

GRITOS VISIBLES

IMÁGENES Y PALABRAS EN LOS PERIÓDICOS DE OPOSICIÓN DURANTE EL SEGUNDO GOBIERNO DE ROSAS (1839-1842)

VISIBLE SCREAMS. IMAGES AND WORDS IN OPPOSITION PRESS
DURING ROSAS' SECOND GOVERNMENT (1839-1842)

Claudia A. Román¹

<i>Palabras clave</i>	<i>Resumen</i>
Prensa, Cultura visual, Cultura impresa, Circulación popular	<i>El Grito Argentino</i> (1839) y <i>Muera Rosas!</i> (1841-1842) son fuentes conocidas y han sido relevadas por la historiografía argentina. Se propone volver sobre ellas, bajo la hipótesis de que aportan informaciones significativas sobre la cultura impresa y la cultura visual del momento rosista. Dirigidas a un público popular y rural, pero evidentemente también destinadas a una circulación urbana y letrada, podrían ayudar a conocer mejor, por un lado, la articulación de palabras e imágenes en este tipo de publicaciones y, por otro lado, las formas populares de interpretación, apropiación y consumo de tales textos.
<i>Recibido</i> 6-9-2018 <i>Aceptado</i> 20-11-2018	En primer lugar, se examinan los antecedentes que permitieron la emergencia de la imagen satírica en la prensa local. En segundo lugar, se describen y analizan las principales estrategias que despliegan estas publicaciones en términos discursivos, visuales y materiales.
<i>Key words</i>	<i>Abstract</i>
Press, Visual culture, Print culture, Popular distribution	Montevidean journals <i>El Grito Argentino</i> (1839) y <i>Muera Rosas!</i> (1841-1842) are well known and have been surveyed by Argentine historiography. We come back on them here, under the hypothesis that they provide significant information on print and visual culture during the momento rosista. They were written for a popular and rural public, but its scope and distribution obviously pointed to an urban and lettered audience too. These journals could help, on the one hand, to know better the articulation between printed words and images, and on the other, the popular ways of interpretation, appropriation and consumes of verbal and iconic texts. Firstly, we consider the background that allow the satirical image's emergence in local press. Secondly, we describe and analyze the main visual, discursive and material strategies that these publications deploy.
<i>Received</i> 6-9-2018 <i>Accepted</i> 6-09-2018	

1 Universidad de Buenos Aires, Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani" / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina. C. e.: balerdiroman@gmail.com.

INTRODUCCIÓN

El *Grito Argentino* (1839) y *Muera Rosas!* (1841-1842) fueron dos periódicos políticos rioplatenses antirrosistas, que se publicaron en el contexto de episodios específicos de la agitación periodística que intentaban ejercer algunos exiliados y emigrados desde las “provincias flotantes” –como las llamó Alberdi– de la Argentina, es decir, desde los límites de un territorio argentino en inestable configuración y que esa misma agitación, de hecho, invitaba a reformular. El primero fue ideado para preparar y acompañar los episodios que luego se conocerían como la rebelión de Maza y el levantamiento de los Libres del Sur, así como la larga inminencia del desembarco de Lavalle en Buenos Aires. El segundo se propuso como instrumento militante a favor de una tentativa magnicida contra Rosas, cuando no se avizoraba líder alguno sobre el que portar esa resolución. Se trata de dos fuentes conocidas e incorporadas temprana y reiteradamente no sólo por las historias clásicas del periodismo argentino sino por los estudios que abordan el momento rosista desde muy diversas perspectivas (entre otros, sucesivamente, Zinny 1868 y 1869, Pradere 1914, Moro 1974, Fukelman 2006, Ferro 2008, Lanctot 2009). Aunque todas ellas llamaron la atención sobre su carácter de hojas ilustradas, a menudo no subrayaron suficientemente un rasgo significativo: si bien, a mediados de la década de 1830, *El Museo Americano o Libro de todo el mundo* (1835-1836) y su continuación, *El Recopilador* (1836) –editados e impresos en la Imprenta y Litografía del Estado de César H. Bacle–, habían hecho circular por primera vez imágenes impresas en publicaciones porteñas (Szir 2010, Munilla Lacasa y Gluzman 2016), las dos publicaciones que son objeto central de este análisis fueron las primeras en producir y poner a circular imágenes impresas litografiadas de factura local cuyo referente también era local y, por tanto, ofrecía un nuevo grado de familiaridad, mucho más próximo a sus destinatarios. A partir de esas representaciones visuales, ya no predominantemente ornamentales, sino atravesadas por una voluntad política, buscaban intervenir eficazmente en la “guerra de papeles” contra el rosismo. A esto se suma el hecho de que la intencionalidad de muchas de esas imágenes fue invectiva: satírica y, en algunos casos, abiertamente caricaturesca. Ese pequeño conjunto iconográfico resulta, por tanto, significativo de un momento de torsión en la historia de la visualidad impresa y en la historia de la prensa locales: supone la conjunción de posibilidades técnicas y económicas, de condicionamientos jurídicos, dinámicas de construcción del espacio público y de públicos políticos y sus competencias, capacidades y voluntad de consumir estos impresos. Pero la supone, además, puntualmente, porque estos los periódicos militantes antirrositas buscaron captar un público popular, que imaginaban con capacidades, deseos e intereses diferentes de los propios, imaginados y asumidos como letrados. Para sus hacedores, la imagen ofrecía un lenguaje nuevo que permitiría captarlo si se disponía de las estrategias verbales que garantizaran la fijación de su sentido y su eficacia. A continuación, se revisan algunos de los antecedentes que posibilitaron esta iniciativa. En un segundo apartado, se exponen las estrategias que cada uno ensayó, con mayor o menor felicidad, para intentar la concreción de ese objetivo.

