de septiembre y del incendio del Colegio del Salvador, se produjo otro hecho que evidenció una transformación tanto en las percepciones de los límites del "decoro" público como en el potencial movilizador de los productos culturales. En abril de ese año Casimiro Prieto Valdés, un escritor y periodista español que había llegado a Buenos Aires hacia 1869 y que era colaborador habitual de *La Nación*, quiso estrenar una obra teatral de su autoría, lo que fue impedido por la Municipalidad de Buenos Aires. La obra en cuestión se titulaba *El Sombrero de Don Adolfo. Caricatura político-dramática en un acto y en verso*. Su trama es sumamente sencilla, y de alusión transparente. Los protagonistas son "D. Domingo", "D. Adolfo", "D. Nicolás", "Patricia" y "un criado". La escena transcurre en Buenos Aires, en octubre de 1874, y está inequívocamente vinculada con los sucesos de la revolución mitrista. Don Nicolás y Don Adolfo se disputan la mano de "Patricia", el primero cuenta con la ayuda de Don Domingo y termina triunfando. Aunque "el sombrero" de don Adolfo Alsina era un objeto conocido por los porteños (la prensa satírica, y *El Mosquito* en particular, hacían

alusión a su tamaño tan “descomunal”... como el de la nariz del Ministro de Guerra y Marina), aquí, por añadidura, connotaba además un tópico satírico bien conocido: el del amante engañado.

Prieto Valdés promovió acciones judiciales contra la Municipalidad por la prohibición de la pieza, y José María Gutiérrez (abogado, periodista, estrechísimo colaborador de Mitre y antiguo propietario y director de *La Nación Argentina*) fue su defensor. Pero el “juicio” sobre *El Sombrero de Don Adolfo* fue ante todo periodístico, y la prensa, casi sin excepción y con cierta lógica (vinculada a su propia libertad de expresión) se pronunció por que se autorizara su representación.<sup>47</sup>

Dos meses más tarde, en octubre de 1875, comenzó a publicarse un semanario que tenía el mismo nombre que la “caricatura” censurada. Si la reiteración del título se convertía por sí misma en indicio de su voluntad beligerante, su subtítulo redoblabla la ironía respecto de las amenazas de censura: *Semanario impolítico de caricaturas y otros excesos*.

Si la prensa satírica funcionaba, desde *La Cencerrada* y cada vez más afinadamente, como un escenario que permitía la exposición distanciada y mediada del elenco político y periodístico y de sus prácticas, Prieto Valdés había producido un módico hallazgo literalizando ese mecanismo en su “petipieza”. Lo más notable de todo el episodio es que los principales argumentos no giran en torno de la infamia o la difamación. Sagazmente, en muchos pasajes de su “caricatura dramática”, Prieto Valdés pone en boca de sus personajes citas que corresponden a sus propios escritos o declaraciones orales.<sup>48</sup> El efecto de la descontextualización y recontextualización, sumado a la acumulación que resulta hiperbólica, no podía ser otro que la risa provocada por la eficacia de la sátira.<sup>49</sup> Pero el escándalo y la amenaza que la Municipalidad y los partidarios del Ministro de Guerra y Marina, Adolfo Alsina, encontraban en su representación era otro. Dejando de lado el carácter certero o injurioso de los textos, el fiscal Santiago Estrada expone con nitidez que el mayor peligro está vinculado con la catarsis que suscitaría el hecho teatral, y con sus consecuencias en términos de —el término es anacrónico- *broadcasting*:

La acción de Parlamento no es comparable con la de la Prensa, ni la de esta con la del Teatro. La Prensa y el Teatro funcionan de una manera completamente diversa; por lo cual las consecuencias de sus operaciones son diferentes también. La Prensa comunica las recriminaciones y el ridículo aisladamente, y el Teatro las comunica colectivamente á una gran masa de individuos de opiniones opuestas (*Municipalidad de Buenos Aires*, 1876: 28-29).<sup>50</sup>

La lectura, en tanto –prosigue el fiscal–, mantendría la opinión dentro de los fueros de la razón y de la contención individual que esa racionalidad provee. Su argumento, claro está, elude el hecho de que los ámbitos de lectura sean a menudo escenarios en los que la esfera privada y la pública se intersectan, como el club social o electoral, las tiendas o el café; así como, sobre todo, la evidencia de que la lectura de la prensa satírica exige ser, si no colectiva, al menos compartida: sin la conversación sobre el sentido compartido de la imagen o del chiste que se lee, la prensa satírica se desrealiza, no existe.<sup>51</sup> Dejando de lado el carácter *ad hoc* de esta argumentación, a la que el fiscal recurre probablemente previendo y respondiendo a la protesta generalizada de la prensa local respecto de la posibilidad de criticar y hasta poner en ridículo a los hombres públicos de la época, es fácil concluir que reflexiones como esta habilitan la rápida e inteligente contrapropuesta de Prieto Valdés. El escritor pondrá entonces a prueba, y logrará constatar que lo que es objeto de censura en la escena puede no serlo si se presenta modelado por la imprenta. *El Sombrero de Don Adolfo* no sólo repite el título de su “caricatura dramática”, sino que en él toman la voz, como en la pieza teatral, Don Domingo, Don Adolfo y Don Nicolás. En el primer número incluso se expanden o amplifican algunos elementos de la obra. Si en ella, por ejemplo, Don Domingo lee una carta en que unas niñas declaran que están bordando para Don Nicolás “unas zapatillas verdes” (la batalla de “La Verde”, el 26 de noviembre de 1874, selló la derrota de Mitre frente a las fuerzas que defendían el resultado electoral que beneficiaba a Avellaneda), en el primer número del semanario, y en su primera página, se incluye el “fragmento de una obra inédita” titulado “El moro de las zapatillas verdes”, donde los protagonistas son también los personajes de “D. Nicolás” y “D. Domingo”;<sup>52</sup> en números subsiguientes aparecen también una “escena” de “El nuevo Juan Tenorio” (que enfrenta a los personajes de “D. Adolfo” y “D. Domingo”); y más tarde unos “Lamentos de un general en proyecto” (una vez más, claro, Sarmiento), donde se repiten versos de la “caricatura dramática”.<sup>53</sup>

Así, la transposición de la pieza teatral en periódico satírico, por un lado, evidencia el funcionamiento de la prensa satírica como mediación y representación que ya he señalado. Por otro, permite advertir los imaginarios sociales que se ponen en juego respecto de uno y otro tipo de representación, de sus poéticas y de los efectos pragmáticos que se les supone. Pero el hecho de que el periódico satírico incluya caricaturas da un giro más a la cuestión. La caricatura no sólo cancela toda posibilidad, por remota que fuera, de lectura de la obra en la que no aludiese a la situación política,

sino que refuerza y amplifica esa lectura, fijándola en imágenes grotescas y exacerbadas. Si Prieto Valdés podía querellar a la Municipalidad argumentando, a través de su abogado, que en su “composición” no había “una sola frase que ataque a la Religión del Estado, el orden público, la moral, las buenas costumbres ó la vida privada de las personas”, resultaría más difícil predicar lo mismo de las láminas de su periódico. En su primer número, las caricaturas de Michon, en la misma línea que había apenas insinuado en *La Presidencia* e inaugurado plenamente para el Río de la Plata en *El Petróleo* y continuado en *La Farsa Política*, no dejan lugar a dudas respecto de la potencia satírica exacerbada de la imagen en la caricatura gráfica e impresa. Si la “teatral” podía soliviantar los ánimos del conjunto del público, era sin embargo efímera (ese furor se iniciaría y agotaría a partir del acto teatral); la impresa, en cambio, compensaba su posible recepción individual con un efecto perdurable. Si en la obra teatral el personaje alegórico de Patricia debía ejercer su “elección matrimonial” entre los dos candidatos que se le presentaban, la primera caricatura de *El Sombrero* llevaba la metáfora bastante más allá.



*El Sombrero de Don Adolfo*, 1, 1, 4-10-1875, p. 3. Caricatura firmada por A. Michon.

Sobre la imagen: “Situación de la situación”.

Bajo la imagen: “Con la guitarra de Gainza/ a cantar mis ansias voy/ojalá que ese rosbif/ les cause una indigestión”.

La representación de las figuras alegóricas de la República y-o la Patria torturadas (lanceadas, aplastadas, ahorcadas, crucificadas) tiene su propia tradición en la caricatura europea y también en la americana. Incluso en la rioplatense: *El Grito Argentino*, como se recordará, había recurrido a este tipo de representaciones; *El Mosquito*, a su tiempo, había presentado también a estas figuras prensadas, desangradas —por las “sanguijuelas” políticas- y a punto de ser descuartizadas.<sup>54</sup>

Pero el cruce de sacralidad y profanación que supone la imagen de la República empalada o ensartada, se multiplica en la escena costumbrista: la República no solo tiene carne, y carne torturada: está siendo, literalmente, “churrasqueada”. La representación gauchesca no solo implica la aclimatación de las imágenes de la patria torturada, sino que reduplica aun el efecto, porque convoca a la lectura desde la poesía gauchesca. Y solo la lengua y el sistema de representación de la gauchesca, en los versos de Ascasubi y quizá en el “Gobierno gaucho” de Estanislao del Campo, había logrado hacer confluír con tanta ferocidad y con tanta eficacia la tortura y el placer de los cuerpos, las diversas entonaciones de la patria, la risa y el horror.<sup>55</sup>

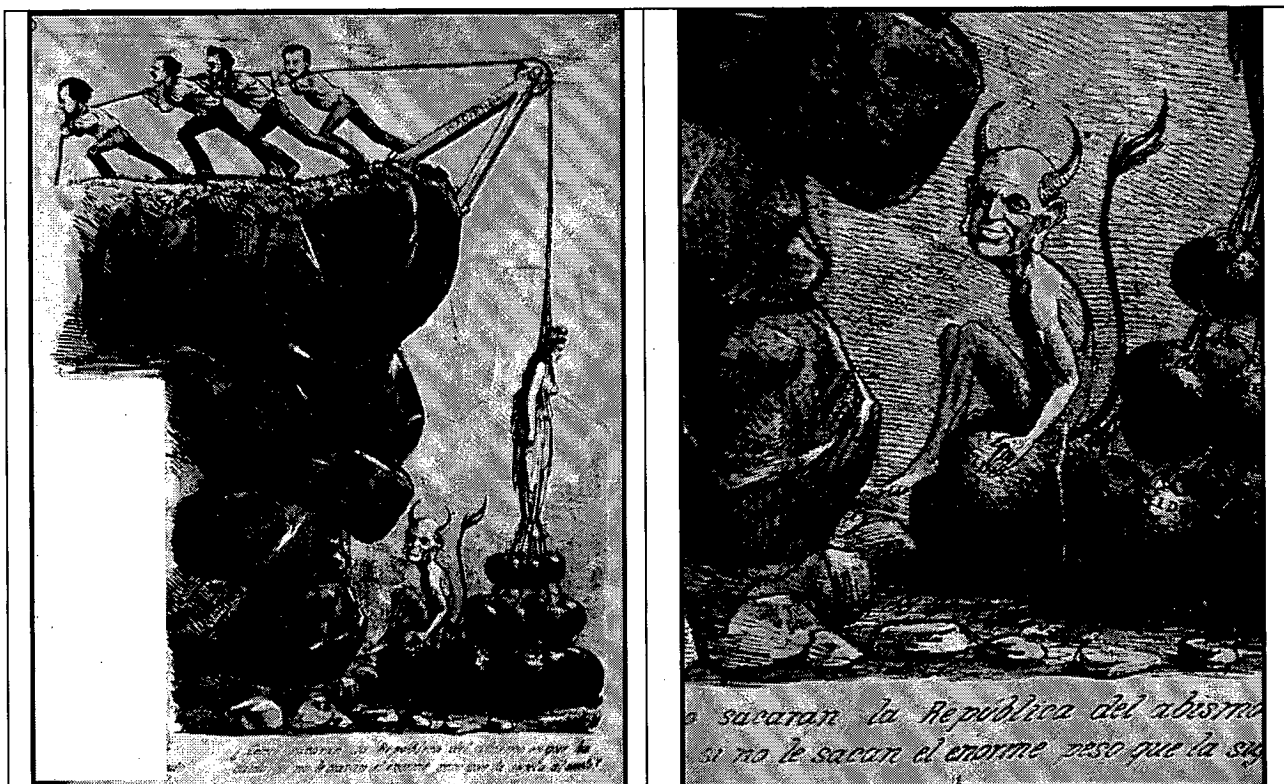
Ninguna de las caricaturas que se publican en los cuatro números siguientes del periódico -que son cuantos se conservan en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Argentina- sostiene esa ferocidad ni esa eficacia (de hecho, las demás imágenes no tienen la firma de Michon, y aunque no contamos con datos acerca de sus autores, tanto por su realización como por su concepción poética se acercan más a las caricaturas de Carlos Clérice o Stein). Sin embargo, y pese a que sus láminas morigeraron su agresividad, la transposición de la caricatura teatral a la prensa política marcó un triunfo de la eficacia de la sátira impresa, y sostuvo su capacidad de intervención pública para los periódicos que se sucederían.

#### **4.3.2.4 La sátira política se vuelve nacional en la lengua: Martínez Villergas y Antón Perulero**

Villergas es tal vez el escritor español que goza de más renombre en la América del Sud, donde hasta los diputados y los chicos de escuela saben de memoria su célebre folleto contra el doctor de Michigan, verdadero tesoro de chistes (el folleto, no el *doctor*).  
*El Sombrero de don Adolfo*, 5-11-1875.

Hacia fines de 1875, y plenamente en 1876, como se puede advertir, el espacio de la prensa satírica había cambiado cualitativamente. Aunque el número de publicaciones era acotado en comparación con las que podían circular en París o aún

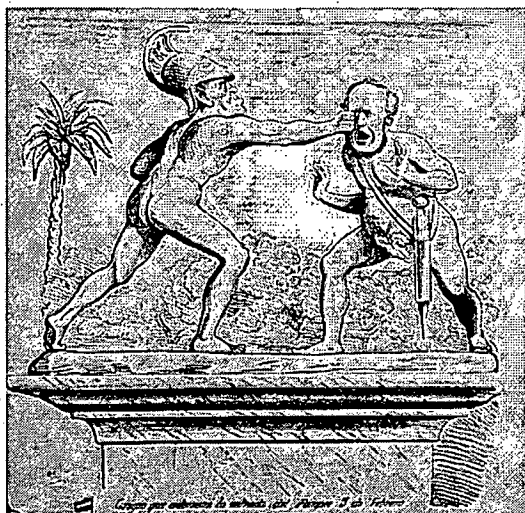
más cerca, en la corte brasileña, se había configurado una red de referencias intertextuales verbales y visuales, claramente diferenciada de la que organizaba al resto de la prensa. *El Mosquito* era el polo indudable de esa red, al que las demás publicaciones remitían obligadamente. En tanto, el semanario pionero intentaba constituirse en una suerte de “árbitro” del gusto y de la pertinencia del ejercicio satírico a través de diverso tipo de comentarios sobre los nuevos periódicos. Pero los nuevos redactores, nuevos editores y nuevos dibujantes que volvían ahora más complejo ese espacio, y desplegaban en él competencias más afinadas y con experiencias diferentes a las de los animadores de *El Mosquito*, habían cambiado definitivamente el arsenal visual y verbal con que ejercían la sátira impresa, aguzando la virulencia de los ataques. Incluso *El Mosquito*, atento a los cambios de sensibilidad de sus públicos, presentaba algunas caricaturas más ácidas, en un probable intento de mantenerse vigente y al mismo tiempo evitar todo tipo de intransigencia política, sin duda incompatible con sus propias estrategias de supervivencia.<sup>56</sup>



A la izquierda: *El Mosquito*, XIII, 704. 2-7-1876, p. 3. Caricatura sin firma. A la derecha: detalle. La caricatura alude a la crisis económica y, al mismo tiempo, a las cada vez más frecuentes acusaciones que se hacen a Sarmiento de vivir de los sueldos del estado.

Bajo la imagen: “¿Cómo sacarán la República el abismo si no le sacan el enorme peso que la sujeta al suelo? Fuera del “abismo”: el presidente Avellaneda y sus ministros. En la polea se lee: “Hacienda”. El diablo Sarmiento sentado sobre una pesa en la que se lee “sueldos”. En el resto de las pesas se lee igualmente: “sueldos del senado”, “gastos inútiles”, “guerra”, etc.





Arriba: *El Mosquito*, XIII, 670, 7-11-1875, p. 2-3.

Caricatura sin firma.

Bajo la imagen: "Grupo que adornará la entrada del Parque 3 de Febrero". (Sarmiento y Guillermo Rawson: ambos habían sostenido una fuerte polémica sobre la Ley de Amnistía General para los revolucionarios de 1874).



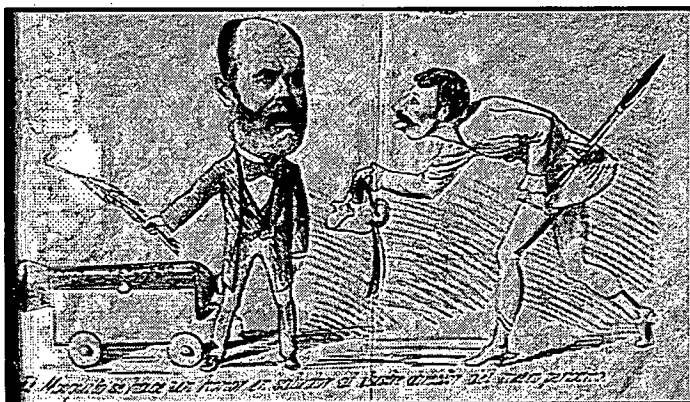
Derecha: *El Mosquito*, XIV, 707, 23-7-1876, p. 2-3 (detalle). Bajo la imagen: "¡Pobre República! Adolfo y sus amigos quieren cortar la cuerda que la cuelga, pero ¿cómo conseguirlo con tijeras de papel?"

Caricatura alegórica. La figura femenina, en cuyo traje se lee "República argentina", cuelga de la horca donde se lee "Bancarrotas". Alsina, Avellaneda y, probablemente, Carlos Casares (gobernador de Buenos Aires), intentan cortar la soga con la tijera del "Banco Provincia" (vg., mediante la emisión). Junto a la horca, un "burro" con la "cartera" en la que se lee "Hacienda" (el Ministro era entonces Norberto de la Riestra). En el ángulo superior izquierdo, Sarmiento, en figura de un murciélago / vampiro en cuyas alas se lee: "chupa/sueldos".

La llegada a la Argentina de Juan Martínez Villergas, a fines de 1875, y su apertura de un nuevo periódico, *Antón Perulero*, agregó aún más densidad a esa red que estaba constituyéndose. Martínez Villergas era muy conocido como periodista y libelista en España y en Centroamérica (había pasado algunas temporadas en México y en La Habana); pero sobre todo, era muy conocido en la Argentina desde 1853 por su folleto *Sarmenticidio o a mal Sarmiento buena podadera*, una sátira del personaje que Sarmiento despliega en sus *Viajes* (y sobre todo, una crítica acerva a su visión de España). El *Sarmenticidio* fue, como lo afirma *El Sombrero de Don Adolfo*, sumamente popular, y había llegado a tener muchísimas ediciones, en París, en Buenos Aires, Montevideo y la Confederación.<sup>57</sup> La llegada de su autor produjo, por eso, un fenómeno inédito: todos los medios de prensa, y en particular los satíricos, la celebraron con una

expectativa difícil de mensurar. Más aún porque su “blanco” local ocupaba todavía una posición activa y muy expectable en la política local: para la prensa argentina, Martínez Villergas venía a visitar a Sarmiento.<sup>58</sup>

La convergencia entre la posibilidad de atribuirle este móvil satírico, que potenciaba a su vez la sátira casi permanente que los periódicos locales ejercían sobre Sarmiento y cada una de sus acciones, y del prestigio profesional de Martínez Villergas hizo que su emprendimiento periódico satírico, *Antón Perulero*, fuera saludado y recibido con la mejor predisposición por quienes competían en y por el espacio de la sátira.

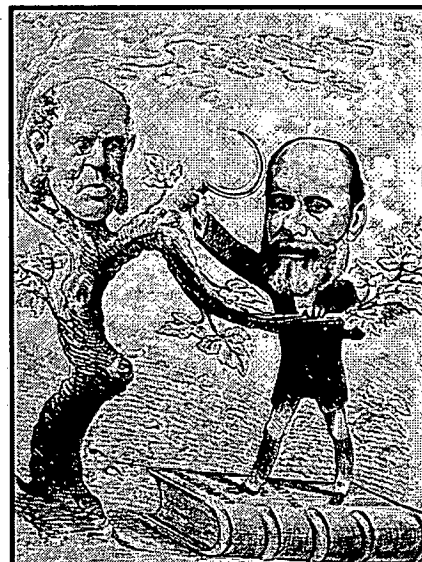


Arriba: *El Mosquito*, XIII, 672, 28-11-1875, p. 3. Caricatura sin firma.

Bajo la imagen: “El Mosquito se hace un honor en saludar al ilustre director del nuevo periódico”. En el cañón: “Antón Perulero”.

Derecha: *El Sombrero de Don Adolfo*, I, 5, 5-11-1875, p. 2. Caricatura sin firma.

Bajo la imagen: “Para esta parra, lector, / no hay podadera mejor”.



Martínez Villergas, a su vez, distinguió entre sus colegas a *El Mosquito*, solicitando la colaboración de dos de sus principales dibujantes, Carlos Clérice y más tarde, Stein, para su propio proyecto.

Martínez Villergas buscó capitalizar todas esas expectativas que su llegada había despertado. La primera de ellas, la más inmediata y las más sencilla de satisfacer fue hacer de Sarmiento el blanco permanente de la sátira verbal y visual de *Antón Perulero*.<sup>59</sup> Pero sostener el semanario requería diversificar ese objeto central, y el director-propietario lo consiguió a partir de las áreas que postulaba el subtítulo de *Antón*

*Perulero*, que se anunció como “periódico satírico de política y literatura”. En los primeros números, estas materias se distribuyeron de manera complementaria: las caricaturas pusieron en foco a Alsina y la política de fronteras, por un lado; y a Sarmiento, Héctor Varela y al presidente Avellaneda y sus funcionarios menores, por otro. En la primera y la última página del periódico, y casi desde su primer número, Martínez Villergas hizo alarde de sus credenciales de publicista consagrado por el prestigio europeo. Y al hacerlo, específicamente, buscó reorientar el reconocimiento que lo precedía afianzándose en su nacionalidad: se propuso como árbitro de la lengua y de la escritura locales, en su carácter de *literato español*.

En rigor, en los dos o tres números iniciales del periódico, Martínez Villergas no hace más que ejercitar su pericia satírica: pasa revista a algunos de los periódicos locales señalando aquí y allá un galicismo (el uso del término “rol” por el castellano “papel” para referirse a la representación de un personaje o función),<sup>60</sup> un “atropello” a las reglas de la gramática o subrayando con irónicas bastardillas una expresión que le resulta inadecuada y/o pretenciosa (y aunque *Antón Perulero* aluda a la normativa, es aquí antes que nada donde reside el ataque satírico). Aunque quizá no fuese completamente deliberada (esos comentarios aparecen al pasar, y se concentran en la sección de “Miscelánea”), esta estrategia de Martínez Villergas resulta inmediatamente eficaz, y despierta las protestas de la mayoría de sus, en principio, bien predispuestos colegas. Sobre todo de los “serios”. Ya en su tercer número el redactor está respondiendo a las molestias de diversos colaboradores de *El Nacional*, *La República*, *El Tribuno* y *La Capital* (de Rosario). El asunto ocupa el espacio de la “nota editorial” y, las tres primeras columnas de la primera página de ese número y se desgrana luego en alusiones en los sueltos.<sup>61</sup>

La puesta en foco de la “corrección lingüística” es productivísima a los fines de la sátira. Por la vía de la sanción de los galicismos, Martínez Villergas evocaba en sus lectores una *tópica* y un conjunto de recursos probados y exitosos: a la crítica que Martínez Villergas había ejercido sobre Sarmiento en su *Sarmenticidio*, donde uno de los ejes principales era no sólo el “maltrato” a España que Sarmiento habría ejercido en sus *Viajes*, sino además el juicio hiperbólico y deformado –pretencioso y provinciano, si se quiere, en su exageración- de Sarmiento-viajero sobre Francia. Al mismo tiempo y en otro sentido, los ataques “gramaticales” y el conjunto de textos que suscitaban permitían eludir parcialmente el pronunciamiento por una facción (los periódicos que discutían con él “de gramática” lo tildaban de “mitrista”, hecho que *Antón Perulero* trata como

una “acusación” que niega en sus primeros números, y luego, sencillamente, omite). La elección de la “gramática” española y de las disputas por la lengua como estructurantes del periódico no era, sin embargo, ni puramente táctica ni completamente azarosa. Desde los primeros años de la década de 1870 España buscaba reanudar vínculos políticos, económicos y también culturales con los pueblos que alguna vez habían sido parte de su imperio. La creciente llegada de migrantes españoles al Río de la Plata era un motivo más para dirigir sus miradas y sus intervenciones sobre la región; miradas e intervenciones que fueron recogidas y replicadas rápidamente por los americanos.<sup>62</sup>

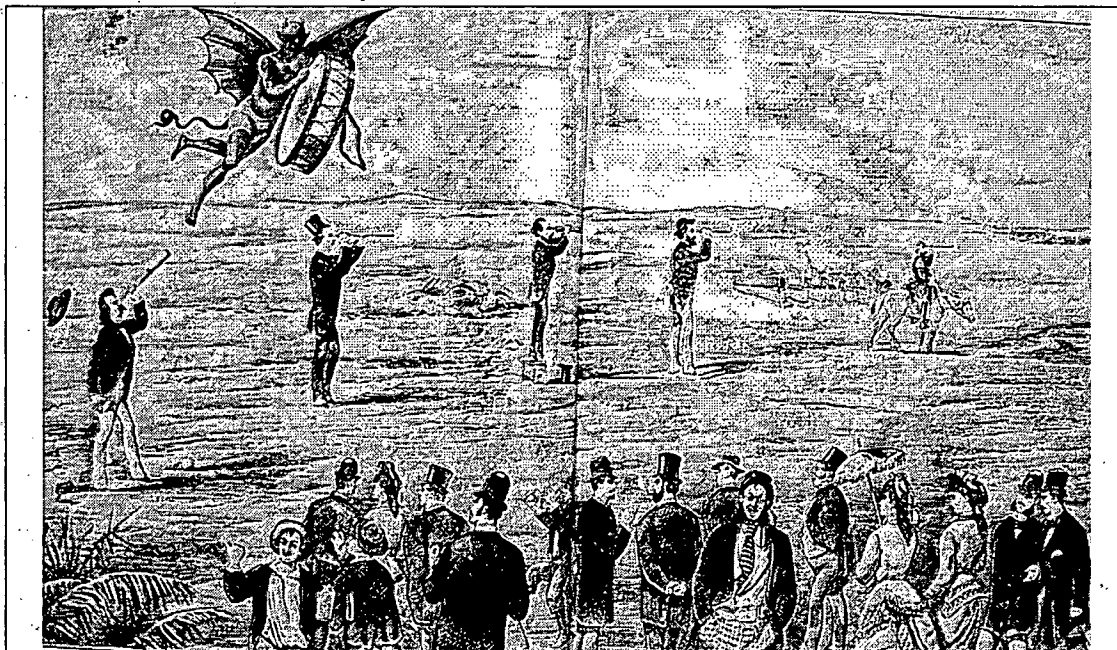
Pero hacer del cruce entre lengua y nación el centro de la sátira era una apuesta novedosa para un periódico satírico porteño. Para el satírico, la lengua (como el lenguaje visual propio) es un patrimonio irrenunciable: debe poder manejarla de modo que se vuelva transparente, y el lector debe poder atravesarla sin verla para reír del blanco satirizado, o bien hacerla opaca, visible, para que el lector pueda percibir la extrañeza de un uso desviado y recuperar todas sus connotaciones. La lengua del satírico debe estar, por definición, fuera de discusión. Para su cuarto número, a fines de diciembre de 1875, las disputas de *Antón Perulero* sobre estos asuntos han sumado varios contendientes: *Anamaj* desde *La Tribuna*, *Vade-Mecum* en *El Nacional* y, poco después, a Mariano Varela, otro integrante –nada menos que el director- de *La Tribuna*.<sup>63</sup> Aunque no se refiere a él, *Antón Perulero* contó además con un periódico satírico no ilustrado pero específicamente dedicado a parodiarlo y a atacar a su director.<sup>64</sup>

Pero la cuestión lingüístico-gramatical cobró un inesperado interés cuando Martínez Villergas decide terminar de definirla a través de un eje nacionalista en el que la corona tutela sobre sus dominios –aun sobre los que hace más de medio siglo son república-. Y lo hace eligiendo un contendiente poderoso, y que por definición, también, considera zanjada la disputa por la lengua nacional: por eso dirige una carta a Juan María Gutiérrez, a propósito de su rechazo del diploma que la Academia Española de la Lengua, que lo había designado miembro dos años antes.<sup>65</sup> Haciendo público su rechazo, Gutiérrez había publicado una “Carta al señor secretario de la Academia Española” en las páginas del diario *La Libertad* (5-1-1876). Como se sabe, el intercambio iniciado por Martínez Villergas dio pie a una polémica entre ambos, que se extendió durante algunas semanas en las páginas de *Antón Perulero* y *La Libertad* (donde Gutiérrez firmó, al principio, con el seudónimo de “Un porteño”).<sup>66</sup> Antes que el detalle de los argumentos intercambiados y que el análisis pormenorizado de la polémica, que excedería los límites de esta tesis, me interesa subrayar el modo en que la

elección de la cuestión lingüística y la singularización de Gutiérrez como oponente definieron el rumbo del periódico durante cinco meses (un plazo que resultaría ser la más de la mitad de su existencia). Toda la polémica entre Martínez Villergas y Gutiérrez tiene, sin duda, un cierto grado de solemnidad, y de certera convicción por parte de ambos en sus sendos argumentos. Pero al mismo tiempo, descansa en un equívoco consentido: el primero disputa desde un semanario satírico, y el segundo, publica sus argumentos en un diario "serio". De ahí que Martínez Villergas pudiera prolongar la polémica que Gutiérrez cierra prolijamente con su décima "Carta" (6-2-1876) durante dos meses más, ensañándose con otros textos suyos, de su catecismo de historia,<sup>67</sup> enseguida con sus poesías.<sup>68</sup> La elección no es casual, porque ambas obras ponen énfasis en el patrimonio cultural nacional/americano o regional/americano, y en la posibilidad de los americanos de darse a sí mismos ese conjunto de bienes simbólicos, y de reconocerse en él. La polémica se reconfigura entonces en un intercambio dialógico que se produce porque *Antón/Villergas* "interviene" los textos de Gutiérrez: los subraya, descontextualiza uno o dos términos, analiza aisladamente alguno de los recursos que pone en juego (la prosodia, una rima asonante, la sintaxis de una oración). El efecto acumulativo es hiperbólico y, evidentemente, satírico.<sup>69</sup>

Al mismo tiempo, la polémica lingüístico-nacionalista se prolonga por otros medios: dentro del periódico, en las discusiones con Matías Calandrelli a propósito de *Don Quijote*,<sup>70</sup> y aun en las críticas a las poesías de "el señor Arnó" que suceden en su análisis a las de Gutiérrez, a partir del n. 18 del periódico. Fuera de él, en las intervenciones de Francisco Antonio Berra y de Mariano Pelliza en *La Nación*, que amplifican y proyectan el rechazo de Gutiérrez del que *Antón Perulero* había sido caja de resonancia;<sup>71</sup> así como en cada intercambio que Martínez Villergas mantiene con otros periódicos desde el suyo. Por ejemplo, en las discusiones con Héctor Varela y con *El Tribuno* a propósito de los modos en que *Antón Perulero* "personaliza" (o no) "la cuestión literaria". También algunos colegas satíricos, como *El Bicho Colorado*, se sumaron con sus propias armas para ridiculizar a Gutiérrez.<sup>72</sup>

Entretanto, la parte gráfica del periódico funciona en paralelo y con autonomía, manteniéndose aferrada a la agenda política. Allí Sarmiento persiste en sus imágenes (un Sarmiento diseñado por Clérice con charreteras tan enormes como sus orejas) y allí desfilan Héctor Varela, el diputado-arzobispo Aneiros, el presidente Avellaneda y sobre todo Adolfo Alsina, a propósito de la cuestión fronteras:



*Antón Perulero*, I, 18, 30-3-1876, p. 2-3. Caricatura firmada con las iniciales entrelazadas "C C" (C. Clérice).

Sobre la imagen: "Quien mas mira menos ve"

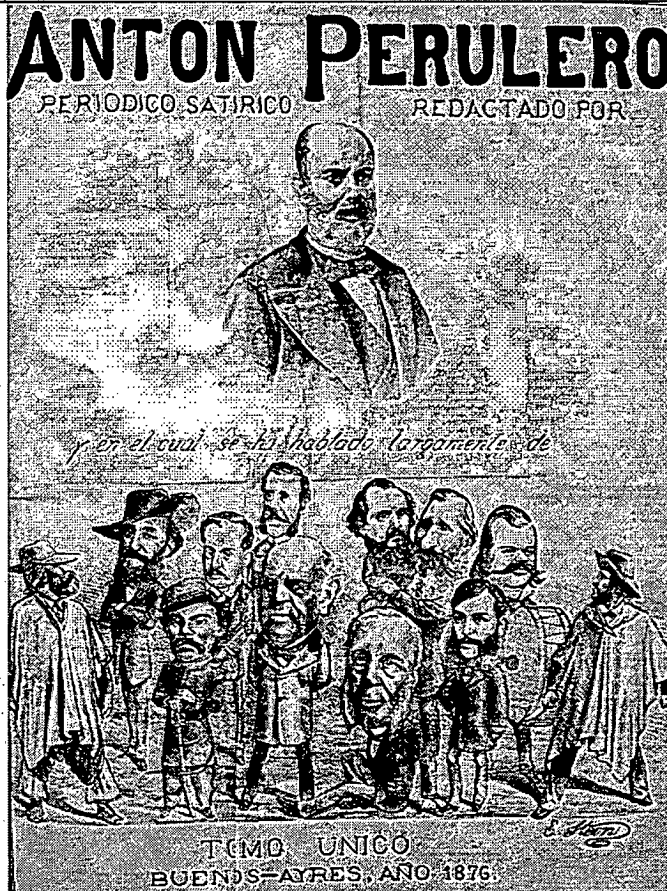
Bajo la imagen: "Alsina mira à los indios; Mitre á Alsina; Avellaneda á Mitre; Romero Jiménez á Avellaneda; y entre tanto hay quien dice ¡Dios mio! ¡Que el diablo se lleva el bombo!" [ref. a Héctor Varela, a la izquierda de la imagen]

Polémica lingüística y caricatura sólo se reúnen nuevamente cuando Martínez Villergas decide cerrar el periódico, y encarga a H. Stein la tapa para su colección. En ella, en primer plano, aparece la única caricatura de Juan María Gutiérrez que publicó el periódico. El contraste entre la tapa y el "resumen de las mas interesantes escenas que se han tratado en la parte ilustrada de esta publicación", que se publica como caricatura del último número, confirma la apuesta del director a la creación de dos series satíricas autónomas pero interdependientes. Si la cuestión de la lengua nacional había hilvanado la política en sus letras, *Antón Perulero* cerraba su serie exhibiendo que había logrado también organizar su propio catálogo de sucesos y personajes, entre los que se incluía su director.



*Anton Perulero*, I, 40, 31-8-1876, p. 3.  
Caricatura sin firma.

Bajo la imagen:  
"Resumen de las más interesantes escenas que se han tratado en la parte ilustrada de esta publicación."



*Anton Perulero*. Tapa de la colección.  
Caricatura firmada E. Stein.

Sobre la imagen, antes del retrato que ocupa la primera mitad (el de José Martínez Villergas): "Anton Perulero. Periódico satírico redactado por"

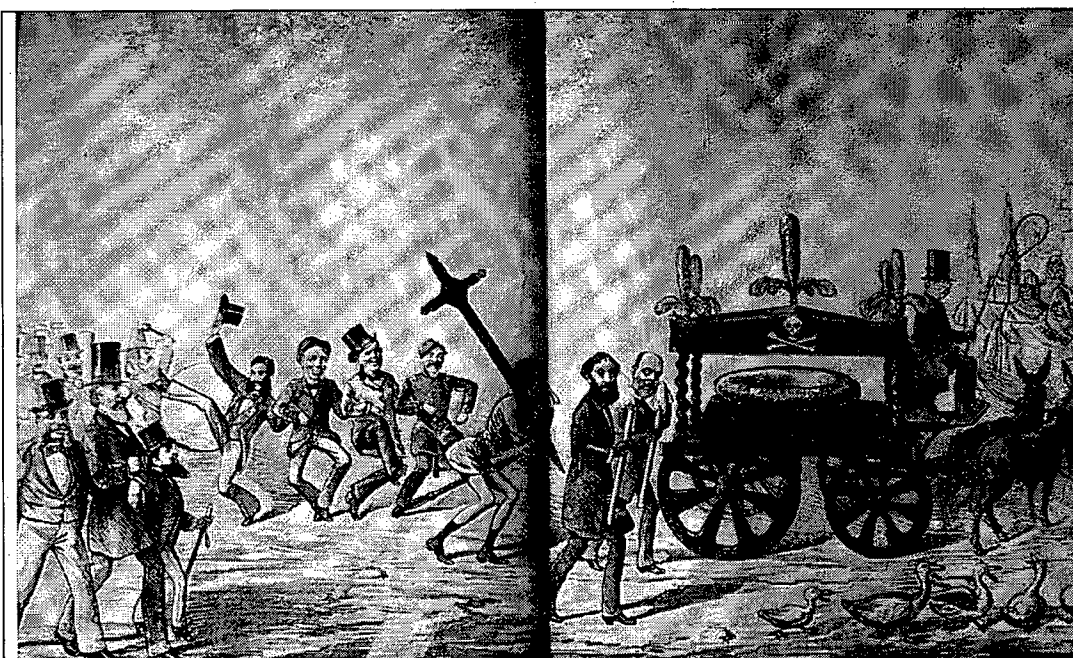
A mitad de página: "y en el cual se ha hablado largamente de"

Bajo esta leyenda, las caricaturas de (de izquierda a derecha): Arredondo, Sarmiento, Juan M. Gutiérrez, ¿Mariano Acosta?, Moreira; Mitre, un personaje no identificado, Avellaneda en brazos de A. Alsina, H. Varela.

