Romano, María Laura. "Espacios escritos. El formato de los periódicos y los sueltos de Luis Pérez (1833). *Anclajes*, XXI, n° 2, mayo-agosto 2017, pp. 41-57.
DOI: 10.19137/anclajes-2017-2123

ESPACIOS ESCRITOS. EL FORMATO DE LOS PERIÓDICOS Y LOS SUELTOS DE LUIS PÉREZ (1833)

Written spaces. The formats of Luis Pérez's newspapers and loose leaf pages (1833)

María Laura Romano

Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
goriotlr@hotmail.com

RESUMEN: A partir de aportes de la historia de la lectura, de la bibliografía material y de los análisis sobre representación visual de Louis Marin, el artículo aborda los formatos de un conjunto de impresos publicados por el escritor gauchesco Luis Pérez entre 1830 y 1833 –más exactamente, una serie de papeles sueltos y los periódicos *El Gaucho* y *La Gaucha*–. El objetivo consiste en explorar los vínculos entre los rasgos materiales de esas publicaciones, el tipo de lector al que el autor aspiraba y el sentido y la ideología de sus textos.

PALABRAS CLAVE: Luis Pérez; literatura argentina; crítica literaria; siglo XIX; Argentina

ABSTRACT: Based on contributions from historical reading, bibliographical material and analyses of Louis Marin's visual representation, this paper addresses the formats of a group of printed texts published by the gaucho-esque writer Luis Peréz between 1830 and 1833, specifically a series of loose leaf pages and the two newspapers *El Gaucho* and *La Gaucha*. Its aim is to explore links between the material features of these works, the type of reader which the author attempted to attract, and the meaning and ideology of his texts.

KEYWORDS: Luis Pérez; Argentinian literature; literary criticism; 19th century; Argentina

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional. http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

El Gaucho/La Gaucha

En su corta e intensa actividad periodística, el escritor federal Luis Pérez publicó alrededor de trece títulos. *El Gaucho*, aparecido en julio de 1830, fue la publicación inaugural de una labor febril que se extendería tan solo hasta 1834. Fue también el primer periódico elaborado bajo la ficción de que quien escribía era un paisano, por lo que inauguró para las letras argentinas la figura del "gaucho gacetero", dispositivo de enunciación por el cual autores letrados adoptaban una lengua popular usando la palabra escrita. Con esta invención, Pérez fundó la llamada "prensa gauchesca", que cosecharía en el Río de la Plata una cantidad interesante de cultores.

Pérez, como otros escritores del género, experimentó con diversos formatos de publicación. La crítica, en general, ha mostrado poco interés frente a cuestiones relativas a las características de los dispositivos tipográficos. La desatención sobre la materialidad de los objetos que portan los textos, correlativa al desconocimiento de la manera en que las propiedades materiales de los soportes influyen en el proceso de significación (Chartier *Libros*), se revela como un rasgo repetido en el corpus de estudios sobre el género gauchesco. Claro que toda regla tiene excepciones: se puede mencionar el texto de Jorge Rivera sobre el formato menor de la folletería, que Hernández eligió para las primeras ediciones de sus poemas sobre Fierro; o el ensayo *Letras gauchas* de Julio Schvarztman, particularmente atento a las implicancias de los distintos dispositivos formales que emplearon los escritores gauchescos (desde los inaugurales papeles sueltos, folletos y periódicos hasta el formato legitimante del libro, elegido por Ascasubi para la publicación de sus *Trovos de Paulino Lucero* en 1853 y de sus obras completas, en 1872). Por otro lado, específicamente para el caso de Pérez, *Literatura y periodismo 1830-1861* de Andrea Bocco presenta en su anexo una útil y detallada comparación de las características gráficas que singularizaron las distintas etapas de *El Gaucho*; sin embargo, la autora no integra en sus hipótesis estos elementos, por lo que lo relativo a la materialidad de los impresos termina por constituir información secundaria, más descriptiva que analítica.

Las variaciones en los formatos, que las publicaciones de Pérez manifiestan, pueden vincularse con estrategias materiales que el escritor llevó adelante para influir, de alguna manera, en la recepción de sus impresos. *El Gaucho*, que tenía a Pancho Lugares como responsable ficticio, salió por primera vez al ruedo público en formato folio, esto es, en un pliego doblado por el lado largo una vez, de lo que resultaba un cuadernillo de cuatro páginas, impresas todas a dos columnas (figura 1)[1]. Este fue el formato que perduró hasta la interrupción de la

1 El formato de los libros e impresos del período de la imprenta manual hace referencia al doblado de los pliegos de papel. Estos, debido a que se fabricaban artesanalmente, solían variar en sus dimensiones. Según pudimos constatar, los pliegos de la época de Pérez (por lo menos aquellos que empleaba el escritor para sus impresos) medían aproximadamente 27 x 42 cm, dimensión casi equivalente a la del papel español llamado "holandesa o marca holandesa" (Martínez de

hoja periódica, en enero de 1831. En octubre de ese año, volvió a salir a la luz en medio pliego sin doblar, conformando una hoja de dos páginas. Esto no supuso, para Pérez, la reducción a la mitad del tamaño original de su periódico, sino el desdoblamiento del soporte en publicaciones periódicas distintas, en función de una redistribución guiada por un criterio de género: en un medio pliego Pancho continuó siendo el redactor imaginario, mientras en el otro, titulado *La Gaucha*, la gacetera ficcional pasó a ser su esposa Chanonga (figura 2). El escritor gauchesco se comportó de manera inteligente y económica: gracias a la división en dos del pliego de papel que antes usaba para imprimir solo un periódico, creó un nuevo producto impreso destinado a asegurarse el favor de las paisanas. En definitiva, la operación le permitió apuntar a un público femenino sin tener que aumentar el costo de la impresión.