1. LA CARICATURA POLÍTICA IMPRESA: CONDICIONES Y POSIBILIDADES DE UN OBJETO DECIMONÓNICO.

Como en casi todo el mundo occidental, las imágenes impresas irrumpieron en la prensa rioplatense hacia mediados de la década de 1830. La difusión de la tecnología litográfica –patentada en Munich por Alois Senefelder, a fines del siglo XVIII– tuvo consecuencias muy diversas y que han sido ya bien estudiadas (Twyman 2001, Szir 2009 y 2013, etc.). En términos cuantitativos, frente a las posibilidades la xilografía y el huecograbado –que posteriormente siguieron utilizándose, aunque en menor escala– la litografía permitió un salto significativo en la cantidad de imágenes incluidas en libros, periódicos, *ephimera* y, además, sobre una gran cantidad de superficies. Su convergencia con otros adelantos puntuales –entre los que se cuentan nuevas técnicas, más sencillas y más baratas, de producir tinta de impresión y el relativo pero progresivo abaratamiento de los costos de transporte– dio lugar a una expansión que pudo alcanzar la escala de una distribución pareja a la de la articulación del mercado mundial de otros bienes y servicios. Aunque la prensa litográfica no reducía sus usos a la impresión de imágenes, el centro significativo de su tecnología radicaba en que permitía imprimir cualquier tipo de forma o trazo plano; es decir, había la posibilidad de estampar nuevos tipos de imagen y ampliaba así las posibilidades expresivas visuales de los impresos. En efecto, dos de las grandes ventajas de esta técnica eran, por un lado, la sencillez de su ejecución, lo que alentaba su uso por parte de personas que no tuviesen experiencia o conocimientos específicos en las artes gráficas; por otro lado, el hecho de que permitía manipular y recortar imágenes, ensamblarlas o disponer incluso imágenes prediseñadas (*clichés*) combinadas con trazos –ya fueran íconos o letras– que el impresor o el artista incluyeran especialmente para la ocasión (Twyman 2001, pp. 8 y 131, 22 y 63).² Gracias a este salto tecnológico significativo, los periódicos, tal como sintetiza con contundencia Sandra Szir, “estuvieron entre los primeros dispositivos que pusieron al alcance de buen número de personas representaciones visuales que satisfacían la curiosidad y el deseo de ver y poseer imágenes” (2009, p. 53). En términos cualitativos, la nueva posibilidad de reproductibilidad técnica permitió la estandarización de una enorme cantidad de información visual (basta considerar la posibilidad de reproducir fielmente mapas, esquemas para la transmisión de contenidos científicos e indicaciones para la construcción de todo tipo de implementos), amplificó el impacto de la imprenta a un público casi planetario que se definía, en términos individuales, por la heterogeneidad de sus competencias lectoras (Cavallo 1999, p. 23; Petrucci 2003). De igual modo, la litografía impulsó la emergencia de ciertas prácticas que modelaron sensibilidades modernas: Twyman, por ejemplo, destaca el hecho de que las partituras musicales estuvieron entre los primeros impresos exitosos salidos de las prensas

2 Uno de los ejemplos más sencillos era la reproducción de un retrato con la firma del retrato al pie, autenticando simbólicamente la unidad subjetiva entre la imagen y el nombre: el artista retratista y el impresor, cuyas firmas acompañaban la imagen, pasaban entonces a ser creador y ejecutor de esa unidad.

litográficas, al igual que los impresos de caricatura satírica (2001, pp. 120-121); Schauna Lynch insinúa hasta qué punto la distinción entre parecido y deformidad dio origen a una nueva concepción del personaje literario de la novela moderna y de la idea de “interioridad” que conlleva (1998, *passim*); Pas y Goldgel dejan ver su papel en la difusión de claves estéticas que guían la interpretación lectora a través del “costumbrismo” en la cultura impresa de América del Sur y del “pintoresquismo” en la visualidad cubana del siglo XIX, respectivamente, para la construcción de un público lector local y de sentimientos nacionalistas (Pas 2011, pp. 36-37; Goldgel 2015, p. 136 y ss.); Moretti presupone su importancia al apuntar el papel protagónico de la difusión de la contabilidad a dos columnas, síntesis y símbolo, a la vez, del rigor, sistematicidad y seriedad que convergen como valores definitorios de quien se erige como gran protagonista de un largo siglo XIX, el burgués (2016, p. 107 y ss.); Marino, por su parte, examina –para un caso puntual que muy plausiblemente podría extrapolarse– su centralidad en la instalación de un “sistema de la moda” en el Río de la Plata (2009, *passim*).

Entramados en cada objeto y en cada práctica que se quiera elegir, los efectos cuantitativos y cualitativos de la nueva tecnología permiten advertir hasta qué punto la ampliación de la cantidad, las características y los usos de las imágenes idénticamente reproducibles, y también fácilmente manipulables para producir diferencia en la copia, no sólo transformó el acceso y la apropiación de las imágenes sino que –como sucede con cualquier tecnología revolucionaria– impulsó rápidamente ensayos muy diversos de sus posibilidades creativas en todo tipo de campos de aplicación: estéticos, científicos, políticos, económicos, industriales, comerciales, vinculados con el control de la información y de la población, con la acumulación y distribución del saber y con la posibilidad de observación y de opinión. Y por supuesto, con la posibilidad de cuestionar, a partir de una representación visual común, todas las interpretaciones que esos usos y prácticas supusieran. La litografía, en suma, no sólo se constituyó en el invento que hizo posible la reproducción de imágenes impresas a una escala inédita sino la condición de posibilidad de un nuevo tipo de vínculo entre palabra e imagen y, con ello, del desarrollo de prácticas de lectura e interpretación diferentes. Si enfocamos una pequeña pero significativa sección de ese nuevo universo visible, la del campo de la prensa periódica –cuya trama mundial se expandía también, necesariamente, al ritmo de las necesidades de los mercados y la política, de los viajes de exploración científica y comerciales, de los ritmos de los transportes y del deseo de saber y poseer–, no resulta sorprendente el hecho de que, en pocas décadas, las imágenes se hubieran convertido en una necesidad que garantizaba el contenido informativo y el atractivo de una publicación. De hecho, hacia 1830, según afirma Georges Weill, “la ilustración sería había sido ya rebasada por la caricatura” (1994, p. 139). La caricatura, por supuesto, se había desarrollado ya, sobre otros soportes, desde la edad antigua, y atravesado una enorme cantidad de formatos y configuraciones que orientaron o codificaron prácticas comunitarias y sociales (Bajtín 1980, Hodgart 1969, Gombrich 1968). La escala y la posibilidad de producción y distribución sistemática y regular que ofrecía, para un público amplia-

do, la prensa periódica decimonónica, en conjunción con la agitación republicana y las tensiones por las demandas de grupos sociales emergentes en el mundo occidental, modificarían definitivamente su incidencia, convirtiéndola en sensor y –no menos a menudo– en regulador de la opinión. La adecuación de la relación imagen-referente y la asignación de sentido (informativo, identitario, exaltatorio-ornamental y, sobre todo, satírico o irónico) se convirtieron en operaciones de recepción cuya masividad y cotidianidad se correspondían con las de la prensa.

