

Fuente: Jitrik, Noé (comp.) *Aventuras de la Crítica. Escrituras Latinoamericanas en el Siglo XXI*. Córdoba, Alción, 2007.

### **Oralidad, escritura e imagen en la prensa satírica rioplatense del siglo XIX**

Claudia A. Roman

Universidad de Buenos Aires/CONICET

... antes de aprender a leer y a escribir, ya saben [los niños] por la caricatura: que el obispo es un bellaco, que los presidentes de bancos unos explotadores y el Presidente de la República otro que tal y todos los grandes hombres del país unos insignificantes o unos charlatanes: que no hay pasado sino porvenir, que nuestros padres no tenían *ideales*.<sup>1</sup>

Sobre el final del siglo XIX, Mansilla, quien gusta tanto de desplegar múltiples imágenes de sí mismo y a quien tanto entusiasmo develar intimidades propias y ajenas, ejercita su ironía con una denuncia de corte sarmientino: antes de la alfabetización escolar, los niños conciben ya un panteón del presente y del pasado político nacionales, han aprendido a reconocer un conjunto de "héroes" y de réprobos a partir de un modelo intencionalmente desviado: el que proporciona la caricatura.

Por esos mismos años, varios textos literarios proponen escenas de lectura en las que, por oposición al orden de la biblioteca, lo que se lee son periódicos; y en varios casos, periódicos satíricos que incluyen ilustraciones. En todos los casos, estas escenas permiten connotar fácilmente cierto tipo de lector y también una modalidad de la práctica de la lectura: aquella que no solicita la solitaria atención reconcentrada de la lectura silenciosa. Estas escenas, por el contrario, presentan a hombres y mujeres -pero no a niños- que leen acompañados, en ámbitos de sociabilidad que van del salón de visita al club o de la calle, y que suscita el comentario, la murmuración y la risa. Los periódicos satíricos, además, funcionan siempre en el circuito de una segunda lectura: a diferencia de los diarios "serios", cuyo conocimiento dan por supuesto, en ellos la tensión no se instala en el equilibrio entre información y opinión. La primera es imprescindible para

---

<sup>1</sup> La cita corresponde a la *causerie* "La madre y el hijo", publicada originalmente en el diario porteño *Sud América* el 28 de agosto de 1890, y editada en libro por primera vez en *Mosaico*, Buenos Aires, Biblos.

decodificar su contenido y la segunda, se da por descontada: más que en cualquier otro caso, la prensa satírica reúne lectores que no esperan ser convencidos, sino que buscan, a través de la risa compartida, ratificar sus creencias al verlas plasmadas tanto en la letra de sus breves textos como, sobre todo, a través del relevo entre lengua e imagen que supone el uso de la caricatura. A la búsqueda de la raíz mágica de la sátira,<sup>2</sup> voz, letra e imágenes impresas dialogan en contrapunto en estos semanarios, con un objetivo común: vulnerar al enemigo perturbando su imagen, alterando la forma en que se habla de él, hiriéndolo performativamente desde la palabra impresa.

Los semanarios satíricos son un producto característico del siglo XIX, vinculado con la emergencia de la prensa popular barata y en particular, de la prensa ilustrada. Por lo general, están formados por un único pliego en el que priman las imágenes litografiadas, entre las que desfilan, sin demasiadas sorpresas, personajes de actualidad retratados o caricaturizados, escenas breves que reflejan episodios de actualidad política, viñetas costumbristas. Si bien en el Río de la Plata se registran ejemplos de hojas satíricas ilustradas ya hacia la segunda década del siglo XIX, los primeros periódicos ilustrados con caricaturas aparecieron hacia finales de la década del '30, como forma de lucha política de los grupos exiliados en Montevideo durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas (*El Grito Argentino*, 1839; *Muera Rosas!*, 1841- 1842).<sup>3</sup> En ellos, palabra e imagen mantienen una serie de relaciones diversas: epígrafes, filacterias, comentarios y glosas verbales anclan los sentidos de las imágenes impresas que, por su parte, ilustran, comentan, amplifican y, muchas veces, sintetizan informaciones robadas al enemigo rosista. Pero también proporcionan emblemas para las consignas políticas, dan forma visible a rumores infamantes para el enemigo y descubren sus flancos débiles haciéndolos imagen, es decir, poniéndolos a la vista de todos.

