

Índice

Introducción. Atrapados por la imagen.	
Arte y política en la cultura impresa argentina	11
<i>Marcela Gené y Laura Malosetti Costa</i>	
Capítulo 1. Impresos para el cuerpo.	
El discurso visual del rosismo y sus inscripciones en la construcción de la apariencia	19
<i>Marcelo Marino</i>	
Lemas, imágenes y divisas	19
Abanicos, guantes y fondos de galeras	33
Ser federal en los usos y las prácticas	39
Capítulo 2. Imaginar la nación, ilustrar el futuro.	
Ilustración Histórica Argentina e Ilustración Histórica en la configuración de una visualidad para la Argentina	47
<i>Georgina Gluzman</i>	
Más páginas patrias	52
El proceso de <i>engendering</i> la historia	59
y el rol de las patricias: género, patria e imagen.....	59
Capítulo 3. Mujeres virtuosas e ilustradas:	
los retratos de <i>Búcaro Americano. Periódico de las Familias (1896-1908)</i>	75
<i>Julia Ariza-Georgina Gluzman</i>	
Características generales de la publicación.....	79
Imaginando a la mujer virtuosa e ilustrada: una construcción en textos e imágenes	83
Retratos en tránsito: las imágenes de <i>Búcaro Americano</i> y sus sucesoras	99

Capítulo 4. El Centenario en la revista <i>Monos y Monadas</i>. De la mitología nacional a la representación de una mitología rosarina	109
<i>Lautaro Cossia</i>	
Presentación	109
La prensa gráfica: apuntes rosarinos.....	114
Crónica visual de la Semana de Mayo	119
Lo nacional <i>en</i> lo local	126
A modo de cierre	129
Capítulo 5. <i>Consumidores virtuosos</i>. Las imágenes publicitarias en el diseño gráfico de <i>La Vanguardia</i> (1913-1930)	137
<i>Marcela Gené-Juan Buonuome</i>	
<i>La Vanguardia</i> , 1894: “Un fortín de la civilización”	139
1913: <i>La Vanguardia</i> se transforma	143
El “partido de los consumidores”	145
“¿Somos más virtuosos que ellos?”	158
Consideraciones finales.....	161
Capítulo 6. Arte e industria en la cultura gráfica porteña. La revista <i>Éxito Gráfico</i> (1905-1915)	165
<i>Sandra M. Szir</i>	
Las artes gráficas en el proceso de industrialización	167
Los trabajadores de la imprenta, su educación y el triunfo de la mecánica.....	177
La cultura gráfica y su discurso sobre el arte	181
Consideraciones finales.....	189
Capítulo 7. Enclave latinoamericano (o en clave latinoamericano): el arte y los artistas en <i>Mundial Magazine</i> de Rubén Darío	197
<i>Laura Malosetti Costa-María Isabel Baldasarre</i>	
Capítulo 8. Derivas del arte nuevo: <i>Boa</i> y el informalismo	227
<i>Silvia Dolinko-María Amalia García</i>	
Genealogías entre el surrealismo y la abstracción	230
Arte nuevo	235
<i>Boa</i> y la abstracción gestual en la Argentina	239

Capítulo 9. **La difusión del arte a través de la imagen impresa.**

Julio E. Payró como gestor de lo visual 255
Juan Cruz Andrada-Catalina V. Fara

Payró como gestor de lo visual 260

Libros ilustrados para un *museo imaginario* 263

Capítulo 10. **Recorridos de *La mujer sentada*.**

Las tiras cómicas de Copi entre París y Buenos Aires 279
Isabel Plante

La historieta como género transnacional
y el problema de la lengua 285

La mujer sentada y la narración permanente 291

Capítulo 11. **De la libertad al infierno.**

La revista *Satiricón*, 1972-1976 307
Mara Burkart

Satiricón, “la revista que empieza donde muchas terminan” 309

Satiricón, entre la sátira y lo sátiro 311

Satiricón en la senda de Sade 320

El demonio nos gobierna 329

Bibliografía 339

Introducción

Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina

MARCELA GENÉ Y LAURA MALOSETTI COSTA

Las imágenes en los libros y revistas son una puerta de entrada al sentido de los textos que las acompañan. Atrapan la atención, estimulan la imaginación y, a veces, la lectura. El avance inexorable de la imagen impresa es buen ejemplo de esa fascinación inmediata que ejercen las ilustraciones para quien recorre las páginas de los diarios u hojear las revistas. Basta comparar los periódicos en formato sábana del siglo XIX, con columnas tan apretadas que apenas se distinguen algunos titulares ligeramente más grandes, con la primera plana de los diarios de la actualidad. Entre ambos extremos de un arco temporal tan vasto, discurre la historia de la tecnología que posibilitó la reproducción de imágenes en cantidad creciente y con mayor nivel de calidad. Pero también la valoración de la imagen en cuanto a sus funciones, y, en consecuencia, a la multiplicidad de efectos causados en los lectores, fue variando a través del tiempo, desde el mero acompañamiento del texto (funciones puramente ornamentales o decorativas), como información que cobra la forma de pedagogía visual sobre diversos temas (por ejemplo, en cuestiones relativas al género), en la transmisión de mensajes políticos, en el conocimiento de obras artísticas lejanas en el tiempo y en el espacio, en la captación de consumidores a través de la publicidad, o en la incitación a la risa mediante las tiras cómicas.