La emergencia de la caricatura de prensa requirió, además, del desarrollo de capacidades de distinción e interpretación de pares conceptuales opositivos, como fidelidad / deformidad, medida / exceso, en la representación visual impresa, binomios cuya percepción y reconocimiento evidentemente reconocen una codificación histórica, y cuyo ejercicio regular a través del consumo de imágenes impresas es tan central como el acompañamiento verbal que asigne su sentido a uno u otro polo del par. En el ámbito local, esas condiciones comenzaron a configurarse bajo impulso estatal, con la llegada de los primeros instrumentos para ejecutar litografías en 1824. Entonces el gobierno de Martín Rodríguez contrató, a través de Bernardino Rivadavia, 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. Por entonces, la prensa local ya había advertido algunas de las posibilidades que importaba el cuidado de la puesta en página. *La Gaceta Mercantil* (1823-1852) incluía, como era habitual, líneas de diseño entre columnas y un pequeño conjunto de viñetas, que solían estar incluidas en los juegos de tipografía de que disponían las imprentas convencionales para escandir las diferentes secciones informativas (la imagen de un barco antecede datos comerciales, una edificación podía acompañar el aviso de la puesta en venta de una finca, un animal o un niño, propiedades perdidas). Por su parte, *El Argos de Buenos Aires* (1821-1824) había apuntado a hacer converger su propia trama visual con algunos de sus reclamos modernizadores en torno a la disposición y organización regular de la ciudad (Myers 2003, p. 46), ampliando el espacio entre líneas y columnas para que sus páginas se vieran como avenidas transitables, y usando con abundancia las viñetas para producir un sistema indiciario estable para sus contenidos, a la vez que ayudando a la producción de textos más breves –y, por ende, más amables para el lector y más fácilmente legibles–. Poco después, 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 fue el primero en “realizar litografías con intención artística” (Munilla Lacasa 1999, pp. 115-117). Dos años más tarde, con la llegada de César Hipólito Bacle y Andrea Macaire, quienes fundaron un taller de impresos que, en la década siguiente, pasaría a convertirse en la “Imprenta y Litografía del Estado” (1835), la producción de imágenes litográficas en el Río de la Plata comenzaría a cobrar un ritmo fluido que suscitaba –aun en su pequeña escala– también una avidez y una demanda tal que llevó la imprenta de Bacle a convertirse en un verdadero “reservorio textual e

iconográfico” (Munilla Lacasa y Gluzman 2016, p. 52) cuyo impacto en la articulación y el estímulo de una visualidad local resulta difícil exagerar. En sus prensas se imprimiría la primera hoja que incluyó ocasionalmente ilustraciones, el *Diario de Anuncios y Publicaciones oficiales* y, sobre todo, los semanarios *Museo Americano* (1835-1836) y *El Recopilador* (1836), los primeros periódicos rioplatenses en incluir imágenes de diversos tamaños –incluso a plena página–, concebidas como parte central de su proyecto editorial (Pas 2013, p. 20; Szir 2013, p. 1). Provenientes de diversas publicaciones europeas, como el *Penny Magazine* (1830) de Londres y la parisina *Magasin Pittoresque* (1835), esas imágenes interactuaban con textos muchas veces producidos especialmente para los semanarios por escritores locales, provocando así efectos de aclimatación y extrañamiento diversos (Pas 2013, p. 20; Munilla Lacasa y Gluzman, *passim*), que en todo caso son elocuentes de la riqueza del período de descubrimiento y ensayo de una tecnología expresiva nueva y de sus intentos por sostenerse. Los hallazgos respecto de la creatividad de las transformaciones que Bacle y Macaire ejercieron puntualmente sobre algunas ilustraciones hablan también de la deliberación por intervenir, mediante la selección, recontextualización, completamiento o jerarquización de ciertas imágenes (Munilla Lacasa y Gluzman 2016, *passim*) para crear, en el seno mismo del proceso de su reproducción, otras cuyo sentido no resulta únicamente –aunque simultáneamente no deje de portar ese valor– el de la copia importada.

Los usos satíricos de la imprenta iconográfica, por su parte, reconocían antecedentes tanto en circulación americana –la conocida serie de imágenes satíricas contra la campaña del General San Martín (Vázquez Lucio 1985, p. 23-25; Montealegre 2003, p. 96 y ss.)– como, quizá de manera más amplia, en la intensa circulación de corrosivas estampas satíricas que tenían como blanco a José Napoleón I y a Fernando VII, o incluso a través de los grabados de la serie de *Caprichos* de Francisco Goya. Si bien el itinerario de esas imágenes no puede reconstruirse nítidamente, algunos rasgos formales de imágenes satíricas incluidas en los periódicos que nos ocupan autorizarían a afirmarlo así (Fukelman 2006, p. 107-108) o, en todo caso, partir de esa referencia para complejizarla desandando su genealogía (Ferro 2008, p. 93 y ss). En la prensa porteña, los periódicos en red de Francisco de Paula Castañeda, antiilustrado y, por momentos, anticlerical, habían hecho un uso intensivo de la sátira verbal y habían recurrido, de manera ocasional pero contundente, a la sátira visual al recuperar una agresiva estampa que se le había enviado y que mostraba un sacerdote franciscano ahorcado, como emblema de su propio periódico. En ese gesto, Castañeda había decodificado la agresividad de la sátira visual impresa en toda su potencia: explicitaba la agresividad de la imagen, la recontextualizaba en su propio corpus periodístico –como la litografía le permitía hacerlo– y, además, invirtiendo el gesto –como literalizando la inversión física de la imagen a la que obliga el sistema de producción litográfico– habría revertido esa agresividad reivindicándola como emblema. El más célebre y más vigente de los trabajos de Bacle, sus *Extravagancias de 1934*, que reconocemos hoy como su “serie de los peinetones”, incluida en los *Trages y costumbres de la Ciudad de Buenos Aires*

(1834) produjo finalmente, por primera vez, la conjunción de intencionalidad política y consumos culturales (Marino 2008, p. 25 y ss.) a través de una serie iconográfica de imágenes de “actualidad” con referentes locales. La sátira permitió esa conjunción de política y moda: elementos heterogéneos potenciaron, a la vez, el éxito de la serie y la poderosa ambivalencia de su carácter exhibicionista y satírico, estilizado, deseable y agresivo.

2. EL GRITO ARJENTINO Y MUERA ROSAS!

En esta cadena de objetos, prácticas y consumos locales abierta por las posibilidades de la litografía, deben considerarse los dos primeros periódicos políticos satíricos e ilustrados del Río de la Plata.

El Grito Arjentino publicó treinta y tres entregas, con frecuencia bisemanal (los días jueves y domingos) entre el 24 de febrero y el 30 de junio de 1839. *Muera Rosas!* se anunciaba semanal, pero tuvo una frecuencia irregular, que completó trece entregas entre el 23 de diciembre de 1841 y el 9 de abril de 1842 (el último número anunciaba que sería un “periódico mensual”). Entre los redactores de *El Grito Arjentino*, Zinny (1883, p. 172) identifica a Valentín Alsina, Andrés Lamas, Luis Domínguez, Juan Thompson, Miguel Cané (padre), Juan Bautista Alberdi y [Miguel] Irigoyen. Entre los de *Muera Rosas!*, señala también a Alberdi, Cané, Domínguez e Irigoyen, a José Mármol, pero también a Gervasio Posadas, Orma, Goyena y, en la que constituiría su única participación más o menos estable en un proyecto periodístico, a Esteban Echeverría (1883, p. 222). Palcos, por su parte, excluye a Echeverría y agrega a Juan María Gutiérrez (Palcos 1934, p. 125), autor al menos de algunos poemas gauchescos o de tono jocoso en el periódico. Con diferentes distribuciones e intensidad de participación ellos mismos, además de Florencio y Juan Cruz Varela –este último, hasta su asesinato en 1839–, son los principales animadores de las demás empresas político-periodísticas más o menos contemporáneas en la región: *El Iniciador* (1838-1839), *El Tirteo* (1840), *El Talismán* (1840), *El Corsario* (1840) y *El Comercio del Plata* (1845-1851). En cuanto a la parte ilustrada, Antonio Somellera firma una de las láminas *Muera Rosas!*; en el primero, todas las láminas son anónimas, pero por sus rasgos formales, así como por su muy heterogénea competencia para el dibujo, resulta evidente que pertenecen a diversos ilustradores.

