



Vol. 7, No. 1, Fall 2009, 91-110

[www.ncsu.edu/project/acontracorriente](http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente)

## **El gabinete óptico de la ideología: visualidad y política en la época de Rosas (1829-1852)**

**Brendan Lanctot**

University of Puget Sound

En una carta fechada el 17 de agosto de 1844, Pascuala Beláustegui de Arana le escribe a Tomás Guido, radicado en Río de Janeiro, de las novedades en Buenos Aires. Como buena federalista, se jacta de la relativa prosperidad de la ciudad capital, comparada con Montevideo, aunque también critica una curiosa costumbre de sus habitantes:

En estos días han puesto un gabinete óptico. Usted sabe que esto es para muchachos, se pagan por cada persona cinco pesos incluyendo los niños; pues se llena el salón todas las noches, y con mucha frecuencia sacan cada noche 900 o mil pesos, de suerte que los bribones franceses que son dueños se han de enriquecer en un momento; si usted va al teatro está lleno, si a las funciones de iglesias, no se cabe en ellas, aún cuando predique el Padre Silva; en fin las gentes se ven en todas partes como que hay contento; le hago a usted esta relación porque como patriota tendrá el gusto de saber algo de su país. (Beláustegui citada en *Vida política de Juan Manuel de Rosas IV*, 246-47)

Las observaciones de Beláustegui acerca del éxito del gabinete óptico son indicativas de una incipiente cultura visual en el Río de la Plata, la cual precede a la masificación y la mediatización de la vida cotidiana por varias décadas. Miembro de la elite porteña, Beláustegui no esconde su desprecio por el público de un espectáculo que ella considera pueril. Irónicamente, su comentario hace eco de la misma retórica que probablemente se usaba para promocionar el gabinete: en el diario porteño *La Gaceta Mercantil* a lo largo de 1844, un aviso anuncia la presencia de un Cosmorama que “causa admiración por su brillante magnificencia capaz de encantar y recrear al espíritu menos intelectual” (“Cosmorama” 4). Al dirigirse a su interlocutor (“Ud. sabe”), Beláustegui nos recuerda que estas proyecciones son apenas una novedad tecnológica en la región; como registran los periódicos de la época, las diversiones audiovisuales eran una ocurrencia regular a lo largo de la primera mitad del siglo XIX (Gesualdo 70-73; Seibel 64-145). Lo que le parece notable a Beláustegui no es el aparato en sí, sino el éxito numérico—y comercial—del show. Dicho de otro modo, su carta da testimonio de un deseo de ver colectivo y, a su vez, delata una cierta ansiedad por un nuevo modo de agruparse. Pese a las declaradas sensibilidades de su autora, la carta alude así a la importancia de un fenómeno cultural que, quizás por no figurar entre las prácticas asociadas con la llamada “ciudad letrada”, ha recibido escasa atención por parte de los estudios literarios y culturales.<sup>1</sup>

A la vez que Beláustegui se distingue de las masas urbanas, la frase despectiva “bribones franceses” recuerda la posición que ocupa América Latina con respecto a la modernidad. Si la primera mitad siglo XIX era la época en la cual “un nuevo conjunto de relaciones entre el cuerpo y formas del poder institucional y discursivo redefinieron el estatus de un sujeto-observador” (Crary, *Techniques of the Observer* 3), también marcaba el

---

<sup>1</sup> En cambio, distintos aspectos de la cultura visual finisecular han sido el objeto de estudios académicos. Véanse, por ejemplo: *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil* de Jens Andermann; *Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America*, libro editado por Andermann y William Rowe; *Galerías del progreso: Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, editado por Andermann y Beatriz González-Stephan; y, entre otros artículos suyos, “La construcción espectacular de la memoria nacional: cultura visual y práctica historiográfica (Venezuela siglo XIX)” de Beatriz González-Stephan.

momento en que las nuevas naciones latinoamericanas renegociaban su relación con la metrópolis, luego de la desintegración del imperio español.<sup>2</sup> Por lo tanto, para examinar la producción cultural latinoamericana desde la perspectiva de los “estudios de culturas visuales”, es necesario tener en cuenta algunos presupuestos problemáticos del “conocido estatus de esta ‘pos-disciplina’ como un discurso del occidente sobre el occidente”; como advierte Andrea Noble, “con la cultura visual como se practica actualmente, posiblemente tengamos que encarar un ‘centro imperial’: aquel centro que se desplaza al conservarse, haciéndose siempre más central, más secreto” (225). Es decir, analizar lo visual exige que se consideren las configuraciones locales del poder institucional y discursivo, porque ni el “sujeto observador” ni la imagen son construcciones estables o universales. Más allá de la coyuntura inmediata (el reciente bloqueo francés del puerto de Buenos Aires), el epíteto xenofóbico de Beláustegui evoca las tensiones de una economía poscolonial de bienes, capital, cuerpos, imágenes e ideas de la cual los gabinetes ópticos, cámaras oscuras, linternas mágicas, panoramas y otros espectáculos audiovisuales formaban parte.