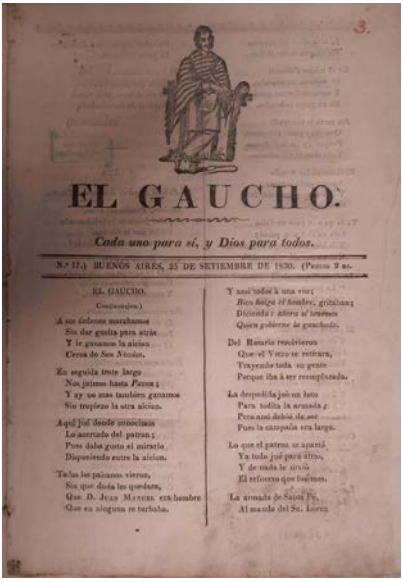
A propósito del deseo de los románticos argentinos de conquistar un público, Graciela Batticuore señala en Sarmiento la adopción del artificio de una voz femenina. La apuesta del autor de *Facundo*, sostiene, "es llamar la atención de las lectoras a través de un juego de identificación, para conquistarlas como un sector valioso y nuevo del público que vehementemente él desea ampliar" (76). El mismo objetivo se puede suponer en Pérez aunque, en su caso, habría que precisar la formulación. Si la gran invención de la poesía gauchesca fue, como afirmó Ángel Rama, el público, las gacetas de este escritor no se dirigían a lectoras y lectores ya constituidos, sino que los constituyeron como tal. El éxito de su empresa quizá se debió a que, lejos de los dilemas que aquejaron a la generación romántica (detallados con precisión por Batticuore), no dudó en acomodar su escritura al sector de la población al que aspiraba interesar[2]. En este sentido, podemos caracterizar a la prensa gauchesca de manera similar a como Roger Chartier (*El mundo*) define la Biblioteca Azul. Fue una fórmula editorial que implicó la adaptación del periódico –un artefacto cultural de la elite– a las competencias culturales que singularizaban, desde la perspectiva de los letrados, a los destinatarios populares. Esa adaptación supuso la puesta en práctica de mecanismos (como, por ejemplo, la delegación imaginaria de la escritura en gauchos y gauchas) que crearon las condiciones de una nueva legibilidad, esto es, dieron lugar a la aparición de una nueva fracción de lectores que muchas veces, debido a su nula o escasa alfabetización, accedían a los impresos de manera mediatizada.

Volvamos a la cronología periodística de Pérez. En algún momento de 1831, Pérez discontinuó la publicación de estos periódicos, que retomaría dos años más tarde. 1833 fue un año de intensos enfrentamientos políticos ya que en su

Sousa). Para la descripción material de los impresos de Pérez, recurrimos al libro de Philip Gaskell, *Nueva introducción a la bibliografía material*, y a los diccionarios de edición y artes gráficas que aparecen en la bibliografía.

2 González Bernaldo indica que los periódicos de Pérez tenían una amplia difusión entre los sectores populares (*Civilidad*). Por su parte, William Acree analiza detalladamente las evidencias encontradas acerca del éxito del que gozaban las publicaciones del escritor federal.

transcurso tuvo lugar un conflicto dentro del federalismo, que desencadenó la Revolución de los Restauradores y, finalmente, la entronización de Rosas como líder indiscutido del Partido Federal[3]. En ese contexto, por segunda vez para el caso de *El Gaucho* y por vez primera para el de *La Gaucha*, Pérez modificó los formatos de publicación. Ambos periódicos reaparecieron en un pliego entero sin doblar, con texto impreso en ambas páginas a tres columnas (figura 3 y 4). De los pocos ejemplares conservados, puede deducirse que la entrega de cada publicación era bisemanal. La continuidad de una misma periodicidad, pero en un formato mayor (1831: medio pliego; 1833: pliego entero) duplicó el tamaño del periódico. Es difícil saber con exactitud cuáles fueron las razones de esta modificación de formato. Lo cierto es que la ampliación de estas publicaciones debe interpretarse en el contexto del incremento excepcional que experimentó la prensa porteña en 1833, crecimiento ligado a la guerra desatada entre las distintas fracciones federales (González Bernaldo *Civilidad*).



EL GAUCHO.

Cada uno para sí, y Dios para todos.

N.º 17.) BUENOS AIRES, 25 DE SETIEMBRE DE 1830. (Precio 2 re-

EL GAUCHO.

(Continuacion.)

A su deleoso marchamos
Sin dar gusto pues sus
Y le ganamos la aldea
Cerca de *San Nicolas*.

En seguida trote largo
Nos jimos hasta *Paron*;
Y ay no mas tambien ganamos
Sin trepieza la otra aldea.

Aqui fué donde conocimos
Lo acertado del patron;
Pues daba gusto el mirarlo
Disponiendo entre la aldea.

Todos los paisanos vieron,
Sin que duda les quedara,
Que *D. Juan Manuel* era hombre
Que en ninguna se turbaba.

Y aunque fué á una vez
Bien haiga el hombre, gritaban;
Diciendo: ahora si tenemos
Quien gobierne la gauchada.

Del Rosario resolvieron
Que el Viejo se retirara,
Trayendo toda su gente
Porque iba á ser reemplazada.

La despedida fué un loto
Para todita la armada;
Pero aun debia de ser
Pues la campaña era larga.

Lo que el patron se apartó
Ya todo fué para otro,
Y de nada le sirvió
El esfuerzo que hacemos.

La armada de Saint Pe,
Al mando del Sr. Lorea

Figura 1: El Gaucho *(1830)*

ASAJO UNITARIOS. FUNDADORES ASAJO.

LA GAUCHA.

Núm. 17.) BUENOS AIRES, 13 DE DICIEMBRE DE 1833. (Pr. 1½.

Este periódico se publica los Martes y los Viernes.

A LOS MANES DEL GRAN DORREGO.

DORREGO VICTIMA ILUSTRE.

Descanso, descanso, en paz,
Pues que ya ganando estas
De otra gloria mas ilustre:
Hoy Argentinos de fasto
Se acercan á tus cenizas,
Con señales y dirisas
De su pena, y su dolor;
Y yo entre todos, señor,
Con mis lagrimas sumisas,
Alas, Argentino, los ojos,
Si os hallais en este templo,
Y vereis, segun contemplo,
Libres funebres despojos:
Negrecieronse los rojos
Rayos de un Marte en campaña,
Pues con agusta guadaña
Cortó la envidia atrevida
Del gran DORREGO la vida
Con despótica ordenada.