Ambos periódicos ofrecían una estructura similar. Constaban de un único pliego, *in 4º*, a dos columnas (que *Muera Rosas!* multiplicó a tres, para sumar más información). El primero con una imagen a plena página en la última de ellas; el segundo intercalando a veces las imágenes en la página central. El primero lleva el pie de la Imprenta de la Caridad, de Montevideo. El segundo, la del Constitucional. Los dos tuvieron una distribución clandestina, parte esencial de su proyecto de intervención: producidos desde el exterior, su intrusión y difusión en Buenos Aires era parte central de su concepción como arma política. Todos estos elementos formales, así como el hecho de compartir buena parte de sus hacedores, permiten leerlos como un corpus

único, más allá de la diversidad de las coyunturas en las que se inscriben y de algunas de sus estrategias de intervención.

La decisión de editar dos periódicos de combate y de distribución clandestina con imágenes impresas resulta tan inusual y costosa (en términos de producción y de economía) que invita a conjeturar sus motivos. Ente ellos, sin duda, debe considerarse la intensa “política semiótica” (Salvatore 1996, p. 48 y 68) que el rosismo instauró sobre el espacio público y extendió, insensiblemente, sobre otros espacios sociales. Y si es cierto que signos y emblemas acompañan, de diversos modos, la instauración y el sostén de los regímenes de poder como parte de su propio sistema de tensiones y de reproducción, el segundo gobierno de Rosas contó con una coyuntura hasta entonces inédita, la de una imprenta litográfica, para incrementar las posibilidades de ejercer la propaganda de la acción de gobierno y de sus líderes con una impronta fuertemente sensorial. Como lo prueban numerosos testimonios que se conservan en repositorios públicos, los retratos de Rosas y Encarnación Ezcurra sobre soportes muy heterogéneos (estandartes, hojas sueltas, divisas, menaje, prendas de vestir, muebles, relojes, accesorios de uso personal, entre otros) permiten advertir hasta qué punto la iconografía se traslada de la calle al interior urbano, del fasto estatal o la fiesta cívica o parroquial a la indumentaria o incluso el cuerpo como soporte bajo la forma de la “moda”. Frente a esta abundancia semiótico-visual, instaurada a través de la reiteración de iconografías, el uso cromático del punzó como símbolo –la divisa fue de uso masivo y obligatorio a partir del decreto aprobado el 3 de febrero de 1832– y la exhibición de los objetos que lo portan, *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!* propondrían una contraiconografía: la guerra de papeles se desarrollaría también como guerra de imágenes. Las posibilidades para llevarla adelante estaban dadas también por la historia reciente y por las condiciones locales de la prensa rioplatense. En ese sentido, las dos publicaciones percibieron y aprovecharon un campo periodístico atravesado por las transformaciones de la visualidad abiertas por la litografía, al mismo tiempo que retomaron una serie de códigos de intervención en el espacio público establecidos ya por el “sistema de prensa” (Myers 2003, p. 48) de la provincia de Buenos Aires en el momento rivadaviano. Myers describe este sistema nitidamente, indicando que suponía la articulación de dos tipos de prensa legítimos: la destinada a la difusión y promoción del conjunto de ideas ilustradas, adelantos científicos y nuevos conocimientos, y aquella dedicada específicamente a la discusión de problemas públicos, los “debates de las cuestiones del día con argumentos cultos pero sin demasiada erudición” (p. 46). La prensa “de oposición” –entre la que descollaba Castañeda en los primeros años de la década–, en tanto no compartiera el consenso ideológico ilustrado, era considerada forzosamente ilegítima (p. 46 y 47), lo que no impedía que compartiera asuntos y retóricas (particularmente, por ejemplo, el uso de la sátira y la ironía) con la prensa ilustrada “del día”. Sobre el final de la década de 1820, y a lo largo de la siguiente, en la que la imagen impresa comenzaría a incorporarse a la prensa periódica, a sus funciones y sentidos, ese “sistema” no se mantuvo estable. Los sucesivos cambios de la supervisión jurídica estatal de

la prensa resultan, en este sentido, centrales y suponen un arco que va de la relativa apertura y clarificación de responsabilidades que impuso el decreto sancionado bajo el gobierno de Dorrego, en 1828, al progresivo aumento del control gubernamental sobre los impresos que, en conjunción con la “suma del poder público” (1832), erosionó las libertades de imprenta que regulaba el decreto entonces vigente (sancionado bajo el gobierno de Manuel Dorrego, en 1828) (Wasserman 2009, p. 134). A partir del inicio del segundo gobierno de Rosas, concretamente, y con la participación central de Pedro de Ángelis, los medios de prensa porteños experimentaron un proceso de modernización y reducción numérica bajo control estatal.³ Tal como prueban impresos como el *Boletín Musical* y *La Moda*, además de los ya mencionados *Museo Americano* y *El Recopilador*, hacia fines de 1830 las “cuestiones del día” quedaban progresivamente fuera de la discusión impresa, o al menos desplazaban parcialmente su enunciación directa en los impresos a un conjunto semiótico atractivo, abierto y denso. La información noticiosa circulaba a través de *La Gaceta Mercantil* y del *Diario de la Tarde*; el *Archivo Americano* distribuía fuera de las Provincias Unidas una versión de la realidad local para el establecimiento de negocios y negociaciones internacionales.

Bajo esos antecedentes y en el marco de esas decisiones de circulación, los periódicos ilustrados antirrosistas pueden pensarse como una instancia que capta de manera óptima algunos de los mecanismos centrales de construcción semiótica de la política de su enemigo y –como Castañeda con su propia caricatura– ensayan cambiar el sentido de esos mecanismos para apropiárselos como arma de combate. No es ocioso recordar que se trata de las primeras imágenes de prensa producidas localmente con toda la regularidad y sistematicidad que permite la prensa clandestina; las primeras que portan noticias e interpretaciones con referentes estrictamente locales. Es decir, son los primeros periódicos que hacen un uso sistemático de la imagen como denuncia y también –por eso mismo– en términos noticiosos, con una explícita confianza en su capacidad de intervención. Ambos intentan disputar al Estado rosista tanto un campo de apoyos, sobre todo en términos de respaldo popular, como su uso de la prensa. Para hacerlo, toman una serie de formas retóricas de antigua tradición letrada –de la sátira romana al despliegue poético del siglo de oro, tamizado por la prensa dieciochesca– que aparecen en las páginas de los dos periódicos, por ejemplo, bajo la forma de letrillas, de “noticias” que se abren o cierran con invectivas de tono catilinario, de anuncios paródicos que “publicitan” el temor o el fracaso de Rosas y denuncian su cobardía y también su papel en la malversación del erario público. Esa retórica, que había asomado también en la prensa del momento rivadaviano, encuentra una torsión definitoria en su conjunción con la inclusión de imágenes impresas en sus páginas.