Bajo la imagen: "Tomo único. Buenos-Ayres, Año 1876"



A diferencia de lo que suele suceder con las publicaciones satíricas, clausuradas por la censura o, más frecuentemente durante este período y en la Argentina, agobiadas por la falta de suscriptores y la suba de costos económicos, el final de *Antón Perulero* fue previsto y planificado. Martínez Villergas lo anunció en su número 39, y lo explicó en el siguiente, que sería el último, atribuyéndolo a la crisis económica y, particularmente, a los costos de correo para los periódicos.<sup>73</sup> *El Mosquito*, por su parte, lo acompañó en una larga partida, con una caricatura a doble página dedicada a sus “funerales” en la que la “Academia Española” mandaba la única corona, Martínez Villergas y Mitre llevaban los cirios y el personaje de *El Mosquito* la cruz. En tanto, “el coro de resentidos”, del que forman parte Juan María Gutiérrez y Sarmiento, entre otros, celebraba bailando.



*El Mosquito*, XIV, 714, 10-9-1876, p. 2-3. Caricatura sin firma. El cuadro está rodeado por una banda negra (señal de luto).

Sobre la imagen: “Entierro de Anton Perulero”

Bajo la imagen: Villergas: -Con pesar, pueblo, al dejarte/ un hijo mio difunto/ Tengo que marchar al punto/ Con la música a otra parte.

Coro de resentidos: - Resquiescat in pace, nos alegramos/Resquiescat in pace, no vuelvas mas/ Que criticones no precisamos/ Y ¡vade retro! gran Satanás!

En la corona fúnebre se lee: “La Academia Española”. La cara del cochero es una moneda en la que se lee “onza de oro”, y en su brazo se lee: “progreso”. En los burros que conducen el coche: “Derechos de aduana”, “derechos postales”. Las ánimas que esperan en el cementerio: “Tribuno”, “Bicho Colorado”, “Fray Gerundio”.

A página vuelta *El Mosquito* “transcribe” el “chistoso testamento” que había publicado en su última edición *Antón Perulero*.<sup>74</sup>



Unos cuantos meses más tarde, *El Mosquito* trae nuevamente a sus páginas el nombre del periódico y de su director. La referencia es todavía la de la polémica lingüístico-nacionalista, pero esta vez, su signo es diverso: *Anton Perulero* y Martínez Villergas no son evocados como sus enunciadores, sino que la sátira se revierte, y aparecen como blanco de esa referencia. *El Mosquito* encara la evocación con una ferocidad que recuerda poco la que había sido una despedida amable, e incluso solidaria, que se leía tanto en el epígrafe de la caricatura de su “entierro” como en la simpatía con que había transcritto su “testamento”:

Que es del pobre Juan Martinez,  
Villergas o Perulero?  
Aquel rival del MOSQUITO,  
Mal amigo de Sarmiento,  
Que por *puntos* y por *comas*,  
Por *paréntesis* y *acentos*.  
Armaba todos los *jueves*  
Unas grescas del infierno;  
.....  
Y tanto habló de gramática  
En el *Anton Perulero*,  
Que la jente de buen gusto  
Bien pronto le sacó el cuerpo,  
Y le dijo: amigo Anton,

Vaya V. á freir buñuelos,  
Que su gramatica parda,  
Es fiambre y no la queremos.  
Villergas tomó su gaita,  
Y tocando aires gallegos,  
Bien calada la montera,  
Repleto el morral de cuentos,  
De versitos trasnochados,  
Y críticas de abolengo;  
Dejó las costas del Plata  
Donde sus chistes añejos  
Hicieron reir á los tontos  
Y dormir á los discretos.  
.....<sup>75</sup>

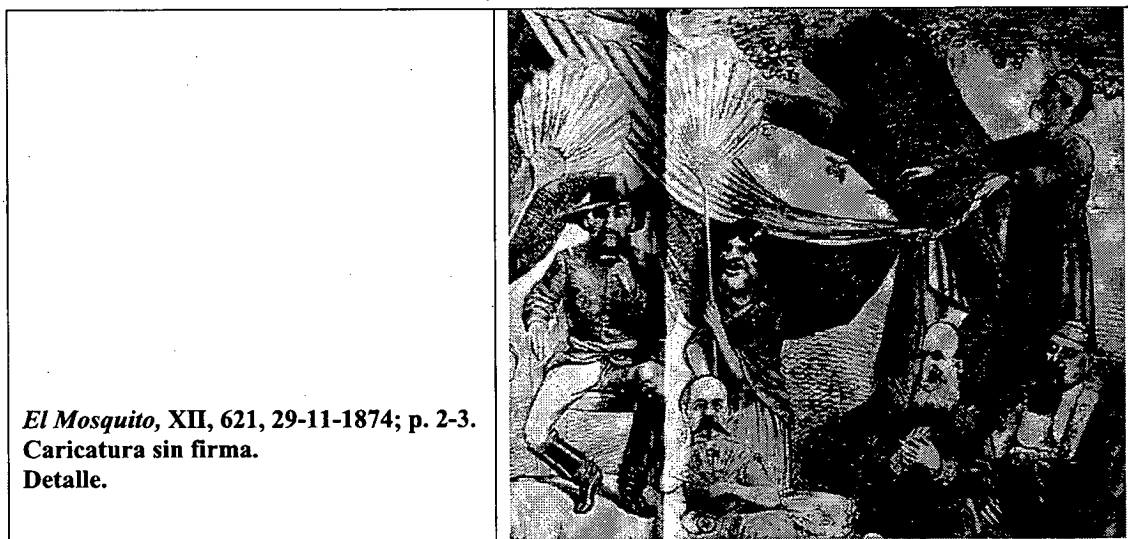
¿Intervenía en *El Mosquito* un escritor ajeno a la redacción del semanario, que cobraba quizá una pequeña venganza personal? ¿Por qué permitía Stein esa intervención, que al publicarse sin firma el periódico hacía propia? La respuesta a estas preguntas, en última instancia, pertenece al terreno de la anécdota. Pero el mero hecho de necesitar formularlas alerta respecto de un cambio en el horizonte de percepción de la sátira y de los objetos privilegiados para su blanco. Los versos sugieren, además, que la cuestión de la nacionalidad y la extranjería, con su red de significaciones estéticas y políticas, había ingresado plenamente al debate periodístico y que los *gallegos* ganaban protagonismo en la escena pública y en la escena impresa; en especial, para la prensa satírica.

#### 4.3.2.5 Sátira política e identificación nacional. Romero Jiménez y la aventura de *El Fraile*

Algunas semanas más tarde, otro periodista y publicista republicano español emprendía la dirección y redacción de un periódico satírico. Enrique Romero Jiménez

había llegado a Buenos Aires a principios de la década de 1870, y fundado enseguida *El Correo Español*, un diario que perviviría hasta 1905 (y donde colaboró, entre otros muchos periodistas, Casimiro Prieto Valdés). Destinado a “la defensa de los intereses de España” y de “la élite de la colonia española” (Garabedian, 2009: 3), el periódico estaba indudablemente marcado por las convicciones republicanas de su director y fundador. Para Romero Jiménez esta defensa no pasaba por la lengua, sino que se encadenaba a través de alianzas ideológicas. El horizonte de su periódico sería, por eso, el diseño de un conjunto de imágenes verbales y visuales que ayudaran a conformarla y sostenerla a través de la agitación pública.

Desde su llegada a Buenos Aires Romero Jiménez se vinculó con el partido nacionalista de Bartolomé Mitre, y participó de diversas formas de movilización social y de propaganda que a menudo combinaban las demandas étnico-comunitarias con alianzas o acuerdos políticos intra-élite (recuérdese, a modo de ejemplo, su papel en el mitin liberal previo al incendio del Colegio del Salvador, reseñado más arriba). Este acercamiento al mitrismo había constituido a Romero Jiménez en personaje de *El Mosquito*: su nuevo nacionalismo y su pasado de cura --no importaba el modo espectacular en que había renegado de las dignidades eclesiásticas--<sup>76</sup> lo convertían en un blanco fácilmente codificable. Su figura puede verse, por ejemplo, en la escena de las “tolderías del Tuyú” que comentamos más arriba. Romero Jiménez sostiene uno de los paños del “toldo” de Mitre, de pie, a la derecha de la imagen, luciendo sotana y con la pose lánguida que el periódico le consagra como marca distintiva.<sup>77</sup>



*El Mosquito*, XII, 621, 29-11-1874; p. 2-3.  
Caricatura sin firma.  
Detalle.

En septiembre de 1876, Romero Jiménez decidió desandar el camino de la mayoría de los actores políticos de su época: es decir, salir de las páginas de *El*

*Mosquito* y emprender su propio proyecto editorial satírico. En este caso, la metáfora expresa algo más que simetría: al redactar y editar *El Fraile*, Romero Jiménez puso en primer plano y actualizó los rasgos que *El Mosquito* —seguramente condensando opiniones, comentarios y rumores contemporáneos— había hecho blanco de la sátira. Desde el título del semanario y el conjunto de paratextos que lo organizaban (las “oraciones” de *El Fraile*, su sección de “suelos” titulada “Disciplinazos”, las firmas de los diversos “frailes” que retomaban la ya muy arraigada tradición de la prensa satírica española) hasta la risueña imagen del director, que mantiene la inclinación del rostro que propinaba *El Mosquito* pero cambiando su interpretación de languidez a una pose de activa puesta en guardia y de risueña amenaza. Los detalles del semanario hablan del modo en que ese “ex cura” caricaturizado hacía de la interpretación de su caricatura un modo productivo y personal de amplificar la sátira.



*El Fraile. Semanario satírico literario. Frontispicios (el primero, inicialado N E, N. Figueras). Nótese en ambos las pequeñas figuras de Avellaneda y Sarmiento que acompañan a la del director, en la misma clave estética, reforzando el efecto autorreferencial y de amplificación de la caricatura de Romero Jiménez.*

Las disputas entre *El Fraile* y *El Mosquito* no tardaron en suscitarse. En su segundo número, *El Fraile* encara la polémica atacando directamente al dibujante de su rival:

Se recomienda á *El Mosquito*  
 Que rompa hoy su paleta  
 Y que apronte la maleta  
 Para embarcarse prontito.

Figueras, que ha nacido en Castilla,  
 Le dá con su dibujo la puntilla.  
 Y el *fraile* que gobierna este convento  
 Está con sus colegas muy contento.  
 ¿Volverá, con sus *gracias*, *El Mosquito*,  
 A levantar de nuevo su *gallito*?<sup>78</sup>

Para *El Fraile* se trata, entonces, de *castellanos* contra *gallitos*. Si *Antón Perulero* había hecho de la relación entre lengua y nacionalidad un baluarte para el ejercicio de la sátira, *El Fraile* dará ese vínculo por supuesto, pero reorientando el ataque. No se tratará ya de la lengua *compañera del imperio* con la que se puede zaherir a las “colonias” americanas, sino de hacer del vínculo entre lengua y nacionalidad un instrumento de exclusión hacia lo que se diseña como la verdadera “extranjería”, por fuera de la lengua. El enfrentamiento se da en el Río de la Plata, Romero Jiménez lo plantea en términos de geopolítica material y simbólica europeas. La extrapolación del combate satírico localísimo entre un diario orientado por los partidarios de Mitre (el de Romero Jiménez) y otro favorable al autonomismo (el de Stein) se reformula, así, en términos aparentemente más “universales” y que convocan ideologías y estéticas excluyentes, que se sintetizan en y toman la forma de identidades nacionales. (La alusión al *galicismo* de *El Mosquito*, que aparece aquí por primera vez, tendrá continuidad en los ataques de otros periódicos).

*El Mosquito* acepta los términos de la disputa —una disputa que no había aparecido antes en sus páginas— y responde en su siguiente número, apenas tres días más tarde:

Aunque no hemos nacido allá en Castilla  
 (Cosa que no sentimos muy de veras)  
 Tememos poco al pobre D. Figueras  
 Que no sabe pintar una perilla (1)

Otros cuatro de talla algo más alta  
 Pretendieron hacer lo que tú intentas  
 Mas... erradas salieronle las cuentas  
 Y se fueron, no haciendo aquí gran falta.

Tú serás quien se largue, pues, al trote,  
 Con tus sotanas bien arremangadas,  
 Que yá á nadie divierten las chuscadas  
 De fraile, sacristán o monigote.

(1) Para cerciorarse, ver la caricatura que trae 'El Fraile' en el número a que contestamos.<sup>79</sup>

*El Mosquito* trae así el argumento al terreno de la prensa y su especificidad (los "cuatro de talla algo más alta" son, desde ya, otros tantos periódicos satíricos ilustrados: *El Petróleo*, *El Sombrero de Don Adolfo*, *El Gorro de Dormir*, *La Farsa Política*). De la respuesta de *El Mosquito* interesa, una vez más, menos la pericia en el manejo de una forma (el verso) y de un recurso (la réplica en el lenguaje o "arma" que propone el enemigo, para mostrar que se la maneja mejor que él), bastante convencionales, que el que considere la respuesta. Y aun, que para ejecutarla se aproxime al blanco de la sátira (¡la selección léxica, vg., "talla" y sobre todo, las "chuscadas", hacen menos verosímil que el enunciador no haya nacido en Castilla!).

En su número siguiente *El Fraile* subraya esta respuesta, y afina el ataque, apuntando al mismo tiempo a la pericia técnica y a la dimensión moral del periódico y sus redactores y dibujantes:

*Mosquito* de mis pecados:  
 Asesino de las letras  
 Que en mi convento penetras  
 Con humos desvergonzados:

¿Y si EL FRAILE te repara  
 Que aquello le importa un pito,  
 Porque el honor de un *mosquito*  
 Es gloria que mortifica?

¿Por qué manejas la pluma  
 Tan sin gracia y tan sin tino  
 Echándolas de ladino,  
 Siendo tu ignorancia suma?

¿Y si con unción cristiana  
 Te dice, libre de fiebre,  
 Que nos das *gato por liebre*  
 Cada fin de la semana?

¿No comprendes, *pinturero*  
 que son tontos tus escritos,  
 Y que están diciendo á gritos  
 que eres torpe y chocarrero?

Si la inspiración y el arte  
 En tus páginas se encierran  
 Pronto, cólega, te entierran  
 Por no poder aguantarte

¿Con que no sientes de veras  
 No haber nacido en Castilla?  
 ¿Dices que ni una perilla  
 Sabe pintarnos *Figueras*?

Los que buscan la lectura  
 por estudio y [---ncion]<sup>80</sup>  
 No el que quiere distracción  
 con una caricatura

Vete á la escuela de Apeles  
Si ambicionas gloria y nombre,  
Que aunque te duela y te asombre  
Son muy sucios tus pinceles.

Tu mano es graciosa y lista  
Para copiar, no lo niego,  
Pero es preciso ser ciego,  
Para proclamarte artista.

Trabaja, pues, pobre insecto;  
cultiva afanoso el arte,  
Si es que quieres conquistarte  
Fama de estudioso y recto.

Y cuando hayas aprendido  
Las reglas de la pintura  
Verás qué alegre figura  
Pone EL FRAILE arrepentido.

#### POST SCRIPTUM

Se me olvidaba decirte  
MOSQUITO de mis pecados  
Que aunque estemos peleados,  
Soy tuyo, ¡Para servirte!<sup>81</sup>

Los últimos versos confirman que la discusión está al borde de la injuria: el tono para interpelar al colega no es especialmente virulento. Lo llamativo es, justamente, que se lo ataca con la misma carga de agresión y con la misma táctica que a cualquiera de los enemigos políticos interpelados: Alsina, Sarmiento, De la Riestra, Aneiros.<sup>82</sup>

Para *El Mosquito*, en cambio, la selección léxica, el registro coloquialísimo pero no rioplatense y sobre todo, el tono frontalmente agresivo (y no irónico, elíptico ni sugerente) es una novedad. Y posiblemente porque no domina ese estilo ni esa poética, sus respuestas en verso son cada vez más largas. En un intento de dar por terminada la discusión, el 1 de octubre (nuevamente, tres días después de la última respuesta de *El Fraile*), decide descartar al dibujante Figueras como centro del ataque y, sin darle nombre —otro recurso que linda lo satírico y lo insultante—interpela directamente a Romero Jiménez:<sup>83</sup>

Fraile tono, desafias,  
El aguijón de *El Mosquito*  
¿quién eres, fraile maldito  
Para que tanto te engolfes?

-----  
Fuera hacerte gran favor  
Medir contigo mis alas  
Tú por el suelo resbalas  
Insigne demoledor

Yo cruzo en otras esferas  
Superiores a tu brío;  
Tú no puedes fraile impío  
Recorrerlas aunque quieras

Muerde el polvo en que te ajitas  
Hambriento de gloria y fama;  
Y si la cárcel te llama  
No es de nuevo que la habitas  
-----

Por mi parte, yo reputo  
Si he de juzgar por la muestra,  
Que hace tu musa siniestra,  
Un poeta diminuto.

El pintor va de colada:  
¿Qué puedo decir del pobre?  
Que dejará de ser cobre  
Si llega a plata dorada.

Empero, por el momento,  
Los pocos que ven *El Fraile*  
Dicen que no está en el baile,  
Lo que muy de veras siento.

\*\*\*

El Poeta y el pintor  
Son tipos de fuerza igual,  
Pues si uno pinta mal,  
El otro escribe peor.  
Y si es potencia á vapor  
La que en sus genios campea,  
Emplearás en la tarea  
Del verso y caricatura  
El poder de la herradura,  
De una bestia que cocea.

EL Mosquito.

*El Mosquito* vuelve entonces a sus fueros, y actualiza la amenaza de censura y de cárcel (Romero Jiménez había sido encarcelado en Madrid en 1868; y en Buenos Aires, después de la revolución de 1874, cuando se suspendió a *El Correo Español* así como a los demás periódicos que defendían la causa mitrista). En el mismo número, cuatro sueltos aluden a *El Fraile*; uno de ellos insiste en la amenaza, dirigiéndose directamente a su director:

El célebre Romero, limpia-botas de la Côte Mitrista y otras, piensa visitar detenidamente los calabozos de la Nueva Cárcel.  
Y tiene razón, el gallego, es una cosa que le interesa particularmente.

En pocas palabras el suelto pasa del agravio explícito (“limpia-botas”) a la amenaza (visitar la cárcel) y de allí a una suerte de insulto entimemático: la mención del gentilicio “gallego” y del “interés particular” en una misma frase configura una injuria que combina la afrenta personal y la nacional.<sup>84</sup>

*El Fraile*, por su parte, contraataca acusando a *El Mosquito* de actuar venalmente, por un lado; y luego, de recurrir a una pluma española para intentar vencerlo:

.....

Solo, por pan ó por oro  
Se escribe de esa manera.  
Solo un *mosquito*, una fiera,  
Puede herir la dignidad  
De quien rechazó un insulto,  
(comedido y sin enojos)  
Presentando ante sus ojos  
su insulsa procacidad.

Norabuena que tal haga  
Si aqese es su afán y gusto:  
Al “Fraile” ningun disgusto  
Le causa tal proceder  
Pues sabe poner la pluma  
Donde otros las herraduras  
Y no hay gracias ni diabluras  
Que no pueda devolver.

Atencion, pobre *Mosquito*  
 sin *lacha* y deshaparrado:  
 ¿Cuánto, CUANTO TE HA COSTADO  
 El exabrupto en cuestion?  
 ¿Qué sabes tú, vil engendro  
 De insultos y palabrotas,  
 Lo que significa *ojotas*  
 Ni quiere decir *bordon*?

Ese garbanzo podrido  
 Salió de hispano puchero,  
 Y á fé, y á fé, que el coplero  
 Ganára el oro, mejor  
 Trabajando por su pátria,  
 Por su gloria y por su nombre;  
 Que eso hiciera cualquier hombre  
 que aliente virtud y honor.

¿Cómo 'El Fraile' ha de decirte  
 Ni quién es, ni á dó se inclina,  
 Si en esta tierra argentina  
 Suben su suerte fatal,  
 Corchetes y presidentes  
 Y ministros lenguaraces  
 Que famélicos y audaces,  
 Hiciéronle mucho mal?

¿Ni quién eres tú, *Mosquito*  
 Para alcanzar tanta honra,  
 Si solo siembras deshonra  
 Con tu pluma de aveztruz?  
 No comprendes, infelice,  
 (Decirlo me causa empacho)  
 Que nunca puede un gabacho  
 Dominar á un andaluz?<sup>85</sup>

---

Como se puede advertir, la denuncia de *El Fraile* lleva de nuevo la cuestión a las disputas nacionales. Esta vez no son "castellanos" y "gallitos", sino *andaluces* contra *gabachos*. La cuestión se ha vuelto personal en un doble sentido: porque Romero Jiménez, el andaluz, se reconoce en el ataque y porque pone en juego una entonación pasional de la relación entre la patria y la lengua. Los mejores versos satíricos salen "de hispano puchero"; el enemigo se define por fuera de la tradición hispánica: escritores "gabachos" y ministros "lenguaraces" quedan delimitados por una misma tacha, la de no reconocer otro móvil que el de la ambición (económica y política) personal.

A esta altura resulta evidente que la polémica se debilita porque ambos contendientes tienen intereses distintos en juego. No solo los opone su afinidad con facciones en compulsa, sino sobre todo intereses diversos en sostenerla. Por eso, aunque *El Mosquito* dedicará a *El Fraile* una última retahíla (en la que no se priva de subrayar que "*El Mosquito* es argentino/ y bien sabe darse maña/ Sin recurrir a la España/ para domar un pollino"), en la práctica dará por terminada la cuestión en términos verbales.<sup>86</sup> A partir de entonces, las apariciones de Romero Jiménez en el periódico lo devolverán a su estatuto de personaje: esa es la verdadera cárcel en la que *El Mosquito* es diestro. Aunque en los trazos de su castigo se llegue a advertir que su oponente ha tenido razón al mentar su "procacidad":





Algunas propuestas locales, de muy breve duración, como el ya mencionado *El Bicho Colorado*, y *Los Grandes Pigmeos* (ambas de 1876) registraban también este desplazamiento de la sátira hacia representaciones más grotescas, y a modalizaciones menos elípticas, más exhortativas que las que *El Mosquito* hubiera ensayado jamás.<sup>87</sup>

#### 4.4 1877-1884. *El Mosquito* se rearma y toma partido.

##### 4.4.1 Tácticas visibles

En diálogo con un público evidentemente diferente de aquel al que apuntaba *El Mosquito*, los periódicos españoles y los que se ubicaron en su estela lo llevaron a revisar su arsenal de recursos gráficos y verbales, y a reformular parcialmente tanto los objetos y blancos de su sátira como el alcance de su propuesta satírica. Esto implicaba también revisar los vínculos no solo simbólicos, sino materiales que lo unían a diversos

sectores sociales, comunales, políticos y económicos que se construían en y a través de las representaciones verbales y visuales que llenaban sus páginas.

A fines de 1876 la redacción de *El Mosquito* comienza a usar con asiduidad una expresión que revela tanto los alcances de esos vínculos reformulados como la clara percepción de que el campo de la prensa satírica y, de manera más amplia, el de la “creación” de personajes políticos se había vuelto más complejo, heterogéneo y, si se quiere, más competitivo. Pero la disputa “nacionalista” parece definitivamente zanjada. Tanto, que *El Mosquito* puede convocar no ya a los “tipos” argentinos que retrata o caricaturiza, ni siquiera a la inflexión nacional y personal (francesa o rioplatense) que elige para mostrarlos; sino, sin más matices y posesivo mediante, a *sus* tipos. Así, en tono burlesco, aparece la expresión en el siguiente suelto:

**Los tipos.**

Estamos por renunciar al periodismo.

La inferioridad que nos reconocemos sobre los demás diarios, nos quita el ánimo y la voluntad. No nos encontramos en contradicciones [sic; ¿condiciones?] para luchar con nuestros competentes.

Ellos tienen una gran felicidad [sic; ¿facilidad?] para renovar sus tipos, y nosotros esa felicidad nos falta.

Aun anteayer decía la “Nacion”:

“La Nacion” reaparecerá hoy con nuevos tipos, como el guerrero arroja lejos de sí la espada mellada durante combate, para tomar otra nueva y mas bien templada.

Nuestros tipos se han gastado defendiendo los principios eternos del buen gobierno, la pureza del sufragio, la nacionalidad argentina, la paz en medio de las disidencias políticas, la libertad, el progreso, la moral, la justicia y la equidad.

No todos los plomos pueden decir otro tanto.”

No por cierto! Ni todos los plomos, ni todos los tipos de otra clase.

Los del “Mosquito” duran desde muchísimo tiempo, y no hay como reemplazarlo debidamente.

Uno que otro tipo nuevo se introduce en nuestra colección, pero el fondo es el mismo, inmutable, inamovible, imposible de sustituir.

¿Con quien vamos á reemplazar por ejemplo, el tipo Mitre, el tipo Alsina, el tipo Sarmiento, el tipo Rawson, el tipo Avellaneda, etc. etc.?

Podemos buscar del Norte al Sud de la República y no encontraremos ninguna colección de tipos que pueda con alguna ventaja ponerse en parangon con los que nos sirven desde tanto tiempo.

Lo que nos contraria es no poder hacer como nuestros colegas y no poder presentar cada año una nueva colección recientemente refundida de tipos.

Pero contamos con la indulgencia del público que como nosotros ha apreciado la solidez de nuestros tipos y esperamos que se contentará con la añadidura paulatina de uno ú otro que añadiremos á la colección, cuando encontremos alguno que nos parezca digno de figurar en tan noble compañía.

(*El Mosquito*, XIV, 730, 31-12-1876, p.4 c.2)

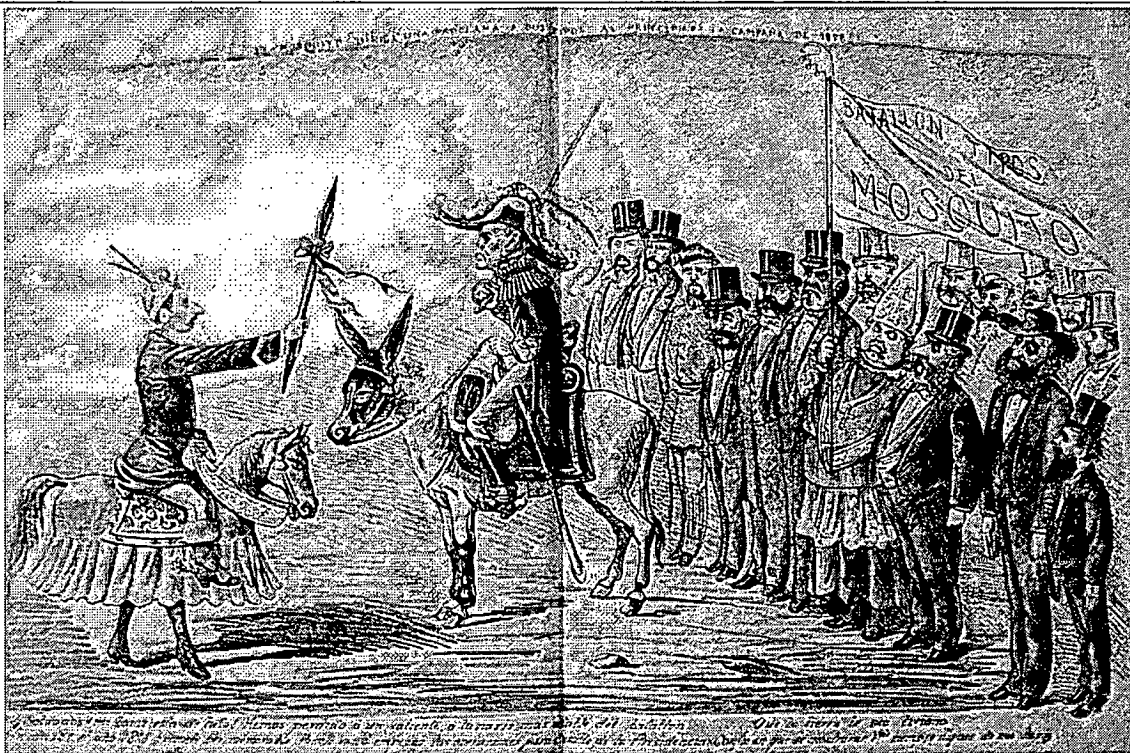
En la primera parte del número siguiente, *El Mosquito* publica un poema sobre Sarmiento bajo un título que se adivina como el de una “sección” que finalmente no

llegó a concretarse: “Los tipos de El Mosquito: semblanzas á la minuta” (vale decir, una suerte de equivalente verbal de las caricaturas tanto por su “tipicidad” como por la velocidad en su ejecución que promete).<sup>88</sup> Y aun en la siguiente edición, un suelto vuelve a usar el mismo sintagma:

El Gobierno Nacional hace una competencia poco legal á los periódicos de caricaturas. El tambien ahora se ocupa de *Fijacion de tipos*.

(“Picotones”, *El Mosquito*, XIV, 732, 14-1-1877, p.4 c.2)

El uso reiterado de la expresión en números sucesivos y abriendo el haz de sus sentidos (el “tipo” como sustantivo que refiere a un objeto implicado en la faena de imprenta; a la “tipicidad” modélica o, por el contrario, al carácter extraordinario de un personaje; y como parte de una expresión del vocabulario político y de política económico-financiera; “el tipo de cambio”) indica el intento de instalar con claridad una posición de liderazgo en el sistema de diálogos de la prensa periódica, y también en la construcción de un imaginario sobre la vida pública local. Un año más tarde, la caricatura del primer número muestra también a *El Mosquito* arengando al “batallón” de sus “tipos”:



*El Mosquito*, XV, 783, 6-1-1878, p. 2-3. Caricatura sin firma.

Sobre la imagen: “El Mosquito dirige una proclama a sus tipos al principiar la campaña de 1878”.

En la imagen: en la bandera se lee: “Batallón de tipos del Mosquito”. En la silla de la caricatura de Sarmiento, “Yo”. Bajo la imagen: “-Soldados! Mi lápiz esta de luto! Hemos perdido á un valiente, á la nariz mas notable del batallón... Que la tierra le sea liviana. Soldados, el año 1878 promete ser memorable. Pronto van á empezar las operaciones para el asalto á la Presidencia. Confio en que se mostraran Vdes. Siempre dignos de mi lapiz”.

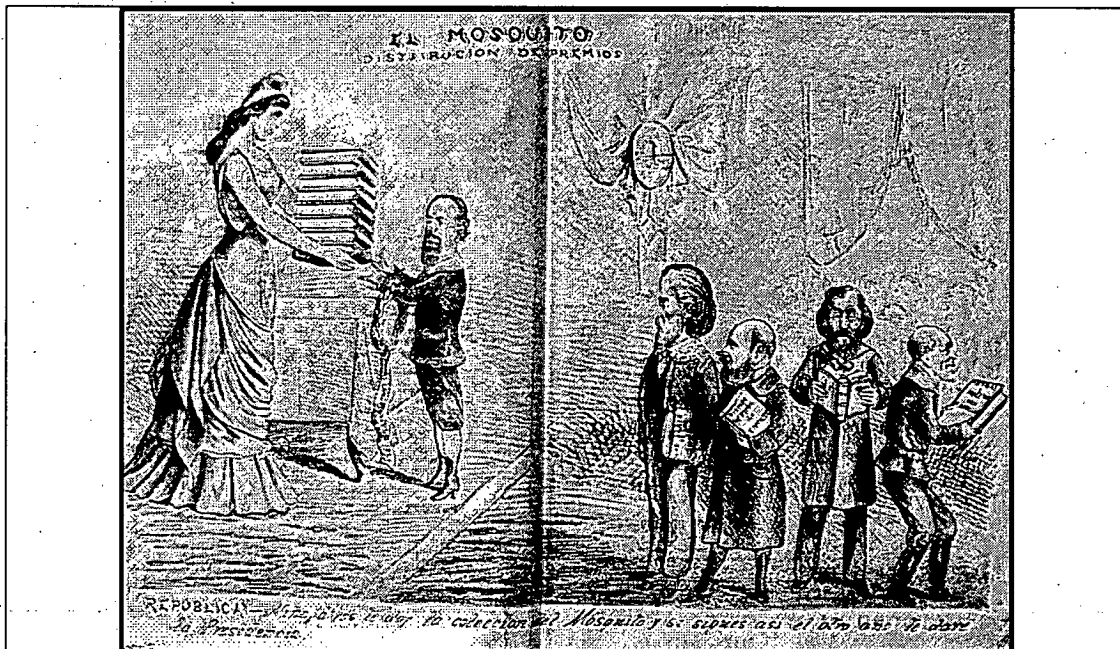
Esta caricatura inaugural no solo refuerza la apropiación del sintagma, sino que evidencia además que su uso se ha vuelto más preciso y más sutil. Hay “tipos” “perdidos” para el periódico, a los que se despide con ceremonia pesarosa pero no exenta de retintín burlesco (Adolfo Alsina, como se recordará, había muerto en diciembre de 1877; para *El Mosquito* puede ser, pocos días más tarde “la nariz mas notable del batallón”). Y hay también, explícitamente, jerarquías y grados entre los tipos: Sarmiento comanda indubitablemente el batallón, en primera línea se ubican (de derecha a izquierda) el presidente Nicolás Avellaneda, Bartolomé Mitre, Bernardo de Irigoyen, el arzobispo Aneiros (“portaestandarte”), Carlos Tejedor, un personaje que no he podido identificar, Julio A. Roca, otro personaje no identificado y Saturnino Laspiur; en la segunda, y más borrosos, varios personajes, entre los que se cuenta José Miguel Arredondo, recordado frecuentemente en *El Mosquito* como el “asesino de Iwanoski” (el segundo desde la derecha, retratado de frente al lector). Aunque sin la pátina marcial, se trata del mismo tipo de jerarquías que aparecerá más tarde en el cambio de “tipos” que figuran en los sucesivos frontispicios del periódico (v., por ejemplo, los n. 8-9 y 12-16, más arriba), y que incluso llega a ser tematizado en sus páginas.<sup>89</sup> Por esos mismos años, en agosto de 1879, el periódico anuncia la puesta en venta, en la Librería de Mayo, de la “única completísima colección de *El Mosquito* desde su fundación hasta el 1 de enero de este año, en 8 volúmenes ricamente encuadernados”, mostrando que esa apropiación simbólica tiene una contraparte material que toma la forma de un objeto coleccionable, codiciable, lujoso y –paradoja para una publicación de prensa- único.<sup>90</sup>

La apropiación explícita de estos “tipos” por parte de *El Mosquito* anuncia que, virtualmente, está en condiciones de disponer de ellos. Y es justamente esta disponibilidad para diversos fines lo que durante el período que sigue se pone en evidencia a partir de diferentes estrategias retóricas verbales y visuales. Pueden distinguirse al menos dos de estas estrategias, que combinan ambos aspectos del periódico y que predominan en etapas sucesivas de su historia.

#### 4.4.1.1 Tipos y candidatos: *El Mosquito* y *La Cotorra*.

Durante 1879 y 1880 el semanario mantuvo un doble régimen de opiniones: mientras insiste en que la candidatura de Sarmiento es su predilecta, e insiste –como lo había hecho más de una década atrás-- en los motivos estéticos y funcionales a la sátira de tal elección y, en última instancia, se resigna a buscar “otro candidato más alocado

que él”,<sup>91</sup> da un respaldo casi tan explícito como este a la candidatura de Julio A. Roca. Este apoyo se despliega particularmente en la parte visual del periódico, en la que este “tipo” comienza a aparecer cada vez con más frecuencia y de modo menos caricaturesco:



*El Mosquito*, XVIII, 862, 13-7-1879; p. 2-3. Caricatura sin firma.

En la imagen, borde superior: “El Mosquito. Distribución de premios”

Bajo la imagen: “REPÚBLICA [a Roca]: -Niño, á vos te doy la colección del Mosquito y si sigues así el otro año te daré la Presidencia”. De la corona de laureles que porta el “niño” Roca cuelga una cinta donde se lee “Conquista del desierto”.

Las demás caricaturas corresponden, de izquierda a derecha, a: Carlos Tejedor, con un libro donde se lee “La llave de los sueños”; Saturnino Laspiur, con un volumen de “Tiempo perdido”, de E. Wilde; B. Mitre con un libro titulado “Horas de ocio”; Domingo F. Sarmiento con un ejemplar en cuya tapa se lee “Críticas y bocetos. M. A. Pelliza”.

Los papeles de Stein aportan abundantes testimonios sobre sus vinculaciones con Julio Argentino Roca. A partir del triunfo de Roca esta relación podría caracterizarse, sin demasiados matices, como una alianza que funciona acéitadamente, y que se articula mediante mecanismos formales e informales: en los papeles que se conservan en el “fondo Stein” del Archivo General de la Nación, pueden encontrarse cartas de agradecimiento del Presidente por los retratos propios y de su esposa ejecutados por Stein, y sobre todo, y con notable asiduidad, tarjetas o esquelitas de la Secretaría de la Presidencia, firmadas por el secretario Pardo, para que pase por su oficina.<sup>92</sup>

No es casual que el periódico enfatice por estos meses su capacidad para acuñar, promover y convocar “tipos” (es decir, para configurar el imaginario de la política local,

dando forma visible a los que convierte en sus principales protagonistas y configurando los episodios que, en ese mismo gesto, define como centrales). A lo largo de 1879 y durante los primeros meses de 1880 la “campana” presidencial para cuya batalla el periódico había convocado a sus “tipos” se había complejizado y anunciaba enfrentamientos de fuerzas sociales y partidarias que excedían las discusiones entre grupos de la fracción gobernante o el recambio electoral. Como se sabe, en junio de 1880 el enfrentamiento por la federalización de la ciudad de Buenos Aires, que tuvo lugar entre las fuerzas de la provincia de Buenos Aires, encabezadas por Carlos Tejedor, y las de la nación, lideradas por el presidente electo Julio A. Roca, convirtió a la ciudad en disputa en escenario de una guerra. La violencia verbal y la movilización pública dieron marco en esos meses a un proceso que, a mediano plazo, cambiaría definitivamente los modos de imaginar la nación y también a sus habitantes, que transformaban sus modos de pensarse como ciudadanos.<sup>93</sup> La prensa satírica fue uno de los discursos que permeó este proceso, y también uno de los que contaba con mejores instrumentos para dar forma a sus personajes y a sus principales episodios.

