

ROMANTICISMO Y CULTURA DE LA IMAGEN EN LOS PRIMEROS
PERIÓDICOS ILUSTRADOS EN BUENOS AIRES. *El Museo*
AMERICANO. 1835-1836

Sandra M. Szir
Universidad de Buenos Aires
sandraszir@fibertel.com.ar

El 4 de abril de 1835 comenzó a editarse en Buenos Aires el periódico semanal ilustrado *El Museo Americano*, que constituye, junto con su predecesor el *Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales*, los primeros periódicos con imágenes que fundan la prensa periódica ilustrada en la Argentina. De existencia efímera, *El Museo Americano*, *Libro de todo el Mundo* publicó en un año 52 números, y fue editado por el litógrafo ginebrino César Hipólito Bacle, quien llegó a Buenos Aires a fines de la década de 1820 y era propietario entonces de la Imprenta del Comercio y de la Litografía del Estado. Constituido por ocho páginas impresas a doble columna, presentaba ilustraciones emplazadas como viñetas de formas y tamaños variados e insertaba además cierta cantidad de láminas fuera de texto. Un total de 112 láminas litográficas en 416 páginas, de las cuales 22 corresponden a páginas enteras, indica que las ilustraciones eran en *El Museo Americano* particularmente significativas, como sugiere además el título del periódico.

La portada anunciaba un conjunto de contenidos comprometidos con un proyecto instructivo que el editor proponía difundir en la sociedad porteña: "Historia. Viajes. Historia Natural. Historia Religiosa.

Los periódicos ilustrados surgidos a comienzos del siglo XIX se encontraron entre los primeros artefactos culturales que utilizaron la imagen impresa como modo de comunicación para amplios públicos. En Buenos Aires los primeros proyectos editoriales de ese carácter fueron editados por César Hipólito Bacle, quien estableció una tradición en la cultura visual local, operando culturalmente en la difusión de nuevas experiencias visuales entre los grupos lectores. Una de las condiciones materiales de posibilidad para el surgimiento de este nuevo género en nuestro país fue la litografía, que presenta rasgos particulares en su proceso de producción y en sus modalidades formales. *El Museo Americano* era una producción local copiada y adaptada de periódicos europeos y estaba ligado a

Recibido: 1 de noviembre 2010
Aceptado: 07 de enero de 2011

Biografía. Miscelánea.” En efecto, las notas –sin firma– contienen artículos de divulgación científica mezclados con curiosidades, relatos de viajes, leyendas, historia natural, algo de industria y técnica, historia y poesía religiosa, biografías de hombres de ciencia o de literatura, en una conjunción que refiere particularmente a escenarios orientales y africanos, pero también europeos y americanos. *El Museo Americano* era un periódico de contenidos europeos transplantados a nuestro país a través del cual pueden indagarse, sin embargo, sentidos culturales locales que aluden a las formas materiales con las que el romanticismo en gestación se expresó en su discurso literario pero también plástico. El exotismo y el orientalismo de sus artículos están representados visualmente en ilustraciones realizadas en el taller litográfico de Bacle por Andrea Bacle, H. Moulin y J. Daufresne, pero tomadas y copiadas de fuentes europeas, al igual que sus textos.

Las formas materiales del periódico se vinculan además con otros aspectos del romanticismo. La ilusión de una “obra de arte total” (Rosen- Zerner, 1988) abarca también las relaciones entre texto e imágenes en la edición romántica (Le Men, 2002) y desarrolla particularmente un “culto a la imagen” que por ello y otros motivos introdujo una pluralidad de modos de ilustración en los impresos románticos y tornó la etapa que abarca desde la década de 1830 hasta fines del siglo XIX en Francia en una “edad de oro del libro ilustrado” (Melot, 1990). Hasta que la fotografía pudo utilizarse industrialmente para reproducirse en libros o periódicos y se implementó como el modo de comunicación visual dominante en la prensa –hecho que ocurrió con la implementación de la técnica del

una estética romántica en sus contenidos y en sus formas gráficas y visuales.

Palabras clave: prensa ilustrada, imagen impresa, siglo XIX, Buenos Aires, romanticismo

Romanticism and Image Culture in Buenos Aires' First Illustrated Periodicals.
El Museo Americano (1835-1836)

The illustrated periodicals that emerged at the beginning of nineteenth century were among the first cultural artifacts to use the printed image as a new way of communication for wide audiences. In Buenos Aires, the first publishing projects of this type were carried out by Cesar Hipólito Bacle, who established a tradition for the local visual culture, operating culturally in the diffusion of new visual experiences among the readership. One of the material conditions of possibility for the rise of this genre in Argentina was the lithography, which presents particular features both in its production process and its formal qualities. *El Museo Americano* was a local pro-

medio tono (*half-tone*) a comienzos de la década de 1890 en Europa y en nuestro país en 1894– los dibujos constituían el único medio de ilustrar noticias, sátira, entretenimientos, ficción o ciencia.

Los artículos no llevaban firma pero González Garaño (González Garaño, 1933) indica que fueron traducidos y adaptados por Juan María Gutiérrez y por Rafael Minvielle. Sólo tres artículos fueron producciones originales: “Salta”, escrito por Benjamín Zorrilla, “Megatherium” de Juan María Gutiérrez, firmado G. y “La Declaración” un poema de José Rivera Indarte que lleva las iniciales J.R.Y. *El Museo Americano* no era un periódico científico, sin embargo abarcaba un conjunto de saberes ligados a unas ciencias sociales comprendidas en un sentido amplio, ligadas a ideas y prácticas conectadas con preguntas científicas. Sin una intención política explícita, pero con un sentido instructivo inscripto en un contexto ideológico y político más amplio, señala el gesto ilustrado y educativo compartido por los intelectuales del primer grupo romántico conocido como la generación del '37, gesto que desarrollará este grupo en otros proyectos periodísticos posteriores (Myers, 2005).

El editor del semanario, César H. Bacle, conocía de su patria de origen la novedad del siglo XIX de utilizar la forma periódica para difundir cuestiones culturales contemporáneas, y participó en nuestro país no sólo de la difusión de contenidos a nivel más extenso sino del intento de conformar un público para esos temas y para la lectura de esos impresos. Utilizó para ello también las imágenes, que poseían para él un valor documental, éstas vehiculizaban conocimientos extendiendo los beneficios de los impresos, de la lectura, de la comprensión y del placer.

duction, although copied and adapted from European periodicals, connected with a romantic aesthetic in its contents as well as in its graphic and visual forms.

Key words: Illustrated Press, Printed Image, Nineteenth Century, Buenos Aires, Romanticism

Al interrumpir la publicación transcurrido el primer año, Bacle declaró que “a pesar de la benevolencia de sus lectores y de lo crecido de su número” no bastaban para costear los gastos de una empresa de tal naturaleza, y que había recibido además “varias observaciones y reclamaciones sobre la elección y distribución de las materias” (*El Museo Americano*, 1836: 416). Desconocemos la tirada del periódico y a pesar de lo afirmado por Bacle acerca del favor del público, la escala del mercado de lectores y el rendimiento de las prensas litográficas de la época indican que la circulación no podía superar los 1000 ó 2000 ejemplares. De modo que la intención pedagógica y el deseo de Bacle de llegar a las clases menos privilegiadas no tuvo el alcance popular de los proyectos europeos a los que se pretendía emular y que obtenían a menudo tiradas de 100.000 y hasta 200.000 ejemplares.