DORREGO Magistrado singular.
Cuyos hechos, cuya gloria,
En bronce para memoria
Deben los siglos guardar:
Europa, para admirar,
Africa, para temer,
El Asia, para aprender,
Y con sinceridad pura,
Con fino amor y ternura,
AMERICA, conocer.

Marchitose la flor bella,
Que en el Argentino prado,
Toda Nacion ha admirado.
El subido valor de ella:
Obscurecióse la estrella
Que á la America alumbró,
Por que un traidor nos privó
De sus luces refulgentes,

Figura 2: La Gaucha *(1831)*

3 En los conflictos internos del federalismo que tuvieron lugar en 1833, se enfrentaron dos fracciones de esa parcialidad política. Por un lado, la integrada por aquellos que defendían a ultranza el liderazgo de Rosas –autodenominados apostólicos o federales netos– que, al igual que su líder, propugnaban el aplazamiento de la organización constitucional de Buenos Aires y de la Confederación. Por otro lado, la integrada por los federales liberales o doctrinarios, que reclamaban la urgente promulgación de una constitución (provincial y confederada), así como la vigencia plena del sistema representativo republicano. Para un relato circunstanciado de ese enfrentamiento, véase el ensayo de Gabriel Di Meglio incluido en la bibliografía.

EL GAUCHO.

Carta de Pancho Lugares á Chanonga, datada en el Colorado á 15 de Julio de 1833

I.ª CARTA.

Figura 3: El Gaucho *(1833)*

LA GAUCHA.

Contestacion de Chanonga á la carta de D. Pancho Lugares.

I.ª CARTA.

Figura 4: La Gaucha *(1833)*

Aunque constituya un hecho suficientemente evidente, muchas veces se olvida que el papel sobre el que se inscribe una escritura, sea manuscrita o impresa, instaura un espacio. En *De la représentation*, Louis Marin señala que en todo proceso de significación existen dos dimensiones: la transitiva, destinada a figurar una cosa ausente; y la reflexiva, que exhibe la representación como tal. Si bien Marin muestra el funcionamiento de esta duplicidad en la pintura, sus planteos son también adecuados para analizar las representaciones literarias. En el apartado que sigue, tendremos en cuenta dos espacios de naturaleza distinta, ligados a las dos modalidades representacionales mencionadas: aquel en el que se inscribe la escritura impresa de Pérez –el pliego entero extendido– y los espacios que ella tematiza. Los periódicos de 1833 se abocan a representar el desierto y la ciudad. ¿Hay alguna relación de intensificación, de consonancia o de contraste entre el espacio palpable, que alberga los textos y los exhibe, y los lugares que son objeto de la operación mimética?

Ciudad y desierto: "papelito" y pliego entero sin doblar

El género epistolar fue intensamente aprovechado por los periodistas gauchescos, pero en *El Gaucho* y *La Gaucha* de 1833 adquiere una funcionalidad singular. Toda carta, por el mero hecho de dirigirse a alguien ausente, lejano en el espacio y con quien solo se produce la comunicación en un tiempo diferido, presupone estructuralmente una distancia (Violi 96). La exhibición de la propia situación de enunciación de los corresponsales hace palpable ese alejamiento a través de la anotación del lugar y la fecha que constituye el contexto de escri-

tura. "Carta de Pancho Lugares a Chanonga, datada en el Colorado a 15 de julio de 1833" se lee como primer *frame* enunciativo del número inaugural de *El Gaucho* de ese año. A diferencia de lo que ocurría en las etapas anteriores del periódico, en las que Chanonga escribía lejos de Buenos Aires y su marido estaba en la ciudad en 1833, Pancho se encuentra fuera de la urbe, participando de la llamada "Campaña al desierto" que Rosas llevó adelante a comienzos de esa década. La multiplicación de textos epistolares característica del último período de *El Gaucho* y *La Gaucha* busca producir un efecto de distanciamiento respecto de la ciudad. Si originalmente Pérez había enlazado los espacios de sociabilidad política urbanos con su proyecto periodístico, en aquel año, procede de manera inversa[4]. Las cartas que el gacetero envía a su mujer son escritas desde una "remota región", como la denomina Chanonga, cuyas características se oponen a las de la ciudad. Refiriéndose a los miembros de la fracción federal adversos a la supremacía de Rosas, Pancho escribe:

> Si esos pasasen los frios,
> Malas noches, malos ratos
> Que aquí nosotros pasamos
> Quizá no jueran ingratos.
>
> Pero están en los cafés
> De día y noche metidos,
> Tomando sus buenos tragos
> Alegres y divertidos.
> (*El Gaucho* 2)[5]

La representación del espacio se construye a partir del contrapunto entre el interior y el exterior, lo cerrado y lo abierto, lo contenido y lo incontenible. En el relato de Pancho, la ciudad aparece dotada de espacios interiores, en donde es posible "meterse". El desierto, por el contrario, constituye la exterioridad absoluta, el lugar de la intemperie, como un cielo descubierto, sin techo ni reparo. De manera articulada con esa figuración, Chanonga describe el desierto en clave pintoresca: la falta de interiores que se presten a los conciliábulos enemigos hace de ese espacio una naturaleza civilizable, que se rinde al gran poder de Rosas para instaurar un orden. En la carta de la paisana, el llamado Restaurador de las Leyes es un "nuevo Colón", que descubre "Esos hermosos terrenos / En donde solo los

4 Con el objeto de hacer verosímil la ficción del gaucho gacetero, Pancho cuenta, en el prospecto de *El Gaucho* (julio de 1830), que había abandonado su pueblo natal para vivir en la ciudad. En la ficción de escritura que el periódico proponía, no era solo la disponibilidad de imprentas lo que justificaba el traslado. En un interesante *mise en abyme,* el número 10 de la publicación contaba que el paisano, recién llegado a Buenos Aires, había participado de una serie de reuniones donde se discutía de política y que, en el marco de esas reuniones, se le ocurrió la idea de escribir un periódico usando el lenguaje de los habitantes de la campaña bonaerense.

5 Transcribimos los textos de Pérez respetando la ortografía original. Luego de las citas, colocamos el nombre y el número del periódico del que fue extraído el fragmento.

salvajes / Habitaban, y eran dueños" y que fondea por primera vez un barco "en donde nunca fue puerto" (*La Gaucha* 1)[6].