Y es justamente en esos meses que un nuevo periódico satírico comienza a publicarse en Buenos Aires. De manera notable, *La Cotorra* ingresa al campo de la prensa local presentándose como una nueva forma de plasmar y de ver la escena pública, no desde una perspectiva facciosa o ideológica, sino específica y tecnológica. Para disputar el campo al “decano” de los periódicos satíricos, el nuevo semanario elige una estrategia de alto impacto visual. Su apuesta no intenta dar otra forma a sus tipos, sino modificar completamente su percepción a través del color. Desde su título, *La Cotorra* cede cualquier pretensión punzante al atractivo de la cromolitografía. Basta repasar las primeras tapas del periódico, o incluso observar la insistencia de los rojos y amarillos casi violentos en algunas imágenes, para advertir hasta qué punto el semanario —que combinaba las palabras “satírico” y “anuncios” en su título— cifraba sus expectativas comerciales en la irrupción de la impresión a varios colores en la prensa y su sostén sistemático. La combinación entre sátira, color y voluntad comercial se hace evidente en esas primeras tapas, que muestran los inicios de una “Galería Chusca” de personajes políticos locales, a los que, literalmente, enmarcan los avisos comerciales.



Tras los primeros números, y sobre todo, después del cambio de dirección de *La Cotorra* en su décima edición, la exhibición de los avisos comerciales desaparece como gesto; y la propaganda se retrae a las formas y convenciones propias de las publicaciones de la época. No así las caricaturas políticas del semanario. Ejecutadas por dos artistas experimentados (Clérice, en la política y la sátira visual local; Faria, fogueado en la prensa satírica brasileña), las caricaturas de *La Cotorra* constituyen una crónica que, pese a su declaración de ecuanimidad, no oculta sus ataques a las fuerzas que van definiéndose en torno a Julio A. Roca —incluyendo entre estas a Sarmiento y Avellaneda—. Como si los “tipos” gráficos pudieran independizarse relativamente de los verbales, los textos de *La Cotorra* (sus páginas internas) se reparten entre sueltos y poemas satírico-políticos y costumbristas, avisos comerciales y una zona novedosa, vinculada a lo que más tarde los semanarios denominarán con el adjetivo de “festivo”: una zona lúdica, zumbona pero traducida en juegos y acertijos que, si conservan a veces una referencia política, han perdido o diluido al menos su valencia satírica.<sup>94</sup> La prensa porteña contemporánea, cuyos elogios *La Cotorra* no duda en transcribir, se refiere reiterativamente a la “perfección” de las cromolitografías, cuya potencia pone fuera de foco cualquier intento de ecuanimidad (así como también cualquier matiz de leve simpatía hacia el sector tejedorista).

(...) Todo el mundo, o lo que es lo mismo, los lectores de *La Cotorra* —escriben los redactores en marzo de 1880— saben que en París hay un edificio llamado *La Morgue* donde se exhiben los cadáveres de los que mueren por accidente y á ninguno se le ha ocurrido siquiera, que el administrador ó encargado de él pregunte antes de exhibirlo, si el muerto era republicano, bonapartista ó comunero.

Pues bien, *La Cotorra*, si no es *La Morgue*, ni una exhibición de muertos, es una exhibición de vivos á quienes presenta al público para que los juzgue con todas sus faltas ó defectos y no comprendemos entonces por que se empeñan muchas gentes en atribuir á *La Cotorra* ideas políticas y no al señor encargado de *La Morgue*. (...) (*La Cotorra*, I, 22, 7-3-1880, p.1 c.1-2)

Con todo su absurdo, la analogía de *La Cotorra* muestra los límites y dificultades que enfrenta un periódico al pretender evitar la adscripción imaginaria y/o concreta de sus figuraciones a las fuerzas sociales y políticas en disputa; más aun en medio de un proceso en que esas tensiones están agudizadas por la lucha electoral o por conflictos de alcance más amplio. Tímidamente, en las páginas de *La Cotorra* asoma el nombre de un actor que no hará su irrupción plena en la prensa sino algunos años más tarde:

La prensa oficial proclama al General Roca y dice que el es el candidato del pueblo.  
La prensa tejedorista proclama á Tejedor y dice que el es el candidato del pueblo.



La verdad y para grande escándalo, es que el pueblo no tiene candidato para la futura presidencia.

Roca y Tejedor son ambos candidatos oficiales.

El candidato del pueblo no existe. (...) (*La Cotorra*, I, 4, 2-11-1879, p.2 c.1).

Ni “tipo” ni cuerpo muerto o vivo a exhibir, el no existente candidato del pueblo, y el pueblo mismo están ausentes de las páginas tanto de *La Cotorra* como de *El Mosquito*. Con toda su vaguedad, la denuncia de ese vacío que ni siquiera las variopintas páginas de *La Cotorra* pueden pintar, es el punto más plenamente político y más mordazmente satírico del semanario. Ese punto sin color y sin representación, para la prensa satírica solo adquirirá el estatuto de actor y de personaje cinco años más tarde, con la aparición de Don Quijote.<sup>95</sup>

#### 4.4.1.2 Galerías.

En tanto, *El Mosquito* se convertía cada vez más enfáticamente en un espacio de reconocimiento redundante, que exhibía imágenes de personalidades reconocibles, que por el solo hecho de circular impresas en ese marco se transformaban en expectables. Este rasgo dominaba aun sus caricaturas, cuya potencia injuriosa resultaba al menos en tensión, si no subordinada, a su capacidad para suscitar una notoriedad que nunca parecía del todo negativa.

Tras la revolución de junio de 1880, el poder ejecutivo impuso el estado de sitio en todo el territorio nacional. Tanto las habituales y precisas disposiciones respecto de las manifestaciones políticas públicas (que incluían las manifestaciones impresas, y apuntaban particularmente a la prensa) como, seguramente, el recuerdo del período de “violencia revolucionaria” que se abrió en septiembre de 1874 aconsejaron seguramente a *El Mosquito* desplazar el énfasis caricaturesco de sus páginas. El 1º. de julio de 1880 el semanario abrió lo que poco después daría en llamar su “Galería contemporánea”, una serie de retratos que, en un principio, el periódico publicaba en su primera página, acompañados en la última por un brevísimos perfil biográfico. La organización de esta “Galería”, así, volvía nítida y sistematizaba aquella capacidad de *El Mosquito* para producir reconocimiento (identificación, “distinción” y ponderación); capacidad que venía ensayando y desplegando desde la década anterior.<sup>96</sup>

Este género que ensayaba *El Mosquito* distaba de ser original, incluso en Buenos Aires. Por el contrario, apelaba a un recurso muy en boga en Europa y bien probado en el ámbito local. Pocos meses antes se había agotado la breve “Galería Chusca” de *La*

*Cotorra* dibujada por Clérice, a la que aludí algo más arriba.<sup>97</sup> La primera de estas series se había publicado en el Río de la Plata en 1857; y, como se mencionó también, *El Mosquito* mismo había ensayado una errática y discontinua “Galería” en los primeros años de la década de 1870.<sup>98</sup> Contra lo que podría pensarse, la implementación de la “Galería contemporánea” no fue percibida como una más en una serie de ensayos del género, sino que obtuvo una repercusión notable, y se convirtió en un verdadero hallazgo para animar la dinámica visual y simbólica del periódico. Y según dejan advertir los papeles del “fondo Stein”, también para reanimar su faz comercial y empresarial.

Entre principios de julio de 1880 y hasta el cierre del periódico, los retratos hicieron su aparición de cuando en cuando en la tapa del periódico. Durante los primeros dieciocho meses la “Galería Contemporánea” se convirtió en la “cara visible” de *El Mosquito*, apenas escandida por alguna caricatura política cuyo espacio se reservaba ahora, primordialmente, a las páginas internas del periódico. Hacia fines de 1880 un aviso anunciaba que se encontraba ya a la venta la “primera parte” de la Galería, lo que mostraba a las claras que Stein encaraba el catálogo de retratos como un proyecto empresarial al menos a mediano plazo. La convivencia entre los retratos consagratorios, publicados en tapa, y las caricaturas no siempre simpáticas que seguían poblando las internas —y que a veces referían al mismo personaje retratado en tapa— es elocuente del recorrido que *El Mosquito* había transitado en casi dos décadas. La imposición del retrato caricaturesco y la pedagogía en sus usos y posibilidades de interpretación y apropiación en los que había sido pionero eran sin duda logros asentados. El prestigio obtenido por *El Mosquito* y por su director-dibujante para dar una imagen y hacer visible a los que buscara consagrar como personajes visibles de la vida pública era también un dato indudable, y Stein exploraba sus alcances mediante una nueva estrategia para dar forma a sus “tipos”. En 1887 la “Galería contemporánea” comenzó a alternar en tapa con una más previsible “Galería de celebridades argentinas” que, como había ocurrido con la anterior, también funcionó parcialmente como “prima” para los suscriptores del año entrante. La alternancia entre retratos de personalidades cuya importancia era indiscutida por su pertenecía ya “a la historia” y las “contemporáneas” reforzó aún más el efecto consagratorio de la pertenencia a esta última serie.<sup>99</sup>

**Fig. 1:** *El Mosquito*, XVIII, 930, 31-10-1880, tapa. Retrato sin firma. “Galería Contemporánea. / Doctor D. Francisco B. Madero. / Vice-presidente de la República”. Bajo el retrato, reproducción de la firma ológrafa de Madero.

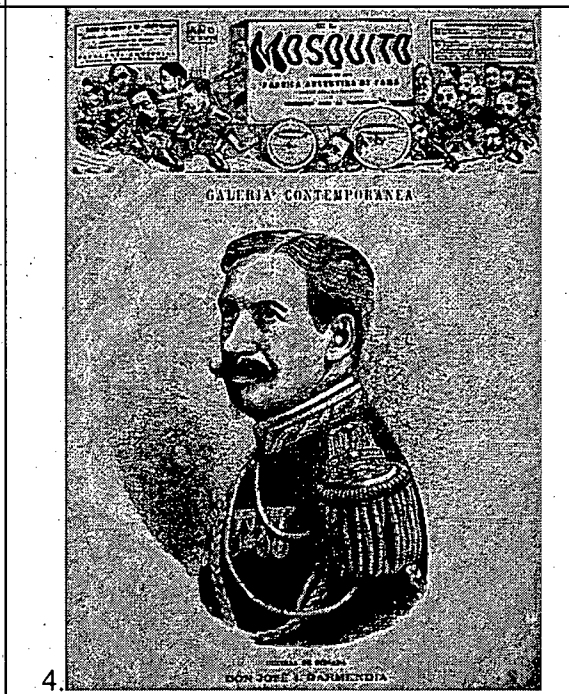
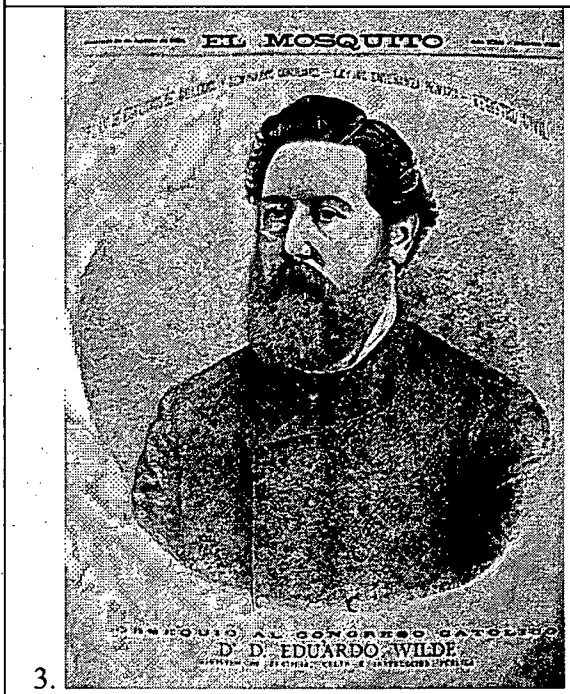
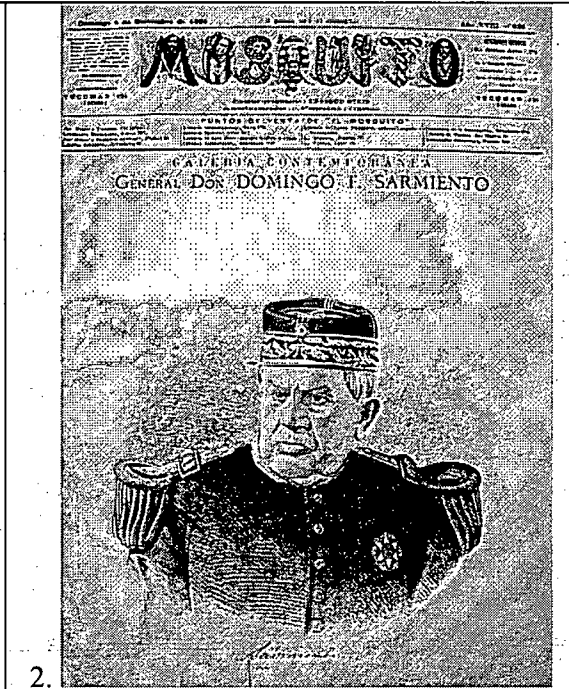
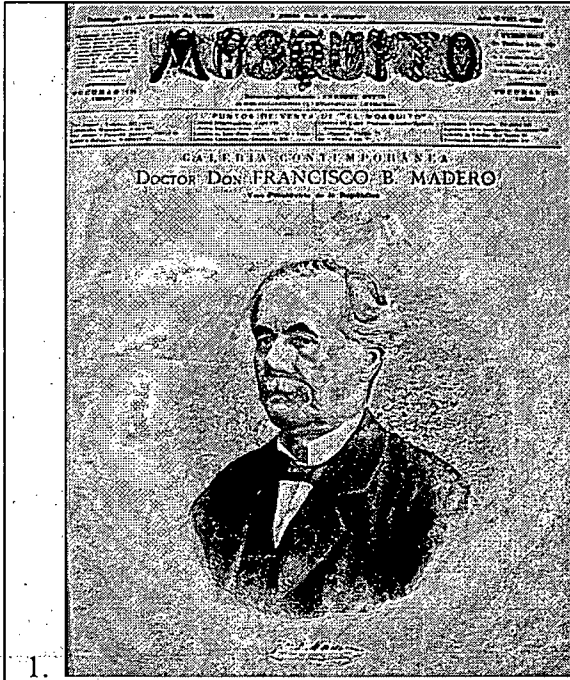
**Fig. 2:** *El Mosquito*, XVIII, 935, 5-12-1880, tapa. Retrato sin firma. “Galería contemporánea. / General Don Domingo F. Sarmiento”. Bajo el retrato, reproducción de la firma ológrafa de Sarmiento. Sobre el retrato, en el frontispicio del periódico, la caricatura de Sarmiento ocupa la letra “s” de la palabra *Mosquito*:



**Fig. 3:** *El Mosquito*, XXII, 1129, 24-8-1884, tapa. Retrato firmado H. Stein. Sobre la imagen: “Plan de estudios de colegios y seminarios conciliares – ley de enseñanza primaria – Registro civil”. Bajo la imagen: “Obsequio al Congreso Católico. Eduardo Wilde. Ministro de Justicia, Culto é Instrucción Pública”.

Aunque no aparece bajo el título de “Galería contemporánea”, el retrato de Eduardo Wilde presenta las mismas características formales y la misma ubicación que los retratos que la integran en el contexto del semanario. La articulación entre palabra e imagen configura su uso y efecto satíricos.

**Fig. 4:** *El Mosquito*, XXVIII, 1450, 2-11-1890, tapa. “Galería contemporánea”. “General de Brigada /Don José I. Garmendia”. Retrato sin firma.



¿Cómo se llegaba a ocupar un espacio en la “Galería contemporánea” de *El Mosquito*? Durante sus primeros meses, la Galería estuvo consagrada exclusivamente a funcionarios nacionales y provinciales (sobre todo, gobernadores y parlamentarios); a los que poco después se sumaron militares, algunos literatos promisorios, ocasionalmente algún artista lírico y, en años subsiguientes, empresarios y comerciantes. La correspondencia de Stein que se conserva parcialmente en el Archivo General de la Nación da algunas pistas en este sentido. En primer lugar, evidencia que en gran cantidad de casos proponía a su “modelo” —o a familiares, amistades o allegados políticos al “candidato”— la posibilidad de aparecer en el periódico. Y más aún: que en más de una oportunidad, tomaba la iniciativa enviando retratos ya esbozados; o solicitando a amistades o familiares un dibujo o fotografía que sirviera de modelo a su trabajo. Las respuestas que se conservan en el “fondo Stein” son incluso más elocuentes: además de notas de agradecimiento, a cambio de sus retratos y de las publicaciones en el semanario, Stein a menudo recibía pedidos de *Mosquitos* y-o de tiradas por separado del retrato ejecutado.<sup>100</sup> El éxito de la “Galería Contemporánea” puede medirse por la prontitud con que al núcleo de los hombres —pocas mujeres figuraron en ella— más notables se añadieron, por previsible extensión, la de quienes sintieron la necesidad de verse retratados en *El Mosquito*, o de quienes deseaban obsequiar a alguien más —nuevamente: un familiar, una amistad social o política— con ese retrato.<sup>101</sup> Al tiempo, retratos de hombres públicos recientemente fallecidos comenzaron a aparecer también en las tapas del semanario, mientras en su interior la caricaturas proseguían su desfile, a veces proponiendo mecanismos complejos de contraposición entre una y otra imagen. Probablemente como conjuro de esa ambivalencia que imponía, para los lectores, este doble registro de imágenes “rectas” y deformadas, caricaturescas, puede interpretarse el que en la correspondencia privada de Stein la “Galería contemporánea” reciba reiteradamente el apelativo de “galería seria”. Como si los remitentes quisieran asegurarse no solo el lugar exacto de aparición en el periódico sino la recepción que podría tener su “postulación” —desde que una auto-postulación es un gesto riesgoso y al que, por definición, acecha la caricatura-<sup>102</sup>

Si los primeros números de *El Mosquito* ofrecían al lector su propio retrato en *carte-de-visite*, el periódico desandaba su camino. Circulación social y difusión pública de la imagen en las páginas de *El Mosquito* habían invertido su valor, que ahora no residía primordialmente en preservar y distribuir entre un grupo selecto la imagen del retratado, sino su puesta en página con máxima difusión y para un público mucho más amplio por parte de un periódico que —diez años más tarde su lema lo haría explícito— se sabía ya *Fábrica argentina de fama, datos para la historia y conservas para la posteridad* (v. más arriba, frontispicio n. 15-16). Y en el mismo sentido: si tras sus primeras participaciones en *El Mosquito* Stein ofrecía la confección de “retratos caricaturados” para hacer “regalos de broma”, el poder sobre la imagen y sus capacidades tanto amables como punitivas quedaba ahora únicamente a cargo del dibujante, no ya un mero ejecutor, sino verdadero juez y distribuidor de rasgos personales y de reputaciones públicas.

#### 4.4.2. *El Mosquito* bajo contrato

El tercer movimiento que sucede a estas estrategias y las culmina es la plena enajenación —en el sentido estrictamente jurídico de la palabra— de los “tipos” de *El Mosquito*. La acumulación de poder que Stein y su periódico, en tanto “autores” de personajes y de imágenes públicas, habían logrado concentrar hacia los inicios de la presidencia de Roca, ponían al director-dibujante en condiciones de negociar los “tipos” así como los servicios y funciones que de hecho ejercía su periódico —promover, jerarquizar o sancionar personajes y conductas; difundir, explicar o polemizar sobre diversos sucesos—. Los documentos que se conservan en el “fondo Stein” sugieren que, si las decisiones del director-dibujante podían coincidir o identificarse con las de un grupo, partido o facción, tenían ante todo un sustrato empresarial y, a lo sumo, involucraban decisiones relacionadas con la economía privada.<sup>103</sup> De hecho, entre sus papeles personales se conserva el contrato por el que Stein “vende” al Partido Autonomista Nacional los servicios de su periódico durante un plazo de “al menos dos años”. La contraprestación que ofrece el partido no sólo es la suscripción al periódico, sino el levantamiento de las letras del Banco de la Provincia de Buenos Aires a nombre de Stein.<sup>104</sup> Si bien *El Mosquito* no fue jamás suspendido ni obligado por el Estado a publicar rectificaciones o retractaciones, es justamente durante esta etapa cuando enfrentó los conflictos más severos por sus caricaturas.<sup>105</sup> Y notablemente, estos no tuvieron que ver justamente con su carácter independiente, sino y por el contrario, con

su afiliación a una facción. Esta situación, por lo demás, fue planteada en las páginas del periódico: en julio de 1882, su primer artículo anunciaba, con el título de “Nueva redacción. Avant-Propos”:

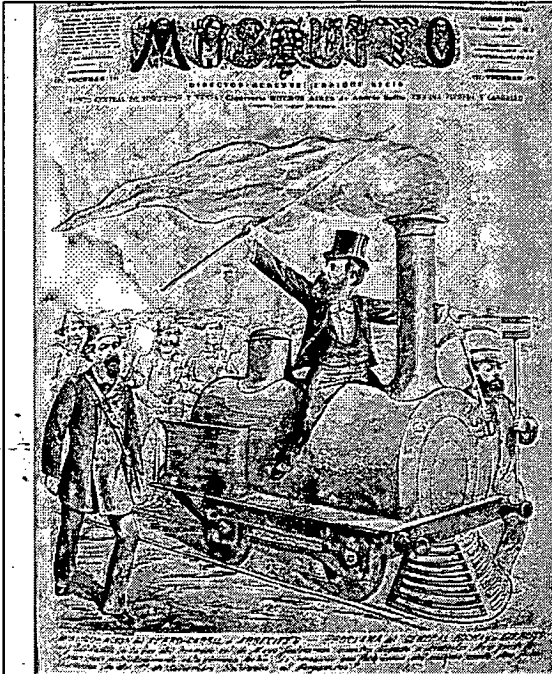
Desde este número, los horizontes de nuestro semanario van á dilatarse, tomado *El Mosquito* el lugar que le corresponde, entre sus colegas de la prensa porteña.

La caricatura, honradamente manejada, ejerce una función social, con cierta influencia. La caricatura, acompañada de la palabra severa pero digna, complementará aquella, y podría llegar á ser un freno para los que sin respeto alguno para sí, ni para el público para quien escriben, pretenden introducir al par del dibujo injuriado, un lenguaje insultante y procaz.

Las épocas cambian, *La Pacotilla* y *El Felon Corrida* [sic], tuvieron su razón de ser en tiempos de descomposición; pero hoy, que la sociedad se halla cimentada sobre bases dignas, elucubraciones de tal naturaleza no podían subsistir.

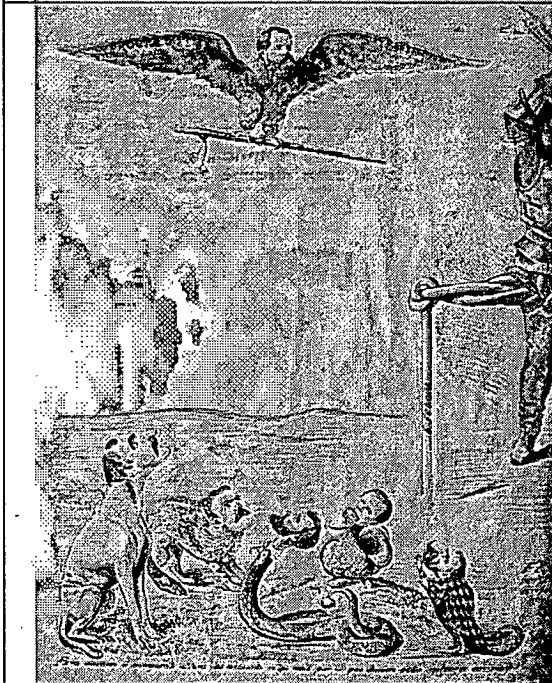
No venimos con resentimientos preconcebidos, porque no los tenemos; pero traemos la firme voluntad de propender con todas nuestras fuerzas, á que no se degrade en esta culta capital el digno magisterio de la prensa.” (*El Mosquito*, XX, 1019, 16-7-1882, p.2 c.1).

Tanto el anuncio como las consecuencias que conllevó su puesta en práctica confirman que la intervención de *El Mosquito* en la prensa de su época no se alejaba de la lógica facciosa que movilizaba la política (Cibotti); ni de los mecanismos habituales de vinculación entre las maquinarias de la prensa y, por una parte, los diferentes sectores de opinión y, por otra, las instituciones o cristalizaciones institucionales estatales y privadas que intervenían en la vida pública. Si los diarios hacia 1880 eran además de “voceros” de sectores y opiniones diversas, verdaderos “foros de facción” en cuyo interior las agrupaciones discutían y ponían en escena sus intercambios (Alonso 2004), *El Mosquito*, en tanto principal representante de la prensa satírica en esos primeros años de la década, contaba con una potencia adicional. Podía dar forma y hacer visibles esos debates propios, y era —en tanto satírico— espacio privilegiado para la representación de los ajenos.



*El Mosquito*, XX, 1011, 21-5-1882, p. 1. Caricatura sin firma. Primera tapa publicada luego de la firma del contrato entre Stein y los "amigos políticos" de Dardo Rocha.

Bajo la imagen: "Inauguración del Ferrocarril á Arrecifes. Proclama del general Rocha a su ejército: -¡Soldados, á la luz del hermoso sol de Mayo, festejaremos nuestra llegada á Arrecifes. No se puede festejar mas patrióticamente esta gloriosa fecha. Es necesario que festejemos del mismo modo otra fecha histórica, la del 11 de septiembre: Soldados, al Pergamino!".



*El Mosquito*, XX, 1020, 23-7-1882. Caricatura sin firma. Primera caricatura en página interna tras el anuncio del cambio de dirección. Un águila; con el rostro de Dardo Rocha, sostiene entre sus garras un bastón donde se lee: "Gobierno de la Provincia".

Bajo la imagen: "Para elevarse á semejante altura se necesita algo más que lo que tienen estos vulgares animales". Entre los animales, Carlos Pellegrini (a la derecha, con cuerpo de camaleón) y Delfin Gallo (junto a él, con cuerpo y pico de pato) y Ezequiel Ramos Mexía (el director del semanario satírico *El Cascabel* (v., en este mismo Capítulo, la nota 106), como serpiente con un cascabel en uno de sus extremos).



El primer episodio, y el más virulento, tuvo como disparador una caricatura que el semanario publicó el 6 de agosto de 1882 en su página central:



Una semana más tarde el periódico denunciaba haber sido intimidado por la autoridad municipal, presidida por Torcuato de Alvear. La Municipalidad acusaba al periódico, que había representado, según Stein, “al señor Madero como mucamo del camaleón [Pellegrini]”, por “unos pliegues del pantalón de dicho señor Madero en la coyuntura con el chaleco, tienen según lo decidió el Lord Mayor, un doble sentido muy visible y muy asqueroso al mismo tiempo”.<sup>106</sup>

Pocos días más tarde, *El Mosquito* fue demandado por el juez Pastor Obligado, a instancias de Carlos Pellegrini, ante la Justicia Correccional. El proceso —como se advierte, irregular desde sus inicios al incluir al juez como querellante nominal— fue expuesto por las páginas del periódico.<sup>107</sup> Su carácter político faccioso era evidente para la redacción de *El Mosquito*, y esta convicción guió las caricaturas que le dedicó. El que a lo largo de estos mismos meses el periódico compitiera, además, con un colega satírico ilustrado, *El Cascabel*, que fustigaba al grupo rochista que sostenía a *El Mosquito* y que tenía afinidades con Torcuato de Alvear, miembro del grupo al que el periódico de Stein denomina como “los *high-life*”, refuerza el encuadre de este conflicto en términos de lucha facciosa intra-élite.<sup>108</sup>

La versión escrita de este proceso de pérdida de la “virginidad” —como lo llama el periódico— frente a la justicia no es menos interesante. Sobre todo, cuando se detiene

sobre un punto fundamental que concierne a la problemática de la representación y la percepción estéticas, para politizarlo: ¿cómo interpretar una caricatura, y qué papel juega en esta interpretación la mirada sobre el detalle? O, mejor: ¿Dónde, y con qué legitimidad, se puede fijar el *punctum*, para extrapolar la categoría barthesiana, caricaturesco?<sup>109</sup> Este es, de hecho, el problema que *El Mosquito* pone en el centro de la discusión al narrar una de las instancias de confrontación ante el juez de la causa. Stein se encuentra ante el Juez Obligado, quien lo ha citado por segunda vez:

Tuvo lugar entonces una escena muy original. El Juez Obligado, en su afán de querer probar que la caricatura acusada es realmente obscena, se sirvió de un papel blanco en cuyo centro se había cortado un agujero de una forma que reputamos muy obscena y que dijo haberle sido mandado por la Municipalidad. Aplicando este papelito sobre la caricatura de un cierto modo á fin de que apareciese por el agujero la supuesta obscenidad, pretendía D. Pastor que ella es manifiesta! Pardiez, no tiene nada de extraño esto. Con un papelito igual aplicado sobre su nariz, el respetable Juez tendría también una obscenidad en medio de la cara! (“La acusación al ‘Mosquito’ (segundo artículo), *El Mosquito*, 3 de septiembre de 1882; p.4 c.1).



*El Mosquito*, XXII, 1022, 6-8-1882, p. 2. Caricatura sin firma [H. Stein]. Detalle (v. caricatura completa en p. 361).

El “método de prueba” y de testeo de la potencial “obscenidad” caricaturesca permite al periódico presentar a la caricatura como un problema de marco y de puesta en contexto. El “detalle obsceno” funciona, de este modo, solo si se encubre el total de la escena, cuya carga política resulta verdaderamente violenta desde que muestra al vicepresidente de la nación, literalmente, limpiando la cola de un personaje político clave para el círculo oficial (Pellegrini) al que se caracteriza como traidor (“camaleón”). El pasaje de la servidumbre a la potencial violación (es decir, la inversión de la relación política presentada) es posible solo focalizando en el detalle que se ve, justamente, “por

el agujero”. Y es en esa inversión —encubierta por la acusación de inmoralidad— donde se juega, evidentemente, la injuria expuesta por la caricatura.

La “nariz obscena” del Juez, por otra parte, es la respuesta satírica precisa al sistema de pruebas por el absurdo, y restituye la mirada al mecanismo de la caricatura: la exageración de un rasgo fuera de contexto hace que pueda funcionar como hipostasía y llegue a reemplazar al personaje (y aquí, la nariz no es solo posible fuente de obscenidad, sino evidente y tradicional connotador de mendacidad).

El incidente del detalle obsceno terminó felizmente para *El Mosquito*, encareciendo la Municipalidad al dibujante que, en adelante, cuidase la “prolijidad” de sus dibujos para evitar “dobles interpretaciones”. Poco después (en octubre del mismo año) la Municipalidad acusó por inmoralidad a un nuevo periódico, *Las Plagas de Buenos Aires*, y emprendió acciones contra dos órganos de prensa que contaban ya con una importante trayectoria, *El Diario* y *El Correo Español*, por causas afines.<sup>110</sup> Esta agudización de la mirada del Estado de la ciudad sobre la prensa de distribución porteña y nacional sugiere tanto la potencia de los órganos de prensa para movilizar opiniones y acciones, como la percepción de que estas opiniones y acciones se volvían cada vez menos previsibles o saldables en términos de un público acotado. En el caso de la caricatura, la ausencia hasta entonces de una legislación de imprenta específica en la ciudad llevaba a un tratamiento “correccional” (penal) de los conflictos políticos, acercándolos así al ámbito de los delitos privados de acción pública (es decir, a los delitos “contra la honestidad” de la persona, como la violación o la perversión de menores; la exhibición de imágenes obscenas, de hecho, se encuadraba entonces en el último de estos tipos penales).

Para medir la potencia que habían adquirido para entonces las imágenes de *El Mosquito*, y el impacto —estético y político— de su exhibición pública como parte de la lucha partidaria, basta advertir que marcarían la legislación que regulará los márgenes de lo moral y legítimamente “exhibible”. De hecho, y aunque no se invoque el episodio de la caricatura de Pellegrini en particular, la ley orgánica de la Municipalidad de la Capital, que se aprobó pocos meses después (el 10 de noviembre de 1882) incluyó un artículo sobre “moralidad pública” que disponía “prohibir la venta ó *exposición* de escritos ó *dibujos inmorales*” (art. 50, inc. 7; subrayados míos), penando tal situación con una multa de \$ 500.- Esta disposición modernizaba la concepción punitiva sobre las imágenes impresas, en tanto la trasladaba del ámbito de los delitos denominados como “personales” (“contra el honor” o la “honestidad”) al cuerpo de regulaciones vinculadas

con la participación en la vida pública de la ciudad. Así, por primera vez, la preocupación judicial por las “imágenes inmorales” salía de la zona de la injuria para entrar, desde sus proyecciones legales, en la “sátira”, considerada como praxis social. De acuerdo con la nueva legislación, las imágenes “inmorales” herían, así, no el honor personal, sino o en todo caso, si lo hacían, esto debía ser considerado solo en cuanto mancillaban la esfera de la circulación y las redes de convivencia común. El episodio del “patronazgo contractual” de *El Mosquito* y el modo en que este suscitó la intervención de un poder estatal en la disputa política sugiere además un segundo problema. La sátira, y sobre todo, la caricatura, no se jactaban ya de detenerse ante la vida privada, íntima o doméstica. La sátira y la caricatura impresas marcaban una zona de contacto entre vida privada y vida pública; y su pertenencia o su alcance en uno u otro sentido podían esgrimirse, de este modo, para declararla dentro o fuera de los límites ética y legalmente aceptables; situación que se reiterará, en diversas oportunidades, a lo largo de toda la década de 1880.

El rol que tocó a las imágenes de *El Mosquito* en esta transformación no solo se intuye en tanto era el periódico satírico ilustrado con mayor visibilidad y mayor circulación de esos años, se confirma con una segunda intervención regulatoria de la Municipalidad. El proyecto de un “reglamento” sobre publicaciones “indecentes” venía discutiéndose al menos desde febrero de 1883.<sup>111</sup> En plena disputa parlamentaria sobre la cuestión de la enseñanza religiosa en las escuelas, algunos meses más tarde, *El Mosquito* publicó, en su edición del 30 de septiembre de ese año, una caricatura que fue denunciada por “inmoral”: en ella se veía a una mujer amantando a un bebé, entre su marido y un cura. El epígrafe señalaba: “Un milagro que hacen a menudo los frailes y del cual no hablan jamás”. Los diarios que apoyaban a los diputados pro eclesiásticos (entre ellos, *La Nación*) subrayaron su carácter obsceno. Stein decidió entonces publicar una carta donde explicaba que la caricatura era una copia de otra francesa, publicada poco antes por el diario satírico *Le Grelot*.<sup>112</sup> Quince días más tarde, el Consejo de la Municipalidad de Buenos Aires promulgó una ordenanza que disponía la prohibición de la “venta, la distribución y la exposición en parajes públicos de escritos, impresos, dibujos, pinturas, emblemas ú otros objetos inmorales de cualquier naturaleza que sean”. No sólo se amplificaba así el espectro de objetos que podían ser “soporte” de una exhibición “inmoral”, sino que la ordenanza disponía que la pena pecuniaria pudiera, según arbitrio judicial, ser conmutada por la de prisión por un lapso de ocho días.<sup>113</sup> El avance regulatorio sobre la esfera pública de la recién creada Municipalidad de Buenos

Aires está sin duda en sintonía con otras cristalizaciones jurídicas que se producen a lo largo de la década de 1880, y que se enmarcan sin dudas en el proceso de construcción institucional de los mecanismos regulatorios propios del estado nacional en construcción.<sup>114</sup> Su singularidad, en todo caso, apunta a la agudización de la alerta sobre un tipo específico de objeto cultural que, al mismo tiempo que más eficaz, adquiría lentamente rasgos propios de una difusión y reapropiación más amplia si bien no propiamente “masiva”. Y con ello, parecía estarse volviendo menos lúdico y menos marginal, y quizá, más peligroso.

Una potencia contradictoria comenzaba a revelarse en la prensa satírica y en las imágenes impresas de exhibición y distribución pública. Por un lado, su poder se descubría en el modo fluido en que la prensa (y especialmente, la prensa satírica) intervenía profesionalmente en los enfrentamientos facciosos de su época, como un instrumento socialmente extendido y aceptado. Pero al mismo tiempo, por otro, esas imágenes, aunque deliberadamente producidas y enunciadas con intenciones muy concretas, eran al mismo tiempo susceptibles de interpretación. Algunas de esas interpretaciones podían resultar alarmantes.<sup>115</sup>

En cuanto al primer aspecto, el hecho de que el agredido Carlos Pellegrini pasaría de ser objeto de caricatura y promotor de una acción legal (en 1882) a defensor de *El Mosquito* en otro caso en que fue querrellado por una caricatura publicada en sus páginas (en 1884, y previa rearticulación de las alianzas intra-élite); una situación que no solo o primordialmente informa sobre los rasgos éticos o de personalidad del político y abogado, sino del modo de intervención profesional de *El Mosquito* en la vida política, fluido y bajo patronazgos muchas veces alternativos —hecha la salvedad de que cuando “puso su semanario al servicio de una facción, [este semanario] eligió siempre dentro del amplio espectro oficialista” (Cibotti: 1993)—. En cuanto al segundo, si la intención política hacía de la caricatura un tipo de imagen simplificada, redundante e incluso, didáctica —la eficacia de su sentido satírico, como he señalado en más de una oportunidad, residía principalmente en la posibilidad de articular grupos polarizados entre quienes se identificaran con el objeto del ataque satírico o con sus promotores—, una vez más, la legislación municipal de 1882 y 1883 parece advertir que la decodificación y los usos de esas imágenes ya no resultan completamente controlables o predecibles. En cualquier caso, la nueva legislación explicitaba la importancia que la prensa satírica había adquirido en la dinámica del juego político y de la opinión pública;

al tiempo que reservaba las elusivas y subjetivísimas categorías de lo “inmoral” y lo “obsceno” como límites *ad-hoc* cuyo uso se reservaba, justamente, el poder oficial.

#### 4.4.3. Segundo excursus: de nuevo Eduardo Wilde (1882-1888)

A lo largo de la década de 1880, *El Mosquito* definió su rol en el diarismo acompañando de cerca cada una de las iniciativas de gobierno del presidente Roca, algunas de las cuales se prolongaron y concretaron durante el de su sucesor, Miguel Juárez Celman. La campaña por la laicización del Estado y por los avances de ese Estado laico sobre las que hasta entonces eran potestades de la Iglesia fue uno de los pocos ejes inflexibles del periódico; y seguramente uno de los pocos en los que plenamente resonaban las convicciones personales del liberal francés Stein.<sup>116</sup> La campaña laicizante y anti eclesiástica con que el periódico acompañó y promovió estas medidas representa uno de los momentos de máxima alianza facciosa entre el periódico y el gobierno de Roca; una alianza que contó con un coautor encubierto: por supuesto, el Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública, Eduardo Wilde.

