

## DE LA SÁTIRA IMPRESA A LA PRENSA SATÍRICA. HOJAS SUELTAS Y PERIÓDICAS EN LA CONFIGURACIÓN DE UN IMAGINARIO POLÍTICO PARA EL RÍO DE LA PLATA (1779-1834)

Claudia Román

Universidad de Buenos Aires/ Instituto de Literatura Hispanoamericana  
laudiaroman@hotmail.com

Desde los últimos años del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX, tanto en América como en Europa, la imprenta, la palabra y la imagen impresa suscitaron prácticas que transformaron los modos de conocer, percibir y representar. La prensa política ilustrada fue uno de los dispositivos que participó de esta 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 función 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, censurador– busca reemplazar, o al menos aplazar, cualquier argumento o explicación. Articulación en un soporte impreso

Entre finales del siglo XVIII y la cuarta década del siglo XIX comienzan a circular en el Río de la Plata diferentes impresos de carácter satírico. Estos impresos articulan una serie de relatos alternativos de la política local, cuya función es tanto argumentativa como explicativa. Las diferentes formas de comunicación periódica se apropian de tradiciones ya asentadas, como la de la sátira áurea española, y las transforman mediante diferentes recursos verbales e icónicos. Se va definiendo así un tipo de publicación que tendrá su clímax en la prensa satírica ilustrada, tan popular entre los inmigrantes del segundo gobierno de Rosas. Mi trabajo reseña algunas de las manifestaciones más interesantes de la sátira impresa de esos años y se detiene en las retóricas que estos periódicos, desde su

Recibido: 15 noviembre de 2010  
Aceptado: 10 de diciembre de 2011

de palabra e imagen, uso de la caricatura y retórica satírica son tres elementos definitorios de un objeto que elude la definición generalizadora y que ha sido descrito habitualmente por definición extensiva (es decir, mediante la acumulación de estudios “de caso”)<sup>1</sup>.

Durante el siglo XIX, como lo han demostrado numerosos estudios, tanto en América como en Europa 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. Y esto porque durante buena parte del siglo –al menos, hasta las dos últimas décadas– quienes integraban esos grupos de intereses diversos eran, al mismo tiempo, el público más fiel de esos periódicos. Los periódicos –y, en menor medida quizás, las revistas y semanarios– podían por tanto 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); lo que explica también que su papel en la construcción de identidades colectivas fuera, con frecuencia, fuertemente ratificadorio (Alonso, 1997). 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 de esos años una función central en la vida política. Durante las primeras cuatro décadas del siglo, los escritos satíricos y la sátira en su versión iconográfica tenían circuitos, si no excluyentes o necesariamente con-

especificidad satírica, ponen en juego.

*Palabras clave:* historia de la prensa, cultura impresa, prensa satírica, caricatura,

*From Printed Satire to Satirical Press. Leaflets, Caricatures, and Newspapers in the Shaping of Río de la Plata's Political Imaginary (1779-1834)*

Between the end of the eighteenth century and the 1830s, a variety of satirical printed matter starts to circulate in the Río de la Plata. This printed matter articulates alternative narratives of local policy, whose function is as much argumentative as explanatory. The different forms of periodical communication take over well established traditions, such as the Spanish Golden Age Satire, and transform them through the use of a number of verbal and iconic resources. Thus, a new type of publication begins to take shape; a type that will reach its climax with the emergence of the illustrated satirical press among the immigrants of Rosas' second administration. My paper

tradictorios, sí diferenciados. ¿Qué retóricas ponían en juego palabras e imágenes para cumplir su cometido injuriente? ¿Qué expectativas alentaban y lograban promover? ¿A qué imaginarios apelaban y qué tradiciones convocaban para dialogar con ellas? Lo que sigue es un brevísimo análisis que intenta responder a estos interrogantes y explicar, así, los modos en que diversas inflexiones de la sátira impresa tendrían, hacia 1840, en prensa satírica.

Aunque el protagonismo de la caricatura está 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 de 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>2</sup>. Los estudios de fisonomías, y los 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 emergencia de una nueva sensibilidad del público ante este tipo de ilustraciones<sup>3</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*

reviews some of the most interesting manifestations of the satire of that period and focuses on the specifically satirical rhetoric strategies they set in motion.