La popularidad de la prensa gráfica creció conforme se facilitaron los medios técnicos para reproducir letras e imágenes y, apoyado en ellos, durante la segunda mitad del siglo XIX, el humor gráfico encontró los mecanismos retóricos que impulsaron su

---

<sup>2</sup> "El primitivo libelo está relacionado estrechamente con la maldición o imprecación, y ésta se basa en la creencia en el poder mágico de la palabra. Mediante una eficaz combinación de imágenes y ritmos y por la invocación a fuerzas sobrenaturales, se pretende que la maldición ejerce una influencia positiva sobre su víctima, para hacerla depauperarse o morir, o una negativa, para disminuir sus poderes maléficos", afirma Matthew Hodgart, glosando las hipótesis centrales del ensayo *The Power of Satire*, de R. C. Eliot (Cfr. Matthew Hodgart, *La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969; p. 15).

<sup>3</sup> Cfr. Amadeo Dell'Acqua, *La caricatura política argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1960; pp. 28 y ss.

desarrollo sostenido. En el accidentado proceso de constitución del Estado nacional, e imbricado con los múltiples ensayos de modernización cultural, *El Mosquito* fue el primer periódico satírico ilustrado que alcanzó una larga y exitosa trayectoria, y mantuvo -sobre todo, a partir de su amable entendimiento con el régimen roquista- una circulación regular (semanal durante casi los treinta años, bisemanal y diaria durante breves períodos).<sup>4</sup> *Don Quijote*, que comenzó a publicarse en 1884 bajo la dirección de Eduardo Sojo y con la colaboración de José María Cao, es el otro semanario satírico porteño central en el fin de siglo, con una estrategia de enfrentamiento virulento a los principales personajes de la escena política.

La sociedad rioplatense tenía, hasta mediados del siglo XIX, una tradición relativamente pobre de imágenes impresas -sobre todo, si se la compara con casos cercanos, como los de las zonas que recortan la cultura guaraníca y la brasileña-. Puede suponerse entonces que periódicos como estos dos, al proveer de manera sistemática y regular a sus lectores un conjunto de imágenes que se renovaban semanalmente, produjeron una lenta pero profunda transformación en el modo en que estos se relacionaban con ellas. Sobre todo, si se tienen en cuenta no sólo la ampliación del público lector de finales del siglo XIX, sino también las intensas transformaciones en lo que hace tanto a los procesos de profesionalización de la prensa como del campo estético -literario y plástico- en el Río de la Plata. El elemento que terminó de articular sectores que poseían competencias tan disímiles fue, de acuerdo con las hipótesis de Adolfo Prieto,

La prensa periódica [que] vino a proveer así un novedoso espacio de lectura potencialmente compartible, el enmarcamiento y, de alguna manera, la tendencia a la nivelación de los códigos expresivos con que concurrían los distintos segmentos de la articulación social.<sup>5</sup>

Puede conjeturarse entonces que las imágenes impresas de la prensa satírica

---

<sup>4</sup> . La organización de este Estado nacional supuso tanto el monopolio de la violencia como, simultáneamente, el aseguramiento de las fronteras de ese territorio a través del exterminio de habitantes indígenas, la represión de nativos criollos (gauchos) y su disciplinamiento laboral, como los correlativos procesos de codificación legal y de diseño y construcción de instituciones jurídicas, económicas y sociales -especialmente en el área de educación y salud- que expropiaron funciones hasta entonces ejercidas por la Iglesia y, en mayor medida, por ciudadanos privados. (Cfr., entre otros, las hipótesis de la formación política, económica y cultural de la nación argentina en: Tulio Halperín Donghi, *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992; y Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988).

<sup>5</sup> Adolfo Prieto, *op. cit.*, p. 14.

vinieron a interpelar específicamente a espectadores con capacidades de lectura poco homogéneas, y funcionaron, de muy diversos modos, como contrapunto de la letra impresa de los periódicos y de los murmullos y los gritos que, sin duda, contribuyeron a generar.