La inclusión de imágenes impresas agresivas y contestatarias convierte a los periódicos, en sí mismos, en objetos visibles: portarlos, como portar la divisa punzó, es

3 Sobre la figura de De Ángelis y las transformaciones de la prensa, pueden consultarse Sabor 1995 y Baltar 2012.

evidenciar un modo de identificación radical. Para el caso de *El Grito Argentino*, un pequeño anecdotario confirma que portarlos era llevar una contradivisa: Felix Tiola, uno de los responsables de repartirlo en Buenos Aires, fue sorprendido con ejemplares entre sus ropas, apresado y ejecutado por la Mazorca (Somellera 2001, p. 27); se asegura que otros ejemplares llegaban al campo en ocasión de la celebración de carreras de caballos y que en las casas porteñas se guardaban, protegidos, en roperos y ajuares femeninos (Quesada 2006, p. 73). En ambos casos, las imágenes que se imprimen en los periódicos son elocuentes y agresivas por diversos motivos y en distintas claves estéticas: ya sea por su fidelidad al episodio que intentan representar de manera realista; otras, por el uso deliberado de matrices góticas; otras, porque suponen la parodia de una imagen oficial que, por tanto, caricaturizan.

Si estos fugaces, pequeñísimos periódicos producen una novedad en la historia de la prensa y, en términos más generales, de la cultura impresa local, es justamente por su capacidad para percibir el potencial de acción semiótica sobre la sensibilidad política contemporánea para generar, con medios muy escasos, una forma inédita de apelación hacia quienes desean constituirse, a la vez, en consumidores y en parte de su base de movilización: se trata, una vez más, del “pueblo”, término que en sus páginas menciona un conglomerado notablemente amplio y difuso. “Patricios” y “arrieros”, mujeres y negros, “labradores” y “pobladores de la campaña”, todos aquellos que “no están enterados de las cosas”. Ellos son el blanco de su interpelación, en competencia y en disputa con una red de destinatarios populares a las que el gobierno de Rosas venía convocando también desde prácticas verbales diversas, desde la oralidad del rumor a la expresión de adhesiones a viva voz (Salvatore 1998, esp. pp. 202-203), y también a la prensa orientada a un público “iletrado” de los primeros años de la década de 1830 y algunas zonas de las hojas gauchescas (Myers 1995, p.41).

El Grito Argentino y *Muera Rosas!* optan por un procedimiento eminentemente letrado para librar esa guerra múltiple por el favor del público popular. Eligen la sinestesia como principio constructivo: en términos formales, discursivos y materiales, sus hojas apuestan a “atronar la conciencia” de Rosas y a convertirse en gritos leídos que sumen voces a una estrategia coral; su iconografía de denuncia y combate –la revelación visual de las atrocidades del régimen y la instauración de un panteón de emblemas alternativos a los retratos de la familia gobernante– apelan a producir un impacto sensorial suficiente para provocar la movilización física, efectiva y real de sus lectores.⁴

4 La *Real Academia Española* da tres acepciones de *sinestesia*, referidas sucesivamente a su sentido en Biología, Psicología y Retórica. La primera remite a la “Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él”; la segunda a la “Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente”; la describe la tercera como la operación verbal por la cual se produce la “Unión de dos imágenes o sensaciones procedente de diferentes dominios sensoriales, como en *soledad sonora* o en *verde chillón*” (<http://dle.rae.es/?id=XyGHdOq>). Si bien se busca aquí apelar sobre todo a esta última acepción, las dos primeras suponen un tipo de anomalía o dislocación productiva y, a la vez, extraña, entre la fuente de estímulo y su recepción, que no es ajena a la correlación letrado - popular que también se intenta subrayar.

2.A ESCRITURA Y LECTURA COMO VISUALIDAD COMPARTIDA

Desde el principio, *El Grito Argentino* se pone bajo los auspicios de un programa colectivo (Ferro 2008, p. 148 y ss.). El carácter anónimo que requiere su redacción se vuelve entonces funcional, más allá de las convenciones de su época: cualquiera puede ser autor. El periódico convoca reiteradamente al envío de colaboraciones bajo la forma de “noticias, datos y detalles” y también, muy especialmente, de “diseños o dibujos” o la remisión de “al menos, la idea” de aquello que sus lectores quieran ver impreso, bajo la forma de la letra o de la palabra, en sus páginas. En un hallazgo feliz, el periódico acuña el término “coescritores” (II, 28-2-1839, p. 12) para designar a quienes remiten esos materiales, dotándolos, a la vez, de una participación inmediata y de una capacidad de recepción conjunta –más cercana a la escucha que a la individualidad subjetiva que solicita la lectura–. Los “coescritores”, así, postulan una red inmaterial de adhesiones que se concreta en el texto de cada número del periódico y que explica algunos de sus rasgos formales más notables; especialmente dos: la diversidad de tonos y registros de los textos verbales, que van de la retórica ilustrada, al uso de la prensa rivadaviana, a las inclusiones de diminutivos afectivos propios de la coloquialidad, y la constante presencia de la escritura para elucidar y establecer el sentido preciso de las ilustraciones, ya bajo la forma de glosas que las anteceden y de epígrafes que las acompañan, ya mediante el estampado de filacterias en la imagen. La facilidad para el manejo de la prensa litográfica habilita aquí ensayos fallidos que se vuelven notablemente expresivos: en el número 6, por ejemplo, incluye una parodia invertida de las proclamas de adhesión impuestas por el gobierno de Rosas para los documentos jurídicos y oficiales. Previsiblemente, el “Viva” tiene como objeto “la libertad” y la muerte apunta al “tirano Juan Manuel de Rosas”. La inexperiencia del impresor ha invertido su nombre. El error desautomatiza la lógica lineal y tipográfica de la lectura, pero deja patas arriba al enemigo: visualmente realiza lo que nombra (fig. 1).

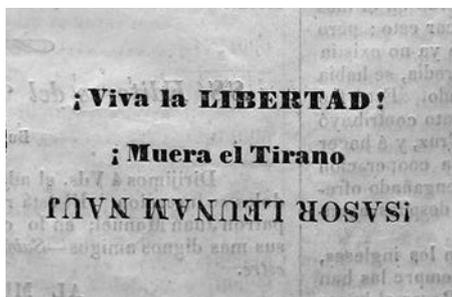


Figura 1. *El Grito Argentino*, I, 6, 14 de marzo de 1839. Biblioteca Nacional Argentina “Mariano Moreno”.