Es en este contexto sociopolítico que proponemos indagar la presencia de los aparatos ópticos en la escritura rioplatense durante la dictadura de Juan Manuel de Rosas (1829-1852). En diversos textos, inclusive en aquellas obras que pertenecen al canon de la literatura nacional, artículos periodísticos y correspondencia personal, estos instrumentos tienen una presencia conspicua y ambigua. Más allá de una función informativa, su mención a veces cobra un significado ideológico; afín a la cueva de Platón, la *tabula rasa* de Locke o la “cámara oscura” de Marx. Estas instancias de la cultura visual operan como imágenes en el doble sentido que se usan como “vehículos concretos dentro de un tratamiento metafórico de abstracciones” y “objetos que son en sí imágenes gráficas o productores de imágenes” (Mitchell 162). Releer el archivo de la era rosista de este modo hace resaltar que, pese a las vehementes declaraciones partidarias de la época, los adversarios políticos compartían ciertos aspectos fundamentales de un modo de ver la nación *vis-à-vis* la modernidad. Dentro de un campo discursivo colectivo, los aparatos ópticos

---

<sup>2</sup> Todas las traducciones que aparecen en este artículo son mías.

prefiguran lo que Jens Andermann ha llamado “la óptica del estado” que se desplegó a fin de siglo, cuando “con las nuevas representaciones del espacio como naturaleza y del tiempo como historia [...] el estado mismo se convirtió en la condición trascendental de lo real” (8). Al mismo tiempo, los escritos se refieren a los aparatos y las técnicas que encarnan con escepticismo o cautela, al aludir a las negociaciones culturales y políticas que necesariamente los acompañan. En este sentido, revelan una especie de *punctum* del imaginario nacionalista, una ausencia constitutiva de la comunidad imaginada.<sup>3</sup>

Durante la primera mitad del siglo XIX, las luchas por definir y legitimar nuevas formas de poder político coincidían con la emergencia de un nuevo régimen visual en el mundo occidental. Es una relación cuya formulación más sucinta quizás sea la célebre cita de *La ideología alemana* (1845) que “en toda ideología, los hombres y sus circunstancias aparecen al revés como en una cámara oscura” (Marx 180). Utilizando como vehículo un aparato un poco pasado de moda (debido al estreno del daguerrotipo en 1839), la analogía de Marx ofrece una repetición—es decir, una farsa—de un tropo bien establecido del pensamiento europeo.<sup>4</sup> Se opone así a la teleología del sentido común, porque, al llamar la atención al proceso histórico de formaciones ideológicas, apunta al hecho de que “los artefactos y los sistemas técnicos[...] [no] fueron inventados primero y luego usurparon la cultura y, a su vez, llegaron a influir a los sujetos” (Zielinski 20).<sup>5</sup> W.J.T. Mitchell conjetura que Marx “tal vez se dio cuenta de que la

---

<sup>3</sup> Empleo el término *punctum* como lo usa Barthes en *La chambre claire*: es “una especie de *más allá* sutil—como si la imagen lanzara el deseo más allá de lo que nos permite ver: [...] no sólo hacia la fantasía de una *praxis*, sino hacia la excelencia absoluta de un ser, cuerpo y alma juntos” (59). Es decir, planteo que las imágenes textuales de los aparatos ópticos señalan una presencia en *off* que mina la deseada coherencia de cualquier imaginario nacionalista.

<sup>4</sup> Contrariamente a lo que sucede con el romanticismo, Marx no hace hincapié en lo poético que encarna la cámara oscura, sino en lo técnico. Samuel Taylor Coleridge, por ejemplo, describe la impresión de una totalidad inmediata que producen los versos de Milton al comentar que su obra poética “es más creación que pintura o, si es un cuadro, aún así, [es] con una presencia tal de toda la imagen expuesta a la vez al ojo, como pinta el sol dentro de una cámara oscura” (393).