La hoja entera sin doblar, utilizada por Pérez en 1833 como formato para la última época de sus periódicos, instaura un espacio sin pliegues que, de manera sugerente, se corresponde con ese desierto ordenado de las cartas de Pancho y Chanonga, una tierra que tampoco tiene dobleces y de la cual todo es visible dado el pretendido dominio absoluto de Rosas sobre ella. La ciudad, por el contrario, es el lugar por antonomasia de los rincones ocultos. La representación de lo urbano, característica del primer número de *El Gaucho* de 1833, había sido más intensamente explotada tres años antes en el segundo periódico de Pérez, *El Torito de los Muchachos*. Allí, la figuración de la urbe como un lugar plagado de interiores aparece articulada con una representación del espacio en el que se despliegan las escrituras enemigas: este, lejos de constituir una superficie donde todo queda a la vista, resulta plegable, contenible, en definitiva, ocultable en la multiplicidad de huecos que ofrece la ciudad.

Publicado en 1830 durante el primer gobierno de Rosas, *El Torito* da cuenta del recrudecimiento de la persecución hacia los unitarios. En sus páginas, la significación del tejido urbano aparece multiplicada en virtud de la tensión que la ciudad crea entre el adentro y el afuera, entre el cubrimiento y la exposición. El periódico se erige como guardián de los espacios públicos porteños donde se desarrollan las sociabilidades políticas de la época[7]. A lo largo de sus veinte

6 El hecho de que, antes de la aparición de *La cautiva*, Pérez haya ensayado una representación del desierto puede funcionar como indicio de que se trataba de un tema candente, que, por aquellos años, estaba en disponibilidad. En efecto, como indica Félix Weinberg a propósito de Echeverría, el tópico resultaba rentable en términos políticos puesto que en los círculos rosistas existían expectativas en torno a la elaboración de una composición literaria que representase de manera épica la Campaña del Desierto de comienzos de 1830, de la que Rosas había sido protagonista. La coincidencia temática confirma la contemporaneidad, más allá de sus diferencias estéticas, entre el escritor gauchesco y el romántico. Y además habilita un paralelo que resulta sugestivo para pensar la dinámica de los vínculos entre la elite cultural de la época, abocada a producir una literatura culta, y los letrados que destinaban sus esfuerzos a la producción de una literatura popular. Así como el tema del desierto fue tratado por Pérez y Echeverría, Rosas fue biografiado por el periodista gauchesco (en su periódico *El Gaucho* de 1830) y también por Pedro de Angelis ("Ensayo histórico sobre la vida Exmo. Dr. D. Juan Manuel de Rosas", 1830). Solo a manera de hipótesis tentativa, podemos pensar que para ser parte de la ciudad letrada rosista los escritores apelaban a temáticas que la situación política propiciaba y que, a su vez, existía una división de trabajo, según la cual los temas afines eran abordados de manera distinta de acuerdo al capital cultural del escritor y al público a que aspiraba. Las diferencias de abordaje se verificaban tanto en la estética que guiaba la elaboración de los textos como en la elección de los formatos de publicación y circulación.

7 La decisión de Pérez de bautizar sus dos primeras publicaciones con nombres que remitían al habitante característico de la Pampa y al animal que simbolizaba la riqueza ganadera de la región (el gaucho, el toro) instauró un tipo de sociabilidad impresa sostenida en la aparición de hojas de signo político contrario que también reclamaban desde sus títulos una pertenencia local: *El Serrano* (Córdoba, 1830-1831) y *El Corazero* (Mendoza, 1830-1831; su nombre remitía al regimiento de caballería Coraceros de los Andes que se organizó en Mendoza para integrar el ejército unitario del general Paz). Las cuatro publicaciones trabaron desde sus páginas un combate sin cuartel en el que medían la virulencia de su discurso a partir de la potencia física

números, los lugares capaces de contener la opinión opositora se vuelven cada vez más pequeños y, correlativamente, se ligan en mayor medida a los espacios de intimidad de los sujetos. Si en los primeros números se enfatiza la capacidad del periódico-personaje para adivinar lo que ocurre en los cafés y en las tertulias ("No hay café, tienda ni cueva / Tertulia ni beberage / Ande entren los inutarios / Que no adivine lo que hacen", *El Torito* 5), en el último número, el Torito ya no está interesado en esos espacios, sino en un "cofrecito", donde, según se entera, se oculta una composición unitaria que unas "niñas" guardan "lo mismo que pan bendito".

> Ellas están descuidadas
> Y él las mira de ito en ito
> Y ha de sacar à bailar
> Al autor unitarito.
>
> Pues un cobre ha de gastar
> El regalar à un criadito
> Que registre el costurero
> Y le saque el papelito.
> (*El Torito* 20)

La incorrección ortográfica que afecta el lugar común proverbial "mirar de hito en hito" da las claves del poema de Pérez: primero, descubre su principio constructivo (el escritor compuso la cuarteta, efectivamente, rimando los versos pares con el sufijo de diminutivo); segundo, permite conceptualizar el tipo de visión microscópica para la que el Torito se jacta de estar facultado. Entre los objetos diminutos que el animal alcanza a ver, están los escritos clandestinos, que son particularmente adecuados para la miniaturización, esto es, para ser representados a la manera de Pérez: como un "papelito" escrito con letras minúsculas. Las escrituras en formato pequeño –y más aún aquellas cuyo contenido busca ser transgresivo– están dotadas de la voluntad de permanecer invisibles ante el ojo humano. En su enciclopedia *sui generis* (en su *Pequeño mundo ilustrado*), María Negroni escribe una entrada sobre "cajitas", objetos preciosos de ebanistería cuya marca principal, destaca, es el "cerrojo". La inaccesibilidad de la escritura diminuta que aparece en *El Torito* –¡justamente un cielito– es representada a través de imágenes de cajitas diversas, dotadas de diferente funcionalidad, pero que coinciden en ser espacios cerrados, que protegen "un reino interior, fabricado y custodiado sin pausa" (Negroni 29): el cofrecito, el sagrario (aludido de manera sinécdoquica a través del "pan bendito") y el costurero.