Desde que “Julio Bambocha” había abandonado, más de una década atrás, las páginas de *El Mosquito* como redactor para transformarse en personaje público, el semanario había seguido ocasionalmente su trayectoria política y literaria, celebrando sus logros y, ocasionalmente, incluyendo su retrato (nunca su caricatura) en sus páginas, como parte de un curriculum vitae que connotaba doblemente a su objeto (Wilde) y al marco impreso que lo citaba o evocaba.<sup>117</sup> Pero a partir del momento en que Wilde se convirtió en Ministro, esta doble connotación se transformó en un vínculo más concreto y más activo. Al mismo tiempo que asumía la máxima autoridad en una de las áreas “estratégicas” y más conflictivas del gobierno nacional y aun más tarde, mientras ejercía tareas como Ministro de Interior de Juárez Celman, Wilde se desempeñaría como escritor y como caricaturista “oculto” de *El Mosquito*. Unas pocas notas sin fecha, pero sin duda intercambiadas durante 1883 y 1886, y con la inconfundible letra del ministro dejan leer lo estrecho de esa tarea compartida, que no deberíamos vacilar en caracterizar como de coautoría.<sup>118</sup>

## 1. Querido Stein:

Le mando la 'Voz de la Iglesia' donde hay un párrafo para usted que he marcado- Todos los días viene llena de artículos y sueltos insultantes contra mí. Usted no debe ocuparse de los redactores de ese diario.- todas las hiras [sic] deben ser para el arzobispo.- Suyo,

E.W.



*El Mosquito*, XXI, 1072, 22-7-1883, p. 2.

Sentado a la mesa, Aneiros; detrás suyo, Monseñor Mattera sostiene un tintero donde se lee "despecho". Aneiros escribe con él un periódico donde se lee: "La voz de la Iglesia".

En la ventana, en primer plano y con sombrero de copa: Wilde y Roca.

En la tapa de esa misma edición, los retratos de quienes han defendido los artículos "liberales" del proyecto de ley de enseñanza común: el ministro Wilde y los diputados Onésimo Leguizamón, Emilio Civit, Delfín Gallo y Luis Lagos García, bajo el título: "Los héroes del día".

A lo largo de 1883 *El Mosquito* se ocupa con frecuencia, en su página de "Suelos", de "La cuestión religiosa", fustigando a *La Voz de la Iglesia* y *La Unión*, y defendiendo particularmente al Ministro Wilde. La de arriba es solo una de las muchas caricaturas (en tapa y páginas interiores) de su campaña anticlerical.

## 2. Querido Stein:

Entre los que quedan ahorcados por haber comido la manzana póngalo a Pizarro a quien le viene eso mejor que a nadie. Mire que necesito los retratos míos. Venga a verme de tiempo en tiempo. ("Fondo Stein", AGN, 1440; s/d "Correspondencia y borradores").



*El Mosquito*, XXII, 1124, 20-7-1884.  
Caricatura sin firma.

En el árbol: "Banco provincia". En la manzana de la "tentación": "crédito". En la cola-cascabel de la serpiente (cuya cara es la de Dardo Rocha, gobernador de Buenos Aires), el nombre de varios diarios: "El Diario", "[La] Nación", "[La] República", "[El] Pueblo", "[El] Demócrata".

Bajo la imagen: "EL TENTADOR o sea ¡cuidado con el engaño! Si no quieren también quedar colgados".

Los ahorcados en el árbol de la tentación, de izquierda a derecha: Gregorio Gavier (gobernador de Córdoba) y Manuel Dídimo Pizarro (senador por esa provincia). De espaldas, contemplando el árbol: ¿Roca?

Arriba, izquierda: imagen completa. En el gorro frigio que porta la figura femenina, "Rep. Argentina". Arriba, derecha y abajo: detalles. Entrando por la izquierda de la escena, caricatura del Arzobispo Aneiros representando al "Oscurantismo". Frente a la mesa del laboratorio, el presidente Roca. En el soporte del mechero, "Paz y administración" (lema de la campaña y la presidencia de Roca). En las pilas ya ubicadas, se lee: "Registro civil", "Ley de educación", "Ferro carriles", "Banco nacional", "Conquista del desierto". En las por apilar: "Matrimonio civil", "Banco hipotecario nacional", "Ley de monedas", "Patronato", "Pacheco". En las puntas de los soportes que las ordenan, entre otras, las caras del vicepresidente Carlos Pellegrini, el ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública Eduardo Wilde.

Bajo la imagen: "En el *Excelsior*, que se da en Colon con tanto éxito, hay un cuadro que se adapta admirablemente á la política Nacional. Es el descubrimiento de la chispa eléctrica, aplaudida por la luz y maldecida por el Oscurantismo".

Toda la escena parodia *Excelsior* (1881), con música de Romualdo Marengo y coreografía de Luigi Manzotti, que se representaba por entonces en el Teatro Colón de Buenos Aires. *Excelsior* es una suerte de tributo al progreso científico e industrial del siglo XIX, incluyendo la luz eléctrica, el telégrafo, el motor a vapor y hasta la construcción del Canal de Suez. Sus personajes protagónicos son tres: La luz, La Civilización y el Oscurantismo, que es finalmente derrotado. El ballet se estrenó en La Scala de Milan, y fue exitosísimo durante muchos años (en 1913 se llegó a filmar, incluso, una versión completa de la obra).

La caricatura reunía así, una vez más, *reclame* y mensaje político, tanto en sentido estrecho (propaganda oficial) como algo más amplio (en los valores que el gobierno de Roca y un grupo afín, pero mucho más amplio que el de su círculo de gobierno, seguramente compartía).

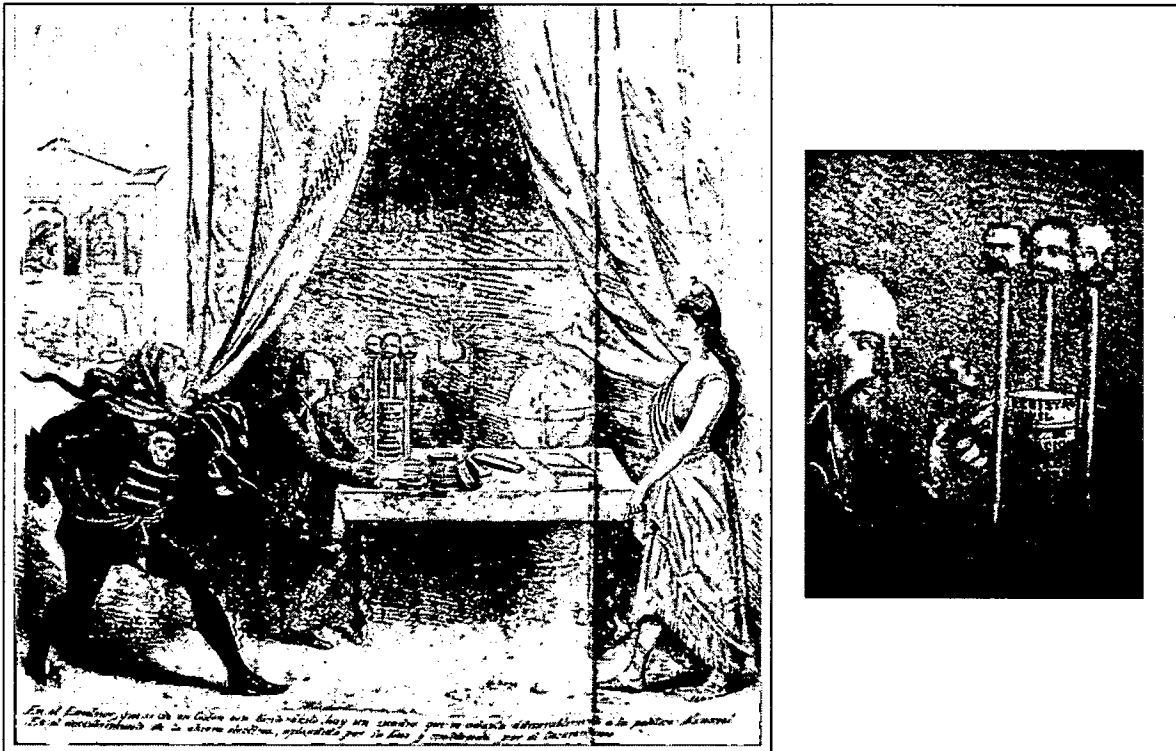


3. Querido Stein- no me ponga de luz – es pretencioso. Haga que la luz sea la República i que tenga un letrero en la frente que diga “Porvenir”.

Puede hacer que uno de los extremos de la pila termine en una esfera que represente mi cabeza-En otras [texto ilegible] o experimentos de laboratorio o en las extremidades de las columnas de la pila pueden ir las cabezas de los otros ministros – Todo poco mas o menos *en la forma del dibujo* [sic] *adjunto* [sic]. Suyo,

E.W.

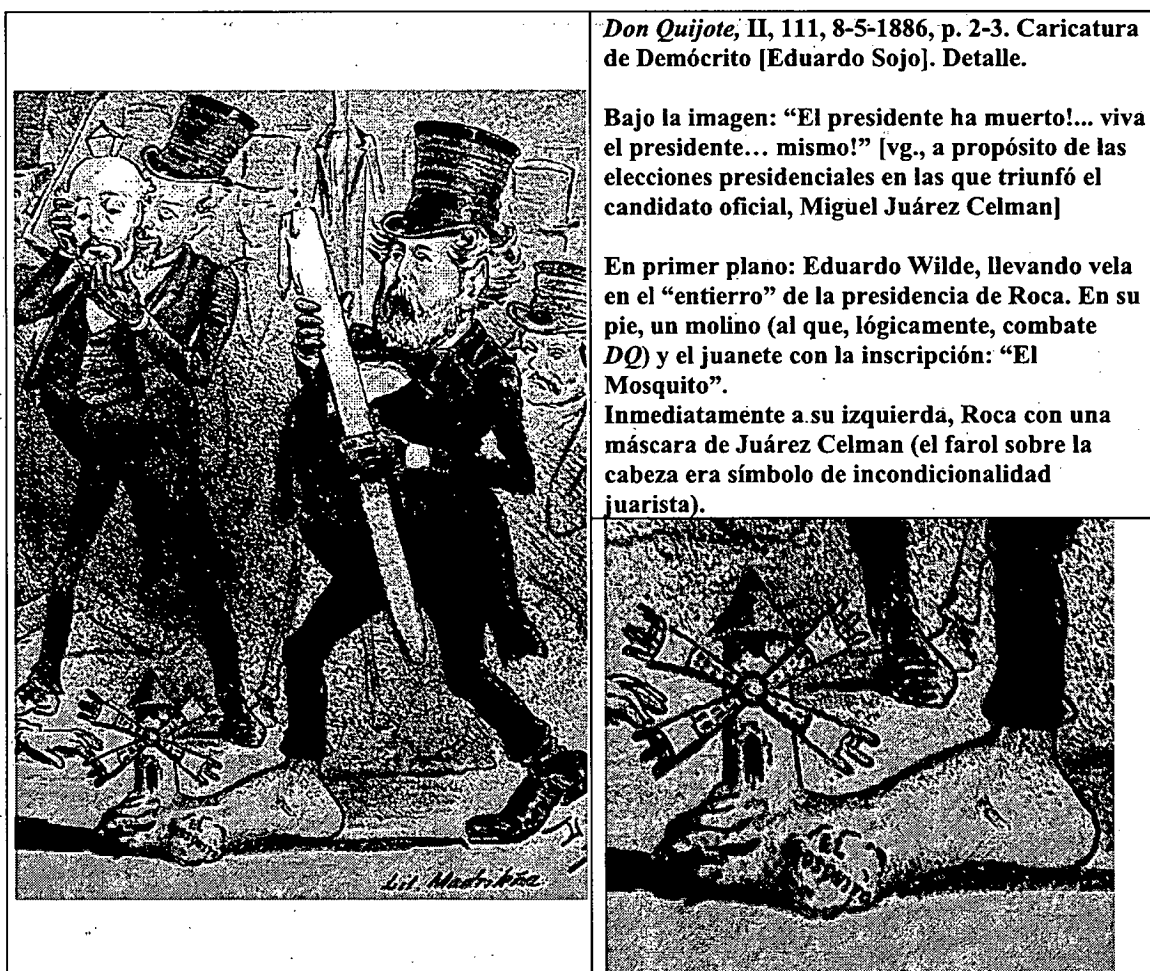
Algunas rodajas de la pila pueden estar acomodadas – (lo ya hecho) – Otras por acomodarse. (“Fondo Stein”, AGN, 1440; s/d “Correspondencia y borradores”; cursivas mías).



*El Mosquito*, XXIII, 1232, 15-8-1886, p. 2-3. Caricatura sin firma.  
(referencias atrás)


Instalado en el centro del poder, Wilde debe hacer desaparecer su nombre propio (y su nombre de “autor”, tanto de leyes y disposiciones como de textos ficcionales y críticos por los que ya es reconocido, entre sus contemporáneos, como un escritor de mérito) para convertirse en caricaturista a la vez clandestino y oficioso, que —en las sucesivas notas que acabo de citar— indica blancos, sugiere ideas, dicta y hasta ensaya ejecutar imágenes clave para articular el relato visual del régimen.

Stein no ocultaba su adhesión a la administración de Roca ni las simpatías por la candidatura de su sucesor, Juárez Celman.<sup>119</sup> Que Wilde y *El Mosquito* seguían manteniendo un vínculo estrechísimo tampoco era un secreto. A principios de 1886, el periódico satírico opositor *Don Quijote* hacía de ese vínculo un hallazgo satírico, caricaturizándolo con un pie desproporcionado (variante ingeniosa de la macrocefalia como recurso caricaturesco: *Don Quijote* no pensaba otorgar a Wilde las posibles connotaciones de tener un gran cráneo), en el que *El Mosquito* era un “juanete” (es decir: exceso, deformidad, dolor, molestia).

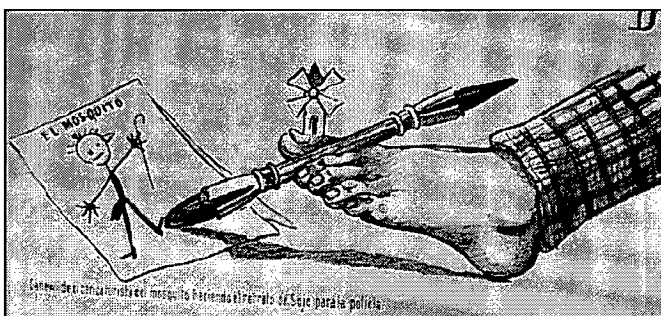


En rigor, ya hacia mediados de 1885 *Don Quijote* había hecho de Wilde uno de los blancos estables de sus ataques. Aunque no lo había convertido en animal, el ministro se había incorporado de pleno derecho a su “bestiario” político. Era a veces “el clown”; pero además y cada vez con más frecuencia, alguien que resulta incapaz de dar un paso en firme: tal como se ha mencionado, para *Don Quijote*, Wilde es el hombre-pata; o más precisamente, “la pata del molino”.

Más allá de su referencia precisa --¿de qué frase distraída o desafortunada de Wilde tomó el director de *Don Quijote* la idea para la sinécdoque? ¿cuál es la metáfora precisa que literaliza?--, esa *pata* monstruosa, con un molino en su dedo gordo y un juanete que remite a la intimidad entre el ministro y *El Mosquito*, pone en escena y activa en las páginas de *Don Quijote* una gran cantidad de connotaciones: implica, a veces, la fatuidad de la prédica del Ministro roquista frente a las estocadas idealistas de Sojo/*Don Quijote*; en otras, parece sugerir que como otros funcionarios del régimen, todo lo que hace el ministro tiene por fin último llevar “agua para su molino”. En todas, hace del vínculo entre el ministro y el periódico de Stein una alianza carnal y encarnada.

	
<p><i>Don Quijote</i>, III, 37, 1-5-1887. “El paraíso perdido” (Detalle). Lámina firmada por Demócrito.</p> <p>Detalle de la cromolitografía “El paraíso perdido”. Stein/Mosquito y Wilde/Pavo/pata de molino (v. la escena completa en el “Apéndice”, sección “Imágenes”).</p>	<p><i>El Mosquito</i>, Dibujo sin firma. La vestimenta de los paseantes que “no entienden” el rebús frente a la “pata” desnuda da una pauta de las diferencias entre los lectores deseados por <i>El Mosquito</i> y <i>Don Quijote</i>.</p> <p>En el recuadro con “la pata del molino”: “Se vende aquí”.</p> <p>Bajo la imagen: “-¿Qué significará ese pié con un molinito? - Hombre, si lo puedes adivinar, harás al autor de este rebús un inmenso servicio, pues el tampoco lo sabe.”</p>

Pero esa intimidad, degradada y patológica si se quiere, no necesariamente denunciaba el carácter a la vez técnico y práctico de la labor del ministro como redactor y, particularmente, como caricaturista. La medida del peso y de la delicadeza de esta tarea velada se advierte en cambio por la repercusión que supuso su explicitación y difusión pública. Pocos años más tarde, en 1888, cuando se ventilaba y debatía entre las primeras noticias del día un conflicto periodístico y judicial que implicaba la independencia política y subjetiva de otro caricaturista, Eduardo Sojo, *La Nación* publicó una carta de Stein, fechada en abril de 1885, en la que se revelaba el secreto. Stein se iba de viaje y solicitaba a Sojo lo reemplazara, indicándole el modo: “Puede verlo al Dr. Wilde el martes ó miércoles y arreglar con él las caricaturas”, decía la carta, reimpressa ahora en la primera página de *La Nación* para probar tanto el carácter “ministerial” de *El Mosquito* como la falta de capacidad profesional y la pobreza moral de su director-dibujante. “La popularidad de *Don Quijote* incomoda a los editores oficiales de *El Mosquito*”, concluía el artículo en el que se publicaba la carta. Pero sugería aun algo más: “Hé ahí el secreto de la guerra á muerte que se le ha declarado, sirviendo la policía de dócil instrumento para llevar á cabo la *vendetta*”. La última frase implicaba la continuidad, todavía en 1888, del vínculo íntimo entre *El Mosquito* y el centro del poder político, así como la absoluta arbitrariedad de la persecución de Sojo, a quien ni siquiera se reconocía aquí como capaz de producir sátiras que irritaran a los juaristas: el gobierno perseguía a *Don Quijote* sólo por un capricho de Stein.<sup>120</sup> Para ese entonces, Sojo reactivó al personaje de “la pata del molino”, para darle un sentido más: pura sinécdoque, pura pata sin cuerpo ni cara, la imagen sirve ahora para indicar la torpeza literaria e intelectual de Wilde –y también de *El Mosquito*–, escritos y dibujados “con los pies”.



*Don Quijote*, IV, 38, 6-5-1888; p. 2.

En el papel, sobre el monigote: “El Mosquito”.

Bajo la imagen: “Canewilde el caricaturista del Mosquito haciendo el retrato de Sojo para la policía.”<sup>121</sup>

Sorprendentemente, la salida a la luz de Wilde como autor oculto de *El Mosquito* no sólo provocó un cierto escándalo entre los opositores al régimen oficial, sino que dio lugar a una evaluación de toda su carrera, de la que *El Mosquito* pasaba a convertirse en cifra, ya con valor laudatorio o denigrante.<sup>122</sup> Así, el diario *Sud América*, vocero por entonces del grupo más cercano a la administración del presidente Juárez Celman, minimiza la participación de Wilde y sugiere, en todo caso, que no se trata sino de un modo más de la participación política, que solo puede ejercer quien posee el talento estratégico y la capacidad estética necesarios:

Dois ó tres diarios han disertado largamente sobre el hecho de que hace varios años el Dr. Wilde se permitía dar á Stein la idea de alguna caricatura; y han exclamado con tal motivo ahuecando la voz: 'Wilde, caricaturista'.

Y no han dicho sino la verdad. Wilde ha sido efectivamente caricaturista no pocas veces, y generalmente ha sido más bien fotógrafo.

En mas de una ocasión ha pintado con pluma de maestro las siluetas de los falsos dioses del Olimpo mitrista y la prueba de que ha herido bien, es que aún chillan los favorecidos.

Cuando se es dueño de una originalidad y de un ingenio propios, se puede tentar la caricatura en los ratos perdidos. No todo ha de ser el fruto soporífico y zozco á caerse á pedazos de los bartolos, y sub-bartolos que escriben en *La Nación*. (...) (*Sud América*, 24-4-1888, p.1 c.6)

Ejerciendo por sí mismo la caricatura (¿qué otra cosa es la creación de los “tipos” de “bartolos” y “sub bartolos” para los redactores del diario de Mitre?), el redactor de este suelto escuda a Wilde en la fórmula con que él ha elegido titular uno de sus libros más célebres ya por entonces: la caricatura bien entendida tiene, al igual que la literatura, la eficacia inobjetable del *tiempo perdido*.<sup>123</sup>

#### 4.4.4 La “fábrica argentina de fama, datos para la historia y conservas para la posteridad”

Tal como se describió, a lo largo de la década de 1880, *El Mosquito* tomó un rumbo opuesto al que parecía proclamar el conjunto de la prensa de su época. La actividad del diarismo y las intervenciones de los hombres públicos en los periódicos venían adquiriendo un espesor cada vez más complejo y contradictorio. Por un lado, el reclamo de una prensa que representara a la “opinión” de manera “independiente” —y, sobre todo, independiente de la facción que ocupase el poder— se reiteraba y comenzaba a constituirse como una suerte de “ideal” positivo. Al mismo tiempo, resultaba evidente que los periódicos no solo se estaban convirtiendo en voceros sino en foros de cada grupo. Y en tanto tales, ese ideal únicamente podía ser proclamado pero

no cumplido: los periódicos funcionaban a la vez como instituciones y como espacio físico y ámbito simbólico para la articulación de diversas formaciones principalmente políticas, pero a las que se venían sumando, de manera creciente, grupos de afiliación de muy diverso tipo (social, gremial, etaria, de intereses varios,...). En este contexto, *El Mosquito*, un periódico que se había sostenido por su capacidad para mantener una independencia relativa (o en todo caso, una distancia variable) respecto de los diversos grupos partidarios y políticos a lo largo de más de dos décadas, basada en la pericia profesional de sus redactores y, sobre todo, de sus dibujantes, se volvía visible justamente por sus servicios ministeriales: por poner sus palabras e imágenes a favor del régimen oficial. (Y así como los documentos del “Fondo Stein” permiten afirmar el funcionamiento del periódico bajo el patronazgo del grupo que apoyaba la candidatura de Rocha a partir de julio de 1882, una carta del mismo archivo deja entrever la disponibilidad y la buena disposición de la pluma y del lápiz de Stein para realizar, hacia 1886 —cuando *El Mosquito* disputaba, muy posiblemente en sintonía con las convicciones de su director-dibujante, una intensa campaña laica y pro-juarista—, “trabajos políticos” a favor de la candidatura de Máximo Paz).<sup>124</sup>

El éxito de la “Galería contemporánea” fue seguramente central en el viraje definitivo de *El Mosquito*. Pero muy posiblemente lo haya sido, sobre todo, su exitosa articulación con las caricaturas de las páginas internas, que hacían del periódico, simultáneamente, un catálogo —para citar el grabado de Hogarth— que oponía y confrontaba *Characters/caricaturas*.<sup>125</sup> Una vez más, los frontispicios que ostentó entre 1886 y 1891 (v. más arriba, fig. 12 a 16) son la mejor síntesis de ese programa.

El tipo de conflictos que el periódico comienza a registrar desde 1883 en adelante es elocuente en este sentido: no se trata ya de disputas con un grupo político, sino que las acusaciones tienen como blanco directo y explícito al director-dibujante, Henri Stein, y a su honorabilidad personal. Así ocurrió, por ejemplo, con el conflicto con el Club de Rifleros, que Stein se ve obligado a resolver no sólo con el pago de una multa, sino con un duelo;<sup>126</sup> y en las reiteradas acusaciones de negociar las representaciones del periódico a trueque de beneficios personales que comienza a recibir. El cambio de decodificación e interpretación de las palabras y los dibujos de *El Mosquito*, que pasan de ser instrumento legítimo y habitual de la dinámica política a verse ensombrecidos por la acusación de venalidad resultaría imposible de comprender si no se atendiera a la entrada en el campo de la prensa satírica de un nuevo adversario:

*Don Quijote*, el periódico cuyo ejercicio extremado y denunciante de la sátira cerrará el corpus de la prensa satírica rioplatense.

#### 4.5. *El Mosquito* y *Don Quijote* (1884-1893)

*Don Quijote* comenzó a editarse en agosto de 1884 y, tras muchas intermitencias marcadas por sucesivas suspensiones y clausuras, así como por viajes de ida y vuelta a España de Eduardo Sojo, su editor y principal dibujante, dejó de publicarse casi veinte años más tarde.<sup>127</sup> Sojo había llegado a la Argentina casi un año antes. Para entonces era un periodista, caricaturista y militante republicano con prestigio y fama propios en España. Desde su llegada a Buenos Aires había colaborado ocasionalmente en algunas publicaciones periódicas. Entre ellas, en *El Mosquito*, cuyas páginas habían comentado y celebrado su ingreso a la actividad periodística local, dando lugar a una muestra de su trabajo en sus dos páginas centrales.<sup>128</sup> Algunos meses después, Stein saludó la salida de la tercera época de *La Presidencia* y de *Don Quijote*. Sojo estaría a cargo de las caricaturas en ambos casos:

(...) *El Mosquito* espera tener ocasión de cambiar con los distinguidos colegas algunos lanzasos y pelear con ellos á 'armas corteses' y Stein, su caricaturista, antes de la lucha, apreta afectuosamente la mano á Demócrito, el espiritual caricaturista y literato humorístico madrileño, (...).

Salud, pesetas y buen humor les desea el veterano y hasta ahora invencible decano de la prensa humorística de la América del Sud. ("Saludo", *El Mosquito*, XXII, 1128, 17-8-1884, p.4 c.2)

El intercambio de cortesías y en particular, este último suelto, es elocuente del modo en que *El Mosquito* y Stein concebían la llegada de este nuevo representante de la prensa satírica española como el ingreso de un nuevo medio y de un nuevo personaje a un conjunto de reglas de disputa preestablecidas. Entre ellas, la regla de oro de las "armas corteses" que mencionaba Stein: el ataque satírico o injurioso no debía jamás ejercerse de manera sistemática y plena contra los grupos que ocupaban el estado en tanto tales. La reiterada alusión de *El Mosquito* al "humorismo" (que no aludía, por tanto, al manejo de la "sátira" por parte de Sojo, ni a su destreza en la "prensa de combate", conceptos con los que la trayectoria del periodista y caricaturista español se identificaba plenamente) confirma el carácter de tal cortesía. En pocos meses la presencia e intervenciones de *Don Quijote* y de Eduardo Sojo transformarían ese estado de cosas,

tanto respecto de sus colegas periodísticos como en lo que hace a las redes de sociabilidad que hasta entonces existían entre hombres públicos, políticos, dibujantes y periodistas. La frase-insignia de *Don Quijote*, “Este periódico se compra pero no se vende”, planteaba la singularidad desde la que Sojo presentaba su empresa, tanto personal e ideológica como en lo que haría a esas redes política y de sociabilidad.

En efecto, desde la caída del gobierno de Rosas esa había sido la trayectoria de la prensa satírica porteña: a diferencia de lo que podría esperarse, los periódicos de este tipo podían atacar a un personaje (emblemáticamente, Sarmiento), una serie de acciones (típicamente, diferentes disposiciones locales o municipales) o aun a un grupo que ocupara algún espacio de poder (como los que habían constituido, en diversos momentos de las décadas de 1860 y 1870, las redes mitristas). Pero desde la caída de Rosas y hasta entonces, ningún periódico se había ubicado en un lugar tal de exterioridad que pudiese representar, en sentido estricto, un polo ajeno y opuesto al poder del estado; polo desde el que podía legitimamente, por eso, criticarlo y fustigarlo (lo que, por cierto, era posible además porque en ambos casos podía advertirse, en diversas dimensiones, la potencia y la voluntad de estabilidad de poder en el marco de una estructura estatal). Y recíprocamente: desde la caída de Rosas, ningún periódico había experimentado censuras, multas y suspensiones con la intensidad con que lo hará *Don Quijote*, especialmente a lo largo de su primera década de existencia.<sup>129</sup>



*Don Quijote. Frontispicio*

El periódico de Sojo se identificó fuertemente con la figura de su director, quien firmaba sus caricaturas como “Demócrito”. En los primeros tiempos Sojo estuvo acompañado en la redacción por José Sixto Álvarez (“Fray Mocho”); Manuel García fue, en cambio, un colaborador permanente durante sus casi veinte años de existencia.



En su parte “artística” fue secundado por Manuel Mayol (quien firmaba como “Heráclito”, alternando a veces Sojo y él los seudónimos “filosóficos”) y, desde 1887, por José María Cao.<sup>130</sup> Las páginas inicial y la cuarta y última de *Don Quijote* estaban ocupadas por su parte escrita; las internas, por caricaturas. Esta última llamó la atención del público rápidamente. Tal como explica Laura Malosetti Costa, “Demócrito era un dibujante erudito, sus caricaturas abundan en citas, guiños y parodias de obras de arte consagradas en el *corpus* de la gran tradición artística occidental y en particular de la española (...)” (Malosetti Costa, 2005: 258).<sup>131</sup>

La sátira verbal que proponía el periódico de Sojo, en cambio, apelaba a un espectro de géneros, recursos y figuras que la prensa satírica podía considerar ya como propios, y que tornaban, de un modo u otro, a la fuente común de la tradición áurea española: poemas de diverso tipo en los que retornan los estribillos reconocibles; diálogos costumbristas y ficciones de diálogo “íntimo” entre personajes públicos abiertos ante los ojos del lector para develar el doblez y la hipocresía de políticos y funcionarios notables; “peti-piezas” o pasos de comedia con los mismos personajes; en la última página, sueltos reveladores de la trama política y del diarismo, epigramas y ocurrencias diversas en prosa o en verso que exhibían el talento ingenioso de su redacción. Si algo destacaba a estas páginas exteriores, no era la renovación de sus recursos, sino la tenacidad en el tono violento e hiperbólico, sostenido a lo largo de todas sus ediciones, así como la reiteración en los blancos oficiales de los ataques (cualidades todas por las que *El Mosquito*, según se advierte rápidamente, se convertía en el opuesto simétrico de *Don Quijote*). A través de la articulación de palabras e imágenes, o lo que es lo mismo, del entramado de tradiciones estéticas y claves retóricas de cada uno de estos lenguajes, Sojo logró acuñar rápidamente un léxico propio: un conjunto de representaciones que singularizaron su periódico. Esas representaciones, exitosas y perdurables, son alegóricas: organizan un código en la que a cada elemento significativo le corresponde, inequívocamente, un único significado y un único sentido. Algunos elementos de este “léxico” son bien conocidos, desde que han sido citados reiteradamente en los trabajos que se ocupan de *Don Quijote*: Miguel Juárez Celman es “Celemín”, un burro o ser humano con orejas de burro; su hermano Marcos, un gaucho de aspecto violento y desgredado; Calos Pellegrini es “Pelele” o “Pelelegringo”, de figura distinguida por la extrema delgadez y el largo de las piernas, y representado a veces como una jirafa; Julio A. Roca, es casi siempre el “zorro”, sibilino y maquiavélico; Torcuato de Alvear es “Palmerín”, representado por una palmera (en

alusión, como ya lo había señalado *El Mosquito*, a su polémica decisión de importar esas plantas para decorar la Plaza de Mayo); el jefe de policía Arturo Capdevila –un enemigo central y “personal” de Sojo y de *Don Quijote*-- es “cabo de vela” (con una vela siempre a medio derretir en medio de su anatomía); los “faroles” colocados sobre las diversas figuras políticas como símbolo de “incondicionalidad” juarista (la referencia corresponde a un mitin y movilización nocturnos, con faroles, que realizaron durante su disputa con el roquismo los partidarios de Juárez Celman, y que fue promovido por Ramón Cárcano, representado, a su vez, como un mono)... La sutileza plástica de las imágenes de este nuevo “bestiario” político se complementaba así con una sencillez en su articulación retórica que facilitó, sin dudas, la pregnancia de sus imágenes.



A todos ellos se contraponen las figuras de Quijote y Sancho Panza, que desde el interior del periódico, y como era ya una tradición consolidada, combaten, comentan o aun aconsejan a los diferentes personajes que el periódico pone en escena. La matriz novelesca del nombre del periódico y las alusiones –aunque muy generales-- a la trama cervantina emergen de cuando en cuando, y refuerzan la imposición de un lenguaje común cuyas alusiones son presumiblemente familiares a un conjunto muy extendido de lectores y lectoras y, por tanto, fácilmente decodificables. A esta matriz se sumaban además dos elementos característicos del lenguaje visual de *Don Quijote*: el primero, la presencia de figuras femeninas bellas y estilizadas, no caricaturescas sino alegóricas, que experimentan y, a menudo, padecen, diverso tipo de prácticas (presión, opresión, tortura, flagelamiento...) por parte de los personajes del “bestiario” político. Estas mujeres, sin embargo, no siempre expresan sufrimiento: muchas veces su rostro está relajado, la mirada casi ausente, la boca casi en una sonrisa beatífica indudablemente

vinculada a la imaginaria de la pasión religiosa (y a veces, por añadidura, recuperando explícitamente las dimensiones eróticas de esa pasión: v., por ejemplo, la caricatura del 1º de abril de 1888).<sup>132</sup>

Así, la *patria*, la *república* -incluso la *capital federal*- o cualquier otra de las bellas alegóricas de *Don Quijote* permanece “en” caricatura pero, simultáneamente, preservada e intocada por la deformidad, en un plano simbólico que interactúa con el caricaturesco, sin mancillarse. El segundo personaje es el pueblo, cuyo reclamo se reitera en la zona verbal del periódico y aparece, con menos frecuencia, bajo la alegoría de un personaje viril y primitivo en sus ilustraciones.

<p><i>Don Quijote</i>, VII, 7, 5-10-1890, p. 2. Caricatura de Demócrito.</p> <p>Bajo la imagen: “Pues señor, dato curioso, oro á doscientos cincuenta, la república harapienta y Celemin poderoso.”</p>	<p><i>Don Quijote</i>, VI, 13-7-1890, p. 2-3. Caricatura de Demócrito.</p> <p>Bajo la imagen: “El peor mal de los males es tratar con animales”. En el garrote: “Remedio infalible”. En el taparrabos: “Pueblo”. En algunos de los animales (el avestruz es Pellegrini; el cangrejo-carnero Mansilla, etc.): “Ruina”, “Descrédito”, “torpeza”, “emisión de 100.000.000.000”, etc.</p>

Este amplio espectro de recursos —la sencillez de la articulación alegórica del “bestiario” político, las referencias visuales y verbales a matrices narrativas, tradiciones y discursos muy conocidos y las figuras alegóricas—, sumados a las alusiones plásticas “eruditas” que Sojo podía desplegar, hicieron de *Don Quijote* no solo un objeto cultural que renovaba la prensa satírica local. Pero lo convirtieron además en un periódico

diseñado estratégicamente para alcanzar un público más variado y ampliado que aquel que, en principio, presuponía por entonces el *El Mosquito* -consolidado y quizá algo desgastado en sus recursos después de veintidós años de existencia, tres cuartos de los cuales habían estado dominados por la pluma y el lápiz de Stein-

El primero de los lemas que *Don Quijote* ostentaba en su frontispicio sintetizaba su profesión de independencia de patrocinadores políticos o comerciales: *Vengan cien mil suscripciones/ y afuera las subvenciones*". Partiendo de esta premisa y teniendo en cuenta la campaña cada vez más estrechamente vinculada con la administración nacional que emprendía por entonces *El Mosquito*, agudizada incluso por la dirección velada del ministro Eduardo Wilde -como se recordará, uno de los personajes a quien se satirizaba a menudo en las páginas de *Don Quijote*--, no resulta extraño que entre ambos periódicos se suscitaran roces que derivarían, a mediano plazo, en enfrentamientos abiertos. Aunque el periódico de Sojo clamaba su absoluta independencia política, y aunque la trayectoria personal de Sojo era impecablemente anticlerical, su propia colocación frente al estado nacional le ganaba adhesiones imprevistas por parte de sectores opositores. Y *Don Quijote* no dejaba de agradecerlas, sobre todo si a un tiempo lo ubicaban en un lugar de privilegio respecto de su rival "natural":

Nuestro apreciable colega *La Crónica* tiene la deferencia de ocuparse de nosotros en el siguiente suelto:

El Almanaque del *Mosquito* nos hizo su habitual visita de fin de año.

Sentimos decir que esta vez aquella alegre publicación no es tan picante como en años anteriores.

Tal vez las lluvias de este verano no han dejado aun desperezarse al *Mosquito* y aguzar su aguijón.

Stein no debe descuidarse ahora que tiene competidores de la fuerza del *Quijote*."

Agradecemos al Látigo de *La Unión* el favorable concepto que tiene formado de nosotros. (*Don Quijote*, II, 100, 20-2-1886, p.4 c.3).

*La Crónica* era un periódico fundado y dirigido por los hermanos Ricardo y Eduardo Gutiérrez, de filiación autonomista y, en todo caso, contrario a Roca; *La Unión*, el diario clerical que, junto a *La Voz de la Iglesia*, fustigaba las campañas laicas de la administración nacional que encabezaba el Ministro Wilde. *El Mosquito*, por su parte, aludía a algunas de las caricaturas de *Don Quijote* citándolas en sus propias páginas para demostrar su falta de pertinencia, bajo el mote de "la *blague* botinista". Al galicismo *El Mosquito* sumaba así una denuncia que atacaba el centro de la independencia política proclamada por su colega español.



A la izquierda: *Don Quijote*, IV, 31, 18-3-1888, p. 3. Detalle de una lámina firmada por Demócrito. Se trata de una de las muchas caricaturas de Marcos Juárez, gobernador de Córdoba y hermano del presidente Juárez Celman, con que *Don Quijote* venía estampando la imagen de Juárez desde 1885.