<sup>5</sup> La oración completa que contiene la frase emblemática es “Si en toda ideología los hombres y sus circunstancias aparecen al revés como en una cámara oscura, este fenómeno surge del proceso vital histórico tanto como la inversión de objetos en la retina de sus procesos vitales físicos” (180). En su lectura de la

cámara oscura siempre tenía una reputación doble como un instrumento científico y como una ‘linterna mágica’ para la producción de las ilusiones ópticas” (171), pero, no obstante las intenciones de su autor, emplear un aparato emblemático, cargado de un obvio valor metafórico, tiene el efecto paradójico de disminuir la importancia del objeto en sí y poner de relieve sus múltiples usos. Hay que entender la cámara oscura como lo que Deleuze llama un ensamblaje, “algo que es ‘simultánea e inseparablemente un ensamblaje mecánico y un ensamblaje enunciativo’, un objeto sobre el cual algo se comenta y, a la vez, un objeto que se usa” (Crary, *Techniques of the Observer* 30-31). Como una figura sobredeterminada, la cámara oscura subraya que la ideología no es un discurso discreto, sino una lógica totalizadora, a la vez científica y estética, seria y lúdica.<sup>6</sup>

Leída como la variante de un lugar común, la analogía de Marx señala cómo la proliferación material y verbal de aparatos ópticos durante la primera mitad del siglo XIX es evidencia de un profundo cambio epistemológico. Como sugieren los múltiples experimentos e inventos simultáneos de la época, la fotografía no surgió como fruto de los esfuerzos de un genio aislado, según un guión romántico, sino como el resultado de condiciones sociales que llevaron a la aplicación de materias y saberes existentes desde hacía muchos años. El estreno del daguerrotipo no marca así el origen definitivo de la historia fotográfica, sino que es el ejemplo más conspicuo de una redistribución de lo sensible:

[...] el estatus epistemológico de todos los objetos en los cuales los proto-fotógrafos quieren invertir su deseo retórico—por una parte, paisaje, naturaleza y la imagen fotográfica y, por otra, espacio, tiempo y subjetividad—están

---

cámara oscura en las obras de Marx, Nietzsche y Freud, Sarah Kofman arguye que “la cámara oscura es el subconsciente de una clase, de la clase dominante que, para mantener indefinidamente su dominio, tiene un interés en esconderse del carácter histórico de ese dominio [y], en efecto, de todo lo que es histórico, el proceso de génesis, las visiones de la labor [...], hasta la diferencia misma” (17). Jonathan Crary plantea una idea parecida a la de Zielinski, aunque específicamente con respecto a la fotografía, cuando insiste en que “algunos aspectos centrales del ‘realismo’ decimonónico, de la cultura visual masiva, precedieron a la invención de la fotografía y *de ninguna manera requerían* procedimientos fotográficos, ni siquiera el desarrollo de técnicas de producción masificada” (17).

<sup>6</sup> La integración que logra la inversión (o la distorsión) de la ideología es lo que Mitchell llama “la paradoja de la ideología”: “no es meramente erróneo o sin sentido, sino un ‘entendimiento falso’, un sistema de errores lógico y coherente, regido por reglas. Es ésta la idea que capta Marx cuando hace hincapié en la ideología como una especie de inversión óptica” (172).

todos en el medio de una crisis inaudita. Cada uno de estos conceptos está experimentando una transformación radical, a medida que una episteme moderna en ciernes perturba la estabilidad de su antecedente ilustrado. (Bachten 18)

A medida que los límites entre el sujeto y el objeto se disuelven, el mismo cuerpo del observador se involucra en la producción de la imagen. Si bien las funciones o los lugares que ocupan con respecto al proceso son distintos, los (proto-)fotógrafos, los que fabrican o manipulan las imágenes, asumen una inmovilidad parecida a la pasividad de los sujetos y los públicos de éstas. Querer fotografiar, antes de la cámara, articula no sólo una crisis a nivel teórico, sino también las repercusiones sociales y políticas de la decadencia del paradigma ilustrado. La organización técnica y formal para fijar una imagen presupone y posibilita un orden para situar e identificar los sujetos.<sup>7</sup>