*Key words:* Press History, Printing Culture, Satirical Press, Caricature.

*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).

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.

Si bien la prensa satírica se configuró como objeto en los periódicos de los exiliados durante el segundo gobierno de Rosas, la irrupción de la sátira en los periódicos que los precedieron fueron dando forma a modos de interpelación y a procedimientos retóricos que se recombinaron más tarde en este objeto nuevo.

### *Caricaturas y pasquines*

En tanto discurso agresivo y que se quiere transgresor, que denuncia o devela lo que busca censurar, la sátira está estrechamente vinculada con 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>4</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 irritantes 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 registraron los primeros procesos sudamericanos contra la “fijación de pasquines”<sup>5</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 veían 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 antropológicas, vinculadas con la magia simpática, que anida, en las raíces de la sátira y la caricatura (Elliott, 1960; Hodgart, 1969). 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 la que se tiene registro siguió otra pocos meses más tarde, que ha sido presentada como la aparición de la primera “hoja satírica” de Buenos Aires (Vázquez Lucio, 1988; Sánchez, 1996). Se trata de la “Noticia individual de los sujetos y las cosas que más chocan en esta ciudad de Buenos Aires”, manuscrito que en agosto de 1779 llegó en sobre cerrado a manos de Francisco Antonio Escalada, un adinerado comerciante en cuya casa se celebraban tertulias regularmente. El pasquín consistía en una lista de “45 clasificaciones”, es decir, una nómina que aludía, explicitando o no su nombre, a otros tantos personajes notables de la vida porteña de entonces, a quienes se calificaba con 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>6</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 contra los “particulares” acechaba en más de un anónimo que circulaba y que se leía “incautamente” (y, muy probablemente, con fruición). Sabemos poco del contenido preciso de la “Noticia individual...”. Uno de esos datos esquivos es el uso de algunos apodos caricaturizantes: 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 narices de su mujer” (Pillado, 1943: 171). La “Noticia” iba firmada por “F.A.M: Triangulipicominalifis” y “Dr. Esternón”. 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 hay datos que indiquen que el texto incluyese ilustración alguna; pero basta con los apodos citados para advertir que ya en ellos está presente el principio de sinécdoque hiperbólica (el aislamiento y la exageración de un único rasgo para retratar a un individuo) que opera 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 estampa la imprenta. La idea del “disfraz” de la letra y el intento de imitar 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 presupone 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 de la tipografía, en tanto estrategias de disimulo, son marcas que sugieren, a su vez, el efecto deformante que la “Noticia” busca proyectar sobre sus víctimas (y así, esos efectos inscriben materialmente en el manuscrito su cariz satírico). Por lo demás, la 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>7</sup>.

Pasquines y anónimos contra las autoridades y la política virreinal de la Corona siguieron sucediéndose de tanto en tanto, y ratificaban el carácter político de las contadas 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 ese mismo sentido<sup>8</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 de manera prematura por el “Retrato político-moral del gobierno secular y eclesiástico, antiguo y moderno del la Sierra del Perú” (como se adivinará, un “retrato” deformante) hecho en la letrilla escatológica firmada por “El poeta médico de las almorranas”. Esta letrilla 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>9</sup>.

Ya en el contexto republicano, la circulación de las primeras caricaturas políticas impresas se intensifica en la tercera década del siglo. Suele decirse 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), que comentaba la proclama del general peruano Pedro Antonio de Olañeta, quien se había apoderado del trono virreinal en Perú (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.