Dos ejemplos que se ubican en los extremos del recorrido cronológico apuntado pueden ser útiles como instantáneas bien diferentes de aquellos intercambios. El primero lo proporciona *El Grito Arjentino* que, desde su encabezado, apunta a la relación compleja entre oralidad, escritura e imagen. Su nombre alude a una enunciación espontánea y colectiva que, claro está, tiene poco de lo primero, y remite a un proceso de nacionalización que, en 1839 es, antes que un referente concreto, la expresión de una voluntad y de un deseo. La viñeta de corte neoclásico, por su parte, ofrece una iconografía acorde a la fuente escrita de ese nombre: el "grito argentino", aclara rápidamente el epígrafe de esa viñeta, es el "grito sagrado" del himno nacional. Canción patria, imagen y letra se presentan, entonces, como puestas al servicio de la voz popular vinculada con la tradición de Mayo. El cuidado en la elección de este encabezado para el periódico no parece menor, porque su propuesta central consiste en presentarse como un lugar de encuentro para un espectro amplio de fuerzas opositoras al régimen de Rosas.

La forma de esa confluencia es la de la colaboración entre quienes tienen voz para gritar su descontento e ideas que lo grafican, quienes tienen la capacidad de dibujar esas ideas y quienes pueden y quieren escribir las palabras que lo explican, lo organizan y lo estimulan. Por eso, la convocatoria inicial de este periódico en el que escribieron, entre otros, Valentín Alsina, Juan Bautista Alberdi, Andrés Lamas, Miguel Cané (padre), Luis Domínguez, Juan Thompson e Irigoyen,<sup>6</sup> expresa el deseo de que

todos los Argentinos, existan donde existan, tengan parte en esta obra; y les invitamos a que nos envíen cuantas noticias, datos y detalles gusten, sobre los hechos de Rosas y también diseños o dibujos para las láminas; ó al menos la idea, que será dibujada [señalan los autores] por nosotros.<sup>7</sup>

En *El Grito Arjentino*, entonces, los hechos ilustrados -y la palabra revela ya la

---

<sup>6</sup> Cfr. Antonio Zinny, *Historia de la prensa del Uruguay. 1807-1852*, Buenos Aires, Carlos Casavalle Editor-Impronta y Librería de Mayo, 1883; p. 172.

<sup>7</sup> Cfr. *El Grito Arjentino*, 1, 1, Montevideo, Impronta de la Caridad, 24 de febrero de 1839; p. 1, c. 1.

alianza de dibujo y letra- son condición de posibilidad de una enunciación colectiva. Las imágenes organizan y escanden el discurso de la letra, le imponen su puntuación, en el sentido de que proveen al periódico de un código que puede ser ampliamente compartido y que permite la inclusión -al menos, simbólica- de un público no letrado en alianza con quienes ejercen la tecnología de la escritura. El trazo dibujado se vuelve fuertemente político porque marca un encuentro posible entre esos sectores, y literalmente, le da forma.

El segundo ejemplo está en el otro extremo cronológico de este recorrido de la prensa satírica porteña del XX, y corresponde a los últimos años del ya mencionado semanario *El Mosquito*, que había comenzado a publicarse en 1863. Ya desde ese momento este periódico busca dirigirse, claramente, a un público mucho más homogéneo en lo que hace tanto a sus competencias culturales como lectoras. A lo largo de su existencia, el semanario fue aumentando la cantidad de imágenes incluidas en sus páginas en relación con la cantidad de texto, lo que sugiere una creciente aceptación de esos dibujos por parte de los suscriptores. Las caricaturas, en general, son evidentemente figurativas. En cuanto a su relación con la palabra escrita, se trata de ilustraciones que confían en su elocuencia: a diferencia de las de *El Grito Argentino*, el texto del semanario no necesita ubicar casi nunca glosas o comentarios explicativos que anclen su sentido. Las caricaturas, por el contrario, apenas se apoyan en algún epígrafe que evoca una línea de diálogo o refuerza una lectura que la imagen hace, de por sí, evidente. Los nombres propios, que la mayoría de las veces no parecen necesarios para identificar a personajes que los lectores deben conocer bien, son reemplazados por nombres de pila o por apodos.