El régimen visual que emergía a comienzos del siglo XIX no abarcó una redefinición de la percepción sólo en términos del individuo, porque coincidió con la irrupción de nuevos sistemas políticos, cuya legitimidad dependía de la representación de un pueblo. Hacia 1800, mientras el absolutismo se debilita, “la soberanía”, un neologismo por antonomasia de la Ilustración, “pierde [...] aquel rasgo característico del *imperium*: su ilimitación espacial” y surgen las bases “para concebir la idea de una comunidad que contiene en sí su propio fundamento y principio de legitimidad (la *nación soberana*)” (Palti 118-19). Dentro de un territorio delimitado, se hace necesario vincular un proyecto hegemónico con una representación de la totalidad de sus ciudadanos. En el caso de América Latina, el proceso tendía a ser prolongado y conflictivo, en parte debido al hecho de que las alianzas forjadas durante la lucha independentista no podían lograr un consenso en cuanto a la organización política de las nuevas naciones. Después de la revolución, además de la violencia civil, “nuevos modelos de representación, desarrollados en nuevos ámbitos de sociabilidad, más allá de los lugares de encuentro de la elite urbana, crearon alianzas políticas y afiliaciones novedosas” (Adelman 392). Como

---

<sup>7</sup> O, según el argumento de Bachten, “el deseo de fotografiar, por lo menos al inicio, parecería involucrar una reproducción de esa misma economía empírico-trascendental de poder-saber-sujeto que ha posibilitado su propia concepción” (23).

concepto fantasmagórico, la nación soberana se hacía presente en diversos espacios nuevos, involucrando a una amplia gama de actores sociales. Más allá de los límites porosos de la ciudad letrada, se desplegaban una variedad de prácticas culturales que imaginaban un orden legitimador para modelos estatales rivales. Dicho de otro modo, la América Latina posrevolucionaria experimentó una inversión ideológica que no era un simple trueque de posiciones o privilegios preestablecidos.

Estudios recientes del campo de la historia social han arrojado luz sobre la complejidad de este proceso en la región del Río de la Plata durante la dictadura de Juan Manuel Rosas (1829-1852). Son trabajos que cuestionan e interrogan la perdurable meta-narrativa histórica que figura en este periodo como una desviación o anomalía que interrumpe una marcha de progreso iniciada durante la Independencia y que se completa durante la etapa que sigue al rosismo, la llamada “Organización Nacional”. Es una perspectiva historiográfica que se remonta hasta mediados del siglo XIX, cuando los disidentes del régimen rosista pretendían escribir en un desierto cultural, en contra de un enemigo que, al apelar directamente a las clases populares para legitimar su mandato, supuestamente se había desvinculado de la ley escrita y de la escritura en general. En cambio, lo que demuestran los trabajos de Pilar González Bernaldo de Quirós, Jorge Myers, Ricardo Salvatore y Marcela Ternavasio, entre otros, es que el gobierno de Rosas dependía de una amplia gama de prácticas discursivas para construir su hegemonía.

Una indagación de la prensa pro-rosista no sólo revela que el régimen y sus partidarios empleaban el mismo léxico republicano que sus adversarios, sino que sus diversas publicaciones “son indicios de la continuidad—al menos en un sentido acotado—de aquella embrionaria esfera pública inaugurada durante la década de 1820” (Myers 31). En cuanto a la política electoral, el régimen recurría al plebiscito todos los años porque el sufragio “representó la continuidad del régimen institucional precedente, cuyo arraigo en el imaginario político bonaerense era lo suficientemente fuerte como para que Rosas no se animara a renegar de él” (Ternavasio 185). A la luz de estos estudios, el retrato de Rosas como un “corazón helado, espíritu calculador, que hace el mal sin pasión, y organiza

lentamente el despotismo con toda la inteligencia de un Maquiavelo” (Sarmiento, *Facundo* 36) cede a una imagen más matizada de una organización política que era “[p]roducto, básicamente, de un pragmatismo político sin precedentes, [que] se fue construyendo *como un intento siempre renovado de dar respuesta al viejo problema abierto por la revolución*: la inestabilidad devenida frente a la sucesión política” (Ternavasio 187, cursivas mías). Es decir, el apodo de “Restaurador de las leyes” se refiere tanto a la noción de una institucionalidad *nacional* preexistente como a los valores tradicionales de la sociedad criolla rural. “Restaurar” un orden anterior exigía la invención y la repetición sostenida de representaciones de soberanía popular.