La significación cultural de *El Museo Americano* debe buscarse paralelamente en el contexto intelectual y político de producción y circulación, pero también en sus modos de realización materiales. El semanario puede comprenderse como un ensayo de fabricación de un producto cultural que conjugaba modalidades textuales y visuales, que puso a prueba tecnologías de comunicación, ligadas a la producción de impresos y a las artes visuales, intentando conformar un público lector y procurando a su vez, educar su mirada.

Estrategias de análisis para los periódicos ilustrados

El establecimiento de la litografía en Buenos Aires hacia fines de la segunda década del siglo XIX constituyó una de las condiciones de posibilidad para el surgimiento de los primeros periódicos ilustrados, fenómeno trascendental en el desarrollo local de la cultura impresa y de la cultura de la imagen. A diferencia de la experiencia europea, donde el grabado en madera de boj se impuso en el temprano siglo XIX como tecnología económica y compatible con el texto para la difusión de imágenes en la prensa periódica y el desarrollo inicial de la cultura masiva moderna, en la Argentina fue la técnica litográfica la principal productora de imágenes múltiples durante casi todo el siglo XIX.

El concepto de cultura impresa alude a las numerosas transformaciones que, después de Gutenberg, se verificaron en “todos los dominios de la vida pública o íntima y de la existencia espiritual o material por el descubrimiento

y después el empleo multiplicado de una nueva técnica de reproducción de los textos,” (Chartier, 1987: 7) que difundió nuevos objetos como medios de comunicación concediéndoles a aquéllos una presencia y una realidad familiar. La cultura impresa fue también siempre en parte una cultura de la imagen, ya que ésta acompañó un sector importante de los objetos impresos que las prensas pusieron en circulación desde mediados del siglo XV en adelante.

A fines del siglo XVIII, sin embargo, la imagen impresa, heredera de la tradición del grabado ilustrativo reproducido en libros u hojas sueltas a través de la xilografía o el huecograbado, diversificó su capacidad técnica con la invención de nuevos procedimientos. El grabado de madera de boj en Gran Bretaña, la litografía en Alemania, el grabado en acero, la fotografía y más tarde, bien entrado el siglo XIX, las técnicas fotomecánicas multiplicaron el poder de reproducción, las posibilidades de circulación y recepción e impulsaron un proceso de densificación visual que durante el siglo XIX no cesó de extenderse. Estos desarrollos tecnológicos así como los cambios culturales y el desarrollo del periodismo produjeron, a comienzos del siglo XIX, el surgimiento de un género, el periódico ilustrado, que propuso a la imagen como un invaluable accesorio al texto, ofreciendo su potencial poder de atracción y comunicación.

Al respecto de las estrategias analíticas para examinar los periódicos ilustrados, en los últimos años las investigaciones sobre la prensa como parte del campo de los estudios históricos y culturales se han ampliado considerablemente abarcando una diversidad de aspectos que aportan perspectivas significativas para la comprensión de los periódicos en su rol de difusores de contenidos y en su valor cultural, político o social. Sin embargo, aún son escasas las indagaciones que se focalizan en la especificidad de la prensa ilustrada, más allá del papel de las imágenes como ilustradoras del texto como reflejos visuales de una determinada realidad, o en su carácter estético. Resulta por lo tanto necesario un marco conceptual que de cuenta de los aspectos específicos que distinguen y le otorgan sentido a los periódicos ilustrados y a la imagen impresa en particular.

Como objeto gráfico resultado de su multiplicación a través de un medio mecánico (Griffiths, 1996; Twyman, 1998a; 1998b) en diversidad de soportes, la imagen impresa fue insertada cada vez en mayor cantidad de impresos –durables o efímeros– y constituye un objeto singular que se ofrece a la indagación interdisciplinar. Puede ser caracterizado como un artefacto fácilmente mani-

pulable, susceptible de ser recortado, flexible para funciones diversas, su pequeño formato y su emplazamiento invitan a la mirada a una distancia próxima, por lo que el lector puede establecer con el objeto una relación muchas veces particular e íntima. Es además, sobre todo, una imagen siempre ligada a lo escrito ya que comparte con él el espacio de la página, o del impreso, libro o periódico (Chartier, 1987: 13).

Esta dependencia entre texto e imagen impresa inscribe la comprensión de esta última entre las materialidades y los discursos, las representaciones, los modos visuales y textuales y vincula al objeto a dos campos disciplinares diferentes, el de las artes visuales y el de la cultura del libro. Sin embargo, a pesar de que estas dos disciplinas que los estudian no han sido completamente extrañas entre sí, la atención hacia la imagen impresa por parte de la historia del arte tradicionalmente siguió a menudo los modelos de análisis conceptuales elaborados para objetos más canónicos. La historia del libro, por otra parte, la ha colocado de cierta manera, en los márgenes de la indagación, presumiblemente por razones de límites metodológicos y de competencias disciplinares (Le Men, 1995). La historia del arte proveyó a los estudios sobre la imagen impresa muchas de las herramientas del análisis visual, pero las estimaciones cualitativas y de innovación acerca del valor de las producciones que canonizaron objetos de pintura y escultura desplazaron el estudio de impresos, caricaturas, imágenes de publicidad, trabajos comerciales y otras formas de la experiencia visual a las que se le asignó un rol secundario, o fueron analizadas en forma aislada con respecto al impreso del cual formaban parte y de la experiencia cultural diferenciada que implicaban.

Definir la imagen impresa supone pues, no solamente caracterizar un tipo de objeto sino también un espacio discursivo en el cual preguntas y materiales que han sido marginados tradicionalmente en las disciplinas devienen centrales. Recientemente, la renovación historiográfica y la apertura de la historia del arte hacia nuevos objetos propusieron a la imagen impresa como una modalidad más de las tantas de la cultura visual¹. Por otra parte, desde la disciplina de la historia del libro la valoración por parte de los historiadores de la materialidad física de los impresos como elementos portadores de sentido produjo una serie de contribuciones que fijaron su objeto de investigación en los aspectos gráficos y en las imágenes². De modo que historia del libro, historia del arte y los estudios visuales aportan herramientas para analizar la imagen

impresa en sus modos de producción intelectuales y materiales, en su pluralidad de formas y en sus diferentes modos de interrelación entre lo escrito y lo visual en el amplio y variado campo de las prácticas culturales de producción del sentido.

El Museo Americano...

La nota editorial que encabeza el volumen enuncia a modo de programa:

Por cierto que es un verdadero *Museo* el que nos hemos propuesto abrir para todos los asuntos de curiosidad, y para todos los bolsillos. Queremos que en él se hallen materias de todos los precios, de todos los gustos: cosas antiguas y modernas, animadas é inanimadas, monumentales, naturales, civilizadas, *salvajes*, pertenecientes á la tierra, al mar, al cielo, á todos los tiempos, procedentes de todos los países, del Indostan y de la China, así como de la Irlanda, del Perú, de Buenos-Ayres, de Roma ó de Paris. Queremos, en una palabra, imitar en nuestros grabados, describir en nuestros artículos todo lo que sea digno de fijar la atención y las miradas, todo lo que ofrezca un objeto interesante de meditación, de entretenimiento ó de estudio (EMA, s/p).