Poco antes, entre 1818 y 1819, habían circulado ampliamente a uno y otro lado de los Andes una serie de caricaturas de José de San Martín y de O´Higgins. A diferencia de la anterior, estas hablan 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 de los símbolos de las luchas independentistas. Estas caricaturas conforman una pequeña serie de la que se conservan ejemplares en Argentina y en Chile, y que ha sido reproducida en varias oportunidades (Vázquez Lucio, 1988; Montealegre, 1987). Su autoría 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, sin que quedara descartada la coautoría. En la caricatura, el general José de San Martín, con orejas de burro y con los “acuerdos de la Logia” en su cartera, cabalga sobre un Bernardo de O´Higgins convertido en asno, y arría 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 caricatura, en suma, pone en escena los conflictos por el financiamiento de la campaña sanmartiniana; y lo hace sobreescribiendo las referencias, haciendo de la letra parte de la caricatura al indicar tanto los nombres propios de los sujetos en cuestión (“San Martín”, “O´Higgins”, “Tagle”, “Pueyrredón”, “los pueblos de Chile”) como los objetos específicos que la caricatura denuncia (“Estatuto”, “Acuerdos de la Logia”). A diferencia de lo sucedido con los pasquines y caricaturas colgados o pegados en las paredes públicas, que interceptan la mirada y el recorrido del paseante de la villa colonial con palabras e imágenes punzantes, en este caso es la sátira verbal y visual la que se pone en movimiento y circula de mano en mano, adelantándose a modelar la forma de los sujetos y acontecimientos que vendrán. La celeridad con que circulan 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 controversiales que constituirían su blanco. Se convertían así en un manual de reconocimiento sobre el que se amoldaría o sobreimprimiría la figura del personaje en



cuestión, preparando un contexto de opinión polémico para la recepción de sus palabras y de su accionar.

### *Prensa americana y tradición satírica española*

A partir de 1820 y, sobre todo, del incremento de la discusión en 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 recurría al arsenal satírico para azuzar a sus enemigos, porque el discurso satírico polarizaba la propiedad de la “verdad” (Angenot, 1982: 76 y ss.) 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. Es entonces cuando elementos poéticos y retóricos vinculados con el formato y el soporte material de pasquines y hojas sueltas comienzan a entramarse en un nuevo vehículo expresivo, que marcará las prácticas e intercambios públicos del siglo. Así, estos ensayos, a veces fallidos, otras recuperados parcialmente, van definiendo un tipo de publicación política que terminará de delinearse en el exilio rosista: la prensa satírica ilustrada, cuyos primeros exponentes son *El Grito Argentino* (1839) y *Muera Rosas!* (1841-1842).

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” (Angenot, 1982:403). 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 entre los letrados publicistas y un público más amplio —que es interpelado a veces y, otras, reducido a objeto de sus intervenciones. Es entonces cuando fray Francisco de Paula Castañeda se apropia del arsenal satírico del Siglo de Oro para resemantizarlo, en la búsqueda de un “nuevo diccionario” político (Iglesia, 2005).

En los periódicos de Castañeda, la sátira está evidentemente más asociada al imaginario y al universo discursivo y genérico español del siglo XVIII que al del XIX (Pérez Lasheras: 1994). En ese desfasaje y en ese forzar su uso para comprender y combatir el momento contemporáneo (en especial la crisis política de 1820) es donde el discurso satírico concentra todo su carácter moralizante. La lectura de sus periódicos hace evidente el funcionamiento de los procedimientos y géneros de la tradición satírica española que florecieron en el Siglo de Oro y se prolongaron, de manera ejemplar, en la prosa del Padre Isla. Pero a diferencia del Padre Isla, Castañeda literaliza una escritura que abusa de las tácticas de guerra y de guerrilla en la producción de su prensa: dirige, escribe incesantemente, imprime y edita periódicos de vida a veces brevísima, cargados de invectivas, ataca múltiples flancos del enemigo, simula contradicciones, desconcierta 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. Piénsese apenas, una vez más, en los nombres de sus dos periódicos más conocidos y emblemáticos: *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* (1820-1822). No por casualidad 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 (Ludmer, 1988; Schwartzman, 1996 y 1998).



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.

La producción periodística de Castañeda, por lo demás, es central para comprender algunas de las apropiaciones de la tradición áurea desde Latinoamérica y desde la práctica de los letrados sudamericanos; y específicamente, su trabajo discursivo permite reflexionar sobre las múltiples resemantizaciones de la sátira española en territorio americano. Así, si el Barroco y, particularmente, el conceptismo marcaron los recursos de la sátira (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, entre otros) en sus periódicos, Castañeda no solo replica esas figuras y procedimientos, sino que los nacionaliza, politizándolos. Además, muy concretamente, Castañeda diseñó un léxico

y una matriz de producción 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>10</sup>, Castañeda acudirá al no menos ingenioso “puti republicador”. Si bien la operación conceptual es algo diferente, tiene el valor de develar una verdad moral: denotar 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.