Además de utilizar el sistema electoral y la prensa para consolidar su poder, el régimen también ejercía su hegemonía con los sectores populares a través de ceremonias públicas y diversos aspectos de la vida cotidiana. Es un fenómeno que se intensifica “en particular durante el segundo gobierno de Rosas, cuando éste opta—para hacer frente a una situación crítica—por una fuerte movilización de la población en torno a la ‘Santa Causa de la Federación’” (González Bernaldo 199). El patriotismo conspicuo y muchas veces obligatorio implicaba una vigilancia que no dependía siempre de una presencia oficial del gobierno, sino del escudriño constante de las costumbres, la moda y “un conjunto de expresiones verbales. Los agentes del orden debían interesarse en los rumores, los cuentos, las humoradas, y las poesías que circulaban en cocinas, pulperías, y carreras de caballos” (Salvatore, “Expresiones federales” 202). La expansión de la política no consistía meramente en la diseminación de una retórica populista vacía y manipuladora (según las acusaciones de sus enemigos), sino más bien en un discurso definido por Ernesto Laclau como: “un complejo de elementos en el cual las *relaciones* juegan un rol constitutivo” (92). A expensas de las identidades locales, hasta la conversación más informal podía convertirse en una expresión de la relación entre un interlocutor y la patria rosista. Consecuentemente, las actividades improductivas y el tiempo libre operaban como situaciones particularmente aptas para sondear y reforzar la adherencia partidaria de los habitantes de la “Santa Federación”.

A comienzos del primer mandato de Rosas (1829-1832), el escritor Luis Pérez desempeñó un papel importante en la diseminación de esta nueva sensibilidad política, pretendiendo vincular la campaña con la capital a través de una serie de periódicos en verso como *El Negrito*, *La Gaucha* y *El Gaucho*, entre otros. Cabe notar que esta propaganda extraoficial duró poco, porque “[s]ólo cuando se necesitó movilizar a las masas rurales, alrededor de 1830, los diarios de Pérez circularon libremente” (Ludmer 111). Estas publicaciones buscaban fomentar una adhesión fervorosa y hasta violenta por la Federación durante un momento de crisis. Desde el 19 de agosto hasta el 24 de octubre de aquel año, Pérez publicó *El Torito de los Muchachos*, un periódico cuyo presunto editor (y personaje principal) es un gaucho gacetero. Los poemas que ocupan la mayor parte de las cuatro páginas de cada número presentan las voces de una variedad de personajes típicos, entre ellos gauchos, negros y hasta unitarios. De este modo, se representan de manera teatral y jocosa los distintos grupos sociales que constituían la sociedad bonaerense. Como se anuncia en la “Introducción que puede servir de pros-peto” del número inaugural, su propósito expreso es entretener a los federales de las clases populares: “Mi objeto es divertir / Los mozos de las orillas: No importa que me critiquen / Los sábios y cagettillas [sic]” (1). Destinado a ser leído, recitado o cantado en los espacios públicos de los márgenes geográficos y sociales de la ciudad, *El Torito de los Muchachos* se opone directamente al decoro y las reflexiones (o reacciones escritas) de la clase letrada urbana.

En el número del 19 de septiembre, Pérez se burla de las costumbres de los habitantes de la ciudad, al reparar en una diversión alternativa. En un aviso en prosa titulado simplemente “Otro”, comenta sobre la llegada de un aparato óptico a la capital:

Frente a la Universidad se ha establecido un *Tutilimundi* ò linterna mágica en la que a los que gusten se las enseñará entre otras vistas y perspectivas la del *Purgatorio por dentro*, como es regular se encuentra de toda clase de personas de varios estados, categoría y oficios, hasta escribanos; sin embargo de que estos no son propios de aquel lugar según la opinión de algunos autores clásicos porque no paran en él, y pasan para su destino porque allí no tienen que dar fé, ni hay pleitos.