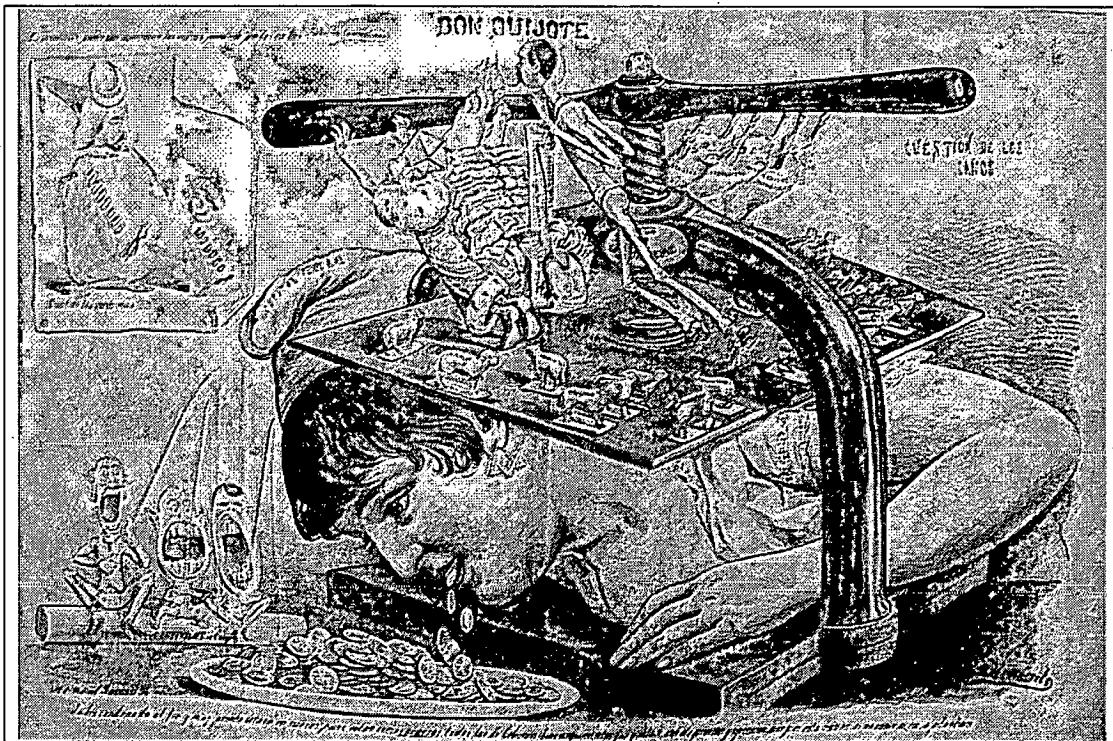
A la derecha: *El Mosquito*, XXIII, 1201, 10-1-1886, p. 2. Caricatura sin firma. Cita de la caricatura de Marcos Juárez que suele publicar *Don Quijote*, a la que se añaden, como puede observarse, un "botinista" en el hombro derecho y la cabeza de una figura alegórica femenina de rasgos similares a las que suele publicar el periódico de Sojo.

Bajo la imagen: "Según la Blague botinista que hace de Dn. Marcos Juárez una pintura cuyo facsimile damos aquí, este tigre se come crudo cada mañana, un rochista con el correspondiente botín. Seguro de interesar a nuestros lectores, publicamos á la vuelta el retrato de este monstruo tan poco delicado y recomendamos la biografía que lo acompaña; su lectura es como para hacer erizar el pelo.

Tiempo después, la inversión respecto de *El Mosquito* es completa en una "Lanzada" que se publica el día de los inocentes; y que parodia el lema de *Don Quijote*: "El periódico 'El Mosquito' tiene cien mil suscripciones/ Y 'Don Quijote' si vive/ lo debe a las subvenciones" (*Don Quijote*, IV, 19, 28-12-1887, p. 4 c. 1).

El desafío a *El Mosquito* no era, para entonces, una simple estocada entre colegas satíricos. En septiembre de 1887 *Don Quijote* había enfrentado el primer conflicto serio con la administración de Juárez Celman. En la Cámara de Diputados, Lucio V. Mansilla había pedido la cárcel para el "galleguito" Sojo, por una caricatura publicada el 4 de septiembre. En ella, el presidente Juárez Celman, el vicepresidente Pellegrini, el ministro de Interior Wilde, y los diputados Mansilla, Ataliva Roca y Miguel Laurencena, junto con otros parlamentarios -travestidos todos estos en corderos- giraban una prensa bajo la cual una figura femenina, en cuyo gorro se lee

“Capital Federal”, no paraba de echar por la boca monedas de oro. La escena no solo ridiculizaba a los principales funcionarios del poder ejecutivo, y a muchos de los juaristas del congreso, sino que denunciaba, una vez más, el negociado por las obras de salubridad en la Capital Federal. Implicaba, por tanto, no sólo una disputa política, sino implicar a los involucrados en la comisión de un delito que era posible porque quien lo perpetraba estaba en ejercicio del poder estatal.

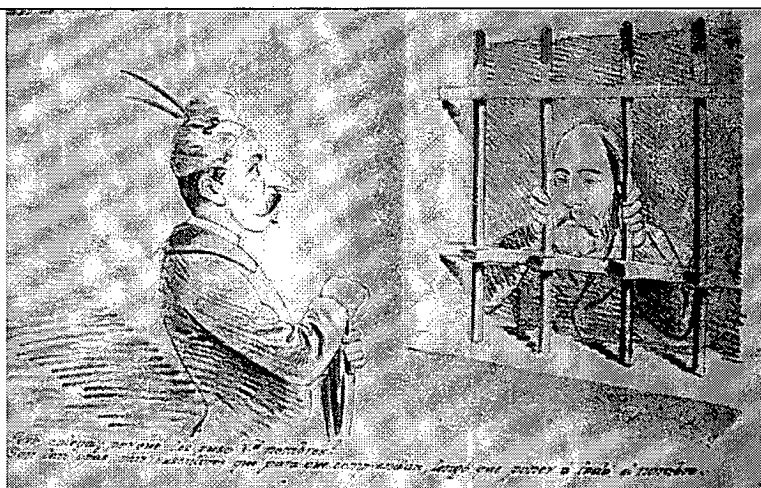


*Don Quijote, IV, 3, 4-9-1887; p. 2-3. Caricatura de Demócrito.*

Bajo la imagen: “Salió condenada al fin, y muy pronto estará en cueros, pues votan como carneros todos los de Celemin. Los argumentos que gastan son de presión y aprensión, así por eta razón, sino convencen, aplastan”.

Esa misma Cámara, a instancias de la palabra de Mansilla, decretó —en una decisión inédita y, además, inconstitucional— la prisión de Sojo hasta el fin del período parlamentario. La prensa se pronunció contra la Cámara casi en su totalidad y, gracias sobre todo a una campaña llevada adelante en los periódicos y a la apelación, por parte de Sojo, no solo a la solidaridad de sus colegas sino a autoridades como el Ministro de España —aun cuando esta apelación fuera desestimada por tales autoridades—, el dibujante fue finalmente excarcelado.<sup>133</sup>

La inusitada violencia de la reacción juarista, lo célebre de las figuras involucradas e incluso las consecuencias jurídicas que tuvo,<sup>134</sup> este episodio ha llamado la atención de quienes se ocuparon del periódico de Sojo (Vázquez Lucio: 1985 y 1988; Matallana: 1999; Boyadjian: 1999); y ha sido sutilmente analizado, en sus detalles así como en las reacciones, efectos y consecuencias materiales y discursivos que desencadenó, en términos de disputas por los valores y las concepciones de la nacionalidad –y del poder- que puso en juego (Malosetti Costa, 2005: 260-263). *El Mosquito*, por su parte, aprovechó la disputa para defender simultáneamente sus alianzas políticas y su propio espacio como periódico: defendió tibiamente las potestades de la caricatura, siempre y cuando no pasaran “los límites de la decencia”; se ocupó especialmente de las “indirectas” –según las llama- que le propinaban algunos diarios opositores y favorables a *Don Quijote*, y explotó el asunto en las caricaturas de sus ediciones de septiembre. Aunque en ellas Sojo no aparece representado con deformaciones notables, el grado de violencia de estas caricaturas se juega en el contexto en que coloca al caricaturista, a su “personaje-periódico”, a sus acciones e incluso a sus lectores. Su agresividad está en sintonía con la que Mansilla había exhibido en la Cámara:



*El Mosquito*, XXV, 1288, 11-9-1887, p. 3.

Bajo la imagen: “Pero, colega, ¿por que les puso V. nombres?”

Sojo: -Son tan opas mis suscriptores que para que comprendan, tengo que poner á todo el nombre.





*El Mosquito*, XXV, 1289, 18-9-1887, p. 2-3.

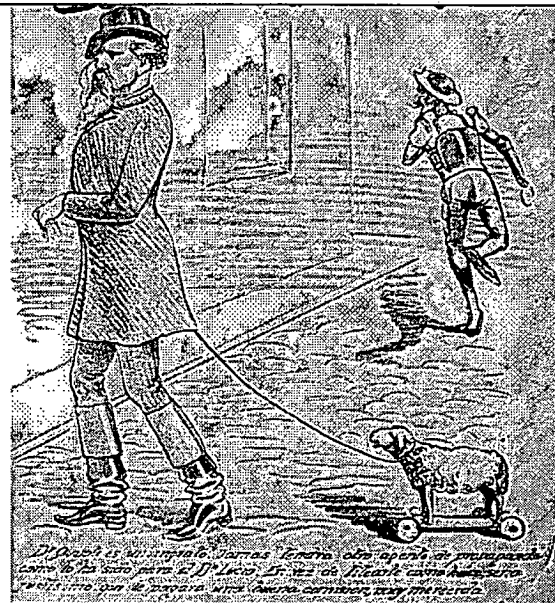
En la imagen: caricaturas de Sojo y Cornelia Pizarro (amiga de Mitre).  
Bajo la imagen: "Al fin encontró Dn. Quijote á su Dulcinea. Que sean felices y tengan muchos hijos"

Resulta evidente que en la reacción de *El Mosquito* no puede reducirse a una alineación de fuerzas facciosas, aunque este movimiento la justifique de por sí.



*El Mosquito*, XXV, 1289, 18-9-1887, p. 3.

Bajo la imagen: "-Sr. general, vengo á suplicarle me indique un medio decente de hacerme mandar á la Penitenciaría por la Cámara de Diputados. Es hoy el único medio de que tenga un diario mucha circulación."



*El Mosquito*, XXV, 1290, 25-9-1887, p. 3.

Bajo la imagen: "Dn. Quijote es un ingrato. Jamás tendrá otro agente de propaganda como lo ha sido para el Dn. Lucio. En vez de titearle como hace, sería justísimo que le pagara una buena comisión, muy merecida."



En la Cámara, Mansilla había declarado conocer al “galleguito” Sojo, e incluso conocer su venalidad, ya que él mismo le habría pagado tiempo atrás para que trabajara a favor del Comité rochista.<sup>135</sup> *Sud América*, el diario oficialista solidario con *El Mosquito*, insistió además en mellar la alegada independencia del periódico, denunciando, en una nota firmada por “Fray Mocho”, la connivencia entre el periódico de Sojo y *El Diario*, y las afinidades rochistas de ambos.<sup>136</sup> En el caso del periódico de Stein, es probable que los ataques sistemáticos propinados por Sojo a Eduardo Wilde hayan tenido, además, un peso propio en este sentido.<sup>137</sup> En los sueltos que publica el periódico queda claro que, en la argumentación de Stein, la cuestión de su talento y de su pericia profesional para la ejecución de las caricaturas está indisolublemente ligada a lo que considera como cierto límite del “decoro”, que la época ubica en la cuestión de las “personalidades” —el ataque a la *persona* privada: otro modo de nombrar lo que lo había llevado a tener que pagar multas y enfrentar procesos judiciales cinco años antes—. <sup>138</sup> Otros diarios, como la misma Cámara, se plegaron al argumento de que la caricatura atacaba los “privilegios parlamentarios” al atacar a algunos de sus miembros. Así, los diarios oficialistas condenaban a Sojo esgrimiendo argumentos incluso contradictorios (los que veían injuriada la vida privada, y aquellos que ubicaban como blanco a una institución política pública y representativa del pueblo). *Don Quijote*, por su parte, recuperó en sus páginas el apoyo de varios de sus colegas (bajo la forma de la transcripción de artículos de *El Nacional*, *El Diario*, *La Prensa*, y *The Standard*, entre otros) y sacó provecho de su éxito escandaloso prolongándolo en sus caricaturas. Por entonces, incluso, comenzaba a publicar una versión de su semanario en Montevideo (Boyadjian, 1999: 100).



*Don Quijote*, IV, 7, 28-9-1887, "Número extraordinario". P. 2-3, caricatura firmada por Demócrito.

Bajo la imagen: "Don Quijote en libertad. Bendito sea el que viene en nombre de la prensa independiente. (Nota): Esto no de la Constitución Norte-Americana, citada por el Tribunal Supremo: es de la Biblia Santa... de la prensa independiente"

Sojo-Quijote cabalga sobre un caballo con la cara de Mansilla. Su montura es un cuero de oveja (o carnero). En el cuarto trasero del caballo, una herradura (símbolo de la "patada" con que Mansilla había prometido despedir al "Galleguito"). En segundo plano, a la derecha, Sancho Panza monta un burro con la cara de Marcos Juárez. Detrás, un edificio donde se lee: "Castillo encantado" y en su bandera, "Penitenciaría". En primer plano, a la derecha, Juárez Celman con manto real y un farol roto en la cabeza. A la izquierda, una puerta, donde se lee: "Buenos-Aires. Bendito sea el que viene en el nombre de la prensa independiente". Junto a la puerta, un numeroso conjunto de personajes vestidos a la manera griega, portando cada uno una pluma gigante. En cada pluma se lee el nombre de alguno de los diarios que defendió a *Don Quijote*: *La Nación*, *Le Courier de La Plata*, *El Nacional*, *El Diario*, *El Porteño de Bahía Blanca*, *The Standard*, etc.

El año siguiente fue tan agitado como exitoso para *Don Quijote*. A principios de abril recibió una nueva amenaza de prisión y clausura. Esta vez la acusación era de inmoralidad, a propósito de una secuencia caricaturesca a la que ya he hecho mención: aquella publicada el 1 de abril, domingo de pascua, y que mostraba una figura alegórica femenina de "la patria", sacra y erótica a la vez, protagonizando un *via crucis* político. Esta vez la administración juarista se expresó directamente a través de la Policía. Se sucedieron entonces denuncias sobre atropellos diversos: la policía allanaba sin orden la casa particular de Sojo, acosaba a su abogado, confiscaba ejemplares, arrancándolos de las vidrieras donde se exhibía y hasta sacándoselos de los bolsillos a los lectores en

plena calle. “¿Por qué no organizan de una vez la *Sociedad Restauradora?*”, se indignaba el cronista de *La Nación*,<sup>139</sup> agitando el inesperado fantasma de la mazorca como agitándose en el gobierno de Juárez Celman –alusión prístina, por otra parte, a la figura de Mansilla. La edición de *Don Quijote* del 15 de abril también fue acusada y perseguido el director-dibujante por su ejecución; su edición de Montevideo fue también secuestrada. Poco después el episodio se cerró con la comparecencia de Sojo y el pago de una multa por el monto máximo previsto (y un nuevo pico de ventas del periódico). Algunos meses más tarde, en su primer número de septiembre, *Don Quijote* volvería a sufrir acusaciones y persecuciones, que culminarían en un episodio que mostraba hasta qué punto la lógica de la persecución había sido cooptada por la de la caricatura: el secuestro de la piedra litográfica del periódico por parte del Jefe de Policía de la Capital, Comisario Alberto Capdevila.<sup>140</sup>

El largo episodio policial no sólo redobló el suceso de ventas del periódico de Sojo, sino que desplazó el interés de la discusión pública del endeble concepto de “inmoralidad” a la discusión en torno a las libertades individuales (del caricaturista, de los editores, de los lectores) frente al poder del estado. Pero tuvo además otra consecuencia inesperada: volvió las miradas, nuevamente, hacia *El Mosquito*. Pese a la celebridad de Sojo, el Comisario Capdevila necesitaba acreditar su “filiación” – establecer el enlace civil necesario entre un rostro con un nombre propio-. Y para ello, recurrió a su colega. Entre los papeles del “Fondo Stein” se conserva la nota, fechada meses antes del inicio del conflicto (en febrero de 1888) en la que Capdevila requiere al director de *El Mosquito* “un número del Mosquito en el que salió caricaturado el señor Eduardo Sojo (...) En su defecto, y aún de preferencia su retrato”.<sup>141</sup> Cuando en abril estalló la persecución de Demócrito, *La Nación*, *El Diario* y *L'Independant*<sup>142</sup> complementaron su campaña de apoyo a *Don Quijote* y a Sojo con una de desprestigio para Stein y su *Mosquito*. Sus acusaciones eran tres: la venalidad del dibujante (a quien imputaban -según se deduce de los papeles personales de Stein, probablemente con justicia- el haber recibido “tierras y dinero” en tiempos de la candidatura de Rocha), su connivencia con el régimen juarista a través del ministro Wilde (v. más arriba) y su perfidia, por haber entregado a la policía al caricaturista perseguido. Stein se defiende negando los cargos, e intenta probar su entereza moral declarando que conocía, a través de Eugenio Damblans, el otro dibujante de *El Mosquito*, el escondite exacto de Sojo, sin haberlo revelado.<sup>143</sup> Complementariamente, en sus caricaturas, Stein hace escarnio de *Don Quijote* y de sus aliados periodísticos (principalmente, de *La Nación* y *El Diario*).

Así, en el número de mayo en que celebra sus “bodas de plata”, sus nuevos enemigos periodísticos son invitados que aparecen grotescamente deformados y en primer plano:



Arriba, derecha: *El Mosquito*, XXVI, 27-5-1888, p. 2-3. Caricatura sin firma.

En la guirnalda: “Veinticinco años de éxito”. Sobre la imagen: “Las bodas de plata del Mosquito”. Bajo la imagen: “Los héroes y sus invitados se dirigen a la sala del banquete, pasando por la galería de los triunfos”.

Izquierda, arriba: detalle. Un conejo golpea un bombo con el parche roto, connotando exceso y/o torpeza. Sobre el carrito: “L’Independant”. En las ruedas: “Adminis/Traci6n”.

Izquierda, abajo: detalle. El mono con armadura representa a *Don Quijote*, bailando al ritmo y sobre el bombo que agita Luis Varela, en traje de payaso. En el bombo se lee: “La sábana”.

Aun cuando clamaba que sus ventas habían subido hasta los quince mil ejemplares, parecía claro que *El Mosquito* se abroquelaba en sus recursos de siempre para competir con *Don Quijote*. Hasta que a la “Galería Contemporánea” y a la de “Celebridades” que ofrecía como prima, se le sumó un recurso más: la crónica ilustrada de casos policiales, que comenzó a publicar —ocupando toda la extensión del periódico— en julio de 1888. La irrupción del “caso” policial en el periódico satírico logró, al parecer, suscitar la curiosidad del público. Al mismo tiempo, paradójicamente quizá, hacía de parte de las acusaciones que había recibido una nueva marca singular de *El Mosquito*, en tanto esta

novedad no podía sino hacer ostensibles los vínculos estrechísimos entre el periódico de Stein y las autoridades policiales, fuentes evidentes de los retratos de imputados y detalles (visuales y narrativos) de las causas relevadas.<sup>144</sup> Aunque el recurso a este nuevo género de noticias por parte de *El Mosquito* duró poco, es sintomático del modo en que la irrupción de *Don Quijote* y las destrezas estéticas y políticas de su director comenzaban a dominar el pequeño campo de la prensa satírica. Entre septiembre y octubre de 1888 *El Mosquito* volvía plenamente a su formato con caricaturas políticas, para apoyar plenamente la disputa por la sanción de la ley de Matrimonio Civil, un terreno en el que podía coincidir parcialmente con *Don Quijote* (aunque éste extremara el reclamo promoviendo, en primer plano, la ley de divorcio).<sup>145</sup> Para *El Mosquito*, *Don Quijote* seguía siendo un mono con armadura. Para el periódico de Sojo, ni Stein ni su periódico calificaban siquiera para convertirse en personajes. Apenas podían constituirse en referencia ocasional, para fustigarlos en algún suelto.<sup>146</sup>

No es, sin embargo, la única presencia de *Don Quijote* que *El Mosquito* registra en sus páginas. De manera más sutil y, si se quiere, más inquietante, algunos sujetos y algunas configuraciones visuales que Sojo había constituido como marca propia comienzan a irrumpir en el periódico de Stein. La alegoría viril del pueblo y la escena del martirio del crucificado (muy frecuente en *Don Quijote*) se dejan ver en *El Mosquito* conforme avanzan las ediciones de 1889. Así, si se renuevan las alianzas políticas y sociales, y nuevos sectores del pueblo y del público van encontrando formas de asociación más eficaces, al tiempo que la crisis económica, política e institucional se cierne sobre el gobierno de Juárez Celman, sus representaciones —pesa aquí el lápiz de Eugene Damblans— se hacen visibles en las páginas de *El Mosquito* bajo las formas que venía modelando *Don Quijote*.<sup>147</sup>



*El Mosquito*,  
XXVI, 1369,  
7-4-1889, p. 3.  
Caricatura  
firmada por  
Damblans.

En el pantalón del  
hombre: "pueblo".  
En el edificio  
destruido: "La  
Bolsa".  
Bajo la imagen:  
"Lo que piensa el  
pueblo".

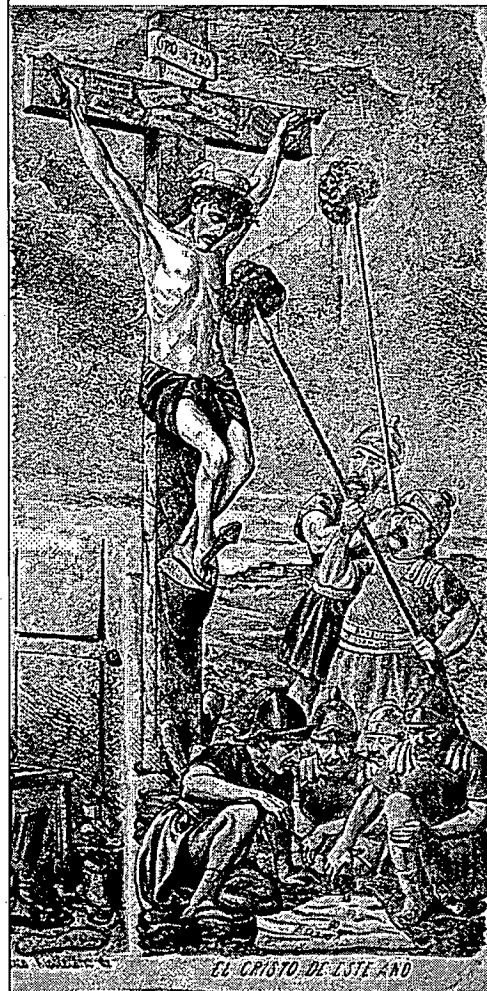
*El Mosquito*, XXVII, 1421, 6-4-1890, p. 3. Caricatura  
sin firma. [Damblans?]

Bajo la imagen: "El Cristo de este año".

Como "el Cristo", figura alegórica en cuyo gorro se lee  
"comercio". Clavo de los pies: "especulación"; de la  
mano derecha: "explotación"; de la izquierda: "oro".

En el tope de la cruz: "Oro a 270". En el madero  
horizontal, papeles donde se lee: "sociedades  
anónimas", "títulos", "deudas", "cloacas". En los  
trajes de los soldados que empuñan los palos con hiel:  
"oposición sistemática". En los cascos de los soldados a  
los pies del Calvario: "bancos particulares". En el  
tapete donde juegan a los dados: "Bolsa".

(La escena parodia, por supuesto, el episodio de la  
crucifixión de Jesús, en la que algunos soldados lo  
mortifican con paños con vinagre y otros lo despojan  
de sus únicas vestimentas, que se juegan a los dados.  
Este episodio ha tenido múltiples versiones plásticas).



#### 4.5.1 Frente a la revolución del '90

La emergencia de esta nueva *imagerie* quijotesca en *El Mosquito* incluyó también un elemento del que tradicionalmente había hecho uso la imprenta satírica europea –por ejemplo, en los dibujos de J.J. Grandville-- pero que en Buenos Aires, y sobre todo, en esos años, había prácticamente hegemonizado *Don Quijote*: la presentación de un “zoológico” o bestiario político. Así, mientras *Don Quijote* se definía plenamente como “cívico” –en alusión a la *Unión Cívica*, la nueva agrupación que reunía a algunos antiguos autonomistas con dirigentes más jóvenes, y entre cuyos principales líderes se encontraban Leandro Alem y Aristóbulo del Valle-, *El Mosquito*, abroquelado en el juarismo cada vez más cercado por la subida del oro y por las internas propias de su lógica política e institucional, organizaba, alrededor de la figura de Alem, a los *chívicos*.



*El Mosquito*, XXVII, 1436, 20-7-1890, p. 2-3. Caricatura sin firma (posiblemente de Damblans, a juzgar por la caligrafía del texto).

En el escudo, al centro de la imagen: “Unión Chívica”.

Bajo la imagen: “El Chivo: -Señores diaristas, muévanse un poco, y Vds., señores colaboradores, a ver si dejan de haraganear. Es una vergüenza que no hayamos conquistado aun el candelero!”





*El Mosquito*, XXVII, 1434, 6-7-1890, p. 3. Caricatura sin firma.

En el mostrador: "Choricería del Chivo".

Detrás del mostrador, de izquierda a derecha: Delfín Gallo, Aristóbulo del Valle, Lucio V. López. Asomando, Leandro N. Alem, "el chivo".

Bajo la imagen: "EL PUEBLO: - Gracias, los he probado en 1880 y dan retorcijones de barriga!"

La revolución del Parque, el 26 de julio de 1890, no sólo fue un momento de inflexión en la constitución de la ciudadanía argentina, en el modo de concebir la participación política y las agrupaciones partidarias, sino que también y tal como ha sido pensado en relación con estos problemas, fue un momento "de eclosión de lo nuevo que estaba destinado a eliminar lo viejo. (...)" siempre y cuando se recuerde que "lo viejo constituye un ingrediente fundamental del programa de los revolucionarios" (Sábato 1990; 28), vale decir, de lo nuevo. Esta afirmación se aplica también y muy especialmente a la recepción e interpretación de la prensa satírica, y a su capacidad para producir un imaginario. Suele afirmarse, desentendiéndose de la fuente, que Alem habría afirmado que la revolución la habían hecho "la unión cívica y *Don Quijote*". Mito impreso, como corresponde, la fuente de esta cita es la lengua del orador de la revolución, en el momento inmediatamente posterior a la lucha. Resto oral, su carácter es tan misterioso e inasible como la prosodia de la oratoria revolucionaria. Menos enigmáticas aunque igualmente poderosas son algunas escenas que los diarios contemporáneos eligieron para expresar y dar forma al momento mítico moderno por excelencia, la revolución. En su edición de agosto de 1890, pocos días después de la batalla del Parque de Artillería, *Don Quijote* reproduce en sus páginas un fragmento de una nota de *El Nacional* que resulta particularmente significativo:

En cierto sentido estamos asistiendo al triunfo de Sojo.

La campaña de su *Don Quijote* ha encarnado en el pueblo, que estos días, para espresar sus ideas, ha adoptado las dos enérgicas imágenes popularizadas por *Demócrito* en su lucha contra el juarismo, la del farol... y la otra. (...) ("En casa de *Don Quijote*", *Don Quijote*, VI, 52, 17-8-1890, p.1 c.2-3).<sup>148</sup>



Y son muchas, en verdad, las alusiones que las diversas crónicas de la época, incluyendo entre ellas la tradición oral, hacen a los “rompe-faroles” y a los versos repetidos por la muchedumbre: “ya se fue, ya se fue/el burrito cordobés” [vg., Juárez Celman]. Lo que *El Nacional* denomina -y *Don Quijote* repite orgullosamente- “el triunfo de Sojo” es en realidad el momento culminante del funcionamiento de la prensa satírica, porque supone la apropiación popular o, al menos, percibida como tal, de dos símbolos que habían cobrado forma y sentido en sus palabras y sus trazos. Convertidos en “interpretante pragmático” —en el sentido peirciano- la rotura de faroles y el coro contra el “burrito” salen de las páginas impresas para convertirse en modos de transformar el paisaje y el paisaje social urbano, para comenzar a formar parte de él y para, con ello y en un mismo gesto, convertirse ellos mismos en parte del mito, y también de la historia.

#### **4.6 Coda. El fin de la edad de piedra de la prensa satírica.**

Dos semanas antes de la Revolución radical del 26 de julio de 1890, el domingo 13 de ese mes, *El Mosquito* anunció en sus páginas que la empresa se había convertido en una “sociedad por acciones” con un “editor responsable”. Stein quedaba así únicamente a cargo de la “administración” y de la “parte artística”. En ese momento de crisis político-institucional y, además, económica, muchas sociedades empresariales optaban por esta resolución como medio de limitar sus pérdidas y de preservar los patrimonios individuales de los accionistas. Esta transformación permitía a Stein escudarse en una posibilidad contractual que salvaguardaba su situación personal (para entonces, el negocio de librería y papelería artística que había instalado en 1881 había prosperado y se expandía) sin desligarse por completo del semanario.

La transformación de la estructura empresarial de *El Mosquito* tuvo consecuencias drásticas y evidentes en su concepción verbal y visual. De inmediato nuevas firmas ingresaron a la parte verbal del periódico, transformando su tono habitual. Para 1891 era obvio que Stein reducía su intervención a las caricaturas de las páginas centrales, y durante un buen lapso la página inicial se llenó con sueltos políticos y costumbristas brevísimos. La página de contratapa, en tanto, compartía por partes iguales el espacio para avisos comerciales (no ilustrados, o apenas comentados con un cliché) y otra serie de sueltos, presentados con letra manuscrita. Las páginas se poblaron de sueltos firmados por seudónimos nuevos: la preeminencia de la literatura con gauchos (*Martin Fierro*, *Sardetti*, *Juan Moreira* son las firmas más frecuentes entre

1891 y 1892) habla de una voluntad acriollada y pendenciera que alterna con la irrupción de poemas y fragmentos literarios no siempre satíricos, firmados por ejemplo por Lasso de la Vega y, con mucha más frecuencia, por Manuel Bahamonde. Con ellos se mezclan seudónimos más neutros o previsibles (*Plinio, Tibis, Figaro*), y otros, como *Argos* o *Bartolito* —ambos remiten, inequívocamente, a Bartolomé Mitre y Vedia— de los que no queda claro si son usados de manera transparente en su referencia o irónica por la que inducirían. Los nuevos nombres de las secciones también son desconcertantes, sobre todo en relación con la monotonía de los “Suelos” y “Picotones” —“Ronchas”, ocasionalmente y en ausencia de Stein— que hasta entonces contenían y organizaban la parte escrita del periódico. Se sumaban ahora “Callejeando”, “Cuentos alegres”, “Mesa revuelta”: sintagmas todos que instalan, en tiempo de estado de sitio, la ficción y la poesía no política en las páginas del periódico. Al mismo tiempo, lo abren hacia la imaginación de otros ámbitos (la sociabilidad civil en la calle y en la casa, el barrio, la anécdota exótica) que anuncian el contenido variopinto de los *magazine* modernos; un tipo de publicación y de objeto de consumo cultural que la experiencia de *Caras y Caretas* de Montevideo (1890) o de *El Cascabel* porteño de Enrique Coll (1892) son ensayos contemporáneos.<sup>149</sup>

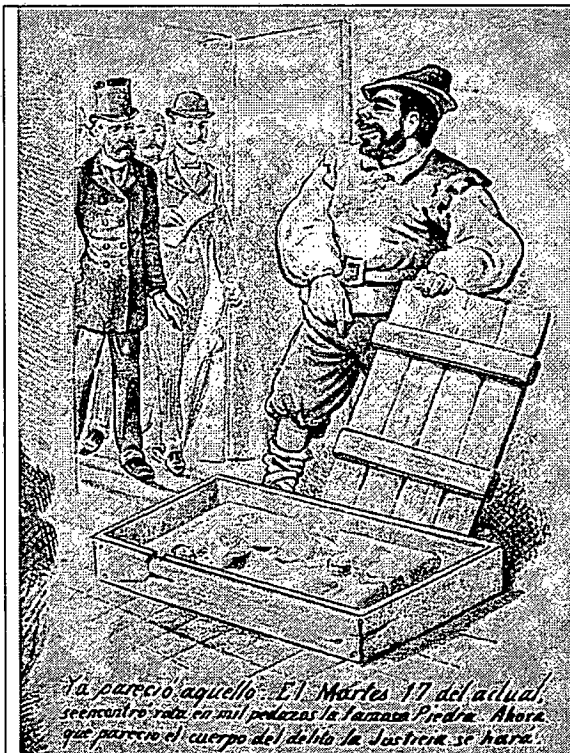
Por entonces se preparaba una nueva escena electoral, en la que, como es sabido, Mitre y Roca interpusieron la figura de Luis Sáenz Peña para forzar la declinación del candidato modernista, su hijo Roque. *El Mosquito* había hecho su elección por el padre —y por los núcleos de poder que le eran familiares— casi desde el inicio, y sostuvo la candidatura y, luego, los primeros años de la gestión de Sáenz Peña sin fisuras. En julio de 1893, tras haber cumplido treinta años de existencia, el periódico dejó de publicarse sin mediar avisos o notificaciones previas. Dos semanas antes, uno de los principales líderes *cívicos*, Aristóbulo del Valle se había incorporado como Ministro de Guerra al gobierno de Sáenz Peña, en un intento de integrar al ejecutivo nacional las fuerzas de los radicales. Dos semanas más tarde estallaban las revoluciones radicales de San Luis, Santa Fe y Buenos Aires. Los combates militares y las negociaciones políticas entre diferentes sectores “nacionales” y “cívicos” ocupaban las primeras páginas de los diarios. Por eso, probablemente, tampoco la prensa “seria” registró la desaparición de *El Mosquito*, que dejaba, así, una escena en la que no parecía ser un actor necesario.

El caso de *Don Quijote* es bien distinto. Celebrado el éxito de la revolución incluso con procesiones a la casa de Sojo, el periódico editó un número extraordinario con grabados (e incluso algunos fotgrabados) y textos conmemorativos de escritores,

artistas, dibujantes y dirigentes revolucionarios. En los meses siguientes, el semanario quiso ver en Mitre un nuevo líder honesto y cercano al pueblo.<sup>150</sup> *Don Quijote* pasó entonces de ser un periódico opositor a una posición con la que estaba menos familiarizado: la de crítico algo más morigerado, sosteniendo de todos modos y con eficacia algunas de las representaciones y consignas de la etapa anterior (allí estaba y estaría por muchos años más, entre otros, Julio A. Roca para justificarlo). Sojo regresó triunfalmente a Madrid en abril de 1891, dejando la parte gráfica del semanario a cargo de José M. Cao, su alter ego artístico (*Demócrito II*). A partir de entonces viajó regularmente entre Europa y América, sosteniendo una versión española de su semanario y otra argentina. Aunque el éxito siguió acompañando a *Don Quijote* al menos hasta fines de siglo, y sin competencia estable durante buena parte de ese período,<sup>151</sup> su máximo punto de despliegue visual y de eficacia performativa estuvo marcado por la revolución del '90. Su declinación, como se verá en el "Epílogo", estuvo tan identificado con su director como lo había estado su inicio y ese episodio de triunfo central. Hacia fines de siglo y sobre todo, con la salida de la nueva *Caras y Caretas*, Sojo se convertirá en el representante de la sátira *fuera de lugar*.

Pero ya algunos años antes, dos imágenes finales habían cerrado el ciclo de la prensa satírica argentina y rioplatense. Ambos tienen como protagonista a un elemento ancilar en su producción, y habitualmente invisible: la piedra litográfica.

El primero es el cierre de aquel secuestro de la piedra de *Don Quijote* por parte del Comisario Capdevilla, en septiembre de 1888. Tras el decomiso del "cuerpo del delito", *Don Quijote* hizo del episodio una campaña de larga memoria. En cada oportunidad posible Sojo y el semanario reclamaban, una y otra vez, la devolución de la piedra. El 17 de marzo de 1891, informaba la redacción, el Jefe de Policía Dr. Donovan, "como cumplido caballero", había devuelto a *Don Quijote* "el cuerpo del delito": la piedra litográfica que, "rota y todo, es una joya de más valor que si fuera un brillante". El reclamo de la piedra, tal como puntualiza Laura Malosetti Costa, tiene "un valor múltiple", en tanto ponía en el centro de la escena el problema "del instrumento de arte, de trabajo", al tiempo que llamaba la atención sobre el soporte material de las caricaturas y, en el mismo gesto, apuntaba, por el absurdo, a la cuestión de los límites legales de la libertad de expresión: "si no podían llevarlos presos, si no podían legalmente cerrar la redacción, entonces se llevaban aquello que ellos necesitaban para expresarse" (Malosetti Costa 2005; 267 y 269).



*Don Quijote*, VII, 22, 22-3-1891, p. 3.  
Lámina firmada por Demócrito.

Bajo la imagen: “Ya apareció aquello: El Martes 17 del actual, se reencontró rota en mil pedazos la famosa Piedra. Ahora que pareció [sic] el cuerpo del delito la Justicia se hará”.

Secuestrada y restituida, además, la piedra rota actualiza el valor polémico del sintagma cristalizado “el cuerpo del delito”, poniendo en cuestión el genitivo: la piedra era, desde la perspectiva de Capdevilla, el *cuerpo del delito* de prensa; desde la de Sojo y *Don Quijote*, es el cuerpo –roto, mancillado, destrozado— del delito policial. Pero es también una *joya*. Desgajada de su función en la práctica productiva, estética y política, las grietas y surcos de esa piedra ahora inservible son el equivalente de las facetas del diamante: su número eleva su valor.<sup>152</sup>

Más de un año después, en junio de 1892, también *El Mosquito* pone en sus páginas una piedra rota. La alusión a la materialidad del trabajo, al soporte y a los límites expresivos que ambos suponen.



*El Mosquito*, XXX, 1532, 12-6-1892, p. 2-3. Caricatura sin firma.

Sobre la imagen: "Al empezar la tirada de esta página la piedra se rompió —nuestros favorecedores nos perdonarán si hemos preferido poner el periódico en circulación, con la caricatura destrozada, antes que suspender la salida".

Bajo la imagen: "Curso de puntuación política"

Primera columna: "Punto de interrogación". [Luis Sáenz Peña, presidente electo el 10 de abril de 1892, como la curva del signo; José Evaristo Uriburu, su vicepresidente, abajo, como el "punto"].

Segunda columna: "Punto de admiración". [La barba es ostensible sinédoque del rostro de Leandro N. Alem; como el punto, Bernardo de Irigoyen. Ambos dirigentes cívicos, que habían compartido posiciones en la Revolución del Parque, están ahora en fuerzas opuestas: Alem lidera a los "radicales"; en 1891, Irigoyen ha acordado con Mitre —de ahí la "admiración"— y es el segundo término en la fórmula presidencial de los "cívicos" (Mitre-Irigoyen)].

Tercera columna: "Punto y coma" [Medio rostro de Bartolomé Mitre, como "punto", y la cabeza de Roca con una cabellera que es cita de la "cola" del zorro con que lo dibujaba *Don Quijote*].