Este detalle podría considerarse un indicio de la confluencia entre la circulación de argumentos cultos y de corte claramente letrado, y la precariedad y premura de eje-

cución gráfica de su puesta en página que es marca distintiva de ambos periódicos. Si algo evidencia y amplifica ese cruce es la heterogeneidad de trazos, la disparidad en las habilidades de concreción plástica y de modos de representación (grotesco, costumbrista, realista, o simplemente ingenuo) que articulan sus láminas ilustradas, donde resulta evidente que la coescritura es confluencia de sectores con saberes y preocupaciones diversas. En las láminas conviven, sucesivamente, reminiscencias de una estampa francesa y dibujos de ejecución lineal y rapidísima, sin dominio alguno de la perspectiva, diseños dominados por la preocupación por el dramatismo del claroscuro y otros en los que la litografía permite, como en un *collage*, combinar en un plano único tipografía, trazo a mano alzada y algún cliché que puede también fungir como viñeta (fig. 2, 3, 4). Este periódico, repiten una y otra vez esas imágenes –y algo similar ocurre con las de *Muera Rosas!*, aunque algunas estén firmadas-, pasa por muchas manos: lo único que las reúne es el acuerdo en la interpretación bajo el dominio de la letra.

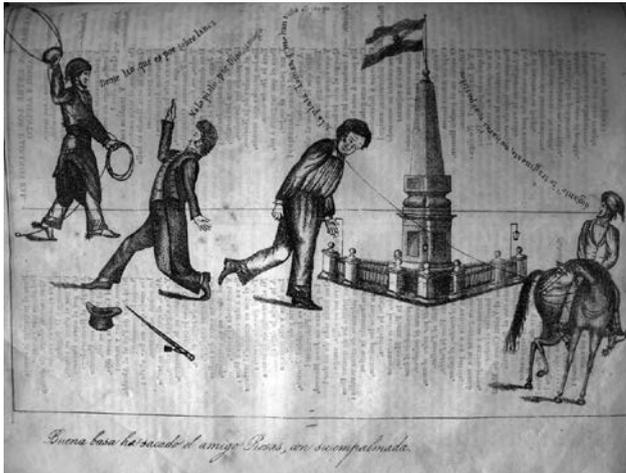


Figura 2. *El Grito Argentino*, I, 9, 24 de marzo de 1839, p. 4. Biblioteca Nacional Argentina "Mariano Moreno".

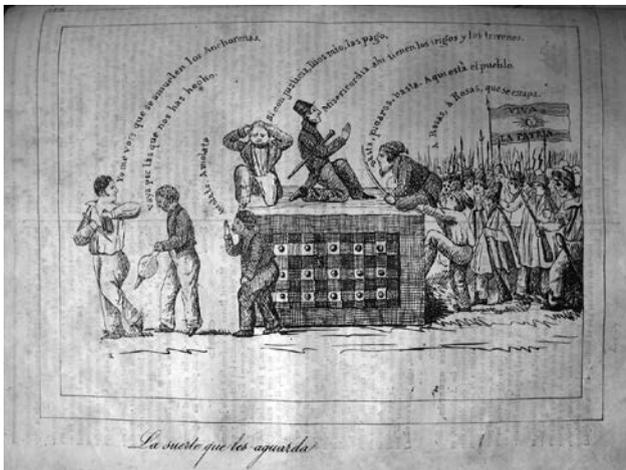


Figura 3. *El Grito Argentino*, I, 12, 7 de abril de 1839, p. 4. Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno.

Figura 4. *El Grito Argentino*, I, 10, 31 de marzo de 1839, p. 4. Biblioteca Nacional Argentina "Mariano Moreno".

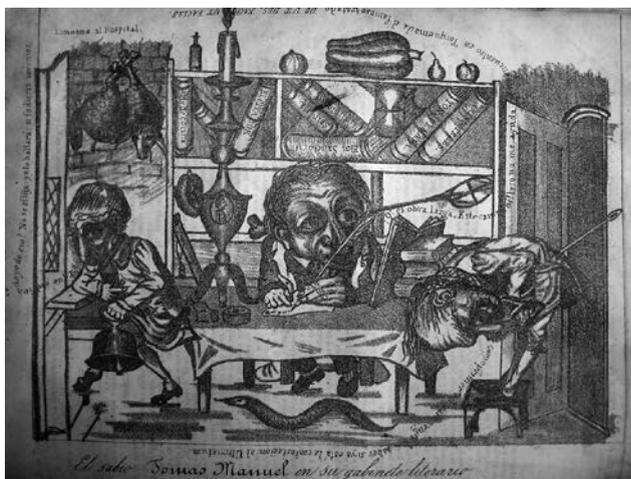


Figura 5. *El Grito Argentino*, I, 27, 2 de junio de 1839, p. 4. Biblioteca Nacional Argentina "Mariano Moreno".



Una escena publicada en el número 16 de la colección de *El Grito Argentino* condensa las tensiones que atraviesan la apelación popular en la organización de su programa. Su epígrafe señala que se trata de “Una reunión de patriotas”. Como sucedía con todas las láminas, una breve glosa –en la página anterior– prepara su recepción, explicando su sentido. Pero además, las palabras avanzan sobre la imagen, orientando fuertemente la mirada (fig. 6).

El texto texto de la glosa es el siguiente:

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 lle-

gan 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).



Figura 6. *El Grito Argentino*, I, 16, 21 de abril de 1839, p. 4.
Biblioteca Nacional Argentina "Mariano Moreno".

La ilustración, por supuesto, no muestra todo lo que el texto dice, pero lo indicia, al proponer un modelo de recepción en el que *El Grito Argentino* 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 un eventual lector extratextual, real, de *El Grito Argentino*, logre ver las páginas dibujadas. En ese punto, el dibujo muestra su composición: a la que podría ser una simple escena costumbrista se le sobreimpresió la letra y, con ella, se la convirtió 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”.

En rigor, la lámina no hace sino explicitar una práctica lectora central que es parte importante del programa político de *El Grito Argentino*, que configura su propuesta gráfica y que el periódico ha ensayado desde su primer número. El énfasis en la construcción de una visualidad que asegure la decodificación común de la iconografía: ver debe ser suficiente para comprender, aunque, al mismo tiempo, persista la lectura como relevo imperativo o “deber ser” de la comprensión. En ese código visual común, letrados y “no enterados” –el eufemismo que nombra también a todos esos sectores que no comparten la oposición, bajo el eufemismo de que esto solo podría ocurrir si los hechos públicos del gobierno de Rosas no se leen, no figuran en la prensa– pueden compartir un horizonte de movilización común sobre la página impresa.

La puesta en página del periódico en su conjunto puede ser considerada bajo esa premisa. Observando la secuencia de las viñetas y su relación con los textos que escandén, se advierte que su función pronto deja de ser meramente ornamental. Las viñetas, “*microensembles iconiques complexes*” –como los llama Philippe Hamon (2001, p. 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. *El Grito Argentino* podría recorrerse también 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.

2.B LOS SONIDOS DE LA LETRA

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, 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 (EGA, 10, 5-3-1842), y con la firma del retrato litografiado del gobernador de Corrientes, Pedro Ferré, a cargo de Antonio Somellera. Uno de esos nombres, que aparece en el semanario frecuentemente, es gauchesco: “Juan del Mayo”, 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, que la gauchesca ya había consagrado (“Chano” y “Contreras” de Hidalgo, el “Paulino Lucero” de Ascasubi, contemporáneo de *Muera Rosas!*), el nombre 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 sólo ligeramente vinculadas con las convenciones de la poesía gauchipolítica. 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 halagüeña 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”⁵ 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

5 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.