Se ha insistido en la expansión inusitada de las imágenes en la posmodernidad –Román Gubern habla de “*iconosfera* contemporánea”¹– posible gracias al desarrollo continuo de los medios audiovisuales, relativizando la enorme producción y circulación de las imágenes en el pasado. La idea de la masificación de la imagen es también aplicable al contexto de las primeras décadas del siglo XX, con las ineludibles restricciones que implica pensar en términos de una sociedad pretelevisi-

va y previa a la aparición de Internet. Un interesante ejercicio de imaginación sería intentar reconstruir la relación con la imagen (impresa en su mayoría) que un hombre medio podía mantener durante una jornada completa en cualquier gran ciudad en los años veinte y treinta: recibir la postal de un amigo, atender a los afiches publicitarios o políticos en la calle o en el subte, reparar en las fotograffas del diario antes de leer la noticia y divertirse con la sarcástica caricatura de algún político o con la tira cómica, ver el noticiero en el cine antes de la película y finalmente hojear el álbum fotográfico familiar u ordenar el de la colección de estampillas. Si se tratase de una dama, podríamos imaginarla mirando las numerosas revistas que le están especialmente dedicadas, reparando en las figuras de los vestidos de moda, los retratos de las admiradas estrellas del *star-system* o en la fotografía del plato terminado según las indicaciones de la receta.

Este libro continúa el trabajo del grupo de investigadores, tesistas y becarios que abordamos el estudio de la relación palabra/imagen en diarios, revistas y otros soportes, imbricados en nuestra historia cultural. En 2009, publicamos *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, y éste se sitúa en el mismo horizonte de intereses y perspectivas de abordaje de la cuestión. En esta ocasión hemos ampliado el espectro, no limitándonos solamente a publicaciones de Buenos Aires e incluyendo algunas de la ciudad de Rosario y otras producidas en Europa pero claramente vinculadas al ámbito latinoamericano y que circularon en la Argentina.

Un segundo proyecto financiado por la Universidad de Buenos Aires (UBACYT 2008-2010): *Arte, sociedad, tecnología y política. La imagen impresa en la construcción de una cultura visual en Argentina (siglos XIX-XX)* ha permitido al grupo continuar en la línea de reflexión iniciada en 2005, abarcando distintos temas y problemas referidos a la reproducción de imágenes en los artefactos impresos y la relación que se establece con los textos –una interacción recíproca y permanente, transformadora de ambos– así como el impacto de las nuevas tecnologías en este proceso, cuyo resultado volcamos en estas páginas.

El libro se articula en torno a dos núcleos: el conjunto de ensayos que indagan en los usos políticos de la imagen y aquéllos cuyo objeto son algunas publicaciones pertenecientes a la esfera artística y literaria.

En “Impresos para el cuerpo. El discurso visual del rosismo y sus inscripciones en la construcción de la apariencia”, Marcelo Marino analiza el impacto de la técnica litográfica y otros procedimientos de grabado en la circulación de ideas políticas a mediados del siglo XIX. Pero no se trata en este caso de la impresión sobre papel –periódicos o grabados– sino del estampado sobre un conjunto de accesorios de vestir.

Los distintivos de adhesión al régimen, como la “divisa federal” o “cinta punzó”, portadores de lemas laudatorios al gobierno y condenatorios del antirrosismo, fueron también vehículos de imposición del discurso del régimen y de control de la oposición. La indagación en las relaciones entre la imagen impresa, la indumentaria y la política durante los gobiernos de Rosas planteada por el autor constituyen una novedosa y poco frecuentada vía de análisis en la historiografía del período, a saber, la construcción del *ser federal* mediante su inscripción en los cuerpos y en los gestos.