Pocos años después de las primeras publicaciones de Castañeda, un puñado de periódicos proclericales y antirrivadavianos ordenan una nomenclatura denigrante para los dirigentes o funcionarios más notables del momento, y eligen completar sus páginas con “epitafios”, “padrenuestros” o “letrillas” (géneros discursivos todos que adaptan una forma convencional y fácilmente reconocible en un contenido coyuntural y, por eso, novedoso). Al igual que sus contendientes, unitarios y liberales, estos periódicos que se publican durante la década de 1820 constituyen un prolífico muestreo de la actualización de agudezas más o menos logradas, pero de evidente raíz áurea<sup>11</sup>. Por su parte, periódicos que optan por otro tipo de inflexión y de recursos satíricos, como las hojas gauchescas que por entonces publica Luis Pérez<sup>12</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 propios de la sátira se revelan 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), a la que puede apelar cualquier individuo o cualquier grupo que busque iniciar una discusión, hacer una denuncia o negociar un espacio de visibilidad pública. La persistencia de la impronta de Castañeda en esas disputas es notable y se activa en textos que hacen uso de un cierto ideolecto y que se apropian de la tradición de uso satírico de los géneros religiosos. Véase, por ejemplo, la siguiente “Oración” antirrivadaviana publicada por el periódico cordobés *La Verdad sin Rodeos* (1826-1827)<sup>12</sup>

ORACION. 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 virotes. Esta gracia os pedimos Señor, por la paciencia en que sufres á Ribadavia, y por la mediación y méritos de Jesucristo, que contigo vive y reina por los siglos de los siglos. AMEN.

### *Los periódicos “inmundos”*

Una última inflexión de la sátira surgirá apenas una década más tarde, con 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 como prospectos (denominación que se convierte, bajo la forma del discurso panfletario, en amenaza inminente de lo que, debiendo permanecer oculto, podría salir a la luz en letra de molde). Entre los más citados se encuentran: *Los Cueritos al Sol*, *El Loco Machuca Batatas*, *El Cacique Chañil*, *El Rompe-Cabezas* (todos de 1833). Aun cuando estén materialmente desaparecidos –o incluso 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 de la prensa; lo que equivale a demarcar los límites de lo “decible” en soporte impreso destinado a la circulación pú-

blica. Entre esos límites se destacan, de manera muy evidente, dos cuestiones que persistirán en el corpus de la prensa satírica incluso hasta fines de siglo. La primera, quizá previsible, es el resguardo de la vida privada, entendida como esfera que por definición no puede entrar en la disputa política. Estos periódicos son “inmundos” no solo cuando ponen en duda el honor o la honra femenina, sino cuando exponen, al imprimirlos, los nombres de las mujeres emparentadas con personajes públicos. No se trata únicamente de los hechos o cualidades que se les atribuye: la mera mención de estas esposas, hijas o hermanas constituye de por sí una agresión. Y esto es así porque en las páginas de estos periódicos, sus nombres y apellidos las fuerzan a cruzar a la esfera de la lucha facciosa; una esfera de la que mujeres y familias deben ser preservadas, por definición<sup>14</sup>.

El segundo límite también se vincula con los nombres impresos; en este caso, se trata de los nombres mismos de los periódicos. Cuando el nombre del periódico no es un programa o un valor reconocible, se convierte de inmediato en amenaza y en injuria. A la serie iluminista de los vaivenes meteorológicos (*El Pampero*, *El Granizo*, *El Trueno*, *El Rayo*, *El Iris*), los universales abstractos (*La Verdad Desnuda*, *La Verdad sin Rodeos*, *El Imparcial*), o hipostasiados (*El Centinela*, *El Pueblo*, *El Argentino*, *El Acusador*) los periódicos “inmundos” contraponen un registro coloquial que reemplaza los símbolos “universales” por personajes individualísimos (vg. *El Loco Machuca Batatas*) o la franca amenaza (*Los Cueritos al Sol*). Así, estos impresos ponen en evidencia hasta qué punto el nombre del periódico funciona (y funcionará) como verdadero “nombre de autor”, que enmarca su sentido y orienta cómo debe ser decodificado.