---

adjudicada a los personajes que les daban título. Como señala Roman, la interdependencia fue una característica central del sistema de prensa decimonónico, que se traducía en el armado de una red de alusiones por la cual el discurso de una hoja periódica implicaba el contradiscurso de la antagonista.

Escrituras que se mueven entre lo íntimo y lo clandestino (dimensiones que a veces se interceptan y otras veces se bifurcan) versus escrituras públicas con voluntad de dejarse ver: sus diferencias pueden apreciarse por los rasgos materiales que las constituyen. El "papelito" al que *El Torito* le asigna función de soporte del poema del enemigo está en las antípodas, en cuanto al tamaño, del formato elegido para la publicación de la última etapa de *El Gaucho* y *La Gaucha*. Según los términos de los diccionarios de bibliología consultados, estos periódicos salieron a la luz por última vez en el formato más amplio disponible: el gran folio, de altura superior a 40 cm (los periódicos de Pérez medían 42 cm). Debido a su tamaño, las hojas periódicas de Pérez de 1833 entran en serie con la clase de impresos destinados a la exhibición pública, como los bandos o los edictos, que solían imprimirse en dos partes, usando dos pliegos extendidos que luego, unidos, se pegaban en parajes concurridos. Por el contario, el formato que *El Torito* imagina para la escritura disidente se define por ser reticente a la exhibición: es pequeño, guardable y, por ello, ocultable dentro de cualquier continente diminuto.

El borde de los sueltos

La producción editorial de Pérez estaba lejos de los objetos suntuosos de la cultura letrada y más cerca de las formas impresas humildes asequibles al lector popular al que se dirigía. Así, además de periódicos, Pérez editaba publicaciones no seriadas, cuya aparición anunciaba bajo la denominación de "papeles sueltos". En el sistema de posibilidades editoriales que guiaba la práctica de Pérez como editor, el pliego o papel suelto se articulaba con el papel periódico como medios de propaganda política pero también de difusión de una literatura popular.

En 1833, simultáneamente a la publicación de *El Gaucho* y *La Gaucha*, Pérez sacó a la luz una serie de sueltos que tenían igual formato que sus hojas periódicas. Además, llevaban el mismo título que estas y compartían con ellas una misma iconografía: en los cabezales de las dos clases de impresos, el dibujo del gaucho o la gaucha ataviados con una pluma de escribir (ya aparecía en las ediciones de 1830 y 1831 y constituía algo semejante a una marca de autor) se combinaba con variadas viñetas que referían a aspectos de la vida rural o, en algún caso, ilustraban algún elemento del relato que la publicación daba a leer. Si bien los periódicos y los sueltos se distinguían por la presencia o ausencia de la datación y del número dentro de la serie, el hecho de que compartiesen formato, imágenes e incluso título hacía que resultaran, en términos visuales, casi indistinguibles unos de otros. Sin embargo, había un elemento por el cual diferían: mientras los primeros tenían bordes orlados (figura 5 y 6), los segundos presentaban los márgenes desnudos.

Las orlas son adornos que se dibujan, graban o imprimen en los márgenes de las hojas de papel. Los motivos de este elemento decorativo son diversos; en el caso de los sueltos de Pérez, hay orlas con patrones vegetales (figura 6), otras que combinan figuras geométricas (figura 7) y otras constituidas con elementos

de la vid (figura 8). Si la hoja funda un espacio, las orlas recortan en su interior otra zona destinada al emplazamiento del texto. Son como marcos que, en vez de señalar el lugar donde se sitúa la pintura, indican el espacio en el que se coloca la composición impresa. Louis Marin propone pensar el marco pictórico como uno de los mecanismos paradigmáticos que enfatiza el gesto reflexivo de la representación presentándose a sí misma. Sostiene que "las figuras que ornamentan los bordes 'insisten' en indicar, amplifican el gesto de señalar [...]" (357-8, la traducción es nuestra). La naturaleza deíctica que se reconoce en el procedimiento de enmarcar, se revela también en la operación de orlar. Marcos y orlas orientan la mirada del espectador/lector hacia lo contenido en el interior que instauran.

Figura 5: "El Veinticinco de Mayo. Jaleo a los hombres" *(1833).*

Figura 6: detalle de orlas con motivo vegetal

Ahora bien, los sueltos, cuyas marcas distintivas eran las orlas, ¿estaban asociados con un contenido particular, diferente de aquel destinado a los periódicos? Así como en octubre de 1831 Pérez realizó una interesante "bifurcación genérica" (Schvartzman "A quién cornea *El Torito*" 17) separando en publicaciones de relativa autonomía las voces de su pareja de paisanos, en 1833 lleva adelante una bifurcación temática. Hasta esa fecha, había articulado en sus hojas periódicas un proyecto literario costumbrista, abocado a los usos de los hombres y mujeres de la campaña bonaerense, con un proyecto de periodismo combativo, defensor a ultranza de la causa rosista y enemigo acérrimo de los unitarios y sus periódicos. De esa manera, los poemas que referían a la vida doméstica de los gauchos alternaban con composiciones ligadas a las necesidades de la guerra facciosa. En 1833, esto se modificó. Las orlas parecen haber funcionado como un mecanismo de división, disociando las vertientes de escritura en dos clases de impresos (una

es absorbida por el papel suelto y la otra, por el seriado). También podrían haber funcionado como una señal para los lectores, que los ayudaba a diferenciar una publicación de la otra y sus contenidos respectivos.