La tradicional litografía, junto a las novedosas técnicas de la cromolitografía y fototipia, posibilitaron hacia principios del siglo pasado la reproducción de objetos, obras artísticas y fotografías de la calidad que ostentan dos publicaciones promovidas por Adolfo P. Carranza desde la dirección del Museo Histórico Nacional. Georgina Gluzman aborda en “Imaginar la nación, ilustrar el futuro. *Ilustración Histórica Argentina e Ilustración Histórica* en la configuración de una visualidad para la Argentina” el análisis material de estas publicaciones al tiempo que examina el papel que éstas desempeñaron en la construcción del imaginario nacional en las puertas del festejo del Centenario, postulando incluso a Carranza como agente activo en la creación de ese imaginario. Tanto la *Ilustración Histórica* como la *Ilustración Histórica Argentina* compartieron objetivos y características gráficas, otorgándoles ambas un papel central a la imagen. Gluzman propone recomponer la perspectiva desde la cual su mentor, Adolfo Carranza, eligió los objetos y retratos de los héroes patrios a reproducir (entre los que descuella el retrato de San Martín pintado en Bruselas, un hito en los manuales de nuestra infancia) basándose en criterios que contemplaban no solamente los valores históricos sino también sus méritos artísticos, y si bien nunca se hizo explícita la vinculación de las revistas con el Museo, las obras finalmente pertenecían a la institución que él mismo dirigía. Es dable señalar el lugar destacado de las “mujeres patricias” en la empresa editorial de

Carranza: una galería de efigies y semblanzas de venerables matronas que a través de múltiples acciones contribuyeron a “forjar la patria”.

Georgina Gluzman, conjuntamente con Julia Ariza, abordan otra faceta de la creciente actividad femenina en el espacio público a fines de siglo XIX: el periodismo. Se trata de la revista que la escritora peruana Clorinda Matto de Turner edita en Buenos Aires –*Búcaro Americano. Periódico de las familias* (1896-1908)–, que prosigue la línea editorial ya emprendida en su país natal. Ariza y Gluzman examinan la función de las imágenes de “mujeres virtuosas e ilustradas”, grabados y fotografías reproducidos con las más refinadas técnicas de impresión de la época, en consonancia con el proyecto modernizador sostenido por la directora. Los retratos, entre los que se contaban el de Cecilia Grierson y Leonor Tezanos Pinto de Uriburu, entre otras feministas activas, aunaban las recatadas apariencias de las damas con el ejemplar comportamiento y modelo de virtud, características siempre exaltadas en los pedagógicos textos adyacentes.

En el año 1910, cientos de páginas se destinaron a celebrar el Centenario de la Independencia. Las fotografías de *Caras y Caretas* o su émula, *PBT*, mostraban la magnificencia de los festejos que desde la Capital irradiaban hacia las ciudades de todo el país. Por entonces aparecía en Rosario *Monos y Monadas*, un *magazine* semanal de similares características a las editadas por Pellicer, en cuanto al amplio espectro de notas que cubrían desde los comentarios de la vida social y la actualidad hasta la sátira sobre personajes encumbrados de la ciudad. Sin embargo, el propósito de Lautaro Cossia en “El Centenario en la revista *Monos y Monadas*: de la mitología nacional a la representación”, apunta a revelar la estrategia de construcción de la autoimagen de Rosario como estandarte del progreso y la modernización, a través del análisis crítico de las imágenes fotográficas de los fastos mayas y su relación con los textos. En esta lectura, que entrama cultura y política desde la perspectiva de la ciudad –en la voz de los editores de la revista–, el autor pone de relieve la apropiación de los lineamientos de la tradición “nacional” para fundamentar el “particularismo excepcional” de Rosario.

Es sabida la importancia que los objetos impresos, en cualquiera de sus modalidades –desde el libro, el periódico y la revista al efímero panfleto– han revestido para la difusión de ideas políticas. *La Vanguardia*, órgano oficial del Partido Socialista y modelo de prensa político-partida-

ria en el país, es analizado por Juan Buonuome y Marcela Gené en “*Consumidores virtuosos. Las imágenes publicitarias en el diseño gráfico de La Vanguardia (1913-1930)*” en los aspectos material y gráfico, prácticamente intransitado por la copiosa historiografía sobre el PS. El texto recorre la gradual introducción de mejoras técnicas en la producción del diario a lo largo de dos décadas, conforme al acicate “modernizador” que imponía la creciente competencia de la prensa comercial. Una de las vías posibles para atraer lectores fue la inclusión de avisos publicitarios, toda vez que permitía la afluencia de recursos necesarios para solucionar los problemas económicos crónicos del diario. La cuestión suscitó firmes debates en el seno partidario: la decisión acerca de qué imágenes publicitarias difundir conllevó no pocas contradicciones por cuanto algunos de los productos, como el alcohol, ponían en riesgo la tradicional imagen de “ciudadano virtuoso” acuñada por el socialismo, o promovían “símbolos de posición” para quienes anhelaban el ascenso social.