La entrada es *gratis* pero la salida no tan fácil. (40)

Colocado al pie de la última página de *El Torito*, el texto hace un pastiche de los avisos comerciales que aparecían en los periódicos de fines más prácticos, como *La Gaceta Mercantil*, *El Diario de la Tarde* o *The British Packet*. Como es típico de los anuncios, la nota pone de relieve el exotismo y la gran variedad de vistas que brindará el espectáculo. Al mismo tiempo, se desarrolla una crítica desde el primer renglón, ya que se asocia el aparato de procedencia extranjera con la universidad de los “sábios y cagetillas [sic]”.<sup>8</sup> Se redobla la denuncia cuando se dice que “los autores clásicos”—los mismos que presumiblemente se leen en dicha universidad—son incapaces de explicar las imágenes proyectadas. Se implica que la diversión no es instructiva ni desinteresada; como subraya el *caveat* siniestro que concluye la nota, ya que más que instruir, la función confunde y desorienta. La entrada gratuita no da cuenta de un costo escondido: el público tiene una experiencia especular porque, cautivado por las imágenes de “toda clase de personas de varios estados, categoría y oficios” se enfrenta con un reflejo de su propia pasividad. No obstante la pérdida económica que incurre o no al asistir a la función, el espectador tiene que cumplir con “diversos modos de autocontrol y restricción social, particularmente para las formas de atención que exigen tanto silencio relativo como inmovilidad” (Crary, “Géricault” 9). Es una forma de disciplina, implica *El Torito de los Muchachos*, que no sólo distrae a su público, sino que es antitética a la participación activa que solicita el rosismo.<sup>9</sup>

Notas acerca del tutilimundi reaparecen en los dos siguientes números de *El Torito de los Muchachos*, y sirven para desmi(s)tificar aun más el espectáculo. Por oposición a la supuesta totalidad que presentan las imágenes dantescas anunciadas en la primera nota, las subsecuentes reparan en la necesidad de renovar constantemente las vistas exhibidas. La nota del 23 de septiembre comenta que “se necesitan algunas figuras

---

<sup>8</sup> No hemos encontrado ningún anuncio contemporáneo que anuncie un espectáculo en ese local llamativo pero impreciso.

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo, la carta de Juan Manuel de Rosas a Alejandro Heredia, gobernador de Tucumán, fechada el 16 de julio de 1837: “...es de absoluta necesidad que en sus oficios y proclamas y en todos los actos oficiales suene siempre la Federación con calor, procurando hacer mención de ella cuantas veces sea posible con especial aplicación al caso o asunto de que se trate, y esto aunque parezca que es con alguna machaca o violencia, porque esa misma machaca prueba ante la generalidad del pueblo que la Federación es una idea que ocupa y reboza el corazón del que habla” (168).

nuevas porque aun se halla bastante desurtido, y los mejores figurones todavía no se han conseguido; sin embargo, de resultas del viaje, o el crucero de la Sarandí, puede aumentarse la colección” (44). Las imágenes anunciadas en la primera nota no logran sostener el interés ni la admiración de un público exigente. De este modo, *El Torito* evoca una reseña publicada en *La Gaceta Mercantil* el 8 de julio de 1826 sobre el retorno del italiano Félix Tiola y su fantasmagoría a Buenos Aires, la cual concluye al comentar que no es “que no nos haya agradado su fantasmagoría; sino solo que queremos recomendarle[... ] que no sea tan avaro con sus fantasmas” (citado en Fernández 82). Si los dos textos aluden a las expectativas preestablecidas de un público ya acostumbrado a tales espectáculos, *El Torito* insinúa que su atractivo no consiste en el contenido específico de las imágenes, sino en la promesa de su constante renovación. Como sugiere la sarcástica referencia al secuestro de la goleta Sarandí, llevado a cabo por un grupo de marinos unitarios la semana anterior, estas modificaciones se relacionan directamente con las actividades de la banda opositora. Dada la vigilancia de las costumbres, seguir viendo las proyecciones del tutilimundi se convierte así en un gesto inequívoco de simpatía por los enemigos de la federación.

Una semana más tarde, *El Torito* da noticia de la partida inminente del espectáculo, anunciando que “[e]stimulado el encargado del *Tutilimundi* del negocio que le ha proporcionado la linterna mágica ha dividido la colección, y con una parte de ella marcha el día de hoy en unos *Paylebotes* de dos ruedas, sin saberse su destino, aunque se dice que pone la proa al Sud; y que si le va bien volverá por otra cantidad” (52). Por segunda vez, el periódico de Pérez omite mención de la temática del show y se detiene en sus aspectos comerciales y logísticos. La empresa, que ha resultado rentable a pesar de su entrada gratuita, expande y se divide para tentar a otros públicos, presumiblemente menos enterados que los lectores y oyentes de *El Torito*. Por oposición a la retórica publicitaria, que hace hincapié en la unicidad de un evento, las notas de *El Torito* se enfocan en la índole banal de una exhibición itinerante y en su relación pasajera con el público. Más allá de la simple burla de un entretenimiento que compite con el periódico, *El Torito de los Muchachos* critica la forma de atención