El apelativo discursivo al *Museo* indica la intención de explotar el despliegue visual, objetivo presente en toda la trayectoria de los periódicos ilustrados. El museo –de arte, historia o ciencias naturales–, institución que se desarrolló en el siglo XIX, participa en lo que fue caracterizado como un “impulso de espectacularización” (Debord, 1995) perceptible también en otras formas de cultura y consumo visual como ferias, fiestas cívicas o religiosas, monumentos, exhibiciones industriales, dioramas y panoramas, periódicos ilustrados. Este impulso de espectacularización o despliegue visual –vinculado al desarrollo y circulación de diversas disciplinas (historia, biología, antropología, historia del arte) y a sus formaciones discursivas, se contrapone en parte al concepto de “panóptico” (Foucault, 1989: 201) vinculado a nuevas conformaciones sociales y políticas y a la formación de los estados nacionales y sus funciones de control social. El proceso de espectacularización, si bien como

fenómeno moderno y urbano está ligado al efecto panóptico, fue interpretado también en otras direcciones, a través de la caracterización del “complejo exhibicionario” (Bennett, 1995) y se asocia asimismo a los desarrollos del capitalismo y la mercantilización de bienes. Si el dispositivo panóptico tornaba todo visible a los ojos del poder, la tecnología de la visión que se establece en el complejo exhibicionario hace más complejo este principio. Ya no sólo todos pueden ser vistos, sino que también pueden ver: las mercancías, objetos de arte y también, a la propia multitud mirando, combinando así las funciones de espectáculo y vigilancia.

Pero el museo no sólo exhibe visualmente objetos para su valoración sino que ofrece una disposición y una clasificación didáctica tendiente a difundir y ordenar el conocimiento. *El Museo Americano* se muestra particularmente comprometido con el desarrollo de la cultura impresa como un medio de educación y difusión de saberes para “el mayor número” de personas y para “todos los bolsillos”, y aquellas personas privadas de relaciones con “hombres distinguidos”, de lecturas y de recuerdos de viajes, encontrarían un auxilio en el *Museo* ya que éste “tendrá por constante objeto tratar de reemplazarlos” (EMA, 1835: s/p).

El modelo periodístico provenía claramente de Europa. Se trataba de una práctica creada en Inglaterra con la aparición de la *Penny Magazine* fundada en 1832 por Charles Knight como miembro de la *Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. Knight consideraba que la literatura e imaginaria que consumían las clases trabajadoras inglesas eran de pobre calidad y simpatizaba con la idea de difundir entre ellas arte, “alta cultura” y un entretenimiento instructivo (Anderson, 1991: 53). Su idea de proveer ejemplos de virtud personal y social y de todo tipo de material formativo lo condujo a la creación de un periódico sin carácter de actualidad, con un propósito didáctico, que difundía artículos de divulgación científica, historia, costumbres, literatura o reseñas de espectáculos dirigidas a un público amplio y popular, a un precio considerablemente accesible (Watelet, 1990: 378). En las páginas de la *Penny Magazine* se difundieron imágenes con la idea de que el conocimiento no es provisto sólo por los libros y las lecturas, y a las imágenes ilustrativas de los textos se le agregaron reproducciones de obras de arte pictórico y escultórico, como valiosos accesorios del conocimiento (Anderson, 1991: 70).

Pero de acuerdo con Alejo González Garaño, la relación con la *Penny Magazine* no era sólo la de un virtual y lejano modelo. Sostiene que *El Museo* era una réplica del periódico *El Instructor. Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes*, impreso por Ackermann y Cía. en Londres, redactado en castellano, muy leído en los hogares de Buenos Aires a pesar de la frecuencia irregular con que arribaba a puerto argentino. Debido a que este periódico incluía grabados en madera provenientes de las matrices ya impresas y desgastadas por las amplias tiradas de la *Penny Magazine*, la intención de Bacle era elaborar un periódico que repitiera la tipología pero que optimizara la calidad de sus imágenes (González Garaño, 1928: 12). Sin embargo, los contenidos y alusiones franceses en *El Museo* indican otras direcciones que se verifican directamente en el periódico francés *Le Magasin Pittoresque*. Ésta fue una publicación lanzada a fines de 1833 en París bajo la dirección de Édouard Charton que tomó también el modelo de la *Penny Magazine*. Sus objetivos eran los mismos que los de su par inglés: ofrecer a un precio mínimo una suerte de enciclopedia que abarque múltiples temas con un interés pedagógico que busca la novedad del formato periódico y propone una alianza entre texto e imagen (Aurenche, 2002). El periódico contaba con 8 páginas, y la nota editorial que inauguró el primer número está traducida, con ligeras variantes en *El Museo Americano*³.

La calidad a la que alude González Garaño con respecto a las reproducciones de sus imágenes se ligaba asimismo a una función estética, como lo prueban las diversas modalidades de puesta en página y emplazamiento de las ilustraciones. El objetivo consistía en “interesar y distraer” y de proporcionar un “útil placer” (EMA, 1835: s/p). Esta posibilidad podía ser operada por quien fuera “el renovador de la vida artística porteña” (Trostiné, 1953: 12) y quien dictó en Buenos Aires “puede decirse, desde su establecimiento, una cátedra de buen gusto” (González Garaño, 1933: 11) de acuerdo con las miradas de dos historiadores que se ocuparon extensamente de la obra de Bacle y de su labor al frente de la primera firma litográfica montada en la Argentina. Podría sorprender que la consideración hacia el nacimiento de los primeros periódicos ilustrados se haya focalizado más en las bellas artes que en la historia de los medios o de las noticias. Pero para comprenderlo debe examinarse la figura de Bacle y su actividad como litógrafo.

Bacle y el establecimiento de la litografía

César Hipólito Bacle había nacido en Suiza en 1794, en la zona de Ginebra, pero había optado por la ciudadanía francesa luego de la caída de Napoleón. Hijo de un comerciante relojero había recibido estudios apropiados para una familia de procedencia burguesa pero su entorno o su vocación lo habían inclinado hacia los saberes técnicos y científicos más que a los humanísticos y se sabe que tenía conocimientos de cartografía, topografía, ciencias naturales y botánica. La fecha precisa de su llegada a Buenos Aires se desconoce, Vicente Fidel López la señaló en 1825 durante la presidencia de Rivadavia, pero la primera fuente segura que lo encuentra en la ciudad corresponde al año 1828, cuando anuncia en los periódicos la instalación de su negocio de pinturas y litografía “Bacle & Cía” en la calle Florida nº 148 en el cual ofrecía “retratos de todas clases, en miniatura y al óleo” y la impresión litográfica de “letras de cambio, precios corrientes, circulares, tarjetas, etc.” (En Trostiné, 1953: 21).

De modo que fue en 1828 cuando Bacle instaló la primera firma litográfica de la región, aunque ya se habían producido litografías en Buenos Aires un año antes⁴. Comenzó ejecutando una *Vista de Salta* y un retrato de Belgrano y algunos otros trabajos, pero inmediatamente intentó insertarse en la vida pública porteña con el fin de lograr ventajas económicas y encargos favorables y, aspirando al nombramiento de “Litógrafo del Estado”⁵, presentó varios proyectos para ampliar su negocio y el rango de trabajos que pretendía alcanzar. El primero de ellos fue *Fastos de la República Argentina* en el cual deseaba publicar cuadernos compuestos cada uno por una serie de cuatro retratos de hombres célebres del país. La primera aparición proyectada tuvo que ser diferida por falta de suscriptores, pero finalmente se imprimieron en hojas sueltas en el transcurso de varios años entre 1829 y 1836 una cantidad aproximada de 32 retratos de hombres públicos, entre los cuales se encontraban tres retratos litografiados de Juan Manuel de Rosas y otros de hombres del rosismo⁶.

En 1829 la firma litográfica presentó al gobierno un pedido de aprobación para publicar un registro de marcas de ganado de acuerdo a un decreto que ordenaba la impresión de las marcas de los hacendados de la provincia de Buenos Aires, con sus datos correspondientes. La voluminosa obra de la *Colección General de las Marcas del Ganado de la Provincia de Buenos Aires* comenzó a publicarse en forma de cuadernos casi sin suscriptores por lo que

Bacle intentó gestionar ante el gobierno la venta de ejemplares a fin de no verse obligado a interrumpir la publicación, gestiones que concluyeron finalmente en el año 1834 en el momento en que el gobierno adquiere 50 copias a 150 pesos cada una.