Aunque no fue precisamente *La Vanguardia* el ejemplo de modernización técnica, en las primeras décadas del siglo XX en Buenos Aires se asistió a una notable expansión de la industria de la impresión. En este sentido, el artículo de Sandra Szir “Arte e industria en la cultura gráfica porteña. La revista *Éxito Gráfico (1905-1915)*” constituye un aporte capital para comprender cómo se desarrollaron tales procesos de innovación tecnológica, a través del exhaustivo análisis de esta publicación que la autora considera una de las fuentes más valiosas para su estudio, conjuntamente con *La Noografía*, *Ecos Gráficos* y *Anales Gráficos*, entre otras revistas aparecidas en el entresiglo. Las numerosas publicidades de maquinarias de imprenta, insumos e instrumentos auxiliares, le permiten rastrear el pasaje de una producción artesanal hacia una tecnificada tanto en el plano de producción de impresos en general como en el de la reproducción de imágenes de alta calidad. Asimismo, Szir se detiene en la figura de Antonio Pellicer, intelectual, militante anarquista y director de *Éxito Gráfico* a lo largo de los diez años de su publicación, cuya labor se consagró al impulso de instituciones relacionadas con la impresión, como la fundación del Instituto Argentino de Artes Gráficas, que comenzó a funcionar en 1911 con el objetivo de formar técnica e intelectualmente a los trabajadores de la imprenta.

A continuación, un conjunto de ensayos se consagran al análisis de revistas de diferentes características en cuanto a los aspectos gráficos,

los temas y las imágenes que difunden, los ámbitos de circulación y el público lector. Se trata de publicaciones que ponen en circulación ideas artísticas, estimulando el intercambio de experiencias entre artistas y hombres de letras, ya sea dentro del país o entre Europa y Latinoamérica.

Es el caso de *Mundial Magazine* editado en París en los albores de la Primera Guerra por los uruguayos Alfredo y Armando Guido y que tuvo a Rubén Darío como director literario. En torno del poeta, como afirman Laura Malosetti Costa y María Isabel Baldasarre en “Enclave latinoamericano (o en clave latinoamericana): el arte y los artistas en *Mundial Magazine* de Rubén Darío”, se congregaron importantes escritores y artistas latinoamericanos residentes en Europa y otros que enviaban colaboraciones desde sus países de origen. La profusión de imágenes –fotografías e ilustraciones, entre las que se destacaron las del español Daniel Vázquez Díaz– desempeñó un papel central en la difusión de una estética que fluctuaba entre un tardío simbolismo y un modernismo que exhibía la renovación plástica del nuevo siglo. *Mundial Magazine* contribuyó a forjar una comunidad de artistas y escritores, no sólo unidos por la afinidad de ideas y proyectos sino por su condición de latinoamericanos en París.

Las transferencias intelectuales de una a otra orilla del Atlántico fueron intensificándose conforme avanzaba el siglo XX. En torno de los años sesenta se asistió a un renovado interés en participar de la estimulante vida artística parisina. Algunos artistas pudieron concretarlo; para los que permanecieron en tierras americanas, las revistas eran fuente de constante información. En Buenos Aires, la aparición de *Boa. Cuadernos Internacionales de Documentación sobre la Poesía y el Arte de Vanguardia* en 1958, señala el momento de emergencia de las poéticas gestuales y de la actividad de jóvenes artistas que se inclinaron hacia una abstracción distanciada del rigor geométrico de antecesores y contemporáneos. María Amalia García y Silvia Dolinko analizan en “Derivas del arte nuevo: *Boa* y el informalismo” el papel desempeñado por la revista en la difusión del informalismo en Buenos Aires, alineada con la red de publicaciones europeas que, surgidas en la posguerra –como la francesa *Phases*, entre otras–, promovieron el “arte nuevo”, al tiempo que inscriben a la revista fundada por Julio Llinás dentro de una genealogía de emprendimientos editoriales vinculados al surrealismo desde los años treinta.

Julio E. Payró, insigne historiador del arte argentino, fue pionero en la pedagogía de la disciplina sustentado en el uso de las fotogra-

ffas. La utilización de diapositivas en sus cursos, conferencias y cátedras universitarias permitieron el acercamiento de públicos aficionados, alejados del circuito de museos y galerías, y estudiantes de historia del arte al conocimiento de obras lejanas en el tiempo y en el espacio. Como señalan Catalina Fara y Juan Cruz Andrada en el ensayo “La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como *gestor de lo visual*”, la labor del profesor se extendió al ámbito editorial, desde donde promovió tenazmente la edición de colecciones sobre arte que incluyeran diapositivas como sustancial apoyo y visualización de las obras analizadas. Las páginas de reproducciones en color superaban con creces las de texto escrito, como en *22 pintores. Facetas del Arte Argentino*, publicado por Poseidón en 1944, en pleno *boom* editorial de los años cuarenta. Con el tiempo fueron sumándose otros proyectos donde el historiador componía, a partir de las imágenes, renovados relatos visuales del arte argentino y universal. La recordada serie semanal en fascículos *Pinacoteca de los Genios* marcó en los años sesenta un hito en la educación artística de varias generaciones.