Hay, sin embargo, algunas pocas oportunidades en que este tipo de imágenes se complejiza. Vale la pena revisar entonces la que es probablemente la más extravagante y la más sofisticada de las ilustraciones publicada por *El Mosquito*, titulada “Curso de puntuación política”, publicada el 12 de junio de 1892. El desafío que el periódico presenta a sus lectores se ubica en el plano de las posibilidades técnicas de la litografía y el dibujo caricaturesco como medios. Sobre una imagen fracturada, se lee: “Al empezar la tirada de esta página la piedra se rompió, nuestros favorecedores nos perdonarán si hemos preferido poner en circulación el periódico con la caricatura destrozada, antes que suspender la

salida”.<sup>8</sup>

Frente a este puzzle que hace de la caricatura tipografía, los lectores son puestos a prueba: reír del chiste es, a la vez, reconocer los códigos con que *El Mosquito* dibuja a algunos de sus personajes más célebres, establecer las equivalencias entre los signos de puntuación y sus connotaciones. Y, por añadidura, aceptar la ironía que impone la relación entre la explícita y supuesta falla mecánica en la producción del periódico y la implícita sutileza del juego de sentidos que la imagen propone. La “puntuación” -que remite tanto a la organización prosódica de la escritura y por extensión, de otros discursos, como a la significación de un puntaje en un torneo o concurso- no es solo una metáfora que debe descifrarse en la relación entre los fragmentos de rostros y las palabras que los acompañan -una operación que supone competencias muy precisas-, sino que puede reconocerse también en el plano visual.

A diferencia de las de *El Grito Argentino*, esta caricatura no busca la enunciación coral híbrida, mediante palabras e imágenes, de una narración de hechos, "noticias y detalles". En todo caso, esta será la línea que continuarán magazines de principios de siglo, cuyo modelo más célebre es *Caras y Caretas*, reservando para la imagen caricaturesca espacios que -como la primera plana- aunque son definidos por su elocuencia, están a la vez acotados y subordinados respecto de la letra.

Organizada sobre un principio de síntesis más cercano a lo poético, la caricatura que *El Mosquito* anuncia como "destrozada" apunta una propuesta que, en cambio, es extrema porque, en un género que se define por su altísima codificación, propone en cambio una alfabetización del lector mucho más audaz que la que denunciaba la cita de Mansilla. Tal como buscó hacerlo la hacerlo a lo largo del siglo la prensa satírica, *El Mosquito* se propone esta vez alfabetizar visualmente a sus lectores, desafiándolos. Y para ello, enseña a leer el discurso político en la representación de cuerpos fragmentados que

---

<sup>8</sup> Bajo la caricatura, a modo de título, se lee: "Curso de puntuación política". Y como presentación de la imagen, sobre el borde superior de la doble página: "Al empezar la tirada de esta pajina la piedra se rompió, nuestros favorecedores nos perdonarán si hemos preferido poner el periódico en circulación, con la caricatura destrozada, antes que suspender su salida." La caricatura muestra, sucesivamente: signo de interrogación - Luis Sáenz Peña y José Evaristo Urriburu, signo de admiración -corresponde a las caricaturas de Leandro N. Alem y Bernardo de Irigoyen-, punto y coma -corresponde a las caricaturas de Bartolomé Mitre y Julio A. Roca, cuya melena es una cola de zorro, animal con el que la prensa ilustrada lo identificaba por su astucia política-, punto final -caricatura del presidente saliente, Carlos Pellegrini-, dos puntos -caricaturas de Julio Costa y Roque Sáenz Peña, candidatos presidenciales sostenidos por el periódico-. *El Mosquito*, n. 1534, 12 de junio de 1892, pp. 2-3.

son, a la vez, ideologizados ideogramas: dominados por la letra, los cuerpos dibujados, recortados, transformados, toman la forma de signos convencionales que, aunque ajenos a las tecnologías de la oralidad, quieren sin embargo estar en boca de todos sus lectores.

[historiapolitica.com](http://historiapolitica.com)



PROGRAMA  
BUENOS AIRES  
DE HISTORIA POLÍTICA  
DEL SIGLO XX