En 1830 Bacle publicó la primera serie de los trajes y costumbres populares que culminaría años más tarde con la estampa posterior, entre 1834 y 1835, de los *Trajes y Costumbres de la Provincia de Buenos Aires*, con seis cuadernos de seis litografías cada una, obra de carácter costumbrista que haría conocido el nombre del litógrafo. De esos primeros años se conocen también otros trabajos, como las vistas de la ciudad y de algunos edificios ilustrados por Carlos Enrique Pellegrini. Durante 1830 y 1831 publicó su primer periódico, el *Boletín del Comercio*, un semanario en el que se publicaban precios, características y costos de los fletes marítimos, derechos aduaneros, gastos del puerto, lista de buques que entraban y salían, etc.

Cuando en 1832 el gobierno de Rosas decretó el régimen de previa autorización para todo lo que publicaran las prensas locales y la obligación de los impresores de fijar domicilio permanente en la provincia de Buenos Aires renunciando a sus nacionalidades de origen, Bacle decidió ausentarse del país y vender la firma con todos sus elementos. Al no conseguirlo entregó a José Alvarez el establecimiento para que lo gerenciara y se marchó a Brasil en mayo de 1832 a la isla de Santa Catalina, donde permaneció por el transcurso de un año. A comienzos de 1833 se le comunicó la posibilidad de regresar y retomar la dirección de la litografía del Estado y así lo hizo inaugurándose una nueva etapa en la cual terminó la colección de marcas de ganado, inició la nueva colección de trajes y costumbres y publicó los periódicos *Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales*⁷, *El Museo Americano*, *Libro de todo el Mundo* y *El Recopilador*⁸.

De este modo instaló Bacle la técnica litográfica en nuestro país y su tenacidad contribuyó a su difusión y asentamiento definitivo y a la circulación de imágenes de carácter local. Las dificultades económicas por las que atravesó (Trostiné, 1953) debido a las ganancias restringidas en las ventas de sus proyectos están ligadas seguramente a la dimensión reducida del mercado porteño. Pero además, la producción local de imágenes reproducidas a través del grabado hasta el momento de la llegada de Bacle había sido sumamente limitada por lo que su consumo –fuera de una cierta élite– era aún una práctica cultural muy incipiente. Las nuevas formas y las innovaciones tecnológicas

deben estar acompañadas por transformaciones culturales para ser aceptadas socialmente y desarrolladas.

La litografía, que representaba un proceso de impresión gráfica totalmente diferente de los otros procesos conocidos hasta ese momento (de Söusa, 1998), debió ser asimilada en sus posibilidades artísticas conjuntamente con sus otras aplicaciones. Objetos impresos tales como mapas, diagramas, hojas musicales, facturas, invitaciones, menús, entre otros, han sido escasamente considerados por los historiadores del arte, pero junto con la valoración estética debe considerarse el análisis de las potencialidades de la litografía como industria y como negocio ya que es a través de la producción de tales objetos que se insertó progresivamente en la vida cotidiana la práctica del consumo de imágenes. La variedad de usos de la litografía es señalada en un aviso de Bacle en *La Gaceta Mercantil* del año 1833 dando cuenta de su carácter como método alternativo al tipográfico y revela el rango de trabajos que el negocio captaba, o, al menos esperaba atraer. Muestra que las posibilidades excedían los trabajos artísticos y se brindaban para otro tipo de aplicaciones tanto comerciales, industriales, como sociales, cartográficas o topográficas.

Litografía del Estado.

Esta imprenta se acaba de trasladar a la calle de la Catedral N° 17, al lado del Banco.—Allí se encontrarán siempre y a precios los más moderados — Conocimientos y letras de cambio en castellano, francés, inglés y portugués —papel rayado para música, y varias piezas de música compuestas por diferentes maestros de esta capital —también retratos de los hombres más célebres —vistas y trajes de Buenos Ayres —planos de la ciudad —mapas de la Provincia —el plano topográfico de esta Provincia con la delineación de todos los terrenos, estancias y chacras —cuadernos de premios mensuales —dibujos para bordar —Napoleón y su época, en castellano —papel y muestras de dibujo —papel de marquillas y de luto —falsas y un sinnúmero de otros artículos que se pueden ver en dicho establecimiento en el cual se hacen también en el día tarjetas, rótulos, esquelas de convite de luto y de matrimonio, música, circulares, facsímiles, y todo lo que concierne a la litografía (1833).

Las formas de los impresos a menudo se deben a las características de sus procesos de producción y de sus posibilidades o límites técnicos. La litografía presenta, por ejemplo, una incompatibilidad con la tipografía, la imprenta de tipos móviles. En el caso de *El Museo Americano* las imágenes emplazadas junto con el texto se derivaban de un proceso de doble pasada, uno para la tipografía y otro para las imágenes litográficas, lo cual encarecía al impreso. Esta doble pasada se manifiesta claramente en *El Museo* en algunas páginas en las que el ajuste de las viñetas rebalsa la columna y la imagen invade la columna vecina⁹. En *El Recopilador* las láminas eran tiradas aparte en hojas separadas, y sólo se imprimían estampas fuera de texto.

El proceso litográfico, descubierto en Munich a fines de los años 1790¹⁰ por Alois Senefelder, consistía en la utilización de una piedra caliza en la cual se dibujaba o escribía con un lápiz litográfico. La piedra se humedecía haciendo que las marcas grasosas del crayon retuvieran la tinta que la piedra húmeda rechazaba. Seguidamente se colocaba el papel sobre la piedra y se imprimía ejerciendo presión con la prensa sobre el papel y la piedra (Twyman, 2001: 2).

En contraste con las otras tecnologías de reproducción, la litografía ofreció hasta fines del siglo XIX ciertas ventajas para determinados usos. El grabado en madera que utilizaba planchas de madera talladas en relieve, si bien era el proceso que en el siglo XIX mejor compaginaba la relación de las ilustraciones con el texto ya que podía insertarse sin dificultad en la forma tipográfica –también en relieve– no fue muy desarrollado en nuestro país. El huecograbado, que empleaba matrices metálicas grabadas en hueco que no podían ser impresas conjuntamente con el texto, necesitaba una prensa diferente y era un proceso lento y costoso. La litografía, procedimiento en plano, tampoco era compatible con la tipografía. Precisaba un proceso técnico diferente pero permitía al artista dibujar él mismo sobre la piedra, sin la mediación de un técnico grabador como era el caso de la xilografía y el huecograbado. La litografía brindaba así cierta libertad en el diseño de portadas y todo tipo de trabajos comerciales ya que al ser posible que palabras, imágenes y otras marcas gráficas fueran dibujadas a mano en la piedra, ilustraciones u ornamentaciones interactuaban con un texto también dibujado a mano de un modo más flexible que el procedimiento tipográfico que precisaba de viñetas grabadas en madera. Si bien esto podía resultar útil y económico cuando el texto era corto, para la re-

producción de otro tipo de textos y en particular libros o periódicos, debía recurrirse, obviamente, a la impresión tipográfica.