### *Forma y color*

Entre la anarquía impresa iniciada en “el año [18]20” modelada por las matrices de la literatura española barroca y los desbordes procaces de 1833, la prensa política ha descubierto 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), hacia el final del episodio rivadaviano, en 1828, un periodista francés radicado en Buenos

Aires, Juan Laserre, tomó una decisión que incrementó 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...* 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, este periódico sugería que la elección de su título y su color remitían a una atemperación risueña de su carácter diabólico<sup>15</sup>. Laserre 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 al hacer de la “vuelta” de la tinta negra sobre papel ordinario un recurso que producía extrañamiento.

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 insensata), es además un índice de ruptura con las convenciones comunicativas que organizaban, implícitamente, el intercambio de impresos<sup>16</sup>. 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 solo el 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 materializar la agresión en la propuesta gráfica. Este hallazgo muestra, por primera vez en la prensa local, uno de los mecanismos que explotará la prensa satírica.

“Verdaderas hojas de escándalo”, declaró Emilio Ravignani (1933) a los *Diablos* de Laserre, y habría que pensar que quizá para los contemporáneos buena parte de ese escándalo y de su “virulencia” 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. En efecto, el cambio de la percepción de un impreso destinado en principio a la lectura, por un “impreso en color”, se inscribe, además, en la creciente identificación de la lucha partidaria entre unitarios y federales como un enfrentamiento simbólico anclado en la percepción visual. Como se sabe, el color, pero también el aspecto –vestimenta, arreglo personal del ca-



bello, 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. 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 lýtote cromática: frente al rojo federal, y al rojo del diablo, los diablos antidorreguistas son *rosados*<sup>17</sup>.

Ese sesgo o perspectiva visual sobre la prensa, en el 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 profusamente estudiados<sup>18</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 ofre-

cería 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>19</sup>.

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<sup>20</sup>. 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. 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” (Marino, 2009: 25). El verdadero hallazgo de Bacle es 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.

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 una serie 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. En la conjunción entre imagen caricaturesca y palabra impresa como instrumento político está el núcleo a partir del cual tomará forma la prensa satírica, y desde el cual desplegará todas sus posibilidades expresivas, apenas unos años más tarde. En lo que resta del siglo y gracias a la creciente difusión de las posibilidades técnicas de reproducción de

la imagen, la prensa satírica se convertirá en el medio privilegiado para la representación de la disputa política, se volverá un espacio imprescindible para intervenir en la vida pública, ofrecerá un exitoso soporte para destacar sus principales acontecimientos y personajes y, sobre todo, dará forma visible a sus interpretaciones.

### Notas

- <sup>1</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 (1998, 2008), Sábato y Cibotti (1990) o Alonso (1997); para la prensa ilustrada los reunidos por Malosetti y Gené (2009), así como también los de Szir (2007) y Pas (2009); y para la caricatura, los de Vázquez Lucio (1988), o especialmente, con un enfoque teórico mucho más contundente, Malosetti (2002).
- <sup>2</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>3</sup> Antes de la invención de la litografía, William Hogarth dibujó una lámina muy difundida, *Characters and Caricaturas* (1743, publicada en 1822), que grafica sus concepciones sobre la norma y el exceso, la representación mimética y la satírico-deformante. 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, ver Lynch (1998).
- <sup>4</sup> Cabe aquí recordar, por supuesto, los escritos en las paredes que debió enfrentar Hernán Cortez, y que relata Bernal Díaz del Castillo (ver cap. CLVII); así como también los “panfletos” que atacaron a Álvar Núñez Cabeza de Vaca. (Ver *Comentarios de Alvar Nuñez 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>5</sup> En la gobernación de Paraguay, en 1750; en Buenos Aires, en 1768, 1769 y 1776, por ejemplo. Ver el detalle de estos antecedentes en Pillado (1943: 151 y ss).
- <sup>6</sup> El Virrey no hacía sino citar o parafrasear las ya mencionadas disposiciones de la Corona. Una de ellas, entre sus primeros párrafos, sostiene: “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 tran-

quilidad 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”). 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>7</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>8</sup> Como se sabe, el “motivo” o pretexto de la “Sátira” de Lavardén fue una disputa literaria. Unos poemas de Juan Baltasar Maciel, mentor de Lavardén, leídos en la tertulia del censor La Plata, suscitaban 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 y defiende 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, así como 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 de la sátira excede la mera disputa literaria y 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.