(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”.⁶

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), 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, *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).

El Grito Argentino había descubierto y expandido las posibilidades de producción de las primeras imágenes con referente local de manera sistemática y sostenida configurándolas como núcleo de una alianza entre letrados y sectores populares de diversa índole. *Muera Rosas!* avanzaría, entonces, sobre la posibilidad de hacer visibles y también de evocar desde la tipografía una selección de tonos, registros y géneros discursivos que permitiesen radicalizar la violencia de esa alianza. Desde esa perspectiva, ofrecería una versión performativa, dramática –en el doble sentido del término: es la versión a la vez teatral y conmocionante– de su predecesor.

Como se sabe, 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.⁷ Esta oposición, que podría imaginarse como una mera transposición anecdótica

6 Sobre el problema del gaucho liberal, v. Ansolabehere 1998.

7 V. Salvatore 1998, p. 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 trigo, 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).

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 sólo en el último cuarto del siglo XIX–, podría pensarse que frente al principio del color, *El Grito Argentino* articuló 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, distribuidores, lectores y “escuchas”. Con un objetivo similar, la propuesta de *Muera Rosas!* no es, a primera vista, tan rica ni novedosa como aquella. 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 (fig. 7):



Figura 7. *Muera Rosas!*, I, 1, . Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”.

Si la “aparición”, el aspecto físico (ropa, peinados, accesorios del vestido, gestualidades, modos de andar o de montar a caballo), es leído como expresión partidaria por la policía estatal (Salvatore 1996, *passim*), 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, hacer 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, p. 314), que debe su potencia a su capacidad para mantener simultáneamente ambos modos de significación (el de la imagen y el de la letra).

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.

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. Y una vez más, 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*–.

En sus dos primeros números, *Muera Rosas!* satura sus páginas con textos que pertenecen al primer grupo. 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).⁸

Arrebatada antes que “arrebatadora” es 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!”).

Complementariamente, *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. (*Muera Rosas!*, I, 1, 23 de diciembre de 1841, p. 3).

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 o la presencia de mediaciones respecto de la voluntad de intervención inmediata en la lucha política. La intensidad de la parodia se convierte en violencia cuando cita una frase que remite simultáneamente a la palabra,

8 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 /”.

al sonido y a la acción. Bajo el título “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 alegre 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!*, I, 3, 6 de enero de 1842, p. 2-3). 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.

Este 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 número 8, del 16 de febrero 1842, con mayor o menor suerte; por ejemplo: “Se vende. Por dos vintenes: la esperanza de la vuelta de Oribe al Estado Oriental”) y hasta sermones (13, 9 de abril de 1842, donde “el clérigo Argerich” 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 ejemplo, en la “ópera trágica” que termina siendo una “ópera nacional”, “La Mas-jorca en el Mortero”; 5, 20 de enero de 1842) o teatrales (10, 5 de marzo de 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 de enero de 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, debotas, llegad?* / ...”; 5, 20 de enero de 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 de marzo de 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 de marzo de 1842). Hay también nuevas “cartas” y “proclamas” capturadas al enemigo y ridiculizadas (como, por ejemplo, la de

Rosas, 6, 30 de enero de 1842; o la atribuida a “otro rocín emigrado”, en quien se indica a Baldomero García, 7, 5 de febrero de 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 Lanús* o el *príncipe* (Juan Rosas) y a la *princesa* o la *pucella* (v. g., Manuela Rosas), 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 hecho de que las escenas de locura, borracheras y grosería privadas se hacen cada vez más frecuentes y se relatan con fruición (por ejemplo, en las “Escenas de la Quinta de Palermo”).⁹ El Rosas campesino, cuyo “tipo iconográfico” (Fukelman 2006, *passim*) 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 de febrero de 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 agresividad. 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. Los textos se articulan sobre el tono exaltado de la hipérbole:

(...) Ea! canalla sin Dios, ponéos bien con el Diabolo, 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–). Su-

⁹ “Rosas el inundo, 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 dia 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. *Muera Rosas!*, I, 12, 22 de marzo de 1842, p. 4.

madas a la santificación de la causa de la libertad, estas apelaciones colocan el 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 *Muera Rosas!* llega incluso a extorsionar a los partidarios de Rosas:

Preparaos 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 perdereis, y os aniquilará la espada y la maldición de los libres. (I, 7, 5-2-1842, p. 1).

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, p. 366).¹⁰ 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; combatirle, 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).

La combinación entre retórica extrema, sátira desbordante e imagen impresa es la que singulariza a *Muera Rosas!* 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, utilizados 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

10 Si bien el texto de Remo Bodei se refiere al “Terror” jacobino durante 1792 y 1793, considero que la posición enunciativa que asumen los redactores de *Muera Rosas!* en estos textos autoriza la extrapolación productiva de la cita.

Juan M. Gutiérrez; algunos años más tarde, José Mármol– ensayaron con insistencia las variantes del cuadro y el artículo de costumbres. O prefirieron, como al parecer ocurrió en el caso de Esteban Echeverría, reprimir la circulación de sus textos satíricos, cuando esa producción aparecía aquí y allá entre sus escritos. 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” (1995, p. 360). La figura del oxímoron y la de la paradoja dominan entonces la retórica y el imaginario, y la prensa despliega una dimensión inesperada y seductora del terror revolucionario, que crea, en un código compartido entre letras, visualidad y ecos impresos de una oralidad furibunda y sonora, “nuevas hibridaciones de ideas, pasiones e instituciones”, toda una “nueva teratología conceptual y práctica” (Bodei 1995, p. 361).

ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

El carácter trunco y eminentemente episódico de *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!* no opaca el altísimo grado de conciencia de los medios de producción y de percepción del estado de las tecnologías impresas que ambos medios captan y procesan. En diálogo intenso con las estrategias del rumor y de la política semiótica desplegada desde el Estado rosista, ambos descubren posibilidades expresivas visuales y verbales que marcarán tanto el imaginario de su época, como permiten verificar fácilmente muchos de los textos que todavía hoy constituyen el canon de la literatura del siglo XIX, de la literatura romántica a la gauchesca, como la historia de la prensa rioplatense. Que esas posibilidades expresivas y esas operaciones formales y discursivas estuvieran impulsadas y atravesadas por la apelación a un público “popular”, incluyendo muy especialmente a sectores rurales, los singulariza, explica buena parte de las tensiones y ensayos múltiples que los articulan. Además, invita a preguntarse por una posible línea de continuidad en esa prensa para/con quienes son imaginados distintos de los letrados. Su mera consideración como parte de la producción liberal del grupo de los “proscritos”, como los llamó Ricardo Rojas, los estiliza, y opaca parcialmente tanto las operaciones visuales y verbales que los enlazan con la prensa anterior como su beligerancia y su configuración sensorial y pasional. En última instancia, esa mirada desplaza parcialmente su intenso diálogo con un estado de la lengua y de la cultura que se impone desde el foco de Buenos Aires y que quizá resulte necesario revisar.