Cuarta columna: "Punto final" [Carlos Pellegrini, el presidente saliente] y, debajo, "dos puntos" [Julio Costa y Roque Sáenz Peña, habían sido los dos candidatos del joven movimiento modernista que había perdido las elecciones; el segundo se incorporó en junio a la Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires].

Sobre el final de su existencia, *El Mosquito* encuentra en esta imagen que tiene como centro, también, la materialidad del oficio, el soporte de su mensaje como periódico y los límites expresivos de la imagen —pero esta vez, no los límites legales o políticos, sino los de su propia especificidad, y a la vez, sus límites estéticos—. Bajo la forma del jeroglífico, en esta lámina *El Mosquito*, periódico que parece cargar con una tradición política, expresiva y estética "residual", encuentra un núcleo para lo nuevo. Al límite entre la lengua escrita y la imagen consagratória, y con un máximo de síntesis

semiótica y, por tanto, presuponiendo un elevadísimo grado de sobreentendidos de su público, la piedra rota que dibuja Stein funciona como polo opuesto y complementario del *cuerpo del delito* de *Don Quijote*. Si el reclamo de la piedra por parte de Sojo explicitaba “sus usos y su procedencia, su valor material y su importancia para el caricaturista, tematizando precisamente su oficio y construyendo para este un lugar simbólico en la trama cultural” (Malosetti Costa 2005; 267), las grietas de la piedra rota, robada y restituida, constituían las marcas históricas e imborrables de ese *lugar simbólico*; marcas cuya elocuencia permitía una decodificación amplísima, masiva, por parte de su público lector. Las grietas rectas y prolijas de la litografía de Stein no sólo estrechan hasta lo impensable su círculo de destinatarios deseados, sino que son, ante todo, no denuncia, sino autorreferencia y propuesta de una nueva escritura. En ambos casos, romper la piedra es, aquí, romper el molde y anunciar el futuro: la prensa que vendrá.

## Notas al Capítulo 4

<sup>1</sup> Durante el último tercio del siglo XIX se produjeron una serie de transformaciones técnicas y tecnológicas que cambiarían definitivamente la prensa y el lenguaje de los periódicos, y también la práctica del periodismo. Las nuevas prensas y la posibilidad de obtener papel a menor costo, el desarrollo de las agencias internacionales de noticias y el tendido de cables telegráficos, así como las nuevas técnicas para la reproducción de la imagen transformaron no sólo el lenguaje de los periódicos sino la práctica del periodismo (Weill: 1994). Las consecuencias de estos procesos modernizadores fueron múltiples y heterogéneas. Entre ellas están tanto el cambio de la sintaxis periodística (más sintética y económica al ritmo de las noticias que transmitían los cables), como la posibilidad de encontrar en el periódico un espacio de autonomización para la escritura literaria (Ramos: 1989), así como la emergencia de nuevos géneros discursivos (la “crónica”; el “reportaje” en que la entrevista del *reporter* cobró cada vez más protagonismo; la novela-folletín... (Laera: 2004)).

En cuanto a la imagen, en 1890, poco después de su generalización en Europa, *Caras y Caretas* adoptó el fotograbado tramado o de medio tono (*halftone*), que posibilita dos novedades importantes: la interacción de palabra e imagen en una misma página y la multiplicación de cualquier tipo de imagen de manera económica. “Con esta aplicación la cultura visual porteña experimentó entonces una suerte de proceso de masificación, con imágenes que empezaron a invadir el espacio urbano y la vida cotidiana, migrando de soporte en soporte”. (Szir, 2009: 113).

<sup>2</sup> La Sociedad Tipográfica Argentina fue el primer gremio del país, fundado en 1857. Sobre este punto v. también Roman (2003b).

<sup>3</sup> Tales mutaciones, claro está, forman parte también de las que experimentaron los modos de concebir la vida pública y la vida privada que, en esas dos décadas, volvían a tomar forma en el marco de una serie de debates y de decisiones institucionales, políticas, económicas y culturales. Aunque los hechos son muy conocidos, la mera enumeración de algunos de esos acontecimientos permite advertir hasta qué punto prensa y vida pública acusarían sus resonancias. La articulación de un estado nacional relativamente estable tras la resolución de la Guerra interregional de la Triple Alianza, el cierre de las guerras reconocidas como “civiles”, el fracaso de la revolución de septiembre de 1874; las sucesivas guerras defensivas y ofensivas por la conquista económica y política del territorio de la Patagonia; y el triunfo de la federalización de Buenos Aires en 1880; la capacidad de ese Estado para enfrentar conflictos intraélite y para operar en las disputas con sectores de poder específicos, como el clero, laicizando la regulación jurídica de la vida privada (con la sanción del Código Civil, en 1871) y marcando su interés por hacer de la salud y la educación objetos de intervención estatal (a través de las leyes de Educación Común (1884) y Matrimonio Civil (1888), de la estatización del Registro Civil y de la administración de Cementerios); la insistencia en una política inmigratoria que comenzaba a tener un impacto perceptible en los grandes núcleos urbanos y resolvía, al menos momentáneamente, la demanda de fuerza de trabajo que acompañó una exitosa articulación de una política agro exportadora; los cambios urbanos, de perfil poblacional y también de usos y costumbres que iban modelando nuevos públicos políticos y culturales, con sus propias demandas en ambas dimensiones; los efectos en ingreso de capitales de esta política en términos de capacidad de endeudamiento y de inversiones, y de distribución de los beneficios de tales ingresos al interior de determinados sectores de la élite. Arbitraria, si se quiere, y necesariamente parcial, esta sucinta enumeración busca subrayar, a través de ciertos sucesos que se articularon simbólicamente de manera muy notable a través de la prensa y de la prensa satírica, el complejísimo haz de transformaciones que experimentaron las construcciones de los estados (nacional, provinciales) y de la nación durante la segunda mitad del siglo XIX.

<sup>4</sup> Sobre la prensa argentina de estos veinte años, v., entre otros, Duncan (1980), Halperín Donghi (1985), Roman (2003, 2010), Alonso (2004).

<sup>5</sup> Sobre la revolución de 1890, interesa particularmente para este punto la interpretación de Sábato (1990). Sobre las transformaciones del público: Prieto (1988); sobre las de la prensa: Romano (2004), Rogers (2008), Szir (2007 y 2009).

<sup>6</sup> Sin duda Choquet no se refería al desaparecido *Tom Pouce* (1866), sino a otras publicaciones satíricas ilustradas de la época. Lamentablemente ni la historia de la prensa, ni las colecciones que se conservan en archivos y repositorios que he podido consultar hasta el momento dan pistas sobre cuáles podrían ser estas publicaciones. Lo que ratifica la excepcionalidad del éxito de *EM* —que, por otra parte, encabeza este

artículo con dos epígrafes que informan que Choquet advertía tal excepcionalidad: “*Noblesse oblige. Divisa antigua/ Succes oblige. Divisa de El Mosquito*”.

<sup>7</sup> Como se verá en este mismo capítulo, el conflicto más severo que enfrentó *El Mosquito* se dio justamente en el momento en que su “independencia” era nula: fue durante 1882, después de que Stein firmara un contrato para poner su periódico al servicio del grupo que impulsaba la candidatura de Dardo Rocha. V. más adelante, en este mismo Capítulo, “4.4.2 *El Mosquito* bajo contrato”, p. 358 y ss.

<sup>8</sup> En sintonía con esta definición, Suárez Danero destacando en los dibujos de Stein su “refinada intención y, sobre todo, con tan noble desinterés, que nadie jamás hubo de hacerle reproche ni de poner en tela de juicio su hombría de bien. (...) No hubo debilidad, ni ambición, ni proyecto, ni sueño, ni felonía, ni reforma, ni vicio, ni pacto severo o convenio vituperable que él no glosara con su lápiz insinuante, festivo y, a veces, severamente mordaz” (1964: 8). De manera análoga, y en un contexto completamente diverso, al dar una noticia biográfica sobre Stein a propósito de su desempeño como profesor de la Escuela Naval, el redactor del artículo correspondiente afirma: “Pese a sus caricaturas políticas, fue respetado en sus tareas porque actuó con total independencia” (Puglisi, 2007: 46).

<sup>9</sup> *La República*, diario fundado por Manuel Bilbao en 1867, fue el primer periódico porteño en ser vendido por “muchachos” en las calles (Galván Moreno, 1943: 216).

<sup>10</sup> Entre Caseros y la década de 1870 habían aparecido en Buenos Aires varias revistas culturales; vale decir, eminentemente no noticiosas ni políticas, sino científicas y/o literarias. Pero ninguna de ellas había vuelto a dar a su propuesta visual y, concretamente, a la inclusión de imágenes una función específica, más allá de la ornamental. Para un panorama descriptivo de estas publicaciones puede verse Auzá (1999).

<sup>11</sup> En la correspondencia entre Cantilo, fundador y director del periódico, y Juan María Gutiérrez, quien habría tenido una importante función como interlocutor y asesor suyo, el primero muestra una insistente preocupación por la ejecución material de las ilustraciones (Auzá, 1980: 151-152). Estas preocupaciones implican tanto problemas de orden estético (“Estoy de acuerdo con Ud. respecto de la incapacidad de Meyer para monumentos”) como prácticos (“Pero no puedo hallar quien haga esa parte”). Esto último, incluso al punto de comprometer la publicación (“Meyer me tiene desesperado con su insolencia: su compromiso es dar dos dibujos y cuando no quiere no los da, pero cobra siempre.”; “Meyer debía darme hace días las próximas láminas de los últimos días de Pompeya, y ahí está detenida la edición, causando los perjuicios consiguientes.”) (todas las citas de la correspondencia Cantilo-Gutiérrez, en Auzá, 1980: 151).

Por otra parte, Auzá (1980) menciona como reemplazantes de Meyer a (Elías) “Duteil”, “Adam”, “J. Momio” y “Adriment”. Adam estuvo a cargo de las caricaturas de *El Mosquito* después de la partida de Meyer; Jules Monniot y (Ulises) Advinent, cuyos nombres se parecen notablemente a los que señala Auzá, sucedieron a Adam en la misma tarea. Salvo una litografía, “Paseo de Domingo”, firmada por “Schleisinger” (nombre de un litógrafo de la época, y que posiblemente, por tanto, corresponde a una imagen que este tenía disponible), todas las ilustraciones fueron específicamente ejecutadas por estos dibujantes para el *Correo del Domingo*. Este hecho muestra que el plantel de ilustradores que, por entonces, podía distribuirse la tarea en Buenos Aires era sumamente acotado (hecho que explica tanto las preocupaciones de Cantilo por no encontrar reemplazante para Meyer como así también el que un aficionado como Stein fuera contratado por *El Mosquito* por esos años).

<sup>12</sup> Incluso el caso de esta imagen es interesante para advertir la doble propuesta, estrictamente literaria y político/noticiosa, del *Correo del Domingo*. Estanislao del Campo dio a conocer *Fausto. Impresiones de un gaucho en la representación de esta ópera* en el *Correo del Domingo*, el 30 de septiembre de 1866. La ilustración central de ese número, a doble página, es de Meyer. En ella se muestra a dos paisanos, presumiblemente Pollo y Laguna, los protagonistas del poema, junto a un espejo de agua. La lámina ilustra el pasaje del poema que los contemporáneos celebraron como el de su mayor lirismo: el que se dedica a la descripción de “la mar” (Canto III). Como se sabe, el poema de Del Campo tuvo éxito rápidamente, acompañando o replicando las representaciones del *Fausto* de Gounod que se sucedían en el Teatro Colón. El diario porteño *La Tribuna* decidió apadrinar una “edición de lujo” del folleto con el poema, que estuvo lista a principios de noviembre del mismo año. Entre otros atractivos, esta edición contaba con una nueva lámina de Meyer, que reproduce la lámina del *Correo del Domingo* con un cambio importante: las caras de los paisanos no son ya anónimas, sino que se trata de retratos de Del Campo y Adolfo Alsina. El poema, la imagen y hasta la venta del folleto “de lujo” se convierten así, y por ese solo gesto, en una intervención en la política facciosa. Ficción y acción política son campos que en el siglo XIX argentino, no se deslindan sino tardíamente; ilustración, desarrollo expresivo y propaganda política son ámbitos que se interpenetran y se potencian mutuamente.



<sup>13</sup> *El Plata Ilustrado*, fundado por Gustavo Kordigen (editor y director) y Carlos Jansen (jefe de redacción) se publicó entre el 15 de octubre de 1871 y el 13 de julio de 1873. En él colaboraron, entre otros, Juan Carlos Gómez, José María Heredia, Gerturdis Gomez de Avellaneda, Eduarda Mansilla (con el seudónimo “Alvar”) Ricardo Gutiérrez y Bartolomé Mitre. La revista puso menos énfasis en lo inédito de las colaboraciones, y reimprimió textos de Esteban Echeverría –sus *Obras Completas*, compiladas y editadas por su amigo y albacea Juan María Gutiérrez, estaban publicándose por entonces– y Bartolomé Hidalgo, entre otros.

Henri Stein fue su dibujante. Una vez más, como en el *Correo del Domingo*, un ilustrador de *El Mosquito* compartía su trabajo satírico con otro “serio”. Auzá (1999) asegura que “Stein fue una de las causas del éxito que alcanzó *El Plata Ilustrado*” (167). La revista se publicaba por la Imprenta Germania; por la que también salía entonces *El Mosquito*.

<sup>14</sup> El ejemplo que se muestra a continuación no es el único caso en el periódico que, de hecho, tematiza también los modos en que los periódicos y periodistas locales (sobre todo, H. Varela) se alinean e intervienen a distancia en la guerra europea. V., por ejemplo, las caricaturas correspondientes a las ediciones del 14 de agosto de 1871; 4, 11 y 18 de septiembre del mismo año; 1 de octubre, etc.

Tomo el término “aclimatación” de la teoría de la traducción y, particularmente, del trabajo clásico de Schleiermacher ([1813] 2000).

<sup>15</sup> Vale aclarar, de todos modos, que la Guerra Franco-Prusiana fue un acontecimiento que alcanzó particular repercusión internacional a partir de su cobertura por parte del periodismo escrito y gráfico. Por otra parte, es cierto también que los sucesos de la Comuna de París vieron multiplicarse las publicaciones periódicas satíricas, en ocasiones, retomando simbólicamente algunas aparecidas durante la Revolución de 1789. V., entre ellas, *Le Sifflet*, *L'Eclipse*, *Les Fils du Père Duchêne* y *Le Grelot*. Colecciones completas o parciales de estos periódicos pueden consultarse en el sitio web de la Biblioteca Nacional de Francia (<http://gallica.bnf.fr/>) y/o en el de la Universidad de Heidelberg: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/frzeit.html>

<sup>16</sup> Albert Humbert fue un escritor, periodista y dibujante francés (1835-1886). Además de colaborar en *L'Eclipse*, fue autor de otros periódicos satíricos; entre ellos, *Le Bouffon*, *Le Journal Amusant*, *La Vie Parisienne*, *Le Sifflet*, *Le Grelot* y el hebdomadario anticlerical y antimilitarista *La Lanterne de Bouquillon* (luego *Lanterne de Rochefort*; 1868-1926). Publicó además numerosos relatos cómicos y satíricos, como *Cadavres sur cadavres. Emotions à jet continu* (1869), una parodia de la novela histórica y de la novela-folletín de tema histórico, *Les Gens de Velleguindry* (Caradec, 1992).

<sup>17</sup> Podría suponerse a este ejemplo aislado en el conjunto de las ilustraciones de *El Mosquito*. El hecho de que, algunos meses más tarde, incluya en su tapa imágenes *silhouette*, como lo venía haciendo también *L'Eclipse* induce a pensar que Stein prestaba especial atención a este periódico. Años más tarde, en 1877 y en plena floración de periódicos satíricos que compiten con el de Stein, el semanario satírico *Doña Mariquita* embestirá contra el Stein y contra Choquet, señalando particularmente respecto del dibujante, “este Stein, chistoso por incubación, tuvo la cachasa de manosear ocho ó diez años todos los periódicos franceses y españoles con caricaturas y como es incapaz de *crear*, hoy nos espeta lo que copia *al pelo* y...” (...)” (*Doña Mariquita*, I, 2, 1-1-1887, p.1 c.3; citado también por Tell (2009); texto completo en el “Apéndice”).

E incluso mucho más tarde, en 1883, un momento completamente diverso tanto en lo que hace al contexto político en el que interviene como a la organización interna del periódico como empresa, *El Mosquito* explicitará el modo en que “copia” y reelabora imágenes de fuente extranjera (concretamente, del periódico francés *Le Grelot*). La explicación de Stein funciona en esta oportunidad como argumento para evitar una sanción por parte de la Municipalidad por publicar “imágenes indecentes” (v. “Suelos”, *El Mosquito*, XXII, 1083, 7-10-1883, p.4 c.1). En los ocho años que van de la denuncia de *Doña Mariquita* a la denuncia de ignorancia (de su fuente francesa) por parte de *El Mosquito* el valor de la “copia” se ha invertido: la falta de originalidad puede interpretarse ahora como respaldo ideológico y como acto de reapropiación política y activa por parte del semanario.

El contexto en que se producen estos intercambios será objeto de análisis en este capítulo. V. las imágenes correspondientes en el “Apéndice” de esta tesis, p. 584.

Las traducciones (“aclimatadas” o no) y también los “préstamos” en sus más diversas formas (del robo a la cita, pasando por el plagio y por la “cesión” o compra de derechos) son, por lo demás, parte indiscernible de la historia de la prensa periódica: basta recordar la forma de los “espíritus” y “archivos”,

formas de la prensa que reunían noticias de primera mano o de otras publicaciones periódicas. Ambos nombres pervivieron, en el Río de la Plata, en el periódico oficial fundado por Pedro de Ángelis durante el segundo gobierno de Rosas (*Archivo Americano y Espíritu de la Prensa del Mundo*, 1843-1851). Pero más concretamente, este tipo de relaciones intertextuales estructuraron la circulación de literatura extranjera en la prensa argentina del siglo XIX. El estudio de las formas de circulación y reapropiación de la literatura “mundial” en la prensa argentina podría iluminar, quizá, estrategias materiales y retóricas análogas o bien complementarias para el caso de las imágenes y de la literatura impresas.

<sup>18</sup> Ocasionalmente llegó a insertar algunas notas breves e incluso algún diálogo en el que los protagonistas eran personajes referenciales o alegóricos vinculados con la guerra europea. V., por ejemplo, “Entre primos”, una suerte de paso de comedia en el que intervienen los grandes monarcas y líderes europeos: Victor Manuel, Pío [IX, el Papa], Bismark, Francisco José, Isabel [II, reina de España], Leopoldo [de Hohenzollern, príncipe berlinés y candidato al trono español en 1870], Guillermo de Prusia (*El Mosquito*, IX, 402, 9-10-1870); p. 2-4.

<sup>19</sup> V., por ejemplo, el “Sermón del Padre Mosquito” (*El Mosquito*, VIII, 378, 17-4-1870; p. 4-6).

<sup>20</sup> V. “Poesía mosquitera”, un artículo que comenta la polémica, suscitada por la publicación del volumen de *Poesías* de Estanislao del Campo (1870), que sostenían Wilde y Pedro Goyena, a propósito del estatuto y el carácter de la “poesía” (*El Mosquito*, VIII, 395, 14-8-1870, p. 10-11); o “El maestro cesáreo”, a propósito de un artículo publicado por Wilde en la *Revista Argentina* y que, según el semanario satírico, debiera ser de la autoría de Bambocha (*El Mosquito*, VIII, 404, 23-10-1870; p. 2-3).

<sup>21</sup> En sus *Recuerdos de Provincia* (1851) Sarmiento menciona a “Piojito” como uno de sus compañeros de “hazañas militares” infantiles, en las que el autobiógrafo da a entender la pervivencia del motivo de la “infancia del héroe”. Esta matriz, habitualmente eficaz y con gran fuerza argumentativo-narrativa, posee una tradición occidental prestigiosa que incluye relatos como, por ejemplo, los de los *Evangelios Apócrifos* o el de Herodoto en *Los nueve libros de la historia* para la infancia del rey Ciro. Sarmiento mismo lo retomaría más de una vez, como por ejemplo en su semblanza de José de San Martín para la *Galería de Celebridades Argentinas*, en uno de cuyos pasajes (que podría interpretarse como clave para el pasaje que comento de sus *Recuerdos*), afirma: “(...) De estas impresiones de la primera infancia, al decir de Barros Arana, quedaron rastros entre sus condiscípulos de escuela en Buenos Aires, a quienes dividía en bandos de guaraníes o portugueses, para hacer guerras infantiles, como aquellas reales entre cuyo estrépito había nacido, (...)” (Sarmiento: 1857).

Pero como es evidente, tal motivo y tal matriz resultan fácilmente satirizable —o sin más, su uso se vuelve paródicos— cuando el género en el que se inscribe se desliza de la escritura historiográfica o biográfica a la autobiografía.

Si la escritura es el medio en que el pasado se une con un hilo coherente (el del relato) con la enunciación, tanta claridad y tanta evidencia en sus proyecciones sólo puede tener como resultado un efecto de desacomodamiento: lo que la escritura autobiográfica iba a descubrir en su propio devenir, el autobiógrafo estaba ostensiblemente imponiéndolo allí. Si a esto se suma el hecho de que Sarmiento escribe *Recuerdos...* burlando el pacto implícito de la senectud enunciativa del autobiógrafo; es decir, sin la distancia suficiente de esos episodios a los que va a sopesar y dar sentido, el efecto satírico se multiplica.

Como la del personaje de “El Mosquito” en la parte visual, la aparición de *Piojito* refuerza el efecto ficcional en los demás personajes referenciales que aparecen en el periódico y que interactúan con él. *Piojito* es, además, al mismo tiempo un “par” del Sarmiento de *El Mosquito*, y un producto de su propia imaginación literaria: una suerte de proyección o de sombra que arrastra el costado más vulnerable de *Recuerdos de Provincia*, y no deja de sumir a su autor en él, afantasmándolo y caricaturizándolo.

*Piojito* vuelve a aparecer como personaje, por ejemplo, en un artículo titulado “Documentos para la historia de estos países. Dedicado a los redactores de la Revista del Río de la Plata” (*El Mosquito*, IX, 464, 15-11-1871, p. 2-3). La pervivencia del motivo se puede comprobar seis años después, en “Una hora agitada”, *El Mosquito*, XV, 756, 1 de julio de 1877, p.1 c.1-3.

Sobre la teoría de los personajes “migrantes” en el mundo ficcional y sus problematizaciones, v. Hamon (1977) y Parsons (1980); así como una consideración general y puesta al día del problema en Montalbetti (2003). Sobre la figura de “Sarmiento militar” en la prensa satírica, v. también el Capítulo 5.

<sup>22</sup> El que se trate del diario de Bilbao no es un dato menor. Los dos hermanos, Manuel y Francisco Bilbao, eran periodistas y habían conocido a Sarmiento durante el exilio chileno de este. Cinco años después de

Caseros, en 1857, Francisco se trasladó a Buenos Aires, donde participó activamente en la prensa: creó la *Revista del Nuevo Mundo* y colaboró en *El Orden*, *El Nacional Argentino*, la *Revista del Paraná*, entre otros periódicos. Todos ellos, como se observará, eran afines a las “causas de las provincias”. Sarmiento y Francisco Bilbao polemizaron por la prensa a propósito de estas cuestiones. Manuel Bilbao, en cambio, llegó a la Argentina en 1865. Desde entonces colaboró también y con mucha asiduidad en varios periódicos: *La República*, *La Libertad*, *El Nacional* y *La Prensa*, y fue editor de obras de su hermano y de Juan B. Alberdi. Después de la muerte de Francisco, Manuel publicó unas *Cartas a Sarmiento*, “recogidas por unos amigos de la verdad” (1875) en las que defendía a su hermano.

Según Carilla (1965), Manuel Bilbao sería el autor de uno de los folletos satíricos más violentos contra Sarmiento, *La República de los canallas*. Sobre este folleto, v. también el Capítulo 5.

<sup>23</sup> El artículo está firmado con uno de los seudónimos que se repite con asiduidad en el periódico, B.B.T. Pekoé. V. su transcripción completa en la sección de “Textos” del “Apéndice”.

<sup>24</sup> Recorro aquí al concepto de “archivo orientalista” acuñado por Edward Said (1978).

Para otra interpretación de las representaciones de los indios en la prensa satírica argentina, levemente distinta porque su foco es la verificación de los modos en que ésta contribuye a la “eliminación” del amerindio, v. Fernández: 2006.

<sup>25</sup> Empleo la categoría de acuerdo a la caracterización de Gilman (1985). Para Sander Gilman, el estereotipo es un instrumento útil para la interacción con el mundo y, contra lo que podría suponerse, no constituye un tipo de representación rígida sino sumamente plástica y adaptable a diversos entornos, contextos y circunstancias. Por añadidura, Gilman apunta que una de las tres dimensiones o parámetros más frecuentes que diseñan los estereotipos tienen que ver con la raza (los otros dos son la sexualidad y la enfermedad). V. Gilman: 1985; esp. el Capítulo 1.

<sup>26</sup> V., por ejemplo, la caricatura titulada “La esquila de la conciliación”, *El Mosquito*, XV, 773, 28-10-1877, p. 2-3.

<sup>27</sup> La representación de los indios y, sobre todo, de su lengua (no de los idiomas o lenguas indígenas, sino de la lengua del indio en tanto personaje con rasgos diferenciales) es un problema que las ficciones argentinas del siglo XIX intenta salvar sin demasiado éxito –al menos si se atiende a algunos de sus textos centrales, de *La Cautiva* (1835) a *Martin Fierro* (1872-1879) y *Facundo* (1845)–. La excepción más notable es, desde ya, *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), de Lucio V. Mansilla, en cuyo centro la identidad del indio en tanto personaje es tan enigmática como la del narrador. Recién años más tarde, los tres relatos de Estanislao Zeballos, *Callvucurá y la dinastía de los Piedra* (1884), *Painé y la dinastía de los Zorros* (1886) y *Relmú, reina de los pinares* (1888) despliegan este problema en un pasaje gradual y sucesivo del documento histórico y la voluntad de reconstrucción referencial a la ficción.

La gauchesca, en cambio, como mencioné en más de una oportunidad, despliega las representaciones del gaucho y de su “voz” como cifra de las de la “patria” (Ludmer: 1988), a lo largo de todo el siglo. Su trayecto se cruza muy a menudo, como he venido señalando, en distintos niveles y por diferentes motivos, con el desarrollo de la prensa satírica argentina. En este recorrido resulta fundacional también, por supuesto, las representaciones que pone en circulación *Facundo*, de Sarmiento. Por lo demás, que la imagen del “gaucho”, hacia 1870, está atravesada, desde ya, por otros discursos y representaciones. Entre ellas, la del Juan Moreira matón al servicio de la política criolla, y personaje de las noticias de policía de los diarios (la novela folletín de Eduardo Gutiérrez fue escrita y publicada por él entre 1879 y 1880), es crucial.

<sup>28</sup> V. otras de las imágenes “publicitarias” de Sarmiento en el “Apéndice”, p. 612 y ss.

<sup>29</sup> Sobre las “Galerías” y específicamente, la “Galería contemporánea” de *El Mosquito* y sus funciones durante la década de 1880, v. también más abajo, “4.4.1.2 Galerías”, p. 353 y ss.

<sup>30</sup> En este punto resulta muy interesante considerar el planteo de la tesis de Verónica Tell (2009), quien analiza las caricaturas de Stein vinculadas con la práctica fotográfica y los valores de la fotografía como discurso modernizador en la Argentina decimonónica. En el punto que aquí interesa, la tesis de Tell demuestra que, durante este período, las caricaturas de Stein despliegan una cantidad de recursos que, además de producir una serie de representaciones simbólicas, le permiten mantener y operar profusas relaciones con otros tipos de representación (la pictórica, la fotográfica) y poner en juego diversos usos de

la imagen (ridiculización, polémica, reconocimiento, identificación). La propaganda comercial, como la política, es la constante en el sistema que anudan esos recursos, esas relaciones y esos usos.

Agradezco a la autora su generosidad al permitirme consultar estos materiales de su tesis, hasta ahora inédita.

<sup>31</sup> Cabría aún agregar a la lista *Martín Fierro* (1876) un semanario satírico político-literario cuya redacción se ha atribuido a José Hernández (Cutolo: 1968-1985; Padula Perkins: 1996). Vázquez Lucio (1985: 142) señala que entre sus colaboradores figura un licenciado en filosofía y letras español, Carlos Melchor de Egozcue. Este *Martín Fierro* no incluye caricaturas, pero expresa, quizá, el punto máximo de confluencia entre prensa satírica y gauchesca, que he venido señalando intermitentemente. En sus páginas, además, se reimprimió “Gobierno gaucho” (1870), poema en que Estanislao del Campo encuentra una fórmula feliz de aunar sátira, gauchesca y denuncia político-social.

<sup>32</sup> Obsérvese, en el relato, el modo en que Stein pasa a ser designado como “el artista” en cuanto ha decidido responder que su “labor” no es “de político” sino profesional (“de dibujante”).

<sup>33</sup> Con respecto a Michon, v. el apartado correspondiente a *El Petróleo* y los siguientes, en este mismo capítulo. Con respecto a Faría, v. las consideraciones sobre *La Cotorra*, algo más adelante.

<sup>34</sup> Todavía en 1879, durante la segunda época de *La Presidencia*, Stein habría participado del periódico. Para entonces, indudablemente y como se verá enseguida, resulta imposible atribuir el que se lo requiriera por ser el único capaz de ejecutar el trabajo. De su colaboración ha quedado testimonio en una nota firmada por “E. Sánchez”, quien le comenta: “No lo voy a ver porque supongo que estará Ud. ocupado en el ‘Mosquito’ y ‘La Presidencia’ (...)”. (Carta fechada el 24-6-1879, AGN, Fondo Enrique Stein 1483).

Con respecto al carácter conocido de la participación de Stein en ambas publicaciones, v. el agresivo texto de *Doña Mariquita* (1877) incluido en el “Apéndice”, donde un redactor anónimo, bajo el seudónimo de “Maruja”, denuncia: “Stein [es] caricaturador á macho, es muy vivo, ¡uf! Mas que una centella; figuraos que cuando mas dividido estaban en Buenos Aires los partidos políticos, y cuando todo hombre récto tenía su idea, este anfibio hacia las caricaturas de la *Presidencia* periódico mitrista y las del *Mosquito*, *papelín* alsinista: como allá nadie sabe ni la madre que lo parió, vende su lapiz y escoba lo mismo á una virgen, que á una ramera de las *musiqueras*; (...)” (texto completo del artículo en la sección correspondiente de esta tesis, “Apéndice”, p. 551).

<sup>35</sup> Dejando de lado, por caso, el hecho de que *La Presidencia* misma llamaba la atención sobre la similitud de los dibujos de los dos periódicos. Véase, en este sentido, el siguiente suelto:

“Desde hoy saldrá ‘La Presidencia’ todos los jueves.

La nueva administración que hoy tiene no omitirá sacrificio alguno para tener contento al público.

Las caricaturas, serán iguales á las de ‘El Mosquito’, que hasta ahora ha sido el mejor periódico de este género. Creemos que el público la protegerá como es debido”. (“Presidencia”, 9-9-1875, p.4 c.1).

<sup>36</sup> Sábato (2008) ofrece una explicación pormenorizada y a la vez sintética de la evolución de las fuerzas políticas entre mediados de siglo y las “vísperas” de la revolución de 1880 (v. esp., “Candidatos y partidos”, 23-27). Su relato, además, permite interpretar las funciones de la violencia y de la “ciudadanía armada” en la dinámica política de la segunda mitad del siglo XIX. Estas cuestiones resultan imprescindibles también para considerar este momento de la prensa satírica y sus vínculos con la movilización social y política.

Por lo demás durante este período se produjeron algunos acontecimientos que es necesario tener presente también porque afectaron directamente las condiciones de circulación, decodificación y recepción de la prensa satírica. Muy sucintamente y sin detenerme en sus pormenores, que han sido ya suficientemente reseñados y analizados, quisiera señalar el inicio de las primeras cañadas de inmigrantes europeos como parte de la política económica gobierno de Avellaneda, así como, en otro sentido, el impacto local de la crisis económica de 1873 (que, a mediano plazo, decidió el cierre de uno de los nuevos periódicos, *Antón Perulero*, y la partida de su fundador y redactor, por ejemplo).

<sup>37</sup> En enero de 1875 el Arzobispo de Buenos Aires, León Federico Aneiros, decidió modificar la estructura parroquial de la ciudad y para ello, devolver dos parroquias (la de la Merced y la de la Compañía de Jesús) a las órdenes a las que pertenecían. Aneiros era además, desde los comicios de 1874, diputado electo por el partido gobernante (el Partido Autonomista Nacional). El presidente Avellaneda dio su visto bueno pero no así Álvaro Barros, gobernador interino de Buenos Aires, quien no se pronunció. La prensa liberal (no únicamente la mitrista, sino casi toda la prensa porteña, salvo la que era

explícito vocero de la iglesia) inició una campaña contra la decisión de Aneiros. El 24 de febrero venció el plazo impuesto por el estado de sitio. El "Club Universitario", que había sido fundado pocos días antes, promovió un mitin en el Teatro Variedades para manifestar contra los jesuitas, que tendría lugar el 28. Entre los oradores estaría Enrique Romero Jiménez, director de *El Correo Español* y quien más tarde dirigiría también el semanario satírico y literario *El Fraile*. La convocatoria fue muy exitosa, y la oratoria que se desplegó, enfervorizada. Tras la reunión parte de los concurrentes se dirigieron al Palacio Arzobispal, luego al Colegio de San Ignacio y por último al del Salvador, donde se produjeron destrozos e incendios. La policía se abstuvo de intervenir hasta última hora. El 1 de marzo se reimpuso el estado de sitio en la provincia.

El episodio de la quema del Colegio del Salvador es excepcional en la historia argentina, pero se enmarca sin duda en una serie de manifestaciones anticlericales que parten de los sucesos de la Comuna de París, y que tuvieron repercusiones americanas también diversas manifestaciones y disturbios contra la Iglesia católica en Brasil. Esta raigambre internacional de un episodio puntual fue deliberadamente subrayada en la prensa porteña de la época; y la prensa satírica, previsiblemente, la exacerbó, aunque sin impulsar acciones materiales (del estilo de la "propaganda por el hecho") ni superar los límites de lo discursivo (v., más adelante, las consideraciones iniciales sobre el periódico *El Petróleo*).

Sobre la quema del Colegio del Salvador, puede consultarse Ramallo (1977) y —para una versión exacerbadamente pro clerical, pero útil por la prolija recolección de datos y fuentes periodísticas— Furlong (1944). Para una interpretación de estos acontecimientos en relación con las prácticas políticas de la época y la movilización pública, v. Sábato (1998). Para un marco general de interpretación de los problemas de la secularización y los movimientos anticlericales en América, v. Di Stefano (2008).

<sup>38</sup> La excepción, como se verá enseguida, es no obstante significativa. Se trata de *Antón Perulero* (1875-1876).

<sup>39</sup> V., por ejemplo, el suelto de la primera página que comienza con las palabras "¡Bravo, Sr. Michon!", en el n. 8 del periódico (*El Petróleo*, I, 8, 22 y 23 de abril de 1875, p.1 c.1). El aviso de las "caricaturas de lujo" se publica desde el número 9 y hasta el 19.

<sup>40</sup> Sobre los "usos y apropiaciones" de la fotografía impresa a fines del siglo XIX en *Caras y Caretas* y su concepción "aurática" ("el retorno de la singularidad", en la formulación de su autora), v. Tell (2005).

<sup>41</sup> Precisamente en su número del 22 y 23 de abril de 1875, a cuya caricatura hará alusión *El Mosquito*, *El Petróleo* insistía en felicitar a su caricaturista estrella, y destacaba su trabajo:

¡Bravo, Sr. Michon!

Nuestro dibujante no desmiente la envidiable reputación de que ha llegado precedido. Podría haber una parte del público que, no comprendiendo el mérito del verdadero artista, prefiera los brochazos de algún aficionado, á los delicados trabajos de Alfredo Michon. Justo es decir, sin embargo, que la mayoría del público, es decir, las personas que saben apreciar lo que miran y lo que léen, hacer justicia á nuestros esfuerzos, recompensándolos con su decidido apoyo.

Hoy no podemos resistir al deseo de hacer público a nuestra admiracion y dedicar una cordial enhorabuena al Sr. Michon. La lámina que hoy publicamos... véanla Vds. y conocerán que no es necesario recomendarla.

No es posible descartar que la alusión al trabajo de los "aficionados" terminara de decidir la respuesta de Stein.

<sup>42</sup> No es la primera alusión en este sentido entre *El Mosquito* y *El Petróleo*. A propósito de una caricatura sobre la posible quiebra del Banco Provincia, publicada en el n. 4 de este último (25-3-1875; es decir, antes del ingreso de Michon), *El Mosquito* publica un suelto que insiste sobre los vínculos entre mitristas y "extranjeros" (esta vez, italianos):

Con motivo de una chistosa caricatura del 'Petróleo', en la cual aparece el *Banco de la Provincia* en estado de quiebra, todos los italianos se han apresurado a retirar sus depósitos.

El desesperado presidente C. Casares, ha intentado poner fin a sus días con un tiro de... tapón de botella de champaña, pero felizmente se apuntó mal y erró el tiro. (*El Mosquito*, XIII, 638, 28-3-1875; p.4 c.2).

<sup>43</sup> No obstante, *El Mosquito* intenta aquí mostrar que complejiza el análisis de "la situación". El grupo que ocupa el balcón está dividido: a la izquierda hay personajes caricaturizados; como Sarmiento —bebiendo de un frasco de agua de colonia—, Avellaneda y Alsina; a la derecha, personajes retratados, entre quienes

se agrega, a la derecha de Catriel, Julio A. Roca; como se verá más abajo, este dato es significativo para la historia del periódico.

<sup>44</sup> A partir de entonces *El Petróleo* aparece representado aquí y allá en las páginas de *El Mosquito*, casi siempre como un perrito escualido de cuya anatomía cuelga una lata donde se lee el nombre de su periódico. A su vez, y hasta su último número, *El Petróleo* insistió en sus sueltos en burlarse de los errores de predicción política de *El Mosquito*, y aun en afirmar que este era “independiente... porque no respeta a nadie” (*El Petróleo*, I, 19, 22 y 23 de julio de 1875).



*El Mosquito*, IX, 645, 16-5-1875; p. 2. Caricatura sin firma.