<sup>9</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 oficio/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 re-significar, así, la vertiente escatológica de la sátira áurea.

- <sup>10</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 de Alarcos (2004).
- <sup>11</sup> En cuanto a los periódicos antiliberales y antiunitarios –y no solo dedicados a atacar a Rivadavia y a debatir el problema de la reforma religiosa– merecen mencionarse, entre otros: *El Grito de Un Solitario* y *El Solitario*, *Varón de Cascales* (1827; antirrivadavianos, 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 (1943: 343-344), *El Federal Sin Prisiones* (1831), *La Bruja ó Ave Nocturna* (1831) y *El Narrador* (1834).
- <sup>12</sup> Ver *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, ver Schvartzman (1996 ; 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 (ver 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>13</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 ene-

migo 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” (1943:122). Algunos números se publicaron en Corrientes (Academia Nacional del Periodismo, 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>14</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: 194). Véase también la siguiente evaluación de Saldías: “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 Machuca Batatas*, *El Toro Embretado*, *La Ticucha*, *Crítica 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” (1892: 187-188). 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) Ver también Saldías (1892, cap. IV).

<sup>15</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 muy posiblemente era 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>16</sup> En 1823 se publicó en Francia un volumen *Antiquités anglo-normandes*, de A. C. Ducarel, del que se editaron 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 im-

primen 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 data el éxito –que Twyman atribuye también a la impresión a color- de las “páginas amarillas” (1886) (Twyman, 2008: 52).

<sup>17</sup> En el diálogo ficcional que sostiene *El Diablo Rosado* con *El Censor* en su número inicial 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 “lítote” 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>18</sup> Ver en este mismo *Dossier*, el trabajo de Sandra Szir.

<sup>19</sup> Respecto a 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 ver el muy interesante trabajo de Marino (2009), en cuya argumentación sobre este punto me apoyo ampliamente.

<sup>20</sup> Respecto del “nuevo diccionario” y esfuerzos por nombrar lo nuevo en la escritura de Francisco de Paula Castañeda, ver Iglesia (2005).

## Bibliografía

- Alarcos, Emilio (2004) “Quevedo y la parodia idiomática” en: Schwartz, Lía (comp.) *Las sátiras de Quevedo y su recepción. Antología crítica*. Madrid: Centro Virtual Cervantes. En [http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo\\_critica/satiras/indice.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo_critica/satiras/indice.htm) (visitado el 3-2-2009).
- Alonso, Paula (1997) “En la primavera de la historia. El discurso político de la década del ochenta a través de su prensa”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*: Facultad de Filosofía y Letras-UBA: Tercera serie: núm.15: 1er semestre; pp. 35-70.

- \_\_\_\_\_ (2004) *Construcciones impresas. Diarios, periódicos y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Angenot, Marc (1982) *La parole pamphlétaire*. Paris: Payot.
- Baudelaire, Charles (1976) “Le Salon caricatural de 1846”, “De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”, “Quelques caricaturistes français”, “Quelques caricaturistes étrangers”, *Critiques d’art, Oeuvres complètes II* (texte établie, présenté et annoté par Claude Pichois). Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
- Duncan, Tim (1980) “La prensa política: Sud América, 1884-1892” en Ferrari, Gustavo y Ezequiel Gallo (1980) *La Argentina del Ochenta al Centenario*. Buenos Aires: Sudamericana; pp. 761-781.
- Elliott, Robert C. (1960) *The Power of Satire. Magic, Ritual, Art*. Princeton: Princeton University Press
- Erre, Fabrice (2009) «La caricature dans la mécanique de la presse satirique », Contribution présentée lors de la journée d’études «*Presse et Illustration* » du 27, organisée par l’Université Montpellier III, en collaboration avec l’Université de Victoria (Canada). En <http://www.caricaturesetcaricature.over-blog.com/article-35763942.html> (visitada el 12-12-2009).
- Galván Moreno, C. (1943) *El periodismo argentino. Amplia y documentada historia desde sus orígenes hasta el presente*. Buenos Aires: Claridad.
- Hodgart, Matthew (1969) *Satire*. London: Weidenfeld and Nicolson. Trad.: (1969) *La sátira*. Madrid: Guadarrama; versión de Ángel Guillén.
- Iglesia, Cristina (2005) “Entre cuatro palabras: notas sobre encierros y vacíos” en: Moraña, Mabel, y María-Rosa Olivera Williams (eds.) *El salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert; pp. 61-71.
- Lagmanovich, David (2002) “Nuevas notas sobre la ‘Sátira’ (1786) de Manuel José de Lavardén”, *Revista Chilena de Literatura* 60: abril. en [www.revistaliteratura.uchile.cl/.../35\\_105\\_83\\_RCHL-60-Notas2.pdf](http://www.revistaliteratura.uchile.cl/.../35_105_83_RCHL-60-Notas2.pdf) (visitada el 1-11-2009).
- Ludmer, Josefina (1988) *El género gauchesco (un tratado sobre la patria)*. Buenos Aires: Sudamericana; (2000) 2da. ed. corregida y con una nueva introducción, Buenos Aires: Perfil Libros.
- Lynch, Deidre Shauna (1998) *The Economy of Character: Novels, Market Culture and the Business of Inner Meaning*. Chicago: University of Chicago Press.
- Majluf, Natalia (2006) “Pattern-Book of Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800-1860” en *Reproducing Nations. Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800-1860*. Nueva York: Americas Society.