Los textos de Isabel Plante y Mara Burkart abordan la articulación texto e imagen en publicaciones de humor gráfico, publicaciones de muy diversas características en cuanto a los espacios de circulación y el tipo de soporte, el momento de su aparición y el público al que se dirigen. En el clima de agitación política y cultural disparado por los sucesos del Mayo francés, aparece en el semanario de izquierda *Le Nouvel Observateur* “La mujer sentada”, la tira cómica que consagró a Copi (Raúl Natalio Damonte) como uno de los grandes dibujantes humorísticos de prensa. Plante analiza detalladamente la tira en “Recorridos de *La mujer sentada*. Las tiras cómicas de Copi entre París y Buenos Aires”, desgranando las razones de su popularidad entre las clases medias progresistas, de modo similar a la *Mafalda* de Quino, aparecida contemporáneamente en Buenos Aires. En qué medida el humor de Copi sintético en el plano gráfico y corrosivo aún bajo la pátina de la ingenuidad y la tontería resultó innovador, de qué modo su actividad de dibujante dialogó con sus facetas de escritor y teatrista y cómo esta producción discute con otras prácticas artísticas de los años sesenta son algunos de los interrogantes que Plante desvela en un trabajo que aborda las zonas menos investigadas de la polifacética obra de Copi.

“De la libertad al infierno”: atinada expresión para describir un capítulo de nuestra historia reciente, el que se despliega entre 1972, cuando el regreso de Juan Perón al país se perfilaba como una realidad, y 1976, cuando la dictadura puso fin al gobierno de su esposa, Isabel Martínez. Mara Burkart recorre esos años de transición de la democracia a la violencia armada y de Estado, a través de una de las revistas de humor político más significativas de nuestra historia: *Satiricón*. La revista de Cascioli, Blotta y Ferrantelli es analizada desde su aparición en 1972 hasta su clausura en 1976, sin olvidar el cierre circunstancial en 1974 por el Poder Ejecutivo, calificándola de inmoral, en momentos en que sus editores redujeron el espacio dedicado al humor y la sátira política para centrarse en un costumbrismo que jugaba con lo escatológico y en los límites de lo moralmente aceptable. Las inolvidables caricaturas de tapa, en su mayoría realizadas por Cascioli, críticas en grado sumo respecto de la coyuntura política y social, permiten reconstruir, por la vía de la imagen, aquellos conflictivos años de la historia del país.

El arco temporal que abarca este volumen es amplio, al igual que los escenarios de circulación de las publicaciones analizadas, entre las ciudades argentinas y europeas. Sin embargo, hay una línea de reflexión en común que reúne a estos textos, articulando arte, tecnología y política en relación con los artefactos impresos. Qué lugares ocuparon las imágenes en la vida política a partir de su presencia en publicaciones partidarias tanto como humorísticas o de formato *magazine*, cómo operaron en las transformaciones sociales, de qué modos las manifestaciones artísticas se vieron transformadas, impulsadas y multiplicadas por las revistas para llegar a un público cada vez más amplio. Esas son, a grandes rasgos, las cuestiones que aborda este libro.

NOTAS

¹ Román Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

Capítulo 1

Impresos para el cuerpo. El discurso visual del rosismo y sus inscripciones en la construcción de la apariencia

MARCELO MARINO

–Silencio –dijo el juez–. Ya estás afeitado a la federala, sólo te falta el bigote. Cuidado con olvidarlo. Ahora vamos a cuenta. ¿Por qué no traes divisa?

–Porque no quiero.

–¿No sabes que lo manda el Restaurador?

–La librea es para vosotros, esclavos, no para los hombres libres.

Esteban Echeverría, *El matadero*.¹

Toda civilización se expresa en trajes y cada traje indica un sistema de ideas entero.

Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*.²

LEMAS, IMÁGENES Y DIVISAS

En la estrecha relación entre cultura visual, indumentaria y política, el rol de las imágenes impresas fue fundamental. El fenómeno de la litografía y de los medios gráficos de reproducción de textos e imágenes durante la primera mitad del siglo XIX no estuvo reservado solamente a la impresión de documentos oficiales, periódicos y estampas. En el territorio de Buenos Aires, durante el segundo cuarto del siglo XIX, las libreas de reconocimiento y de adhesión al régimen de gobierno de Juan Manuel de Rosas que fueron conocidas en nuestra historia como “divisas federales” o “cintas punzó” también pasaron por los establecimien-

tos litográficos de la época. Junto con las divisas, los accesorios como guantes, abanicos, pañuelos y otros fueron intervenidos con las imágenes y frases que identificaron a la causa federal. La técnica utilizada para estos trabajos fue la litografía, pero también pueden haberse utilizado otros tipos de procedimientos de carácter más manual y combinación de técnicas como la litografía coloreada a mano o las litografías sobre seda bordadas.³ El análisis de los aspectos discursivos y materiales de estos objetos permitiría entonces dar relevancia a los usos y los alcances del grabado y ampliar el impacto del rol que tuvieron las técnicas litográficas en la circulación de las ideas políticas, en la conformación de la cultura visual del rosismo y en su inscripción en las prácticas del vestir.⁴

El vestido y sus accesorios fueron fundamentales en la imposición del discurso político y en el funcionamiento de los mecanismos de control puestos en marcha con Rosas e intensificados a partir de su segundo gobierno.⁵ En este contexto, la famosa cinta color rojo punzó con sus lemas celebratorios de la figura de Rosas por un lado y discriminatorios, ofensivos e insultantes para con los unitarios por el otro, fue una forma de condensar en un sencillo accesorio de la indumentaria el sentido que para el régimen rosista tuvo la construcción de la apariencia. La eficacia de este dispositivo hizo que se transformara en el elemento indispensable e ineludible en la práctica del vestir cotidiano. La divisa federal situaba a los cuerpos en el bando seguro y su ausencia suponía la presencia de un renegado o un “lomo negro” que desafiaba el poder de Rosas y se inscribía en el bando de los “salvajes”. Esta dinámica entre la construcción de la apariencia, la política, el peligro y la violencia era la que se articulaba a partir de las divisas, los accesorios, pero también en los gestos y en las voces que conformaban de igual modo el aspecto personal. Los lemas escritos eran tan importantes como los lemas gritados y todos estos dispositivos que incorporaban tipografías y pequeñas imágenes funcionaban como la inscripción de estas voces en el cuerpo. El joven unitario ajusticiado en *El matadero* de Esteban Echeverría en manos de los federales es la figura literaria que encarna con una intensidad brutal el tema de la lectura de los cuerpos en clave rosista. Fueron tres las señas que lo llevaron a la desgracia y que permitieron su identificación a la distancia: la barba en “U” y la ausencia de la divisa en su frac y del luto en el sombrero.

Fue al tormento acompañado de los “¡Vivan!” y “¡Mueran!” inscriptos en las cintas que en ese momento la turba embravecida profería a coro a su paso y, previo al violento final, fue indagado sobre la inexistencia de la divisa y del luto.⁶ Otra hubiese sido su suerte de haber observado el código que había sido impuesto, en lo que a las divisas refiere, desde el decreto del 2 de febrero de 1832 que establecía su uso. Parte del texto del decreto determinaba la lectura simbólica que Rosas imaginaba para las cintas:

Consagrar del mismo modo que los colores nacionales el distintivo federal de esta provincia y constituirlo, no en una señal de división y de odio, sinó de fidelidad a la causa del orden y de paz y unión entre sus hijos bajo el sistema federal, para que recordando éstos los bienes que han gozado más de una vez por la influencia de este principio, y los desastres que fueron siempre el resultado de haberlo abandonado se afiancen al fin en él, y lo sostengan en adelante con tanto empeño como la misma independencia nacional (sic).⁷

Es decir que en el pensamiento de Rosas y en el mecanismo de imposición de sus ideas, la divisa punzó no solo era un distintivo, sino que iba a encarnar un programa de formación y de educación por la patria, además de ser motivo de orgullo y de exaltación del orden federal. Específicamente el sentido educativo que tendría la imposición del cintillo y del color rojo punzó en preceptores y discípulos en las escuelas quedó reforzado con un decreto de 1835 que obligaba definitivamente a su uso como muestra y “confesión pública” del triunfo de la causa federal y del futuro de ella encarnado en los estudiantes.⁸