Bajo la imagen: “Gran lucha entre dos beldades”. El hombre de pie sostiene un gorro donde se lee *Gorro de [dormir]*, de la cola del perro flaco (muy probablemente su retrato es el de Perillán y Buxó) cuelga una lata donde se lee “Petróleo”.

La caricatura alude a una disputa entre los dos periódicos satíricos a propósito de una obra teatral de Perillán Buxó estrenada en Buenos Aires.

<sup>45</sup> José M. Gutiérrez hace notar que *El Petróleo* incluyó en sus páginas secuencias narrativas gráficas que resultarían en “avances que conducen la caricatura política hacia las primitivas formas de la historieta”; si bien *El Mosquito* ya había ensayado este tipo de discurso desde principios de la década de 1870. Gutiérrez considera, además, que las caricaturas de Michon en *El Petróleo* retoman, en este sentido, los diálogos con filacterias que aparecían en *El Grito Argentino* (Gutiérrez, 1999: 20).

<sup>46</sup> “La caricatura con que hace su *debut* este semanario no deja nada que desear, y el inteligente artista señor Cleerisse ha sabido representar la verdadera situación de la República, en cuatro tipos”. (“Cabos sueltos”, *La Farsa Política*, I, 1, 6-8-1875, p.4 c.3).

<sup>47</sup> Tal fue el interés de este episodio que se editó por separado todo su trámite judicial, así como algunas repercusiones periodísticas. Los detalles del trámite judicial y del debate por la prensa exceden los límites de este trabajo. No obstante, aprovecho para señalar que el conjunto de esos textos, tantos judiciales como periodísticos, resulta sumamente interesante porque pone en juego consideraciones sobre las relaciones entre política y vida pública, sobre el concepto de representación, sobre las diferencias entre distintos productos culturales (textos periodísticos, caricaturas impresas, obras teatrales). V. *Anexo de la Memoria Municipal de 1875* (1876).

Sobre los inicios del teatro porteño y *El Sombrero de Don Adolfo* puede verse también Pelletieri (2005).

<sup>48</sup> Este argumento oblitera, deliberada y hasta socarronamente, el carácter eminentemente paródico de la cita fuera de contexto. Casi un siglo más tarde Gerard Genette da forma teórica a esa intuición: “la parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad” (Genette, 19: 27).

<sup>49</sup> El personaje de Don Domingo, por ejemplo, clama ser “Doctor en Michigan” y refiere a sus “viajes por Europa” como modo de convencer a Don Nicolás de que su asesoramiento en materia amorosa es acertado.

<sup>50</sup> La Ordenanza Municipal que prohibió la representación incluía entre sus considerandos el siguiente: “Que es además peligroso que los partidos se apoderen del Teatro y lo manejen como arma de combate; extremo á que se llegaría si se consintiese hoy que, so pretexto de especulacion, se exhibiese como tipos cómicos á algunos de los hombres públicos de la República; (...)” (*Municipalidad de Buenos Aires* 1876; 3).

<sup>51</sup> Inopinadamente, el argumento del fiscal Santiago Estrada está en consonancia con las prevenciones y reparos que esgrime José María Ramos Mejía al evaluar los sistemas de represión de la tiranía rosista y contraponerlos con la propaganda por la prensa. “Puesta en escena” (sea o no formal el acto teatral) y tiranía “pasional” de las masas aparecen nuevamente vinculadas; y contrapuesta a esta relación vuelve a esgrimirse la representación estilizada de la lectura como modelo de acto individual, solitario y racional, que enfrenta al hombre con su pura conciencia, y lo aleja de la acción sin mediaciones. Ambas representaciones, por otra parte, se corresponden bastante ajustadamente con las que más tarde, hacia el final del siglo, circulan y se proponen con relación al sufragio “encuadrado” (las votaciones a las que se asiste colectivamente, encuadrado en una facción, se vota a viva voz, se pelea por la ocupación de la “escena” del atrio, etc.; comicios de los que los de 1874 son citados como pernicioso “modelo”) y el voto individual y obligatorio que consagrará en 1910 la Ley Sáenz Peña.

Respecto de la oposición entre teatralidad y lectura en Ramos Mejía y a propósito de la época de Rosas, v. lo planteado en el Capítulo 2 de esta tesis. Con referencia a los imaginarios en torno del voto y sus materializaciones en la historia de los comicios en Argentina, v. Sábato (1998).

<sup>52</sup> Basta el inicio de la obra para advertir su tono:

D. Domingo:     Esto, amigo, marcha mal  
                          Y va a ser de cataclismo  
                          Si no prémias mi heroísmo  
                          Nombrándome general.

D. Nicolás:     Por conseguir esto lucho,  
                          Pero me tachan de loco.

.....  
*El Sombrero de Don Adolfo*, I, 1, 4-10-1875, p. 1, c. 2-3.

<sup>53</sup> Respectivamente: *El Sombrero de Don Adolfo*, I, 2, 11-10-1875; p. 1 c. 2-4; y *El Sombrero de Don Adolfo*, I, 4, 27-10-1875; p. 1 c. 2-3.

<sup>54</sup> Sobre los usos de las figuras alegóricas femeninas de la “república” en América, v. Cruz de Amenábar (1997).

<sup>55</sup> Leónidas Lamborghini ha propuesto a la “gauchesca” como “arte bufo” justamente porque su definición estaría en “asimilar de la distorsión del Sistema para devolvérsela, multiplicada”; “tensando el límite entre lo ‘serio’ y lo ‘cómico’”. (Lamborghini 2003; 109 y 106). Para otras lecturas sobre la relación entre la gauchesca, la risa y “el mal”, v. Ludmer (1988) y Ansolabehere (2003).

<sup>56</sup> De hecho, en agosto de 1875 Stein decidió defenderse y defender al periódico de una acusación de “chabacana grosería”, palabras con las que *La Tribuna* (de Héctor Varela) había caracterizado unas caricaturas que no declara haber visto en *El Mosquito*, pero a las que apunta como de la autoría de un “artista francés”. El artículo de *La Tribuna* se titula “*Les dieux s’en vot. Caricaturas y caricaturistas franceses. (Artículo de domingo escrito en el tono más en voga entre nosotros)*” (*La Tribuna*, 22-8-1875, p.1 c.1), y el de *El Mosquito*, “*Réponse de Berger à la Bergère*” (expresión francesa que implica el poner un « punto final » a una discusión, particularmente en el caso de un intercambio periodístico; la “respuesta” fue firmada por “EL DIBUJANTE”, v. *El Mosquito*, 28-8-1875; p.1 c.1-2). El mero hecho de que Stein considerara necesario aclarar que era un error interpretar como suyas esas caricaturas “indecentes” habla de la posibilidad de esa confusión.

<sup>57</sup> Al principio, previsiblemente fogueado desde la Confederación. En sus *Memorias*, Benito Hortelano se atribuye la iniciativa del libelo, que afirma haber encargado a Villergas, amigo suyo. V. más datos en el “Diccionario...” incluido en el “Apéndice” de esta tesis.

<sup>58</sup> Así se plantea la cuestión, por ejemplo, en *La Presidencia*:

Sarmiento está de felicitaciones.

El célebre escritor Villergas, ha venido á visitarlo, y según se nos ha dicho, piensa hacer una obra crítica sobre los discursos y cartas del moro Valenton. Desde ya le auguramos un éxito feliz. (*La Presidencia*, III, 100, 5-11-1875; p.3 c.1).

o en *El Sombrero de Don Adolfo*:

Villergas, el autor del *Sarmenticidio*, se encuentra entre nosotros.

Viene á presenciar la fiesta de la inauguración del “Parque Tres de Febrero”

Compadecemos á Villergas, porque tendrá que oír los discursos de Sarmiento. Pero también compadecemos a Sarmiento, porque tendrá que oír las *indirectas* de Villergas. Este sí que podrá decir ahora: me van a oír los sordos (“Apabullos”, *El Sombrero de Don Adolfo*, I, 5, 5-11-1875, p.3 c.1).

<sup>59</sup> Sobre el personaje de Sarmiento en *Antón Perulero*, así como particularmente, sobre las caricaturas que Clérice le dedicó en este periódico, v. también el Capítulo 5 de esta tesis.

<sup>60</sup> V., por ejemplo, *Antón Perulero*, I, 1, 2-12-1875; p.4. c.1

<sup>61</sup> V. el editorial en la sección correspondiente del “Apéndice” de esta tesis (p. 540). V. también “A Juan Palomo. Colaborador de *La República*”, en verso; y “Al Compadrito. Redactor del *El Tribuno*”, en prosa (*Antón Perulero*, I, 3, 16-12-1875; p.1 c.1-2 y 2-3, respectivamente).

<sup>62</sup> A fines de 1870 la Real Academia Española se instaba a recuperar y defender la lengua en las “apartadas regiones”, para evitar que recobrara y conservara su “nativa pureza y grandilocuente acento” (*Memorias de la Academia Española*, citado por Alfón 2008; 405). Como parte de esta política, la Academia había enviado diplomas de miembro correspondiente a varios argentinos, quienes lo habían aceptado. Entre ellos se contaban Bartolomé Mitre, Luis Domínguez, Vicente Quesada, Ernesto Quesada y Carlos Guido Spano.

Otros rioplatenses tuvieron una actitud menos receptiva. Desde Londres, Juan B. Alberdi respondió a la publicación de esas *Memorias* de la Academia protestando la emancipación política y cultural americanas (v. también Alfón 2008; 405 y ss.). Tanto Alberdi como Gutiérrez se veían obligados a reiterar en parte los argumentos que habían esgrimido en el Salón Literario, cuando la tarea que entonces era programa, cuarenta años después, estaba indudablemente realizada.

<sup>63</sup> Martínez Villergas asegura que los dos primeros seudónimos encubren a Adolfo Saldías (“Miscelánea”, *Antón Perulero*, I, 4, 30-12-1875, p.4 c.4).

<sup>64</sup> Este periódico se llamó *Antón Pijotero* y a lo largo de sus primeros 8 números dedicó seis “cartas” al *Perulero*. En ellas satirizó tanto el modo en que su director había llegado “precedido de una fama universal, lleno de viento y mas hinchado que un pavo real”, como sus ataques “gramaticales”, en los que ven los redactores un avasallamiento de las “multas libertades” republicanas. La colección de este periódico se conserva en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Argentina.

<sup>65</sup> “Amor con amor se paga”, *Antón Perulero*, I, 7, 13 de enero de 1876, p.1 c.3-4 y p.4 c.1.

En rigor, la elección de Gutiérrez tenía un valor adicional, que reenviaba -¡una vez más!- a Sarmiento (y por ende, al *Sarmenticidio*). Gutiérrez había sido el corrector de pruebas de los *Viajes* de Sarmiento. Sarmiento le recriminaba el no haberlo defendido, en su momento, contra los ataques de Martínez Villergas: “Un amigo mio ganaba cien pesos por corregir Los Viajes, en cuanto a la dicción, por ser tenido como hablista. Si no supo o no quiso llenar su deber, debió por lo menos salir a la defensa de su obra y aceptar una responsabilidad que era suya”. (Sarmiento, Domingo F., “La Coz” (fechado en Nueva York, 22-3-1868), en: *OC*, XLIX, p. 269-270).

<sup>66</sup> Las diez cartas de Gutiérrez se publicaron en el diario porteño *La Libertad* entre el 22 de enero y el 6 de febrero de 1876. La polémica fue compilada por Ernesto Morales y editada en libro muchas décadas más tarde (Gutiérrez: 1942). Sobre la polémica puede consultarse también Myers (2003), Rodríguez Martín (2005) y Alfón (2008).

<sup>67</sup> Gutiérrez, Juan M., *La Historia argentina enseñada á los niños por sencillas preguntas y respuestas*, Buenos Aires, Carlos Casavalle, 1873. Martínez Villergas lo fustiga en dos artículos titulados “Que se deje de historias”, publicados sucesivamente en *Antón Perulero*, I, 11, 10-2-1876, p.1 c.4 y p.4 c.1; y I, 12, 17-2-1876, p.1 c.3-4 y p.4 c.1.

<sup>68</sup> Gutiérrez, Juan M., *Poesía americana: colección de composiciones selectas escritas por poetas sudamericanos de fama, tanto modernos como antiguos*, Buenos Aires, Imprenta del Siglo, 1866; y *Poesías*, Buenos Aires, Carlos Casavalle, 1869.

Martínez Villergas se ocupó de la primera de estas obras en “Poesías del Doctor Gutiérrez”, *Antón Perulero*, I, 13, 24-2-1876, p.1 c.3-4 y p.4 c.1; y de la segunda, en otros cuatro con el mismo título, que salieron en ediciones sucesivas de *Antón Perulero*: I, 14, 2-3-1876, p.1 c.3-4 y p.4 c.1; I, 15, 9-3-1876, p.1 c.4 y p.4 c.1; I, 16, 16-3-1876, p.1 c.4 y p.4 c.1; y I, 17, 23-3-1876, p.1 c.3-4 y p.4 c.1-2.

<sup>69</sup> V., a modo de ejemplo:



“P.-¿Quién gobierna entonces la Monarquía Española?”

R.-El Emperador Carlos Quinto.

Hasta aquí, como verán nuestros lectores, las preguntas son realmente sencillas, y algo más que sencillas, puesto que son *simples*, como dijimos en el artículo anterior, tan simples como el que las ha escrito.

Primera pregunta. – ¿Cómo se llama esta parte del mundo? ¿No creen nuestros lectores que el autor de la *Historia argentina enseñada por sencillas preguntas y respuestas* debía empezar preguntando lo que es el mundo y las partes en que se halla dividido? (...)

Quinta pregunta: -¿Quién gobierna entonces la Monarquía Española?... Vamos aquí ya se habla de España y de su Monarquía! Pero un poco tarde, lo que nos hace ver que tiene mucho desorden eso que el Dr. Gutiérrez llama *pensamiento libre* (...). “Que se deje de historias”, *Antón Perulero*, I, 17-2-1876, p.1 c.3-4.

“Habla el Dr. Gutiérrez de una voz profética que, dirigiéndose a los argentinos, suelta unos cuantos lugares comunes, y agrega luego:

Y la voz agregó: sois escogidos

Para llevar un mundo *en las espaldas*.

¿Se le hubiera ocurrido a otro doctor, que no fuera el Sr. Gutiérrez, decir cosa semejante a sus compatriotas? No, cualquiera otro habría nombrado siquiera a los *hombros*, para poner de este modo a sus paisanos a la altura de un Atlante; pero él les hizo cargar con el mundo sobre el lomo, cual si fuesen a llevar un baul, lo que bien merece la calificación de *cargante*. Provino esto, sin duda, de que el poeta olvidó el castellano por haber aprendido el francés, cosa que no nos ha sucedido a los demás; y como los franceses nombran *épaule* a lo que nosotros llamamos *hombro*, por *hombro* tomó *las espaldas* el Dr. Gutiérrez de lo cual resultó para muchos millones de habitantes del globo que solo conocen la lengua española haberse puesto *atrás* lo que debió ir *encima*, y así se convirtió en caricaturesca una reminiscencia pagana que pudo ser magestuosa. (...). “Poesías del Dr. Gutiérrez”, I, 17, 23-3-1876, p.1 c.3-4.

<sup>70</sup> V. “Otro Gargantúa”, *Antón Perulero*, I, 14, 2-3-1876, p.1 c.2-3.

<sup>71</sup> Berra, Francisco Antonio, “La lengua castellana (Artículo Comunicado - Carta al director de *La Nación*)”, *La Nación*, 14-1-1876; p. 1. Pelliza, Mariano A., “La lengua española”, *La Nación*, 19-1-1876; p. 1. Aunque la primera “Carta” de Gutiérrez es del 22 de enero, su misiva al Secretario de la Academia fue publicada el 5 de ese mes, y respondida de inmediato por *Antón Perulero*. Considero a esta respuesta el inicio del intercambio polémico, y por eso afirmo que las intervenciones de *La Nación* lo amplifican.

Sobre las intervenciones de Berra y Pelliza, v. también Alfón (2008).

<sup>72</sup> *El Bicho Colorado*, I, 1, 1 de febrero de 1876; p. 4-5. En las páginas del periódico, cuya dirección y redacción se atribuye a José Hernández, hay numerosas referencias a *Antón Perulero*. Sobre este periódico, v. también más abajo, n. 85 de este Capítulo.

V., por ejemplo, este fragmento para advertir el modo en que Martínez Villergas logra entramar polémica literaria, disputa política y disputa “personal” (vg., que atiende a la honra o a la dimensión privada de la persona): “Dirijámonos, pues, a D. Hector, diciéndole que no tiene razón al suponer que *Antón Perulero* ha revelado el propósito de hacer personal una cuestión exclusivamente literaria; porque, en primer lugar, ¿merecía la calificación de literaria esa cuestión? Por la parte que en ella tomó *Antón Perulero*, sí, la cuestión era literaria; pero, por la correspondiente a *El Tribuno* periódico que, sin saber lo que hacía, se puso a sostener, *ex-cátedra*, que no cabe *idea* en unas tertulias; que no es lícito hablar de *números sueltos*; que el adverbio *enfrente* se ha de escribir siempre así, y no *en frente* aunque la Academia diga lo contrario, que dos negaciones afirman en todos los casos imaginables, que las palabras personaje y extranjero se escriben con g, y no con j, etc., etc. la cuestión dejaba de ser literaria, para convertirse en estrafalaria: (...) Con probar D. Hector que en la discusión de un tema puramente literario cabía el atacar al director de *Antón Perulero* en su carácter privado; diciéndole, además, que le había ido mal en la isla de Cuba (lo que, sobre intempestivo, era falso), que había buscado alianzas con Romero Jimenez (lo que, además de carecer de oportunidad, era mentira) y que había criticado, sin leerlo, un libro de D. Luis Varela (en lo que también se faltaba extemporánea y descaradamente a la verdad) nos habría puesto en el caso de no saber cómo rechazar su acusación. (...)”. “Basta de matemáticas”, *Antón Perulero*, I, 19, 6-4-1876, p.1 c.1-2.

<sup>73</sup> “Por qué cesa *Antón Perulero*”, *Antón Perulero*, I, 40, 31-8-1876, p. 1 c. 1-3.

<sup>74</sup> “Testamento de Antón Perulero”, *Antón Perulero*, I, 40, 31-8-1876, p. 4, c. 2 y *El Mosquito*, XIV, 714, 10-9-1876, p. 4, c. 2.

<sup>75</sup> “Charla perulera”, *El Mosquito*, XIV, 744, 8-4-1877, p. 1 c. 3. V. el texto completo en la sección correspondiente del “Apéndice”, p. 553.

<sup>76</sup> Tras la revolución malagueña de 1868, donde se convirtió desde el púlpito en líder de la revuelta republicana, Romero Jiménez había exigido ser llamado “cura Romero”, “pues en un régimen democrático e igualitario, debían desaparecer todas las jerarquías y dignidades, aun las de la sacristía” (citado por Berenguer Carisomo, 1953: 67). Más tarde Romero Jiménez dejó sus votos y contrajo matrimonio; manteniendo tanto sus convicciones igualitarias como su fervor para defenderlas por la prensa y mediante las arengas a la movilización popular.

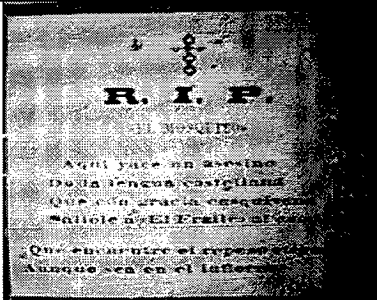
<sup>77</sup> Más tarde, y sobre todo después de los sucesos del incendio del Colegio del Salvador, *El Mosquito* optó por una caricatura alegórica más agresiva: retrató a Romero Jiménez como un perro rabioso (babeante) entre los “animales defectuosos retasados por la comisión de la Exposición Rural Argentina” (*El Mosquito*, XII, 641, 18-4-1875, p. 2). Conviene retener esta imagen por su reformulación tras la discusión, que reseño enseguida, entre el periódico de Romero Jiménez y *El Mosquito*.

<sup>78</sup> “Disciplinazos”, *El Fraile. Semanario Satírico*, I, 2, 21-9-1876, p. 2 c. 1-2.

<sup>79</sup> “Piropos vienen, piropos van”. *El Mosquito*, 24-9-1876, XIV, 716, p. 4, c. 2. La caricatura mencionada no está entre las que se conservan en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Argentina, repositorio que alberga la única colección de este periódico que he encontrado en el curso de mi investigación.

<sup>80</sup> Palabra ilegible en el original.

<sup>81</sup> “Dimes y diretes”, *El Fraile*, I, 3, 28-9-1876, p. 2, c. 4. En el mismo número, *El Fraile* publica un “aviso fúnebre” de *El Mosquito* (práctica habitual con que los periódicos satíricos saludaban o festejaban el cierre de una publicación).

	<p>R.I.P.</p> <p><b>'El Mosquito'</b>  <b>Aquí yace un asesino</b>  <b>De la lengua castellana</b>  <b>Que con gracia casquivana</b>  <b>Salió a 'El Fraile' al camino.</b></p> <p><b>¡Qué encuentre el reposo eterno</b>  <b>Aunque sea en el infierno!</b></p>
---	--

<sup>82</sup> V., por ejemplo, los siguientes versos que aluden a Sarmiento:

¡Ojos que te ven partir  
 Que no te miren volver  
 Decía un pilluelo ayer  
 Viendo a Sarmiento salir.

¿Por qué ese justo deseo  
 Preguntó alguno al pilluelo?  
 Porque no hay en este suelo  
 Ningún Domingo tan feo!

O bien este “Telegrama”, en alusión a la inauguración del Ferrocarril de Tucumán, a la que asistió el presidente Avellaneda (tucumano él mismo, y promotor de las inversiones):

El buen Nicolás Tacones  
 Está que rabia y que trina,  
 Porque en esta chupandina  
 Gasta seis mil patacones.  
 ¡Qué alegre pondría su cara  
 Si ese tren descarrilara...!

<sup>83</sup> “A El Fraile”, *El Mosquito*, XIV, 7171, 1-10-1876, p. 1 c. 2-3. Texto completo en la sección correspondiente del “Apéndice”, p. 547.

<sup>84</sup> En realidad, Romero Jiménez era malagueño, vg., andaluz. “El hábito de los argentinos de llamar ‘gallegos’ a todos los españoles no surge, entonces, de un error de conocimiento o de una etnología

equivocada sino de su capacidad de percepción. Lo hacían por la misma razón que los impulsaba a llamar 'tanos' (de napolitano) a todos los italianos, o 'turcos' a los armenios: sabían dónde les dolía más", sostiene Carlos Moya (Moya, 2004: 339).

Me detengo especialmente en este punto porque diez años más tarde Eduardo Sojo, director caricaturista de *Don Quijote*, recibirá también el tratamiento de "gallego", y "galleguito" con el mismo sentido. En el caso de Sojo, como se verá, la injuria es mucho más grave, porque provienen de un diputado nacional (Lucio Mansilla) y se ubican justamente en el contexto de una disputa por la ciudadanía y su relación con las nacionalidades. En el de Romero Jiménez y *El Mosquito*, la utilización del "gallego" como insulto evidentemente connota no sólo una valoración negativa de la etnia, nación o comunidad, sino una criminalización de esa etnia, nación y comunidad, a partir de la figura de la "agitación" o la perturbación pública. Y lo que es más importante, connota además al periódico satírico de "cosa de gallegos": criminal, perturbadora, pernicioso.

Sobre el episodio de Sojo, v. una reseña pormenorizada y su análisis más adelante, en este mismo Capítulo.

<sup>85</sup> "Dimes y diretes", *El Fraile*, I, 5, 5-10-1876, p. 1 c. 2-3.

<sup>86</sup> "A El Fraile", *El Mosquito*, XX, 718, 8-10-1876, p. 1 c. 4 y p. 4 c. 1. Su texto en el "Apéndice", p. 549.

<sup>87</sup> *Los Grandes Pigmeos* llegó a editar un único número. No se cuenta con datos sobre su plantel de redactores ni dibujantes (no obstante, v. Capítulo 5 para una hipótesis sobre algunos de sus colaboradores). Su proyecto era ambicioso en dos sentidos: en cuanto a su propósito, por anunciarse como "único periodico coloriado, político-umorístico". Efectivamente, antes que *La Cotorra* (1879-1880), este semanario reintrodujo el color en la prensa como un atractivo fundamental para sus lectores. En el caso de *Los Grandes Pigmeos*, su número único contó con una impresión a seis colores, "esto es —explicaban los editores— seis diferentes impresiones". Pero además el modo en que *Los Grandes Pigmeos* se pensó como publicación seriada se revelaba ambicioso: según anuncia en su programa inicial, el semanario hará el "catálogo" de los tipos políticos locales que, "enarbolados en entidades, no pasan de grandes pigmeos", para desmitificarlos. A cada "tipo" se le dedicaría un número del periódico. No sorprende que para iniciar la serie los editores eligieran como objeto al más colorido, y al que denominan "*non plus ultra*" de los "grandes pigmeos": Sarmiento. Un ejemplar del periódico se conserva en la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional Argentina. (V. "Cuatro palabras" y "Al público", *Los Grandes Pigmeos*, I, 1, Febrero de 1876, p. 1).

En cuanto a *El Bicho Colorado. Periodico satirico político literario*, se ha señalado a José Hernández como su director (Cutolo: 1968-1985; Cavalaro: 1996; Padula Perkins: 1996). Su primer número se publicó el 1 de febrero de 1876. Fue ilustrado, según Padula Perkins, por Carlos Clérico; según Cavalaro, por Stein (quien apoya su aserto en la existencia de la sección "Picotones" en *El Bicho Colorado*; vale decir, de una sección de sueltos cuyo nombre coincide con el título que, durante varias temporadas, usa *El Mosquito*; Cavalaro, 1999: 102). El único número de este semanario se conserva también en el Tesoro de la Biblioteca Nacional Argentina. Sobre *El Bicho Colorado*, v. también más arriba, n. 70.

<sup>88</sup> Una vez más, previsiblemente, el primer "tipo" al que se dedica un poema es... Sarmiento. El poema está firmado con el seudónimo "Brochagorda", que no vuelve a aparecer en el periódico. V. "Los tipos de El Mosquito: semblanzas á la minuta. Domingo", *El Mosquito*, XIV, 731, 7-1-1877, p.1 c.3-4. Su texto puede leerse en la sección correspondiente del "Apéndice", p. 552.

<sup>89</sup> V. también el texto publicado por *El Mosquito* al decidir reemplazar al fallecido Sarmiento por Mansilla entre los "tipos" que sostienen sus letras ("A rey muerto, rey puesto. Asamblea general", *El Mosquito*, XXVI, 1344, 7-10-1888, p.4 c.2-4; su texto completo en la sección correspondiente del "Apéndice", de esta tesis, p. 569).

<sup>90</sup> V. *El Mosquito*, XVII, 865, 3-8-1879, p.1 c.1. El aviso se publicó en cada entrega hasta el 30 de noviembre de 1879.

<sup>91</sup> V. "El candidato del 'Mosquito' (*El Mosquito*, XVII, 856, 1 de junio de 1879, p.1 c.1-3), transcripto en la sección correspondiente del "Apéndice".

<sup>92</sup> V. Legajo Enrique Stein, 1438, 1439, 1440 ("Documentación oficial y privada") y 1441 ("Tarjetas y autógrafos"). AGN.

<sup>93</sup> Para un minucioso relato de las tensiones y los sucesos que se desarrollan durante esos meses, que atiende particularmente a la complejidad del papel que cumplió la prensa en ellos, v. Sábato (2008).

<sup>94</sup> Entre estos juegos hay “logogrifos”, “acertijos”, etc. En los primeros números, hasta fines de 1879, se insertan incluso algunas secciones de cocina: las “recetas del domingo”, que sugieren nuevamente la importancia de la proporción de lectoras entre el público de los semanarios satíricos (y no solo entre los “ilustrados”).

<sup>95</sup> No me ocupo aquí, porque ameritaría un tratamiento específico y por separado, de otra publicación ilustrada, que hizo su centro de la representación de un sector no político, sino social, comunitario, étnico: se trata de *La Broma*, un periódico ilustrado y humorístico que se preciaba de representar a “los negros”. Sobre este semanario, v. Vázquez Lucio (1985: I, 157-159); Geler (2008) y algunos datos en el “Listado operativo” incluido en el “Apéndice” de esta tesis.

<sup>96</sup> Me refiero aquí no sólo a los anteriores ensayos de “Galerías” –analizados en el apartado referente a la publicidad comercial y la propaganda política en *El Mosquito* durante la década de 1870; v. p. 298 y ss.— sino además a algunos recursos mediante los cuales el semanario se propuso como “productor” y emisor de imágenes individuales y colectivas que funcionaban como mecanismo de consagración. Un ejemplo es el retrato colectivo de la “Comisión popular”, formada a propósito de la epidemia de fiebre amarilla de 1871 (*El Mosquito*, IX, 436, 16-7-1871). Junto a su firma, en el ángulo inferior izquierdo de la imagen, Stein aclara que su trabajo está tomado de una fotografía de [Bartolomé] Loudet. Sea por deliberación (parece ser el caso del retrato de H. Varela, en el centro de la escena) o por falta de destreza, varios de los personajes aparecen a medio camino entre el retrato realista y la caricatura. O al menos, es evidente en la pose desviada de algunos y en la evidente exageración de rasgos de otros, que se desea mantener esta ambivalencia en la imagen, no obstante resulta claro que su intención es encomiástica antes que injurianta, satírica o aun irónica. En página interna, el dibujante aclara que el retrato de tapa tiene una función complementaria con la de la fotografía: “(...) Loudet los representa en la parte seria de su misión. Nosotros los representamos en la parte jocosa. (...)”. Dado que resulta impensable que lo “jocoso” refiera a la epidemia en sí, cabe entender que la representación “jocosa” que *El Mosquito* a la vez propone y reclama no puede sino ser un nuevo tipo de consagración, diferente y propio de las publicaciones de su género. (V. el retrato publicado por *El Mosquito*, seguido del texto completo del artículo al que hice referencia, en la sección “Imágenes” del “Apéndice”, pp. 577-578).

Stein y de *El Mosquito*, por otra parte, mantuvieron una relación laboral importante con uno de los fotógrafos más importantes de la época, Christiano Junior. Ambos realizaron varios trabajos en colaboración con él, y Stein publicó además, con mucha frecuencia, los trabajos de su colega, ya mediante avisos publicitarios, ya mediante algunas caricaturas y sueltos en el periódico. Para un análisis minucioso de esta colaboración, así como de la presencia de otro fotógrafo, Pozzo, en *El Mosquito*; de los alcances políticos estos vínculos y del modo en que exhiben las nuevas funciones y prácticas culturales entramadas en la fotografía, v. Tell (2009; esp. Capítulo 2).

<sup>97</sup> V. la primera de estas imágenes en el “Apéndice”, p. 580.

<sup>98</sup> Y recordar también los exitosos usos de las “galerías” ya señalados en el capítulo anterior. Esta vez, nuevamente, *El Mosquito* se hacía cargo y manejaba simultáneamente funciones de un periódico ilustrado y de uno satírico. La segunda época del *Correo del Domingo* se había cerrado en enero de 1880, y el periódico no había publicado retratos contemporáneos; la segunda etapa de *La Ilustración Argentina*, una publicación clave por el modo en que modernizó y refinó la propuesta visual de su género, comenzaría a editarse en 1881.

<sup>99</sup> En la “Galería de Celebridades argentinas” figuraron, por ejemplo, los retratos de Juan G. Lavalle, Manuel Belgrano y José de San Martín.

<sup>100</sup> V. las siguientes notas conservadas entre los papeles del Fondo Stein, a solo título de ejemplo:

(Carta del senador José R. Baltoré, fechada el 20-10-1881. Su retrato había sido publicado cuatro días antes en la Galería Contemporánea).

Señor don Enrique Stein. Como V. ha debido hacer gastos en la confección de mi retrato, y no me parece fácil que los pueda reembolsar, me tomo la libertad de adjuntarle un billete de cincuenta pesos fuertes, rogándole que lo acepte y se digne disimular la poquez de la ofrenda (...). (Fondo Enrique Stein, AGN, 1440, 104-666)

Buenos Aires, Agosto 24 de 1885.

Señor Don Enrique Stein: agradezco vivamente las amables palabras y energicos conceptos con que Vd. ha querido presentar mi retrato a sus lectores. Le estimaré remita a la casa [tachado: comité] particular mía unos cien retratos. Su amigo afmo., E. Zeballos (Fondo Enrique Stein, AGN, 1440, 225-504).

(carta de Benjamin Dupont, fechada el 27-11-1886)

Mon cher Mr. Stein et ami, voudriez-vous publier dans la Gallérie Contemporaine le portrait du Dr. José Ramos Mejía ? C'est un ami politique et surtout un excellente personne qui dans la présente épidémie a beaucoup travaillé et travaille encore beaucoup (...). C'est un ami personnel de Wilde, Juarez Celman, etc. Au cas où vous accéderiez, je vous promis remettre la photographie. (...) (Fondo Enrique Stein, AGN, 1441, 271-41)

<sup>101</sup> El prestigio de Stein como dibujante “a la moda”, y el lugar social que llegó a ocupar se manifiestan también, por el absurdo, en la siguiente carta que se conserva entre sus papeles:

16 de agosto de 1884. “Reservada”

Querido Stein: somos amigos viejos que nos hemos hecho agradables el uno para el otro siempre que nos ha sido posible. Ud. puede hoy, con su precioso talento, contribuir à darle forma alegre à una broma nueva que quiero dar.

He arreglado aquí una casilla, decorándola con tapicería y amoblándola de tal modo que la gente de mas gusto de la *high-life* porteña dicen que él impera en alto grado dentro de sus paredes.

Así pues sala, comedor, dormitorios, cuarto de baño etc etc están con *gran chiq* si por qué no lo ha de estar también el w.c. donde toda la humanidad á [de] dejar sus residuos? De ahí pues que he redecorado esa perfumada pieza con su espléndido inodoro, tapizado sus paredes con estera de la India, admirable asiento de roble, juegos de agua, etc etc. ¿Que se me ocurre ahora?

Esto: quisiera que Vd. hiciera un dibujo para ponerlo yo en gran cuadro donde estuviera simbolizado el momento.

¡Cuántas veces es tal la gente que me asedia en esta agencia, que concluyo por decir a los íntimos: ‘pero déjenme cagar’!

En fin, l'esprit d'Stein [sic] no le exijo que firme junto que va el cuadro a ese sanitario, salvo que el retratado fuere yo en cuyo caso seria obligatoria la firma.

Con que...?

Quedo a la reciproca y sin reserva.

Disculpe un loco á otro. Suyo afmo.,

Hocio. [Horacio] Maden” (Fondo Enrique Stein, AGN, 1440, 181-291; subrayados míos).

La cuestión de que la firma fuese necesaria, “obligatoria” en caso de que se tratase de un retrato (y no de una escena “costumbrista”) sugiere la importancia, aun en solfa, de ser retratado por Stein y de la firma de Stein como rubrica prestigiosa del retrato.

<sup>102</sup> Stein mismo parodió el carácter “serio” de su galería en dos oportunidades. La primera, con un retrato de la “Galería Humorística” que se inscribía en la disputa entre laicos y liberales y a la expulsión de Mattered, en 1884 (*El Mosquito*, XXII, 11). La segunda, en oportunidad de combinar un ataque político con uno periodístico. Se trata esta vez y plenamente del único retrato de una “Galería cómica” (*El Mosquito*, XXVIII, 1441, 31-8-1890). La tapa muestra una caricatura de Eduardo Sojo, editor y dibujante principal del periódico *Don Quijote*, sobre el que me detendré enseguida. Sojo se había hecho acreedor a esta distinción insidiosa por su participación y su apoyo activo en la Revolución del Parque (26-7-1890). La parodia se asienta en el reconocimiento de los rasgos diferenciales de ambas series de imágenes (los retratos, realistas, en tapa y con función consagratoria; las caricaturas, en página interna, con función satírica y denigrantes), puestas en contacto metonímica, físicamente en las páginas del periódico. El hecho de que la “Galería cómica” esté compuesta por una única imagen refuerza el efecto paródico. V. ambas imágenes en la sección correspondiente del “Apéndice” de esta tesis.

<sup>103</sup> Esta afirmación, desde luego, no descarta que lo mismo ocurriese en otros periódicos, satíricos o serios. Destaco su singularidad a los fines de argumentar tanto contra lo ya apuntado en varias oportunidades: las postuladas “distancia” y “equidad” de Stein a la hora de “administrar la sátira”, cuanto a su identificación ideológica plena con uno u otro sector.

<sup>104</sup> V. la transcripción del texto completo del “Contrato” en el “Apéndice” de esta tesis (“Textos”, p. 563). Un artículo publicado años después en *Caras y Caretas* señala como redactores de *El Mosquito* además de Eduardo Wilde, a Mauricio Mayer, Lucio V. Mansilla, Benjamin Posse, Florencio Madero y José S. Álvarez. Algunos de estos últimos nombres corresponden muy probablemente a esta etapa de *El Mosquito* (Cuello: 1904b).

Los trabajos de Cibotti (1993) y Tell (2009) refieren también la existencia de este “contrato”, señalándolo como testimonio del carácter faccioso del periódico. Cibotti, en el primer trabajo que se dedica a cuestionar la presupuesta “independencia” de *El Mosquito*, entiende la venta de *El Mosquito* en términos de decisión extrema: “el ahogo financiero lo obligó [a Stein] a poner a su semanario al servicio exclusivo de un partido político”, afirma (Cibotti, 1993: 3).

<sup>105</sup> Durante la guerra civil por la federalización de Buenos Aires Stein había satirizado reiteradamente al batallón de “Rifleros”, defensores de la ciudad de Buenos Aires y a Cornelia Pizarro, una mujer que había cedido su local para su reunión y entrenamiento, y a la que la prensa contemporánea había bautizado “la Juana de Arco” porteña. En julio de 1880 una comisión del batallón pidió a Stein que se explicase por las caricaturas, y éste publicó en *El Mosquito* una respuesta donde “salvaba el honor” del batallón. La respuesta fue suficiente para los afectados (citado también por Cibotti, 1993: 9).

<sup>106</sup> “Parece que el dardo de *El Mosquito* hace ronchas y algunas tan irritantes que se trata de suprimir al insecto por todos los medios posibles.

El administrador de esta hoja recibió del Presidente de la Municipalidad el Lunes pasado un comunicado amenazador motivado por una caricatura del 6 del corriente representando al señor D. Francisco Madero de mucamo del camaleon.

Quedó sorprendido y no se pudo explicar la causa que motivaba el apercibimiento municipal.