Por otra parte, las posibilidades de la litografía condujeron a que ésta pronto se convirtiera en un competidor de la producción tipográfica y el pleito que sostuvo Bacle con Pedro de Angelis en el año 1834 así lo prueba. Bacle protestó ante las autoridades por el nombramiento de de Angelis como impresor del Estado afirmando:

Me veo pues forzado a rogar a V. E. se sirva declarar cuales son las impresiones que pertenecen a la imprenta ordinaria, pues como dicha Imprenta puede hacer, aunque de un modo sumamente inferior, casi todos los trabajos que hasta ahora han sido de la litografía, así como los encabezamientos de cartas, las letras y pagarés, los despachos, etc., sería lo mismo que mandar cerrar el así único establecimiento litográfico que hay en este país. [...] suplico respetuosamente a V. E. se sirva declarar que generalmente todos los trabajos que en Europa y en todos los países donde hay Litografía son hechos por la litografía, se ejecuten aquí por la litografía también: tanto más cuanto, que si el Comercio de esta capital da la preferencia a la litografía para letras, pagarés, etc. por ser este modo mucho mejor y más decente, no sería justo que sólo el gobierno procediese de otro modo por favorecer un solo establecimiento (En Trostiné, 1953: 90-91).

A esta petición, de Angelis responde que el gobierno debía mandar a imprimir litográficamente sólo mapas, retratos o dibujos. Finalmente, la respuesta oficial favoreció a de Angelis señalando que “el señor Bacle no tiene derecho a más trabajos que los que el Gobierno quiera voluntariamente mandarle” (92). Limitándose así las posibilidades de Bacle y agudizada la situación por la coyuntura política que –por su condición de extranjero– le impedía publicar periódicos, Bacle adquiere la Imprenta del Comercio al frente de la cual coloca a su hijo Augusto Bacle. Éste había solicitado la ciudadanía argentina por lo cual se le autorizó a abrir la imprenta a fines de 1834. La Imprenta del Comercio estaba ubicada contiguamente al establecimiento litográfico –que para ese momento contaba con tres prensas litográficas, 150 piedras y empleaba a 34 obreros–, y ambos negocios le permitían combinar las dos clases de impresiones, tal como afirma el propio litógrafo en una circular publicitaria:

Como los dos ramos así reunidos se ayudan y favorecen mutuamente me hallo en estado de hacer toda clase de impresiones, con considerables ventajas, pues que todo cuanto la imprenta no puede hacer, sino imperfecta o difícilmente, lo hará con prontitud y facilidad la Litografía, y viceversa: de modo que cualquiera que sea la viñeta, el dibujo, el adorno que se desee, se hará al instante y con toda la perfección posible. En una palabra, no hay ninguna especie de grabado, ningún género de impresión de que yo no me pueda encargar, el Griego, el Hebreo, el Alemán, todos los signos Astronómicos, Geométricos, Algebraicos, Estenográficos, Planos, Cartas, etc., las obras más complicadas como las más sencillas, las de ingenio como las del puro lujo y adornadas de planchas, viñetas, etcétera, los primeros elementos de la instrucción, y hasta las cosas menos importantes, todo puede hacerse en mi establecimiento (En González Garaño, 1933: 19).

La litografía revela entonces en sus aplicaciones esa particularidad dicotómica. Por un lado, un proceso para artistas, que podían dibujar en la piedra con la misma facilidad que podían hacerlo en el papel, y por el otro, un proceso de duplicación, que con relativa rapidez y economía podía reproducir documentos manuscritos en cualquier tipo de caracteres, latinos o no latinos, imprimir mapas, planos para necesidades militares y topográficas, pentagramas musicales, etc. Lo que frecuentemente se ha destacado de la obra de César Bacle han sido sus cualidades artísticas. Sin embargo, en la observación de los colaboradores de Bacle se revela que los profesionales comprometidos con la litografía incluyeron artistas, ilustradores, calígrafos, cartógrafos, y seguramente otros con herramientas más modestas. Todo esto implica que la litografía también requería especialistas al igual que las otras técnicas de grabado. Conocemos poco acerca del proceso de producción de esos años, de la división de tareas dentro del taller, de las características de los espacios físicos, de las diversas técnicas y herramientas utilizadas. Pero sabemos algo de los colaboradores de Bacle que tal vez pueda trazar algunas pistas para futuras y más exhaustivas investigaciones.

Algunos estaban empleados en su establecimiento, otros eran colaboradores externos como es el caso de Carlos E. Pellegrini, ingeniero francés que había sido contratado por Rivadavia y que se dedicó luego a ilustrar vistas y retratos —algunos litografiados a través de las prensas de Bacle— y que en 1835 instaló su propio taller litográfico, la Litografía de las Artes. Arturo Onslow fue socio de

Bacle al comienzo de su establecimiento, fue el autor de varias de las láminas de la primera serie de los trajes y costumbres, trabajó con él aproximadamente hasta 1831, se desempeñó también como pintor de óleos y miniaturista y ejerció la docencia artística. Hipólito Moulin hizo muchas de las ilustraciones de *El Museo Americano*, retratos y otras láminas. Julio Daufresne fue un desertor de un barco francés a quien Bacle brindó protección y trabajo, enseñándole el oficio. Daufresne realizó para él trabajos menores y es más conocida su tarea posterior para otras firmas litográficas luego de la muerte de Bacle. Juan Francisco Guerrin era un militar del ejército francés retirado, era calígrafo y cartógrafo. Pero su colaboradora más activa fue su mujer, Adrienne Macaire, conocida como Andrea Bacle, ilustradora, pintora, educadora y autora de gran cantidad de las láminas de *El Museo Americano* y de muchos otros trabajos.

...un Libro de todo el Mundo

Las imágenes publicadas en *El Museo Americano* cumplían funciones variadas aunque resulten escasos los indicios que puedan conducirnos a su interpretación. Contamos por un lado con la documentación que señala el modo en el cual Bacle defendía públicamente sus producciones ante la posibilidad de censura, y por otro, la presentación del propio discurso de la publicación sobre las imágenes y sus rasgos instructivos. Por último, los contenidos del periódico señalan hacia una dirección de carácter didáctico que acompaña el modo con el cual se construye arquetípicamente la representación del otro.

Con el fin de impedir los “abusos”, la “corrupción de las costumbres, la moral pública y el honor del país” y garantizar la “verdadera libertad de imprenta”, el gobierno de Rosas decretó en 1832 el régimen de la previa autorización tanto para establecer una imprenta como para publicar cualquier periódico en idioma español u otro, así como la obligación de colocar el nombre y apellido del editor responsable en todos los impresos. Se imponía, además, fijar domicilio en la Provincia de Buenos Aires y declararse ante escribano público súbdito de su gobierno, lo cual se extendía a los extranjeros que debían renunciar a su ciudadanía de origen junto con su potencial protección. El incumplimiento de todas estas normas sería castigado con multas y prisión.

En su respuesta, Bacle parece referirse a imágenes de naturaleza inocente, y presenta a sus vistas, retratos y dibujos, exentos de sentido político y por lo tanto, prescindibles de supervisión gubernamental. Bacle defiende la condición neutral de sus imágenes a pesar de las claras relaciones que había establecido con el rosismo y con sus representaciones, como los retratos correspondientes al proyecto de los *Fastos de la República Argentina*, o la impresión de numerosas imágenes de Rosas en guantes, sombreros y otro tipo de prendas (Marino, 2009: 24).

El 3 de febrero de 1832 Bacle presenta su solicitud:

Los abajo firmados no queriendo ponerse en contravención ninguna por falta de conocer el buen sentido de este decreto, suplican respetuosamente a V.S. se digne a hacerles conocer si dicho decreto toca la litografía, la que por su misma naturaleza está principalmente destinada a la impresión de los retratos, dibujos y vistas, así como de las cartas geográficas, planos, circulares, precios corrientes, letras y otras cosas de comercio y de topografía, sin tener nada que ver con los periódicos y con los asuntos políticos [...]