BIBLIOGRAFÍA

- ANSOLABEHERE, P., 1998. Paulino Lucero y los juegos de la guerra. En: C. IGLESIA (comp.), *Letras y divisas. Ensayos sobre rosismo y literatura*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 105-113.
- BAJTIN, M. [1941] 1980, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza. 379 p.
- BALTAR, R., 2012. *Letrados en la tiempos de Rosas*. Mar del Plata: Eudem, 250 pp.

- BODEI, R., 1995. *Geometría de las pasiones*. México: Fondo de Cultura Económica. 490 p.
- CAVALLO, G., 1999. *Del signo incompleto al signo negado. Notas para una investigación sobre alfabetismo, producción y circulación de cultura escrita en Italia en los primeros siglos del imperio*. Valencia: Universitat de Valencia. 32 p.
- FERRO, G., 2008. *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Marea Editora. 264 p.
- FUKELMAN, M. C. 2006. La construcción de un tipo iconográfico: la figura de Juan Manuel de Rosas en la prensa opositora. *Anuario del Instituto de Historia Argentina* [en línea], nº 6, pp. 97-124 [consultado el 11-11-2017]. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr57>.
- GODGEL, V., 2015. Una isla pintoresca y su horroroso colorido. Aproximaciones a la modernización y la violencia en la cultura visual cubana del siglo XIX. *Decimonónica* [en línea], v. XII n. 1, pp. 134-150 [consultado el 11-11-2017]. Disponible en: http://www.decimononica.org/wp-content/uploads/2015/02/Goldgel_12.1.pdf.
- GOMBRICH, E. R., 1968. El arsenal del caricaturista. En: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Seix Barral: Barcelona, pp. 127-142.
- HAMON, Ph., 2001. *Imageries. Littérature et image au XIXe. Siècle*. Paris: Librairie José Corti. 315 pp.
- HODGART, M., 1969. *La sátira*. Madrid: Guadarrama. 256 p.
- LANCOT, B., 2009. El gabinete óptico de la ideología: visualidad y política en la época de Rosas. *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura en América Latina*, vol. 7 n. 1, pp. 91-110.
- MARINO, M., 2009. Fragatas de alto bordo. Los peinetones de Bacle por las calles de Buenos Aires. En: L. MALOSETTI COSTA y M. GENÉ, *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, pp. 21-46.
- MONTEALEGRE, C., 2003. *Prehistorieta de Chile (del arte rupestre al primer periódico de caricaturas)*. Santiago de Chile: Dibam y RIL editores. 146 p.
- MORETTI, F., 2014. *El burgués. Entre la historia y la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 244 p.
- MORO, R., 1974. *Rosas en las láminas de "El Grito"*. Buenos Aires: Peña Lillo editor. 78 p.
- MUNILLA LACASA, L., 1999. Siglo XIX: 1810-1870. En: J. E. BURUCÚA (dir. del tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política. Volumen I*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 105-160.
- y G. G. GLUZMAN, 2016. Imágenes locales / selecciones locales: las publicaciones periódicas europeas en los diarios porteños. El caso de *El Recopilador* y Andrea Macaire. En: S. SZIR (coord.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*. Buenos Aires: Ampersand, pp. 23-52.
- MYERS, J., 1995. *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. 312 p.
- , 2003. Identidades porteñas. El discurso ilustrado en torno a la nación y el rol de la prensa: *El Argos de Buenos Aires, 1821-1825*. En: P. ALONSO (comp.), *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 39-63.
- PALCOS, A., 1934. *Catálogo de periódicos sudamericanos existentes en la Biblioteca Pública de La Universidad (1791-1861)*. La Plata: Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata. 231 p.
- PAS, H., 2011. La seducción de las imágenes. El ingreso de la litografía y los nuevos modos de publicidad en Latinoamérica. *Caracol. Dossiê Século XIX* [en línea], n. 2, pp. 10-41 [consultado el 11-11-2017]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5215958.pdf>.
- (ed., comp., estudio preliminar), 2013. *El Recopilador. Museo Americano. Antología*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. 344 p.
- , 2014. Leer (con) imágenes. Litografías y prensa periódica en los procesos de lectura y escritura a mediados del siglo XIX en el Río de la Plata. En: V. DELGADO, A. MAILHE, G. ROGERS (coords.), *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)* [en línea] La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Estudios/Investigaciones; 54), pp. 64-79 [consultado el 11-11-2017]. Disponible en: <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/33>.

- PETRUCCI, A., 2003. *La ciencia de la escritura. Primera lección de paleografía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 157 p.
- PRADERE, J. A., 1914. *Juan Manuel de Rosas. Su iconografía / precedida de un breve estudio histórico*. Buenos Aires: J. Mendersky e hijo. 305 p.
- QUESADA, J. I., 2006. *Paseo genealógico por la Argentina y Bolivia*. Buenos Aires: Impresiones Dunker. 554 p.
- SABOR, Josefa E., 1995. *Pedro de Angelis y los orígenes de la bibliografía argentina. Ensayo bio-bibliográfico*. Buenos Aires: Solar. 460 p.
- SHAUNA LYNCH, D., 1998. *The Economy of Character: Novels, Market Culture and the Business of Inner Meaning*. Chicago: University of Chicago Press. 317 p.
- SALVATORE, R., 1996. Fiestas federales: representaciones de la República en el Buenos Aires rosista. *Entre-pasados*, nº 11, pp. 45-68.
- , 1998. 'Expresiones federales': formas políticas del federalismo rosista. En: N. GOLDMAN y R. SALVATORE (comps.), *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 189-222.
- SOMELLERA, A., 2001. *Recuerdos de una víctima de la mazorca, 1839-1840*. Buenos Aires: El elefante Blanco. 145 p.
- SZIR, S., 2009. De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional, en: M. GARABEDIAN et al., *Prensa argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Teseo, pp. 53-83.
- , 2010. Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. *El Museo Americano, 1835-1836. Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, v. 18, n. 36, pp. 296-322.
- , 2013. Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica en Buenos Aires (1850-1910). *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* [en línea], n. 3 [consultado el 11-11-2017]. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=121&vol=3.
- TWYMAN, M., 2001. *Breaking the Mould: The First Hundred Years of Lithography*. London: The British Library. 182 p.
- VÁZQUEZ LUCIO, O. (SIULNAS), 1985. *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina. I: 1801-1939*. Buenos Aires: Eudeba (2 vols.). 420 p.
- WASSERMAN, F., 2009. La libertad de imprenta y sus límites: prensa y poder político en el estado de Buenos Aires durante la década de 1850. *Almanack Braziliense, São Paulo*, nº 10, pp. 130-146.
- ZINNY, A., 1869. *Efemeridografía argiro-metropolitana hasta la caída del gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Imprenta del Plata. 545 p.
- , 1883. *Historia de la prensa periódica del Uruguay, 1807-1852*. Buenos Aires: Carlos Casavalle Editor - Imprenta y Librería de Mayo. 504 p.