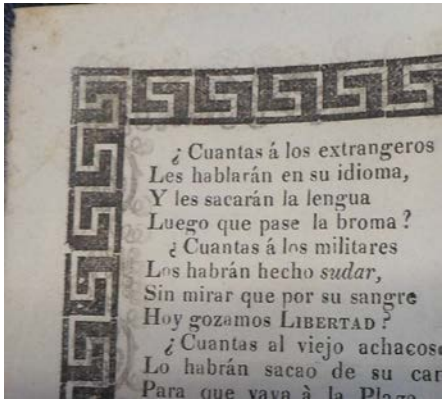

¿ Cuantas á los extrangeros
Les hablarán en su idioma,
Y les sacarán la lengua
Luego que pase la broma ?
¿ Cuantas á los militares
Los habrán hecho *sudar*,
Sin mirar que por su sangre
Hoy gozamos LIBERTAD ?
¿ Cuantas al viejo achacos
Lo habrán sacao de su car

Figura 7: orlas con patrón geométrico

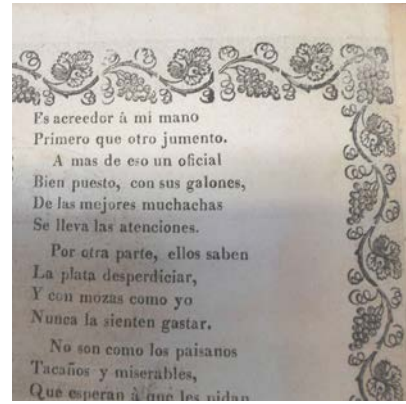

Es acreedor á mi mano
Primero que otro jumento.
A mas de eso un oficial
Bien puesto, con sus galones,
De las mejores muchachas
Se lleva las atenciones.
Por otra parte, ellos saben
La plata desperdiciar,
Y con mozas como yo
Nunca la sienten gastar.
No son como los paisanos
Tacaños y miserables,

Figura 8: orlas con motivo de la vid

A pesar de que el formato de los sueltos es el mismo que el de los periódicos (el gran folio), el espacio en el que se constituyen los primeros difiere del de los segundos. La presencia de las orlas en las publicaciones no seriadas traza en la hoja un pliegue, delimita un interior. Como si los cuatros bordes orlados de las páginas constituyeran cajitas planas (nótese que en la jerga de los tipógrafos se habla de "caja de composición" para referirse al sector de la página que contiene el texto), la escritura impresa de los sueltos –¡como el poema del "autor unitarito"!– aparece contenida en un interior.

Espacio suelto: el lugar de la literatura costumbrista

La aparición de la poesía gauchesca en el Río de la Plata, en tanto literatura interesada en las costumbres de los habitantes de la pampa (principalmente en sus usos lingüísticos, pero también en sus formas de sociabilidad, en sus hábitos alimentarios y en sus maneras de vestirse), no puede pensarse al margen del costumbrismo decimonónico[8]. Este, a su vez, se desarrolló estrechamente ligado al

8 Muchos estudios recientes utilizan el término literatura panorámica –acuñado por Walter Benjamin–, que coincidiría con lo que en la historia cultural de los países hispanos se denomina literatura costumbrista. Al asociar esta clase de literatura con un dispositivo óptico (el panorama), el concepto de Benjamin tiene la virtud de ubicarla en el "moderno contexto de 'emergencia visual' que caracteriza a las letras" (Peñas Ruíz) de la primera mitad del siglo XIX. Si los panoramas cumplían con el deseo de una "visión total" que abarcara multitudinarias ciudades o celebradas batallas, los escritores que cultivaban este tipo literario buscaban registrar la totalidad de figuras características de una ciudad o de una nación. De ahí que Benjamin diga, refiriéndose a publicaciones centrales de la literatura panorámica francesa (*Le libre des Cent-et-Un, Les français peints par eux-mêmes, Le diable à Paris, La grande ville*), que "imitan el primer término plástico de los panoramas e incluso, con su inventario informativo, su trasfondo ancho y tenso".

romanticismo, cuyo espíritu nacionalista se canalizó, muchas veces, en un marcado interés por las costumbres locales. La fisiología, el artículo de costumbres, la silueta y la patología son algunos de los géneros periodísticos en los cuales se desarrolló la mímesis costumbrista, que tuvo su pico de popularidad en Europa entre 1830 y 1840. Sin soslayar los sentidos histórico-culturales específicos asociados con ella, la poesía gauchesca puede pensarse como parte de ese entramado artístico de alcance trasnacional, que se manifestó en diversos dominios del arte y que tuvo gran difusión en la prensa.

Luis Pérez es el escritor gauchesco que más manifiesta la conexión con esa constante artística mundial. Lo primero que se nota en los sueltos de 1833 es un desplazamiento temático: la guerra intrapartido, tema central de los periódicos de aquel año, deviene guerra intrafamiliar. Varía el tema, aparecen nuevos personajes: los protagonistas del enfrentamiento doméstico ya no son los fieles servidores a la causa federal, los gauchos gaceteros Pancho y Chanonga, sino la pareja de paisanos Cunino y Ticucha. El primer suelto que se conserva de esta serie es una carta que Cunino le envía a su esposa; en ella, el paisano expresa el deseo de separarse de su mujer, preferentemente antes de las fiestas por el 25 de Mayo. ¿Cuál es el motivo de la premura? Librarse de gastar dinero para comprar la ropa nueva que Ticucha quiere estrenar en las "junciones".

De esa manera, los sueltos de Pérez se implicaban en la temática de la moda, tópico candente de la prensa porteña de la década de 1830, que replicaba a su vez formas y temas más o menos novedosos del costumbrismo europeo. Tomemos solo dos referencias. En el suelto titulado "Jaleo a las mujeres" aparece el tipo femenino de las "petimetras" ("¿Cuántas habrá que andaràn / Suspirando de deseo / Viendo á muchas petimetras / Por las calles de paseo?"), lo que liga al texto con una zona del costumbrismo peninsular de tipo reformista, dedicado a la crítica del gusto desmedido de las mujeres por el vestuario y los bienes de lujo[9]. Por otro lado, en el suelto "El Veinticinco de Mayo. Jaleo a los hombres", Ticucha, tras describir con gran detallismo la ropa que llevará el día de la fiesta patria, imagina lisonjeramente que la compararán con una "figura catalana" ("Pues tiene en toito la facha / De figura catalana"). ¿Pérez habrá tenido acceso a una colección de trajes de esa región de España?[10] Estas referencias ayudan a

9 Rebecca Haidt es una de las investigadoras que más ha trabajado el tipo femenino de las petimetras, en el marco de una investigación sobre culturas de consumo suntuario en el siglo XVIII. Lo interesante es que liga la emergencia de esta figura con la producción y el comercio de bienes textiles en la España dieciochesca. El detalle de las descripciones –en lo que refiere a telas, estampados, colores, textura– que acompañaban los dibujos de las petimetras en sus fabulosos trajes tiene su correlato en los tratados de economía y en diferentes escritos administrativos de gobierno, que, teniendo como objetivo la protección de la industria nacional, eran también minuciosos en la descripción de las telas cuya entrada al reino permitían o prohibían.