Pero como en todo lo que comprometía al uso de la imagen y a la elaboración de la apariencia durante el gobierno de Rosas, en el mundo de las prácticas tanto las divisas como sus lemas actuarían en direcciones muy distintas a las que el Restaurador enunciaba. Este particular funcionamiento de las divisas nos enfrenta entonces a las dimensiones de la representación en la época de Rosas y finalmente a la naturaleza del uso político de las imágenes y del control de los cuerpos. Y si bien los federales pudieron llevar con orgullo todos los emblemas de la parafernalia rosista, lo cierto es que, en su esencia de ser

dispositivos para el control y la posible punición, el universo de significados que se activó en relación con las cintas y a las demás efigies tuvo mucho que ver con la infusión del miedo y el terror al régimen. Fue en esta dimensión donde verdaderamente se tornaron efectivas y es esto lo que justifica el contrasentido que implica que un objeto que, al decir de Rosas, debía servir al ennoblecimiento de la causa rosista y al orden pacífico impuesto por ella, pronto incorporara insultos agraviantes contra los unitarios. El decreto imponía sólo los lemas de “Federación o Muerte” o sólo “Federación” que con rapidez devinieron en “Mueran los salvajes asquerosos inmundos unitarios” y otros por el estilo. Es en este punto donde el accesorio presenta un matiz interesante de examinar puesto que la teoría de la indumentaria contempla estos dos aspectos que pueden encarnar las divisas. Por un lado pueden representar la identificación con un grupo o con una idea y el orgullo que esto provoca, pero en otro sentido el distintivo se convierte en una librea de discriminación que designa a los parias de una sociedad.⁹ Esta dinámica del distintivo (y en definitiva también de la indumentaria y de la apariencia) fue perfectamente funcional a la dualidad del discurso rosista. Juan A. Pradère, al recopilar muchas de las imágenes que conformaron la iconografía y la parafernalia visual del rosismo, fue en cierta forma sensible a este respecto al llamar la atención sobre la existencia de divisas previas, sobre todo en relación con el momento revolucionario, pero era enfático al afirmar que

la divisa de Rosas mata el pensamiento; la de French y Beruti santifica la idea. La primera es distintivo de esclavos, la otra emblema de libertad; a aquélla obligan a llevarla bajo las penas severas de un decreto conminatorio; nace del odio y de las luchas fratricidas que dividen a los hijos de la misma patria [...] ¹⁰

Las divisas destacaban y afirmaban los aspectos complejos de la imbricación entre imágenes y emblemas en un contexto en que la política fue parte constitutiva e inseparable de las sociabilidades públicas y privadas.¹¹



1. Divisas federales. Colección Museo Histórico Nacional. Buenos Aires.

Si bien los aspectos simbólicos de estas cintas han sido estudiados en diferentes trabajos de diversas áreas, el aspecto material de las divisas no ha sido observado en las implicancias que comporta como parte de la producción de elementos que conformaron la parafernalia rosista y la cultura visual de la época.¹² Entre ellas se encuentran las que reproducen la efigie de Juan Manuel de Rosas –la mayoría de las veces de perfil– acompañada del texto y las que reproducen el texto solamente. Muchas de las cintas que reproducen la imagen de Rosas tienen una lectura vertical y suelen ser más anchas y cortas. Este diseño pudo hacerlas más indicadas para ser usadas preferentemente como distintivo en el lado izquierdo del pecho. Las cintas que contenían solamente alguno de los lemas rosistas son en su mayoría de lectura horizontal y podían utilizarse de diferentes maneras: en el pecho, anudadas en la muñeca, adornando escotes y mangas de vestidos, como lazos para el cabello, en moños para sombreros masculinos.



2. Anónimo. Retrato de Felipa González Recio de Granel (detalle), s/f. Colección Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc”, Rosario, Santa Fe.

Los tamaños de las cintas variaban entre los quince y los sesenta centímetros de largo por cinco a diez centímetros de ancho. Un mismo lema solía imprimirse dos veces sobre una misma cinta en direcciones opuestas. De esta forma se podían cortar por la mitad y obtener así dos cintas o usarse la pieza completa. El análisis de las cintas muestra que la variedad de tipos derivó en parte de la combinación de distintos lemas con diferentes modelos de retrato de Rosas y diferentes tipografías. Es normal que aparecieran en una misma cinta de dos a tres tipografías mayúsculas distintas o alguna de las frases en bastardilla en sus tres formas: oblicua, itálica y cursiva. El encabezado más usual era el de “Federación o Muerte” o la forma abreviada “F. ó M.” y lo seguían los

“vivas” para los federales y los “mueran” para los unitarios. El insulto más común a los unitarios fue el de “salvajes”, al que frecuentemente se agregaban adjetivos como “traidores”, “inmundos”, “asquerosos”, “impíos”.¹³ Es interesante observar que si bien los lemas solían tener mucho de creación espontánea y popular en realidad tenían su correlato y su aval en los papeles notariales y en toda la documentación oficial que exigía su uso. Este uso a veces estaba regulado por leyes y por decretos. Es así que un decreto de 1835 estableció el uso del lema “Viva la Federación”, pero en algunas actuaciones notariales de 1836 se encuentra estampado además de dicho lema un sello que reza: “Mueran los unitarios-Vivan los federales”. Esto supone una voluntad de acompañar los hechos políticos con fórmulas que remedaban las voces y que se actualizaban en los textos con respecto a la creciente violencia del régimen que justo comenzaba por estos años. Este mecanismo aditivo y espontáneo de la creación de lemas aparece en todos los impresos de la época. Por ejemplo, un ejemplar de *La Gaceta Mercantil* de 1839 encolumnaba las siguientes frases en su primera plana:

¡Viva la Federación!
 ¡Viva la Independencia Americana!
 ¡Mueran los salvajes unitarios!
 ¡Mueran los asquerosos franceses! –
 ¡Muera el salvaje unitario Juan Lavalle!
 ¡Muera el pardejón unitario Rivera!¹⁴

Como se ve, este *in crescendo* de la retórica contra el enemigo unitario llegó hasta incluir nombres, y un ejemplo de esto en las divisas punzó fueron aquellas que en medio del conflicto con Justo José de Urquiza incorporaron la frase “Muera el loco traidor salvaje unitario Urquiza” (sic). Esta expresión quedó fijada en la ley promulgada por la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires el 20 de septiembre de 1851. La ley declaraba de alta traición a la patria al Tratado del 4 de enero de 1831 por el cual las provincias del litoral formaban una alianza federativa. Por el artículo tercero de dicha ley se establecía la prohibición de “dar la denominación de General al traidor Justo José de Urquiza, a quien se tratará con el merecido oprobioso dictado de loco, traidor, salvaje unitario”. Sensible a estos lemas, ya en el mismo Tratado del 4 de enero,

Urquiza había prohibido el uso ofensivo de las frases enunciadas contra los unitarios y estas dejaron de utilizarse definitivamente y por decreto de noviembre de 1852, luego de la caída de Rosas, en toda la documentación oficial.¹⁵

Que estas discusiones hayan necesitado de leyes que dieran fundamento al uso oficial de agravios habla, por un lado, del atropellado manejo de la técnica legislativa en un momento de tensión. Estas leyes no funcionaban en el sentido que la política posterior a la caída del régimen daría al aparato legislativo y solo suscribían una serie de denuestos hacia el adversario temido. Por otro lado, no se puede dejar de leer en ellas la inmediatez del curso de los hechos que se fueron precipitando entre 1851 y 1852 y, en cierta manera, la forma en que las voces, las letras oficiales y las divisas conformaban un todo articulado e informado mutuamente. En este momento del régimen rosista cabría preguntarse si no eran las voces o los textos de las divisas los que influían sobre los textos de las leyes y de los decretos. En este sentido es importante llamar la atención sobre un sistema en el cual la cultura visual del momento no estaba separada del discurso político y este último no puede ser entendido en su completa efectividad sin el mundo de las prácticas que persiste en los objetos e imágenes que lo representaron.

Los soportes textiles de las divisas punzó fueron las telas planas y entre ellas primordialmente las sedas que ofrecían buena resistencia a los procesos mecánicos y buena adherencia de las tintas de impresión sin que la trama llegara a abrirse. Entre las sedas, un tipo muy utilizado fue la seda “moiré”. También hubo cintas de zaraza, un tipo de textil de algodón muy popular y versátil usado durante el siglo XIX, aunque menos fuerte y con más tendencia a abrirse que los tejidos de seda. También existieron cintas impresas sobre sarga de diferentes fibras. Este tipo de tejido tenía la ventaja de ser resistente pero el patrón en diagonal de la superficie hacía que la leyenda y la imagen no tuvieran tanta claridad. Otro soporte textil utilizado fueron las combinaciones de seda y lana. El color de base era por supuesto, en la gran mayoría de ellas, el rojo punzó, pero también existen algunos ejemplos aislados de cintas blancas con lemas y retrato en negro.¹⁶



3. Divisas federales. Colección Museo Histórico de Buenos Aires
“Cornelio de Saavedra”.

Los mismos establecimientos litográficos que funcionaron para toda la producción de impresos durante esta época eran los encargados de poner sus prensas a disposición para la impresión de las cintas. En *La Gaceta Mercantil* aparecían los avisos informando sobre la disponibilidad de las cintas:

Cintas punzó—Con la divisa de la Federación, así como está mandado por el superior decreto vigente, se imprimen y se venden en la Litografía del Estado, calle de la Catedral Nos. 17 y 19.¹⁷

Aunque el procedimiento litográfico era el más adecuado para la impresión sobre textiles, no se descarta la utilización de técnicas manuales, o la combinación de procesos, en la elaboración de estos objetos. Muchas de las cintas que llevaban la imagen del Restaurador conservan una leve