Los abajo firmado esperan con ansiedad la contestación de V.E. para saber si después de cuatro años de trabajo penoso y honorable para formar un establecimiento tan útil, y el primero de esta clase en el país, tendrán que abandonarlo (En Ugarteche, 1929: 326).

La respuesta firmada unos pocos días después comunicaba que aún considerando que la prensa litográfica servía a los efectos que mencionaban quienes realizaban la petición, también se prestaba “a la impresión de toda clase de asuntos”, por lo tanto se declaraba comprendida en el decreto del 1° de febrero. Bacle presentó entonces una nueva apelación:

Antes de cerrar nuestro establecimiento en consecuencia de dichos decretos, creemos deber consultar a V.E. para saber que si en el caso de renunciar como renunciamos a publicar periódicos ningunos, debemos siempre considerarnos como comprendidos en el dicho decreto, tomando el empeño más positivo de limitarnos absolutamente de no hacer otras impresiones que las que conciernen al dibujo y grabado, comercio y topografía, etc.(328). La respuesta es nuevamente negativa, las autoridades consideraban que tanto

las imágenes como los textos eran significativos a la hora de conformar un discurso crítico o “conspirador”, por lo cual debían ser controladas. Esto debe comprenderse en el contexto de un régimen que utilizó la imagen de Rosas como modo de propaganda y persuasión (Ternavasio, 2009).

En 1836 Bacle se trasladó a Chile para instalar allí su litografía. Al regresar a Buenos Aires a disponer su mudanza definitiva, fue apresado por el gobierno, acusado de prestar ayuda a los unitarios exiliados opositores a Rosas y de enviar información visual estratégica al gobierno francés. Luego de varios meses encarcelado sin proceso y con su salud quebrada fue liberado pero murió inmediatamente el 4 de enero de 1838.

En cuanto al discurso acerca de la imagen que puede leerse en *El Museo Americano*, éste se aproxima a la idea de las representaciones con intención didáctica y demostrativa. La riqueza de detalles de las imágenes —en las vistas de ciudades, en las escenas narrativas, en los retratos— refuerza el sentido documental e ilustrativo. En un esquema cognoscitivo dominado por los ojos europeos las imágenes tienen una aspiración pedagógica y moral. Pero el esquema descriptivo contribuye también a la conformación de un arquetipo.

El Museo Americano se adhiere a la innovación que representaba para la década de 1830 un modo de instrucción visual. “Así, en cuanto a la materia que nos ocupa, indicaremos como un medio complementario de instrucción, casi inusitado aún, *los diseños ó las imágenes*”. El redactor afirma que los grabados en madera y la litografía estampados por centenas eran susceptibles de adquirir un poder incalculable en la enseñanza. Sostenía asimismo que sin las imágenes la educación no podía ser completa. Las razones estaban fundadas, en primer lugar, en la situación de una estructura educativa limitada y elitista, lejos aún de la conformación del sistema escolar integrador de décadas posteriores tanto en Europa como en la Argentina. La alfabetización general era una ilusión y se consideraba que “una gran parte del género humano no podrá jamás leer sino a medias en un libro *sin imágenes*” De modo que la primera función que se les atribuía era la de servir de medio de instrucción a los analfabetos. Las imágenes tenían la virtud de sorprender “de un solo golpe”, las ilustraciones permitían “a la primera ojeada” dar a comprender “el todo y sus detalles”. La imagen es concebida así como un vehículo de conocimiento.

Una imagen es para ellos la palabra condensada; tienen un instinto maravilloso para descubrir en el detalle más indiferente en la apariencia, en el rasgo más vago del dibujo, un pensamiento bien claro, un sentimiento bien pronunciado, disecan, en una palabra, todas las formas que han fijado sus miradas, y de ellas sacan, para su educación intelectual y moral, el mismo provecho que otros podrían obtener destilando los jugos alimenticios de una lectura instructiva (EMA, 1835: 214-215).

Las particularidades de los dibujos lineales de finos trazos negros de contornos claros autorizaban igualmente una función adicional que consistía en la utilización de las imágenes como un recurso mnemónico. Y esto resultaba de utilidad tanto para los niños como para los adultos. “*El Museo Americano* no ha sido concebido sólo con un objeto de especulación o de simple recreo histórico, industrial, artístico, sabio ó literario, un sentimiento de utilidad moral ha concurrido también” (1835: 214-215).

El sentimiento de utilidad moral debe comprenderse en función de la mirada occidental que domina el discurso de *El Museo Americano* en una perspectiva desde la cual se construyen las ideas acerca de todas las culturas más allá de la europea. Ninguna cultura asiática o africana o de otras geografías del mundo parece tener una significación propia anterior al encuentro con la mirada y el descubrimiento europeos. El viajero o el hombre de ciencias es quien las describe, nombra, categoriza e interpreta conformando impresiones parciales e interesadas. Es éste quien afirmaba, al respecto de Nueva Zelanda, que “ningún monumento, ninguna tradición puede hablar de la historia de aquellos pueblos, antes de su descubrimiento” (EMA, 1835:185). La naturaleza o la vida animal son también significadas a partir de la mirada occidental cuando se afirma: “Es muy *extraño*, sin duda, que hasta principios del siglo último, el rinoceronte [...] haya sido completamente desconocido en Europa”. Y a pesar de que “los indios y los negros” bebían su carne y recogían sus despojos atribuyéndoles virtudes medicinales “ignoraban todos su existencia” (EMA: 12). O, al referirse a la jirafa se señala que “como solo ahora se halla en una región de África que los europeos penetran muy rara vez, nada casi sabemos acerca de sus hábitos en el estado salvaje” (EMA, 1835: 36). El prejuicio actúa en la representación cultural del “espacio o la raza del Otro” (Bhabha, 2010:13), de sus tradiciones, maneras de ser y de actuar y, en particular, de sus creencias y

prácticas religiosas a las que se les atribuye una irracionalidad incomprensible. El semanario señala que:

El Asia, dice un célebre orientalista, es el imperio de la fábula, de los desvaríos sin objeto, de las imaginaciones fantásticas, [...] la creencia en el sabeísmo, la adoración del fuego y de otros elementos, el islamismo, el politeísmo de los brahmanes, de los budistas y de los sectarios del gran lama, el culto del cielo y de los antepasados, el de los espíritus y los demonios, y tantas otras sectas secundarias que rivalizan entre sí unos dogmas insensatos, unas prácticas extravagantes o quizás atroces, dan una leve idea de la asombrosa variedad de las religiones del Asia. Es la historia más extraña de las aberraciones de la razón humana y, para no presentar en este momento más que una página, vamos a tratar del lamismo o religión del gran-lama (EMA, 1835: 204-205).

En cuanto a la China se hace referencia a su legendario atractivo y se entrecruza con lo misterioso en “este imperio inmenso, cuya historia se pierde en la noche de los tiempos”, y que “habiendo prohibido como un sacrilegio toda comunicación con los demás hombres”, los efectos de la invención de la pólvora, la imprenta y la mecánica no pudieron ser desarrollados y permanecieron imperfectos y estancados.

Allí, como en todos los países donde el cristianismo no ha difundido su viva y suave luz, los hombres están dominados por creencias supersticiosas. [...] Su religión, cuyos preceptos y ritos no son bien conocidos en Europa, es un compuesto de todo cuanto al fanatismo y la superstición puedan sugerir de más extravagante (EMA, 1835: 49).