10 Aunque las primeras colecciones de trajes nacionales se publicaron en el siglo XVIII, constituyeron un fenómeno editorial propio de las primeras décadas del siglo XIX, enmarcado en la intensa difusión de la vertiente costumbrista del romanticismo. Respecto de las colecciones hispanoamericanas, véase el libro de Pérez Salas incluido en la bibliografía, que trabaja con el costumbrismo decimonónico mexicano. En el contexto rioplatense, el primer impreso de esa

consolidar la hipótesis de su participación en un entramado cultural que excedía la pertenencia rioplatense a la que lo anclaba el trabajo literario con el habla y las costumbres del tipo social del gaucho.

Retomemos la cuestión del espacio en el que estos sueltos se presentan. Los textos que los constituyen aparecen contenidos en el interior delimitado por los bordes ornamentados que encuadran la página. En el apartado anterior señalamos que las orlas, en tanto dispositivo de naturaleza deíctica, apuntaban hacia ese interior, lugar donde se emplazaba el texto para ser leído y contemplado. Ahora subrayamos que también apuntan hacia afuera. Constituyen un mecanismo de doble dirección; un umbral mediante el cual el lector puede entrar y salir del texto. En este sentido, los bordes decorados establecían las condiciones de recepción de los sueltos, ya que aportaban a los lectores instrucciones de entrada y de salida. Como dispositivo, funcionaban a la manera del telón de un escenario o como las guardas de los libros, que tienen la capacidad de inaugurar la representación y también de clausurarla.

Pero las orlas constituyen, además, un territorio fronterizo entre dos espacios diversos, de ahí su ambigüedad como dispositivo; son el lugar en el que la representación se encuentra con su otro semiótico, con eso que llamamos "realidad". Entre el mundo real y los signos, la filosofía ha establecido tradicionalmente una oposición jerárquica, una de las tantas que estructuraron el pensamiento de Occidente (Derrida). Los sueltos de Pérez funcionaban bajo el efecto de esa jerarquía. El interior que las orlas instauraban conformaba el lugar de la representación (el lugar donde, literalmente, la representación se presentaba) y, en tanto tal, era ontológicamente inferior al exterior, espacio en el que la vida "real" tenía lugar. Louis Marin sostiene que la operación pictórica de encuadramiento y posicionamiento está investida de poderes, que es modalizada por instituciones y remarcada por determinaciones económicas, sociales e ideológicas. En estos impresos de Pérez, había justamente un énfasis sobre el carácter de representación de los textos, que se vehiculizaba gracias a las orlas; un énfasis que era de naturaleza ideológica. No es casual que el poder reflexivo de la representación se hiciese recaer sobre los sueltos, que escapaban al programa de escritura combativa de Pérez. Notemos que aquello que quedaba contenido en el interior, como *mero* objeto de la representación literaria, era la vida doméstica y de ocio de los gauchos. Del lado de afuera, del lado marcado como realidad (donde estaban también los periódicos de Pérez y sus personajes), estaba la vida de los paisanos que se consumía en los servicios a la causa federal[11].

---

clase apareció por el establecimiento litográfico de Bacle, que publicó, en 1835, la colección *Trages y Costumbres de la Provincia de Buenos Aires*.

11 El carácter digresivo, y por eso prescindible, de los sueltos y de la literatura que en ellos se imprime es tematizado por el propio Pancho Lugares que, como soldado y escritor público, gozaba de la legitimidad para mandar a decir a sus compadres Ticucha y Cunino "que se dejen de custion (sic)" (*El Gaucho* 2), es decir, que terminen con sus devaneos matrimoniales. Pérez jugó aquí a que una de sus criaturas censurase una parte de su propia poética.

Coda: "aquel librito" de Esteban Echeverría

"Si a esta situación política del país se agrega la extrañeza de la estructura literaria de *Elvira*, sin modelo en la literatura castellana y ajustada a la romántica de Inglaterra y Alemania, según declaración expresa de su autor, podrá explicarse la indiferencia con que se miró por el público la aparición de aquel librito, a pesar de sus bellezas y de lo que estas prometían en provecho de la literatura patria" (Gutiérrez XLII). Estas son las palabras con las que Juan María Gutiérrez, editor de las obras completas de Esteban Echeverría, se refiere a la primera publicación en libro del poeta romántico. Según informa el crítico, *Elvira* apareció en 1832 de manera anónima, en una treintena de páginas en octavo; su pequeñez como objeto le valió la denominación de "librito". El tamaño elegido por Echeverría, estricto contemporáneo de Luis Pérez, podría sugerir cierta expectativa acerca de la circulación y el tipo de lectura que proyectaba para su poema[12]. Se trató de un libro (¿o folleto?) de bolsillo, cuyas características materiales lo ligaban a una lectura solitaria y en retiro, como la dedicada a los libros piadosos (los de horas sobre todo), que solían imprimirse en los formatos menores. Además, las "bellezas" que le atribuía Gutiérrez –asociadas a su "extrañeza" literaria no solo en el medio cultural porteño, sino hispanohablante en general– hacían de la publicación de Echeverría una especie de libro-joya, que debía atesorarse y que, por tanto, no resistía más que una circulación selecta. Los periódicos y sueltos en gran folio publicados por Luis Pérez en 1833 sugieren la expectativa de otro tipo de recepción: una lectura en público y en voz alta, hecha en la plaza, el mercado o la pulpería, vinculada con un tipo de sociabilidad popular que, para la fecha, parecía estar en expansión, si nos atenemos al dato de que Pérez multiplicó por dos el tamaño de sus periódicos en relación al que habían tenido en 1831. El contexto de efervescencia política generado por los conflictos internos del Partido Federal puede haber actuado como un factor de ampliación de esos hábitos de encuentro populares. Pensados en ese marco, los impresos de Pérez fueron un producto del fenómeno pero también lo determinaron: teniendo en cuenta que la fracción del federalismo a la que el escritor adhería se había ganado el favor tanto de la plebe urbana como rural (Di Meglio), sus publicaciones habrán concitado el interés de esos segmentos de la población –tal vez con mayor intensidad que en tiempos más pacíficos–, a la vez que fueron productoras de un lazo social comunitario sostenido en una palabra oída y compartida, proferida por un mediador competente o por lectores menos avezados que escandían los textos en sílabas y adivinaban vocablos.