- Malosetti Costa, Laura (2002) "Don Quijote en Buenos Aires. Migraciones del humor y la política." *V Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte* "Julio E. Payró". Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- \_\_\_\_\_ (2005) "Los 'gallegos', el arte y el poder de la risa. El papel de los inmigrantes españoles en la historia de la caricatura política en Buenos Aires (1880-1910), en Aznar, Yayo y Diana Wechsler (coords.) *La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Buenos Aires: Paidós; pp. 245-270.
- \_\_\_\_\_ y Marcela Gené (comp.) (2009) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Marin, Louis (1987) "Prólogo", a Manlio Brusatin, *Historia de los colores*. Barcelona: Paidós (Paidós Estética); pp. 9-15. Trad. de Juan Carlos Sabater (trad. del libro: Rosa Premat).
- Marino, Marcelo (2009) "Fragatas de alto bordo. Los peinetones de Bacle por las calles de Buenos Aires" en: Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené *Impresiones porteñas...*; pp. 21-46.
- Pas, Hernán (2009) "La escritura de las imágenes: de *El Recopilador* al *Facundo*". *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, 75: 217-232.
- Pérez Lasheras, Antonio (1994) *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVIII*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Pillado, José Antonio (1943) *Buenos Aires colonial. Estudios históricos*. Buenos Aires: Editorial Bonaerense.
- Ravignani, Emilio (1933) "La prensa en la vida política argentina (1827-1832)". *La prensa argentina. Contribución de El Diario a su historia, 1801-1933*. Edición extraordinaria de *El Diario*, Buenos Aires: Editorial Manuel Láinez Ltda. SA.
- Sábato, Hilda (1998) *La política en las calles. Entre el voto y la movilización*. Buenos Aires, 1862-1880. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (2008) *Buenos Aires en armas. La revolución de 1880*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- \_\_\_\_\_ y Ema Cibotti (1990) "Hacer política en Buenos Aires: los italianos y la escena pública porteña". *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA: 2: 3era. serie: primer semestre.
- Saldías, Adolfo (1892) *Historia de la Confederación Argentina. V. Rozas y su época*. Buenos Aires: J. Roldán.
- Sánchez, Aurora (1996) "La prensa satírica" en Vázquez Rial, Horacio (dir.) *Buenos Aires. 1880- 1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza; pp. 326-352.

Claudia Román. De la sátira impresa a la...  
Estudios 18:36 (julio-diciembre 2010): 324-349

- Schwartzman, Julio (1998) "A quién cornea el torito. Notas sobre el gauchipolítico Luis Pérez" en: Iglesia, Cristina (comp.) *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Eudeba; pp. 13-23.
- \_\_\_\_\_ (1996) "Unitarias y federalas en la pasarela gauchipolítica", *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires: Biblos; pp. 117-133.
- Szir, Sandra (2007) *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Twyman, Michael (2008) "The Long-term Significance of Printed Ephemera". *RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage*: IX: 1; pp. 19-57.
- Vázquez Lucio, Oscar (Siulnas) (1985) *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba; 2 vols.