Edward Said ha señalado que el orientalismo como una actitud intelectual, de interés científico y como un conjunto de ideas y prácticas académicas y artísticas que articulan un modo de mirar a Oriente basado en el lugar que éste tenía en la experiencia europea –desarrollado fundamentalmente en Gran Bretaña y Francia entre los años 1830 y 1930– respondía a cuestiones políticas y a intereses colonialistas e imperialistas (Said, 1979). El orientalismo no constituía sólo un modo de pensar y representar a Oriente sino una institución cor-

porativa que lo dominaba, lo describía, lo enseñaba y en parte lo gobernaba. *El Museo Americano* da cuenta de esas relaciones de poder y de los claros compromisos coloniales que motivaban gran parte del conocimiento acerca de diversas regiones.

Esta bella conquista de la restauración pertenece aún a la Francia, y dí-gase lo que se quiera, ciertamente la Francia no renunciará a ella. La posesión de Argel puede indemnizar en efecto sus colonias perdidas. El país es magnífico, el suelo feraz, admirable el clima. Todas las producciones de los trópicos se crían allí sin el menor esfuerzo. [...] Bajo la protección de un gobierno ilustrado y con colonos inteligentes, aquel bello país llegaría a ser uno de los más ricos y propicios del mundo. [...] Asombra que los gobiernos europeos hayan ido a fundar colonias tan lejos y a costa de tantos gastos, cuando podían establecerlas tan florecientes sobre las costas de África, y cuando las injurias que habían recibido de sus habitantes les ofrecían tantos motivos para legitimar su conquista (EMA, 1835: 58-59).

La ciudad de Constantinopla, por su posición geográfica se presenta también sujeta a los beneficios de Francia e Inglaterra que no permitirían que ningún otro país aprovechara esta situación por no “abdicar su preponderancia en este mar” (EMA, 1835: 154-155). Sólo dos artículos originales de carácter local son presentados en *El Museo Americano*, uno de ellos apunta al interés de conformar un cuerpo de teoría científica y de curiosidad hacia todos los campos, así como a la construcción de saberes que colocaran a la Argentina en el mapa científico del mundo. El sentimiento nacional presentaba orgulloso entonces al “Megatherium”, resto fósil de gran tamaño perteneciente a un espécimen que había sido hallado solamente en suelo argentino (EMA, 1835: 108-110).

Sin embargo, a pesar de que no resulta directamente visible en *El Museo Americano* el orientalismo europeo del siglo XIX impactó en la cultura argentina y los jóvenes románticos de la generación del '37 tomaron como propios los valores europeos de progreso y civilización, trasladando sin embargo el lugar del otro, del bárbaro, a la figuras del bárbaro interno, encarnada en el gaucho y el indio. *El Facundo* de D. F. Sarmiento sería uno de los exponentes literarios más claros (Gasquet, 2007).

Consideraciones finales

En el transcurso del siglo XIX en Buenos Aires se sucedieron numerosos proyectos editoriales de prensa ilustrada, la mayoría de ellos de corta vida. *El Museo Americano* inauguró una práctica cultural que se institucionalizó más tarde con la producción de periódicos culturales, satíricos, científicos, si bien el primero en lograr permanecer en el mercado durante largos años fue el caricaturesco *El Mosquito* publicado entre 1863 y 1893. Los rasgos propuestos por el semanario de Bacle y la tecnología visual de la litografía con sus características distintivas perduraron hasta la adopción del fotograbado de medio tono producido a fines del siglo XIX.

La fabricación de imágenes tecnológicamente reproducidas constituye un elemento material conformador de la moderna cultura visual, conjuntamente con otros elementos tales como la industrialización, la urbanización, el consumo. Esas formas de imaginiería, tradicionalmente soslayadas por la historia del arte, representan un campo de estudio abierto que permite recuperar modos de experiencia visual que formaron parte de la vida cotidiana del pasado y sirvieron a funciones políticas, sociales, instructivas, comerciales. Las imágenes impresas reproducidas en diversos soportes constituyen objetos culturales que junto con sus representaciones y sus prácticas de consumo presentan un modo de estudiar las relaciones entre las formas simbólicas y el mundo social.

Aún debemos comprender mejor las herramientas teóricas que permiten leer los sentidos conjuntos de textos e imágenes percibidos en un mismo objeto impreso. Atender las complejidades de sus procesos de producción, disseminación y recepción, observar las imágenes no por su valor estético sino por su valor como imagen en un contexto determinado, institucional o cultural que facilitó esa visión, es el primer paso para articular los sentidos de esos objetos que formaron parte de la experiencia visual de una sociedad o de una comunidad en un contexto histórico particular.

Notas

- ¹ La relativamente reciente aparición de los estudios de la cultura visual ha dado lugar a debates y planteamientos de nuevos problemas que pueden leerse en numerosas publicaciones. Véanse como ejemplos W. J. T. Mitchell (1995); Nicholas Mirzoeff (1999); James D. Herbert (2003); Keith Moxey (2003); Débora Cherry (ed.) (2005).
- ² A partir de los aportes de Donald Mc Kenzie y de Roger Chartier diversos autores han estudiado las imágenes que en los libros acompañan a los textos. Véase como ejemplos Michel Pastoureau (1989); Alan Marie Bassy (1990); Ségolène Le Men (2002). De los dos autores antes mencionados, fundadores de la actual disciplina de la historia del libro, véase: D. F. Mc Kenzie (1991); Roger Chartier (1996) *El orden de los libros*; (1992) *El mundo como representación: historia cultural. Entre la práctica y la representación*; (1994) *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*; (1996b) *Escribir las prácticas*; Chartier y Guglielmo Cavallo (dir.) (1997).
- ³ "A tout le monde. C'est un vrai Magasine que nous nous sommes proposé d'ouvrir à toutes les curiosités, à toutes les bourses. Nous voulons qu'on y trouve des objets de toute valeur, de toutes choix: choses anciennes, choses modernes, animées, inanimées, monumentales, naturelles, civilisées, sauvages, appartenant à la terre, à la mer, au ciel, à tous les temps, venant de tous les pays, de l'Indostan et de la Chine, aussi bien que de l'Islande, de la Laponie, de Tomboueton, de Rome ou de Paris". *Magasin Pittoresque*, 1re Année, 1833.
- ⁴ Las primeras litografías ejecutadas en Buenos Aires se deben a Jean Baptiste Douville, viajero, naturalista y etnógrafo francés (aunque de acuerdo con Bonifacio del Carril era en realidad un aventurero y un contrabandista) quien había encontrado una prensa litográfica con todos sus accesorios en el comercio de un inglés y concibió la idea de retratar a personajes como el Almirante Brown, los generales Mansilla, Alvear y Balcarce. Estos retratos se imprimieron en 1827. El establecimiento no tuvo continuidad y Douville inmediatamente se dedicó a otras actividades. Véase Bonifacio del Carril (1984)
- ⁵ Denominación que obtiene a partir de octubre de 1829.
- ⁶ Algunos de los retratados fueron Manuel Dorrego, Tomás Guido, Facundo Quiroga, Estanislao López, Pedro José Agrelo, Pascual Echagüe, Gregorio Perdiel, Alejandro Heredia, entre otros. Se imprimió asimismo el retrato de la mujer de Rosas, Encarnación Ezcurra. Véase María Lía Munilla Lacasa, (1999).
- ⁷ *El Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales* fue publicado desde el 5 de enero de 1835 hasta el 30 de septiembre del mismo año y llegó a 215 números. Dirigido por José Rivera Indarte, sus contenidos principales los constituían anuncios oficiales, decretos, edictos, además de avisos de todo tipo de transacciones. Incluyó también

entre sus contenidos narraciones de las fiestas, homenajes en honor a Rosas, una sección de modas (“Observador de las modas”) en las cuales ridiculizaba el uso de los grandes peinetones, y crónicas de teatro, entre otros. Contaba con litografías insertadas en sus artículos, pero al aparecer en *El Museo Americano* las ilustraciones del *Diario de Anuncios* se suprimieron.