Pilar González Bernaldo constata que, desde fines del siglo XVIII, y durante el XIX, la elite de Buenos Aires se retrajo hacia espacios de intimidad, fenómeno enmarcado en el proceso global de instauración de una esfera privada de la

12 El regreso de Echeverría a Buenos Aires, en 1830, luego de su estadía en Europa, coincide con el comienzo de la carrera de Luis Pérez como periodista.

existencia. Así, el patriciado porteño (entre el que podemos hacer contar al novel escritor romántico y a los lectores a los que apuntaba) abandonó paulatinamente los espacios públicos para retirarse a ciertos lugares menos accesibles a la "plebe", que el rosismo había transformado en peligrosa, "pero también más aptos a una nueva sensibilidad y gusto por la privacidad" ("Vida privada" 150). Esta segregación del espacio social urbano podría ser asociada con las alternativas editoriales elegidas por cada escritor y así la expectativa de circulación en ámbitos opuestos (un espacio privado o uno público) explicaría la distancia material y simbólica que hay entre "aquel librito" de Esteban Echeverría y el gran formato que adoptaron los periódicos y hojas sueltas que Luis Pérez publicó en 1833.

Referencias bibliográficas

Acree, William. "Luis Pérez, a Man of his Word in 1830s' Buenos Aires and the Case for Popular Literature". *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 88, n° 3, 2011, pp. 367-386, doi: 10.1080/14753820.2011.574363.

Batticuore, Graciela. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa, 2005.

Benjamin, Walter. "Sobre algunos temas en Baudelaire". *Iluminaciones II. Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus, 1972, pp. 123-170.

Bocco, Andrea. *Literatura y periodismo 1830-1861. Tensiones e interpenetraciones en la conformación de la literatura argentina*. Córdoba: Editorial Universitas, 2004.

Chartier, Roger. *Libros, lecturas y lectores en la edad moderna*. Madrid: Alianza, 1994.

Di Meglio, Gabriel. *¡Mueran los salvajes unitarios! La Mazorca y la política en tiempos de Rosas*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1997.

Dreyfus, John y Richaudeau, François. *Diccionario de la edición y las artes gráficas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990.

Echeverría, Esteban. *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Kapelusz, 1965.

Gaskell, Philip. *Nueva introducción a la bibliografía material*. Gijón: Trea, 1999.

González Bernaldo, Pilar. *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires (1829-1862)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

_____. "Vida privada y vínculos comunitarios: formas de sociabilidad popular en Buenos Aires, primera mitad del siglo XIX". *Historia de la vida privada.*

País antiguo: de la colonia a 1870, dirigido por Fernando Devoto y Marta Madero, tomo I. Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 147-67.

Gutiérrez, Juan María. "Notas biográficas sobre don Esteban Echeverría". *Obras completas de don Esteban Echeverría*, tomo V. Buenos Aires: Imprenta y Librerías de Mayo, 1874, pp. I-CI.

Haidt, Rebecca. "A well-Dressed Woman Who will Not Work. Petimetras, Economics, and Eighteenth-Century Fashion Plates". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 28, n° 1, 2003, pp. 137-157.

Pérez, Luis. "Contestación de Ticucha a don Cunino". Buenos Aires, s/d.

_____. *El Gaucho*. Buenos Aires: Imprenta del Estado, 1830.

_____. *El Gaucho*. Buenos Aires: Imprenta de la Independencia, 1831.

_____. *El Gaucho*. Buenos Aires: Imprenta de la Independencia, 1833.

_____. *La Gaucha*. Buenos Aires: Imprenta de la Independencia, 1831.

_____. *La Gaucha*. Buenos Aires: Imprenta de la Independencia, 1833.

_____. "Guerra a las mujeres". Buenos Aires: Imprenta del Comercio, s/f.

_____. "Jaleo a las mujeres". Buenos Aires: Imprenta de la Independencia, s/f.

_____. "Suspensión de armas. Capitulación de don Cunino con Ticucha". Buenos Aires, s/d.

_____. *El Torito de los Muchachos*. 1830. Edición facsimilar. Buenos Aires: Instituto Bibliográfico Antonio Zinny, 1978.

_____. "El Veinticinco de Mayo. Jaleo a los hombres". Buenos Aires: Imprenta de la Independencia, s/f.

Marin, Louis. *On Representation*. Stanford: Stanford University Press, 2001.

Martínez de Sousa, José. *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.

_____. *Diccionario de tipografía y del libro*. Madrid: Paraninfo, 1995.

Negroni, María. *Pequeño mundo ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2011.

Peñas Ruíz, Ana. "Entre literatura y pintura: poética pictórica del artículo de costumbres". *Literatura Ilustrada Decimonónica. 57 Perspectivas*, compilado por Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián. Santander: PUbliCan, 2011, pp. 625-37.

Pérez Salas, María Esther. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: UNAM, 2005.

Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

Rivera, Jorge B. “Ingreso, difusión e instalación modelar del Martín Fierro en el contexto de la cultura argentina”. José Hernández. *Martín Fierro*. Madrid: Colección Archivos, 2001, pp. 545-75.

Roman, Claudia. *La prensa satírica argentina del siglo XIX: palabras e imágenes*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010.

Sarmiento, Domingo F. *Facundo*. Buenos Aires: Colihue, 2006.

Schvartzman, Julio. “A quién cornea *El Torito*. Notas sobre el gauchipolítico Luis Pérez”. *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, editado por Cristina Iglesia. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, pp. 13-21.

_____. *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

Violi, Patrizia. “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar”. *Revista de Occidente*, nº 68, 1987, pp. 87-99.

Weinberg, Félix. *Esteban Echeverría. Ideólogo de la segunda revolución*. Buenos Aires: Taurus, 2006.

Fecha de recepción: 10/05/2016 / **Fecha de aceptación:** 19/01/2017