Tuvo que ir en busca de explicaciones y un señor municipal se digno indicarle el cuerpo del delito, que consiste en unos pliegues del pantalon del dicho señor Madero que en la coyuntura con el chaleco, tienen segun lo decidió el Lord Mayor, un doble sentido muy visible y muy asqueroso al mismo tiempo.

Inútil nos parece decir ó declarar que nuestro caricaturista jamás prostituye ni prostituirá de ninguna manera el arte que ejerce. Además desafiamos á que una persona imparcial descubra una obscenidad en la caricatura aludida. Solamente *corrompidos* pueden ver lo que no existe, á fuerza de imaginacion lasciva, ó difamadores con el laudable fin de ver si pueden, con este valiente medio, suprimir al insecto que tanto los incomoda.

Hemos tomado en consideracion la nota que nos favoreció el *perspicaz* D. Torcuato le aseguramos y desde hoy que no dejaremos escapar ninguna ocasion de darle pruebas del profundo agradecimiento al cual se ha hecho acreedor de nuestra parte, por el tierno como merecido interés para nuestro insecto revelado en su comunicado del 14 del corriente.” (*El Mosquito*, 20-8-1882, p.4, c.3).

<sup>107</sup> El relato de los pormenores del incidente, pueden leerse en los siguientes artículos de *El Mosquito*: “Suelos” (XX, 1024, 20-8-1882, p.4 c.3); “Acusación” y “La acusación al ‘Mosquito’” (XX, 1025, 27-8-1882, p.4 c.1 y c.2-3, respectivamente); “La acusación al ‘Mosquito’ (segundo artículo)” (XX, 1026, 3-9-1882, p.4 c.1-2); y “Desenlace de la acusación al ‘Mosquito’” (XX, 1037, 19-11-1882, p.4 c.1-2). Las caricaturas de los 1025 (27-8-1882, p. 2-3), 1026 (3-9-1882, p. 2-3), 1033 (10-9-1882, p. 2-3), 1034 (17-9-1882, p. 2) y 1035 (24-9-1882, p. 3).

<sup>108</sup> El hecho de que un determinado grupo político considerara conveniente contar con un periódico satírico y de caricaturas como instrumento para la disputa política y electoral es elocuente, una vez más, de la renovada potencia de este tipo de publicaciones. Lo que refuerza también, por otra parte, la hipótesis de que la virulencia de los conflictos en la prensa satírica porteña era inversa al grado de independencia de opinión de este tipo de medios.

El semanario satírico *El Cascabel* fue dirigido por Ezequiel Ramos Mexía, quien encabezaba el grupo agrupado en torno a la candidatura a gobernador provincial de Aristóbulo del Valle contra la de Dardo Rocha. En su redacción habrían colaborado Lucio V. López, Paul Groussac, Roque Sáenz Peña y Carlos Pellegrini. Este mismo grupo estuvo al frente de otros dos periódicos: *La Opinión*, que salió también durante algunos meses de 1882, y posteriormente, conformó el grupo inicial —con una alineación política ligeramente diferente— de *Sud América*. Para satirizarlos en conjunto, *El Mosquito* los denomina como “el

grupito *high life*", haciendo foco en los rasgos de dandy de algunos de ellos y, de modo más general, sugiriendo su carácter frívolo y exhibicionista. Las caricaturas e ilustraciones de *El Cascabel* no tienen firma. Su frontispicio toma como evidente modelo al periódico satírico *Le Grelot*. "Las caricaturas que realizaba *El Cascabel*, sin firma, realizadas a pluma, se diferencian del resto de las de su tiempo al seguir la concepción visual en el diseño de todo el periódico: su dibujo es refinado, sintético, lleno de espacios blancos, carente de la sobrecarga de figuras y grisados (propios de la técnica litográfica ejecutada con lápiz) que se venía haciendo, (...)" (Gutiérrez, 1999: 25).

V. "Apéndice", sección "Imágenes", pp. 581 y ss.; y más datos sobre el semanario en su "Ficha técnica" (p. 621).

<sup>109</sup> Con toda la ambigüedad o indefinición que pueda conllevar la categoría de "punctum" que formula Barthes (1980), me interesa sobre todos por los dos primeros rasgos que señala en ella porque, aunque la concibe para la fotografía, estos rasgos resultan particularmente adecuados para el código que impone la caricatura. El primero es su condición de posibilidad: el que la imagen que lo posee o en la que se lo descubre esté ofrecida "a plena página", "sin necesidad de escrutarla" y se reciba "en pleno rostro" (88). El segundo, el rasgo definitorio y estructural: el carácter de "detalle" que parecería ser el soporte del *punctum*.

<sup>110</sup> Sobre *Las Plagas de Buenos Aires*, v. Galván Moreno (1943: 270). Sobre las acciones contra *El Diario* y *El Correo Español*, puede leerse una versión gráfica (y satírica) del conflicto en las páginas de *El Mosquito*, XX, 1033, 22-10-1882, p. 2-3.

<sup>111</sup> En su edición del 25 de febrero de 1883, *El Mosquito* señala que el intendente Torcuato de Alvear presentará la semana siguiente "un proyecto de reglamento sobre publicaciones inmorales e indecentes". Tras considerar lo "elástico" de tales adjetivos y de los conceptos que suponen, *El Mosquito* no retrocede ni en sus argumentos ni en la caricatura: "¿Quién es D. Torcuato para ponerle límite a la libertad de la prensa? Sería curioso ver un simple Presidente de Municipalidad tener más poder que el Congreso Nacional. Este D. Torcuato ¡que paño para cortar un déspota! Felizmente que no pasará jamás de ser un payaso de opereta francesa." ("Suelos", *El Mosquito*, XX, 1051, 25-2-1883, p. 4 c.1).

<sup>112</sup> Todo ese mes la cuestión religiosa había sido objeto de caricaturas que podían resultar particularmente irritantes. El 9 de septiembre *El Mosquito* había publicado en su tapa un dibujo donde se veía al arzobispo Aneiros y a otros curas montados a horcajadas de algunas damas. El epígrafe indicaba: "La batalla entre los liberales y clericales es inminente. Estos últimos, aprovechando el celo de las damas ultra-católicas y sus fenomenales recogidos, acaban de formar el escuadrón 'Hijos de Loyola'. - ¡Media vuelta y adelante contra el Ministerio de Instrucción Pública, Culto y Justicia, hoooo!" (*El Mosquito*, XXI, 1079, 9-9-1883, p. 1). A la semana siguiente el personaje de *El Mosquito*, en tapa, confesaba -junto con el periódico- "haberse dejado llevar" y ofrecía sus disculpas a las "damas". En el número siguiente (23-9-1883), en página interna, aparecía la caricatura de un funambulesco desfile que llevaba al "Mosquito" excomulgado. Por último, en la edición del 30-9-1883, se publicó la caricatura copiada a *Le Grelot*.

Ante la protesta de varios periódicos sobre el carácter "inmoral" de la primera de las caricaturas, y más tarde de la que *El Mosquito* había publicado en este último número, en su edición del 7-10-1883 Stein publicó en varios periódicos una carta en la que explicaba que su dibujo era una copia de uno aparecido en el periódico satírico francés *Le Grelot*. La confesión de la copia funciona aquí, de este modo, como legitimación de la imagen y de su sentido político, desplazando las posibles connotaciones peyorativas que podría tener, de por sí, el hecho de que fuera copiada (como se recordará, *El Mosquito* y su director dibujante habían sido ya acusados de plagio y de "falta de originalidad" -v. Capítulo 3- y lo sería también en el futuro).

V. las imágenes correspondientes estas últimas caricaturas "excesivas" de *El Mosquito* y al "original" francés de la última en el "Apéndice" (p. 584). Sobre este episodio y el valor diferencial (y positivo) que adquiere en él la copia de una imagen francesa, v. también más arriba, la nota 18.

<sup>113</sup> El texto completo de la ordenanza municipal del 15 de octubre de 1883 es el que sigue:

Art. 1º. Queda prohibida la venta, la distribución y la exposición en parajes públicos, de escritos, impresos, dibujos, pinturas, emblemas u otros objetos inmorales de cualquier naturaleza que sean.

Art. 2º. Los infractores de esta disposición sufrirán una multa de veinte (20) a trescientos (300) pesos moneda nacional y en su defecto desde 3 hasta 8 días de prisión. En caso de reincidencia se les aplicará la multa de quinientos (500) pesos moneda nacional u ocho (8) días de prisión.

Art. 3°. El intendente municipal solicitará de la policía se recojan los escritos u objetos en venta, vendidos ó en exhibición, reputados inmorales y haciendo la clasificación correspondiente resolverá sobre la naturaleza de ellas según el art. 1°. É impondrá la prisión ó multa según el art. 2°.

Art. 4°. Quedan derogadas las disposiciones que existieran, en cuanto se opongan á la presente ordenanza. (citado *La Nación*, 3-4-1888, p.1 c.2-4).

Cabría aclarar que la aplicación de esta ordenanza, a su vez, resultaba problemática, en tanto entraba en conflicto con una norma de estatus superior (la *ley* de 1882) y, según disponía en su último artículo, parecía intentar (ilegítimamente, por el orden de prelación jurídica) derogarla.

Por otra parte, y como se advertirá, la amplitud de la norma llevaba a que no designara sobre quién debía recaer la multa o la prisión (¿el propietario del local donde se exhibían los objetos, o el autor de las representaciones? ¿el caricaturista, el redactor, el administrador, el 'editor responsable' de la publicación periódica?). La ambigüedad en este punto favorecía así el arbitrio del funcionario que dictaminara en cada caso.

<sup>114</sup> Sobre los diferentes modos de articulación estatal para este período, puede consultarse el ya clásico trabajo de Oscar Ozlak (1982). Sobre la cuestión de las cristalizaciones institucionales en este momento de la historia política argentina, y sobre las representaciones, que suscitan, tanto en el discurso jurídico como en el ficcional, v. Balerdi (2003).

<sup>115</sup> La situación de "patronazgo" tendrá un rol clave en la demarcación de esos límites. Poco después, en 1884, deshecho ya el contrato de *El Mosquito* y rearticulada la red de vínculos políticos nacionales, el mismo Carlos Pellegrini representará al periódico de Stein como abogado patrocinante en una nueva querrela a propósito de una de sus caricaturas. Este hecho no solo informa sobre los rasgos éticos o de personalidad de los involucrados, sino que llama la atención sobre el sentido de las intervenciones verbales y gráficas de *El Mosquito*, y también de la censura estatal: ambas, evidentemente, eran parte importante de las negociaciones públicas por el poder de diferentes grupos y actores. El que las caricaturas (como la de Madero) suscitaran una acción legal habla menos del respeto por el "decoro" público (el socorrido argumento contra *Telón Corrido*, v. Capítulo 3) que de la importancia y de la eficacia política que, por su repercusión, adquirirían tanto la caricatura como su puesta en debate. *El Mosquito*, así, se mostraba y era reconocido como una maquinaria profesional para la producción de imágenes públicas. Desde ya que también, al mismo tiempo y potencialmente, para su puesta en cuestión. Este modo de intervención profesional, fluido y bajo patronazgos muchas veces alternativos —hecha la salvedad de que cuando *El Mosquito* "puso su semanario al servicio de una facción, eligió siempre dentro del amplio espectro oficialista" (Cibotti: 1993) — se vio quebrado (y discursivamente "denunciado") únicamente con la aparición del semanario que vendría a cerrar el corpus de la prensa satírica argentina del siglo XIX: *Don Quijote*.

En cuanto al juicio contra *El Mosquito* promovido por el senador Rafael Igarzábal, tuvo como objeto una caricatura y un suelto en el que el periódico sugería que éste había estado involucrado en el asesinato del senador sanjuanino Agustín Gómez. *El Mosquito* fue condenado a publicar la resolución del juicio y a cargar con las costas del proceso. En su periódico, Stein subrayó que la condena se desencadenó por "el suelto" y no por la caricatura, y que él cargó con ella por ser el "editor responsable": "el caricaturista ha salido pues ileso", destaca ("Suelos", *El Mosquito*, XXI, 1110, p.4 c.2). La salvedad remite, así, a la capacidad y en la "ética" profesionales del dibujante, que Stein insiste en exhibir cada vez que se presenta oportunidad.

V. la caricatura en *El Mosquito*, XXI, 1105, 23-3-1884, p. 3, y otra parodiando la primera, en el número 1109, 13-4-1884, p. 2, y aun una a propósito de Igarzábal y el juez (¡nuevamente!) Pastor S. Obligado, en p. 3. El suelto de referencia en su número 1106, 30-3-1884, p. 4; las sucesivas noticias sobre el proceso en los n. 1110, 20-4-1884, p. 4 c. 2 y 1111, 27-4-1884, p. 4 c. 1-2. Un resumen sucinto de este episodio en Galván Moreno (1943: 271-272).

<sup>116</sup> Al mencionar la "campaña de laicización" me refiero, desde ya, al conocido proceso de discusión de las leyes de educación y matrimonio civil; del proyecto de divorcio; de la expropiación de los cementerios y el registro civil a las autoridades eclesiásticas, etc., que tuvo lugar específicamente entre 1883 y 1888. La definición laica de *El Mosquito* llevó a Stein y a su periódico a enfrentarse, por ejemplo, con el sector liderado por Dardo Rocha, a quien inmediatamente antes había servido. Es a partir de este enfrentamiento que *El Mosquito* coloca "la bota" como sombrero de Rocha (sobre este punto v. la referencia del Capítulo 1).



<sup>117</sup> El periódico publicó, por ejemplo un suelto anunciado la salida del segundo tomo de *Tiempo perdido* (XV, 793, 17-3-1878) y un artículo elogioso sobre el mismo libro de Wilde (XV, 794, 23-3-1878); e incluyó su retrato en la "Galería contemporánea" (XIII, 924, 19-9-1880).

<sup>118</sup> Cabría notar que no esta no es la única "colaboración" cuyos rastros puede encontrarse en los papeles del "fondo Stein". V., por ejemplo, las siguientes tarjetas enviadas, en dos ocasiones distintas, por Florencio Madero, director del diario *Figaro*:

Querido Stein: Le dejo el retrato de Posse. *La caricatura de que hablamos ayer, le parece magnífica. Voy á buscarle el retrato que falta.*

Le ruego, encarecidamente, me mande hoy mismo los retratos del *Mosquito* (todos los que pueda) pues tengo de [sic] hacerlos encuadrar para el jueves, pues inauguramos el sábado". (Fondo Enrique Stein, AGN, 1441, s/d, 746-112; cursivas mías).

Querido Stein: Esta noche, por unanimidad (ocho presentes de la comisión directiva) se le aceptó la renuncia de Presidente de la 'Comisión de la Prensa' a Bartolito [vg., Bartolomé Mitre y Vedia]. Queda pues afuera. Si dibuja algo haga acompañar á *Figaro*, para esto, de otros, pues, como le digo, fue unánime. (fecha en 1888; Fondo Enrique Stein, AGN, 1441, 330-87).

El semanario, por lo demás, incluía en su frontispicio desde su edición del 13 de septiembre de 1885 (XXIII, 1185) la siguiente leyenda: "No se devuelven los manuscritos é ideas y bosquejos de caricaturas remitidos á esta redacción" (lo que sugiere, lógicamente, la creciente voluntad participación de escritores, colaboradores y dibujantes ajenos a la redacción del periódico y, tal vez, no siempre conocidos por los integrantes de esa redacción). Sin embargo, por su carácter imperioso, por el tipo de intervención política y estética que implicaban, e incluso, a causa del respaldo gubernamental emanado de los cargos públicos que Wilde desempeñaba, hacen de los dictados de Wilde un elemento que se distingue por sobre cualquier otra colaboración "espontánea" o consulta.

El trabajo pionero de Cibotti (1993) rescata la colaboración de Wilde, destacándolo como muestra de los modos en que Stein puso su semanario "al servicio de sus amigos políticos", tanto de los que mantenían con él una relación personal estrecha (el caso de Wilde) como de aquellos con quienes lo habría unido un interés más pragmático o circunstancial (como Roca).

<sup>119</sup> Así lo declara, entre otras ocasiones, pocos días antes de que Miguel Juárez Celman asuma la presidencia nacional:

EL MOSQUITO se felicita de haber estado siempre del lado del General Roca, pues tenia razón y los hechos lo prueban claramente.

(...)

El Dr. Juárez ha llegado y tomará de manos del ilustre General Roca, las insignias presidenciales. EL MOSQUITO ha contribuido en la medida de sus débiles fuerzas á su triunfo y no desea otra recompensa que la satisfacción que le procurara un gobierno fuerte á la vez que progresista bajo el cual continuara la República Argentina siendo lo que es actualmente: el país mas próspero en la actualidad del mundo entero ("Suelos", *El Mosquito*, XXIII, 1238, 26-9-1886; p.4 c.2).

En el tomo encuadrado de *El Mosquito* correspondiente a la colección de 1888 que se conserva en la Biblioteca del Archivo General de la Nación (Argentina) puede leerse la siguiente dedicatoria autógrafa: "A su Excelencia el Señor Presidente de la República, su muy obediente y humilde servidor, H. Stein".

<sup>120</sup> En el próximo apartado me ocupo de las transformaciones que introdujo la aparición de *Don Quijote* y sobre todo, el modo de encarar su tarea como dibujante y como militante de sus ideas republicanas de su director, Eduardo Sojo.

La publicación de la carta tenía entonces como principal objetivo demostrar que Stein era un traidor y, además, un traidor venal. Su sátira emanaba y era dirigida desde el centro mismo del gobierno de Roca y, por extensión, se sugería que lo mismo seguía ocurriendo. V. la carta de Stein en "Justicia policial de imprenta", *La Nación*, 20-4-1888, p. 1, c. 7.

La respuesta de Stein a esta "acusación", por otra parte, modera los términos (apunta a que la carta está fechada tres años antes) y, con sagacidad, desplaza la participación de Wilde, "antiguo redactor de *El*

*Mosquito*”, para protestar que “con veinticinco años de vida propia”, no hay “tales editores oficiales”. V. “Personal”, *El Mosquito*, XXV, 1230, 22-4-1888, p.4 c.1-2.

<sup>121</sup> Sobre el episodio del retrato de Sojo, v. más abajo, p. 387. Sobre el mote de “Canewilde”, cabe aclarar que no se refiere a Miguel Cané, cuyo nombre ha quedado ligado al de Wilde por la historia de la literatura. Remite, en cambio, al de “Canevalli”, firma con la que se presentó, en 1887, una propuesta de contrato para las obras de aguas corrientes y salubridad de Buenos Aires. Esta firma suscitó una gran controversia, ya que era desconocida y, en realidad, encubría a un grupo de capitalistas que quería financiar la obra sin dar a conocer sus nombres. Wilde defendió la propuesta y quedó sospechado de favorecer, junto con ella, a un conjunto en el que se beneficiaban intereses gubernamentales y aun el suyo propio.

<sup>122</sup> Como ya se ha apuntado (v. Capítulo 3), únicamente el trabajo de Bruno (2010) recupera y privilegia la participación de Wilde en la primera etapa de *El Mosquito* como espacio de formación de la escritura y los mecanismos de intervención política a través de la palabra.

<sup>123</sup> Para una versión que, por el contrario, revisa la biografía cultural y política de Wilde para encontrar en su tarea como caricaturista una clave de degradación, sugiero la lectura de “Wilde caricaturista” *El Nacional*, 23-4-1888, p.1 c.2. La transcripción completa de este artículo, firmado con el seudónimo “Justus”, puede leerse en la sección correspondiente del “Apéndice” de esta tesis.

<sup>124</sup> “Estimado amigo: he sabido por nuestro común amigo Ventura Ocampo, la bondadosa disposición de Vd. para poner su periódico al servicio de nuestros trabajos electorales en la Provincia de Buenos Aires. Le agradezco esa deferencia que mucho me obliga y tengo el gusto de suscribirme su affmo. Y ss.”. Nota fechada el 29-10-1886, y firmada “M. Paz”. Fondo Enrique Stein, AGN, 1439, 267-6.

<sup>125</sup> V. una reproducción del grabado en el Capítulo 1.

<sup>126</sup> Cfr. la carta perteneciente al Fondo Stein (AGN, 1440, 220-888), fechada el 13 de julio de 1885, que el dibujante le dirige a su colega Choquet –quien evidentemente ya no participaba cotidianamente de la redacción del periódico–, solicitándole que sea su padrino en el lance.

<sup>127</sup> V. al respecto los datos que se consignan en su “Ficha técnica” (p. 619), así como algunos datos complementarios de la biografía cultural de Sojo en el “Índice de nombres...”, ambos en el “Apéndice” de esta tesis.

Entre 1903 y 1905 se publicó en Buenos Aires una nueva versión del periódico, titulado *Don Quijote Moderno*, a la que me refiero muy brevemente en el “Epílogo”.

<sup>128</sup> “El afamado caricaturista Demócrito, que llegó hace poco de Madrid para establecerse aquí, nos ha favorecido con dos caricaturas (páginas 3 y 4) que publicamos gustosísimos y agradecidos. Demócrito, á la vez que hábil dibujante, es un literato de talento que ha dejado fama en España. Su gran habilidad unida á los dotes que le distinguen, le harán colocarse pronto á una altura merecida y envidiable.” *El Mosquito*, 2-12-1883, p. 4 c. 1.

<sup>129</sup> Para el detalle de las fechas de las sucesivas clausuras del periódico, v. su “Ficha técnica” en la sección correspondiente del “Apéndice”, p. 619.

<sup>130</sup> Cao solía firmar como “Demócrito II”. Si bien había utilizado este seudónimo ya en sus primeras intervenciones periodísticas, en España, el mantenerlo en *Don Quijote* reforzaba de hecho la identificación estética, política y aun ética entre director y dibujante. Ocasionalmente, y sobre todo cuando Sojo había caído preso o estaba ausente, firmó las caricaturas y algunos sueltos “Dulcinea”. Esta firma podría corresponder a la de la primera esposa de Sojo, Luisa M., quien colaboró con él en diversos emprendimientos periodísticos. Su segunda esposa, Ascensión Blasco, fue editora también de otro de sus periódicos: *La Mujer*, y figuró como propietaria de *Don Quijote Moderno*. Para los datos completos de los colaboradores del periódico, y otras indicaciones formales, v. su “Ficha técnica” en la parte correspondiente del “Apéndice”, p. 619.

<sup>131</sup> Esta erudición era orgullosamente ostentada por Demócrito, y marcaba otra diferencia con el periódico de Stein, que ocasionalmente recurría y había recurrido a alguna alusión o parodia de obras muy conocidas (v., por ejemplo, los usos del motivo del “Juicio de París” en las tapas de las ediciones del 19-4-1874 y, casi siete años más tarde, del 11-9-1881, con referencia, respectivamente, a las elecciones parlamentarias de 1874 y a las disputas entre roquistas y juaristas por las de gobernador de Entre Ríos; o su parodia *mitrista* del “Juramento de la cancha de pelota” de David; v. “Apéndice”, p. 593-594), pero no

hacía de tal intertextualidad, en modo alguno, un eje de su sistema expresivo ni de su sistema de representaciones.

Tras el triunfo de su candidato, Miguel Juárez Celman, en las elecciones presidenciales de 1886, *El Mosquito* dio en su doble página interna una ilustración que citaba, sin parodia y apenas con cierto humorismo jactancioso, una conocida pintura del artista napolitano Edoardo Tofano, “Einalmente... soli” (1874). El cuadro de Tofano representaba dos jóvenes y elegantes recién casados, en la intimidad de su hogar. *El Mosquito* presentó su versión con el epígrafe “Arreglado a la situación por Stein”. En ella se veía a Juárez Celman en el papel de recién casado, abrazando a su flamante esposa, una imagen alegórica (y mundana) de la presidencia. Sobre el grabado, sobre la pertinencia de la cita plástica y sobre su pericia, *Don Quijote* despachó el gesto de su colega y competidor con un economiquísimo suelto, que unía la desvalorización del recurso plástico con la de sentido político:

A propósito de una caricatura representando á Celemin [vg., Juárez Celman] con la República, parodia de un cuadro titulado “¡En fin... Seuls!” pintado por Tofano.

Un cuadro ha pintado Antonio  
y que no vale ni un pito,  
de mal gusto y chabacano,  
publicado en *El Mosquito*  
y el dibujo, que es mediano,  
representa un matrimonio.

Al ver el cuadro Sarmiento  
Nos dijo muy asombrado:

-No se puede ni pintado,  
hacer un buen matrimonio. (*Don Quijote*, III, 11, 31-10-1886, p.4 c.2; el cambio de nombre en el primer verso es evidentemente requerido para la rima del quinto). V. la lámina de Stein en el “Apéndice”, p. 587-588.

<sup>132</sup> “Casi todos los años [Sojo] eligió el domingo de pascua de resurrección para publicar las imágenes más transgresoras, utilizando un recurso casi infalible: el desafío a la moral sexual en imágenes político eróticas (...)”, puntualiza Malosetti Costa (2005: 256), ejemplificando el caso con la del 17 de abril de 1886. Dos años más tarde, en la caricatura censurada a la que me refiero aquí, su precisa definición se aplica igualmente. V. especialmente el primer cuadro de la secuencia, en el que el presidente Juárez Celman flagela con un silicio junto al que se lee “elecciones” a una república de espaldas y en portaliagas... (v. una reproducción de la lámina en la sección “Imágenes” del “Apéndice”, p. 591).

<sup>133</sup> El episodio puede seguirse en las primeras planas de los principales diarios de la época. Para cotejar versiones e interpretaciones contrapuestas, puede seguirse la evolución de esta noticia en las ediciones de *La Nación* y *Sud-América*, entre principios y fines de septiembre de 1887.

En cuanto a las autoridades españolas, aconsejaron al dibujante “abstenerse de intervenir en la política interna del país”. Y además, amonestaron a Sojo: “El hecho de haberse Vd. mezclado en los asuntos políticos de la República Argentina, y mucho mas en la forma y del modo que lo ha efectuado, priva á Vd., en absoluto, del derecho á la protección, judicial á cuyo amparo pretende ahora ponerse”. La transcripción de la respuesta completa del Ministro de España, Juan Durán, y del canciller Manuel Marcos puede leerse en la edición de *Sud América* del 15-9-1887 (p.1 c.6).

<sup>134</sup> El llamado “Fallo Sojo” es citado habitualmente como primer antecedente argentino del “control de constitucionalidad”; vale decir, de la capacidad o potestad de un poder para intervenir sobre la jurisdicción de otro. En este caso, la Cámara de Diputados de la Nación se había atribuido una función que solo puede ejercer un miembro del poder judicial (había dictaminado la prisión de Sojo). Por eso, la Corte Suprema de la Nación dictamina que el “recurrente” debe “ocurrir donde corresponda”, vg., ante un juez.

<sup>135</sup> V. Cámara Nacional de Diputados, *Diario de Sesiones* de 1887, sesión del 5 de septiembre de 1887; pp. 827 c. 1.

<sup>136</sup> V. los siguientes sueltos y artículos publicados por *Sud América*: “La caricatura” (5-9-1887, p.1 c.5); “Zapatero á tus zapatos” (8-9-1887, p.1 c.4); “Bombo de sócio” (9-9-1887, p.1 c.5); “El caricaturista” (10-9-1887, p.1 c.3-4); “Revelaciones curiosas” (12-9-1887, p.1 c.4); “Plato del día. De Fray Mocho. El socio de Sojo. Interesantes revelaciones” (13-9-1887, p.1 c.4-5).

Sobre este periódico, central tanto para comprender la dinámica pública del juarismo y su manejo del diarismo, como –y quizá, paradójicamente– la modernización de la prensa periódica argentina durante la década de 1880, v. Duncan (1989).

<sup>137</sup> Entre esos ataques estaba el recordar al “ministro argentino” su lugar de nacimiento, Tupiza, llamándolo con intención injuriosa “boliviano”. Ninguno de los contemporáneos, justamente indignados por el apelativo de “galleguito” con el que Mansilla se había referido a Sojo en su alocución en la Cámara, retoma esa “acusación”. Si bien es evidente la abismal asimetría entre los contextos que suponen el parlamento y una publicación satírica, el intercambio de gentilicios oprobiosos puede ser un dato a tener en cuenta en la disputa por las formas de la nación y la nacionalidad que el episodio de Mansilla y Sojo pone en juego (y, claro está, por sus consecuencias en la disputa por los diferentes proyectos de ciudadanía que se están debatiendo, justamente, por esos años: sobre este punto, v. Bertoni: 2001; esp. Capítulo 4).

<sup>138</sup> V. los sueltos de la edición de *El Mosquito* del 11-9-1887 (XXV, 1288; p.4 c.1-2), cuando la situación judicial de Sojo estaba en plena sustanciación.

<sup>139</sup> “De mal en peor”, *La Nación*, 15 de abril de 1888; p.2 c.1-2.

<sup>140</sup> Tras el secuestro su piedra litográfica, *Don Quijote* publicó su doble página interna con cuadrados vacíos, en el centro de los cuáles se indicaba qué imágenes correspondería haber impreso allí (v. *Don Quijote*, V, 3, 2-9-1888, p. 2-3; la reproducción de la lámina en la sección correspondiente del “Apéndice”, p. 592). Política y estética, intervención ideológica y especificidad periodística volvían a reunirse así en un gesto de denuncia que constituía, a la vez, un alarde de “arte eminentemente conceptual” (Malosetti Costa, 2005: 269).

Sobre el episodio de la piedra litográfica, puede verse Vázquez Lucio (1985), Boyadjian (1999), Matallana (1999) y, esp., Malosetti Costa (2005).

<sup>141</sup> Fondo Stein, AGN, 1440, 331-807. La nota, de puño y letra y firmada por Capdevila, tiene membrete del “Gefe de Policía de la Capital”, es de tono informal (se trata de un “pedido”, y en la despedida el remitente “saluda afectuosamente” a Stein). Está fechada el 4-2-1888. Es interesante notar que el Teniente Coronel Alberto Capdevila no era todavía el Jefe de la Policía; sería designado a fines de ese mes. *El Mosquito* celebró tal designación colocándolo en su “Galería Contemporánea” (XXV, 1312, 26-2-1888). Igualmente sugestivo es el hecho de que en la correspondencia de Stein que se conserva en ese Fondo hay otras notas intercambiadas con Capdevila y con otros Jefes de Policía, siempre por motivos vinculados con el periódico (ya fuera, por parte de los funcionarios, agradeciendo algún retrato o algún suelto en los que se los mencionaba elogiosamente; ya respondiendo a algún pedido de Stein sobre informaciones o imágenes vinculados con hechos policiales).

<sup>142</sup> Las historias del periodismo dan pocas pistas sobre este periódico, del que no he podido consultar ninguna colección. Su propietario o director debe haber sido M. Lemarchand, con quien Stein mantiene el pleito que comento, y que llegó a requerirle el pago de una multa. En una de sus notas firmadas para *El Mosquito*, Stein sostiene que el periódico “tuvo su época de brillo”, y menciona a Georges D’Angles, [Alfredo] Ebelot y [Alejo] Peyret entre sus colaboradores de esos días (“Personal”, *El Mosquito*, XXV, 1320, 22-4-1888, p. 4, c. 2-3).

<sup>143</sup> Con el correr de los años, Stein o el recuerdo que de él quiso dejar algún caricaturista simplificó el argumento para hacerlo aún más favorable al dibujante. En su obituario publicado en la revista *Plus Ultra*, una de las pocas anécdotas que figuran reescribe el episodio como sigue:

“Una vez, Eduardo Sojo, rival de Stein en arte y en política, andaba perseguido por enemigos peligrosos; y, con esa clara intuición que a veces da el miedo, fué a verle demandando auxilio.

‘Escóndase aquí en mi casa, donde nadie pensará en buscarlo’, le dijo Stein. Y en el domicilio del dibujante rival se refugió Sojo hasta que pasara la tormenta”. (*Plus Ultra*, IV, 33, enero de 1919, p. 9).

<sup>144</sup> V. *El Mosquito*, XXVI, 1328, 17-6-1888; XXVI, 1335, 15-7-1888 (el ejemplar de este número que se conserva en la Biblioteca del AGN lleva la rúbrica: “trigésima edición”); XXVI, 1338, 12-8-1888. En otras ediciones, como la del 2-9-1888, se incluyeron también sueltos y dibujos concernientes a casos o cuestiones “policiales”.

<sup>145</sup> No se trataba, sin embargo, del mero placer por extremar las circunstancias. En 1888 el diputado Juan Balestra había presentado para su debate el que sería el primer proyecto de divorcio vincular de la legislación argentina.

<sup>146</sup> Como parte de la “campaña policial” del periódico de Stein, *El Mosquito* y el director de *Los Sucesos de la Semana*, venían manteniendo una larga polémica a propósito de quién había sido el primero en publicar los “verdaderos” retratos de cuatro convictos. La polémica se ventiló en varios diarios, entre ellos el *Courrier de La Plata*, cuyo director, León Walls, tenía por entonces una relación fluida con Stein (*Le Courrier de La Plata, Figaro, Sud América y El Mosquito* eran además por entonces, de hecho, los cuatro periódicos indudablemente favorables a la administración de Juárez Celman). A propósito del cierre de esta polémica, se lee en la edición de *Don Quijote* del 15 de julio de 1888:

‘Hemos leído el ‘REEPÍLOGO, de una polémica insecticida’, publica[da por?] *Los Sucesos* del 8 del corriente mes.

Seguimos anteriormente por curiosidad la polémica y felicitamos al Sr. Lacquaniti, director de *Los Sucesos* por el éxito alcanzado.

El es superior á cuanto puede imaginarse.

¡Que mayor gloria para *Los Sucesos* sino hacer constar, sin desmentirlo nadie, que el Jefe de Policia, no cumplió su palabra de facilitar los retratos de los asesinos de la calle Reconquista!

¡Ni que triunfo mayor que dejar al Director del ‘Mosquito’ reducido á la triste condicion en que há quedado y queda todo aquel que rehusa un lance de honor!

Repítrole mi sincera y entusiasta felicitacion.

Y sigamos el camino

que tomamos cada cual;

unos por el oficial,

donde se pierde hasta el tino.

Y otros por el natural.” (*Don Quijote*, IV, 48, 15-7-1888, p.4 c.3).

*El Mosquito* dedica ese mismo domingo un suelto, titulado “Personal”, al “Director del ‘Galleguito’”, acusándolo violentamente de ser Sojo quien prefirió “una colección surtida de cachetadas de un caballero” a un “lance de honor” (*El Mosquito*, XXVI, 1332, 15-7-1888, p.4 c.3). Para el periódico de Sojo el suelto es la última y aislada mención de ese año.

<sup>147</sup> V., por ejemplo, otra crucifixión (¡la de Aneiros, por la aprobación de la ley de matrimonio civil!) en la tapa de la edición del 21-4-1889 (*El Mosquito*, XXVII, 1371, sin firma –muy posiblemente, de Damblans-). Otras imágenes del “pueblo” en la línea de la mencionada en *El Mosquito*, XXVIII, 1397, 20-10-1889, p. 3, sin firma; XXVIII, 1406, 15-12-1889, p. 2-3, sin firma; etc. O con variantes significativas, por ejemplo, con rasgos gauchescos o criollista-moreirista: *El Mosquito*, XXVIII, 1461, 18-1-1891, p. 2, sin firma. No obstante estas diferencias, que no interesa analizar en este punto, me importa resaltar que estas imágenes siguen sosteniendo la representación del pueblo como actor social, por un lado, y como personaje, simultáneamente y por otro, que hasta entonces no había aparecido prácticamente en el periódico.

<sup>148</sup> Citado también en Boydajian (1999: 109) y Malosetti (2005: 264).

<sup>149</sup> “Callejeando” sería el título de varias secciones firmadas por Juan Piaggio para *Caras y Caretas*. Algunas de estas columnas llevaron por subtítulo “tipos y costumbres”, subtítulo también del libro publicado por Piaggio poco tiempo antes (*Tipos y costumbres bonaerenses*, Buenos Aires, 1889). Uno de los sueltos de *El Mosquito* de 1891 se publicó con las iniciales E. P., que coinciden con las de Eustaquio Pellicer. Dos de los seudónimos que aparecen en esta etapa, “Fígaro” y “Juvenal”, fueron usados, en otras oportunidades, por Pedro B. Palacios. Uno, por Julio Lucas Jaimes (“Brocha Gordá”) y otro, por José Sixto Álvarez (“Sejismundo”; también Cuello (1904b) cita a Álvarez “Fray Mocho” como colaborador de *El Mosquito*). En cuanto a Bartolito Mitre, como se sabe, tuvo una participación central en el primer proyecto de la *Caras y Caretas* porteña (Romano: 2004; Rogers: 2008).

Aunque resulta muy difícil –y tal vez no sea esencial-- confirmar la referencia precisa detrás de los seudónimos que salpican la última página de *El Mosquito*, lo cierto es que su mera presencia autorizando los títulos de cada una de esas secciones prueba que, aunque las caricaturas de Stein no varien demasiado, el semanario es ya, indefectiblemente, otro. Y que, aun dejando de lado los nombres propios, en esa diferencia se dejan entrever el registro, el léxico, los géneros y hasta algunos rasgos del tipo de interpelación al lector propio del futuro *magazine*.

<sup>150</sup> Como se ha visto, más de un dirigente o militante familiarizado con el republicanismo español encontraba en su figura indudablemente carismática y talentosa para el manejo de las movilizaciones

---

populares, esa misma impronta. Algo similar había ocurrido en la década de 1880 con algunos dirigentes liberales italianos. (V. Cibotti y Sábato: 1990)

<sup>151</sup> Después del cierre de *El Mosquito* ningún periódico satírico se planteó como contracara de *Don Quijote*. José M. Cao, colaborador estrechísimo de Sojo —como ya he mencionado—, llevó adelante varios proyectos periodísticos del mismo estilo durante ese período (entre ellos *El Cid Campeador* y *La Bomba*). También otros periodistas y dibujantes españoles, como Eustaquio Pellicer, Manuel Mayol, Enrique Coll y [Francisco] Fortuny emprendieron la edición de varias publicaciones, tanto en Montevideo como en Buenos Aires. Todas ellas funcionan, sin embargo y para utilizar las categorías de Raymond Williams, no como “residuales” de la prensa satírica decimonónica sino como claros “emergentes” del *magazine* moderno. V. también el “Listado...” incluido en el “Apéndice”.

<sup>152</sup> *Don Quijote*, VII, 29, 22-3-1891, p. 4 (la caricatura correspondiente a este episodio está en la página. 3 de esa edición). Daniel Donovan fue el jefe de Policía designado en reemplazo de Alberto Capdevila (quien había organizado a la Policía para luchar contra los revolucionarios en los combates del Parque). Donovan se desempeñó en ese cargo entre el 7 de agosto de 1890 y el 12 de octubre de 1892.