⁸ *El Recopilador* presentaba el mismo formato que *El Museo*, apareció en mayo de 1836 y lanzó 25 números. A diferencia del *Museo* que publicaba artículos tomados de publicaciones europeas y principalmente de *El Instructor*, *El Recopilador* incluía producciones originales entre las cuales se encontraban escritos de Esteban Echeverría y de Juan María Gutiérrez.

⁹ Véase por ejemplo, entre otras, la imagen de Humboldt en la pg. 93 de *El Museo Americano*.

¹⁰ El proceso fue creado aproximadamente en 1796 y patentado en 1799.

Bibliografía

- Anderson, Patricia (1991) *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture 1790-1860*. Oxford: Clarendon Press.
- Aurenche, Marie-Laure (2002) *Édouard Charton et l'invention du Magasin Pittoresque (1833-1870)*. Paris: H. Champion.
- Bassy, Alan Marie (1990) “Le texte et l'image”, en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.) *Histoire de l'édition française. Le livre triomphant, 1660-1830*, vol. 2. Paris: Fayard / Promodis.
- Bhabha, Homi (comp.) (2010) *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bennett, Tony (2004) *Past Beyond Memory. Evolution, Museums, Colonialism*. London-New York: Routledge.
- _____ (1995) *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London-New York: Routledge.
- Chartier, Roger (1996a) *El orden de los libros* [1992]. Barcelona: Gedisa.
- _____ (1996b) *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial
- _____ (1994) *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- _____ (1992) *El mundo como representación: historia cultural. Entre la práctica y la representación*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (dir.) (1987) *Les usages de l'imprimé*. Paris: Fayard.
- Cherry, Débora (ed.) (2005) *Art: History: Visual: Culture*. Blackwell Publishing,

- De Sousa, Jörg (1998) *La Mémoire Lithographique. 200 ans d'images*. Paris: Arts & Métiers du Livre Éditions.
- Debord, Guy (1995) *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio. [1969]
- Del Carril, Bonifacio (1984) "Prólogo" en J. B. Douville *Viajes a Buenos Aires, 1826 y 1831*. Buenos Aires: Emecé Editores,.
- Douville, J. B. (1984) *Viajes a Buenos Aires, 1826 y 1831*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Eisenstein, Elizabeth L. (1992) *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, Michel (1989) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires. Siglo XXI. [1975]
- Gasquet, Axel (2007) *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba.
- González Garaño, Alejo (1928) *Bacle. Litógrafo del Estado. 1828-1838*. Buenos Aires: Amigos del Arte.
- _____ (1933) "Los primeros periódicos ilustrados de Buenos Aires. Un capítulo en la vida del litógrafo Bacle". *La Nación*. Buenos Aires, 8 de julio de 1928, C- 12.
- Griffiths, Antony (1996) *Prints and Printmaking. An Introduction to the History and Techniques*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Herbert, James D (2003) "Visual culture/ visual studies" en Robert Nelson y Richard Schiff (eds.) *Critical Terms for Art History*. Chicago-London: The University of Chicago Press
- Le Men, Ségolène (2002) *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*. Paris: CNRS
- _____ (1995) "La question de l'illustration" en Chartier, Roger (dir.) *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*. Paris: IMEC Éditions- Maison des Sciences de l'homme, pp. 356-368.
- Marino, Marcelo (2009) "Fragatas de alto bordo. Los peinetones de Bacle por las calles de Buenos Aires" en Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comps.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, pp. 21-46.
- Mc Kenzie, D.F. (1991) *La bibliographie et la sociologie des textes* [Bibliography and the Sociology of Texts, 1986] Paris: Éditions du Cercle de la Librairie.
- Melot, Michel (1990) "Le texte et l'image" en Chartier, Roger y Henri-Jean Martin (dir.) *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs*. Paris: Fayard-Promodis, pp. 329-355.

- Mirzoeff, Nicholas (1999) *An Introduction to Visual Culture*. London- New York: Routledge
- Moxey, Keith (2003) "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales". En *Estudios Visuales*, a. 1, n. 1, CENDEAC, Murcia, noviembre. p. 54 y ss.
- Munilla Lacasa, María Lía (1999) "A los grandes hombres, la patria agradecida': primeras representaciones del héroe en la plástica argentina" en AAVV. *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. Buenos Aires: CAIA, pp. 253-264.
- Myers, Jorge (2005) "La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas" en Noemí Goldman (dir.) *Nueva historia argentina. Revolución, República, Confederación (1806-1852)*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 381-445.
- Pas, Hernán (2009) "La escritura de las imágenes: de *El Recopilador* (1836) al *Facundo* (1845)" en *Revista Chilena de Literatura*, n. 75, pp. 217-232.
- Pastoureau, Michel (1989) "L'illustration du livre: comprendre ou rêver?" en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.) *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVIIIe siècle*, vol. 1. Paris : Fayard-Promodis
- Rosen, Charles y Henri Zerner (1988) *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid: Hermann Blume.
- Said, Edward (1979) *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Ternavasio, Marcela (2009) *Historia de la Argentina, 1806-1852*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Trostiné, Rodolfo (1953) *Bacle. Ensayo*. Buenos Aires: A.L.A.D.A.
- Twyman, Michael (2001) *Breaking the Mould: The First Hundred Years of Lithography*. London: The British Library.
- _____ (1998a) *Printing. 1770-1970. An Illustrated History of its Development and Uses in England*. London: The British Library-Oak Knoll Press-Reading University Press.
- _____ (1998b) (b) *The British Library Guide to Printing. History and Techniques*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ugarteche, Félix de (1929) *La imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo*. Buenos Aires: Talleres Gráficos R. Canals.
- Watelet, Jean (1990) "La presse illustrée" en Chartier, Roger y Martin Henri-Jean (dir.) *Histoire de l'edition française, Le temps des éditeurs*. Paris: Fayard-Promodis, pp. 369-382.
- W. J. T. Mitchell (1995) "What is visual culture?", en I. Lavin (ed.), *Meaning in the Visual Arts: A Centenal Commemoration of Erwin Panofsky*. Princeton, pp. 207-217

Publicacionea periódicas

Magasin Pittoresque

La Gaceta Mercantil

Artículos citados de El Museo Americano

“A los Sres. Suscriptores”. Buenos Aires, 1836, n. 52-416.

“A todo el Mundo”. Buenos Aires, 1835, n. 1-s/p.

“Viages. Nueva Zelandia”. Buenos Aires, a. 1, n. 24, 1835, p. 185.

“El rinoceronte”. Buenos Aires, a. 1, n. 1, 1835, p. 12.

“Historia natural. La girafa”. Buenos Aires. 1, n. 5, , 1835, p. 36.

“El lamismo”. Buenos Aires, a. 1, n. 26, 1835, pp. 204-205.

“Pagoda chinesca”, Buenos Aire,a. 1, n. 7, s, 1835, p. 49.

“Argel”, Buenos Aires, a. 1, n. 8, , 1835, pp. 58-59.

“Constantinopla”, Buenos Aire, a. 1, n. 19, s, 1835, pp. 154-155.

“Megatherium (Animal desconocido)”,Buenos Aires a. 1, n. 14, , 1835, pp. 108-110.

“De los medios de instrucción. Los libros y las imágenes”, Buenos Aires, a. 1, n. 27,
1835, pp. 214-215.