que el tutilimundi exige. Además de no presentar vistas estrictamente federalistas, las funciones de la linterna mágica inhiben la participación vocífera, conspicua y colectiva que alienta el periódico. Presupone que la modalidad representativa del espectáculo no cuadra con las relaciones constitutivas del rosismo, como si el aparato proyectara un *Weitbild* desorientador. Sin embargo, como sugieren la existencia efímera de los periódicos de Pérez y la presencia continua de los espectáculos audiovisuales en el Buenos Aires de Rosas, éstas no tienen ninguna función ideológica intrínseca. La ansiedad que manifiesta el periódico en tiempos de crisis cederá a un pragmatismo: por ejemplo, el litógrafo Gregorio Ibarra emplea una linterna mágica en 1845 para realizar “un espectáculo de fantasmagoría a beneficio de las viudas de los federales abatidos en la batalla de India muerta” (Fernández 109). Congregarse como un público atento e inmóvil también puede servir para vigilar y socializar al pueblo rosista.

Ocho años después de la publicación de *El Torito de los Muchachos*, el letrado uruguayo Andrés Lamas recurrirá a un aparato óptico para reflexionar sobre la tensión entre la identidad local y una óptica extranjera. El breve texto “Visiones de la óptica” fue publicado en el primer número (15 de abril) de *El Iniciador* de Montevideo, periódico fundado por Lamas y Miguel Cané que, durante su breve existencia (hasta enero del año siguiente), era un foro para los principales disidentes del régimen rosista. Narrado en primera persona, el relato cuenta la inesperada visita de un vendedor ambulante extranjero y las visiones fantásticas de una sociedad ideal que se ven a través de la lente de una enigmática *optique* que lleva el vendedor. La rápida acumulación de escenas, seguida por el rechazo abrupto de éstas por el narrador, presenta una versión condensada del imaginario progresista de Lamas y sus pares intelectuales y, a su vez, una reflexión acerba sobre la imposibilidad de concretizarlo. A pesar de las afiliaciones políticas de su autor, “Visiones de la óptica” también opera como una crítica de la inversión ideológica y la exclusión que estructuran este imaginario.

La historia comienza con un encuentro que tiene una semejanza notable con el cuento que inicia “El libro de arena” de Borges. Como en la

ficción, un enigmático extranjero asoma a la puerta del cuarto del narrador, provocando poco más que el escepticismo de éste: “Cayó como llovido en mi cuarto un extranjero andrajoso con un cajón a la espalda y un atado de libros en la mano: el conjunto era extravagante, tenía un no sé qué de ridículo y misterioso que me hizo preguntarle con vivacidad—¿quién sois? ¿qué se os ofrece?” (18). Hablando un español plagado de galicismos, el extranjero insiste en que el narrador mire las vistas de *l’optique*, que muestra “el *revers* de lo que veis todos los días” (18). Cuando el narrador por fin asiente y pone su ojo en el ocular del aparato, contempla una sucesión vertiginosa de imágenes. A medida que las enumera, su admiración y su asombro crecen y el relato se aproxima a la literatura fantástica y, en particular, a otro cuento de Borges—“El Aleph”. El primer *coup d’oeil* abarca un territorio internacional, “una tierra” poblada de “repúblicas del siglo XIX con costumbres, con hábitos, con tendencias democráticas *suyas*, con el sello de la época”. En esta matriz de tiempo preciso y geografía indefinida, el narrador termina enfocándose en “un Pueblo que no alimentaba odios, antipatías nacionales [...]” (18); de aquí en adelante, el panorama de la óptica será estrictamente nacional. Primero el narrador admira a los jóvenes formados por un sistema de educación pública, antes de dirigir la vista hacia los abogados, los jueces y los legisladores. Luego vislumbra las muchas bibliotecas y librerías, junto con los intelectuales, que son “literatos considerados, sin más caudal que sus libros, su cabeza y su tiempo” (18). La sociedad ideal, pues, se ve primero a través de las instituciones y los hombres públicos que constituyen la ciudad letrada.

A medida que las visiones dejan atrás la vida cívica y se enfocan en las costumbres y la esfera doméstica, ocurre un cambio simple pero significativo en la narración. Al describir los diversos cuadros que la óptica le presenta, el narrador comienza a señalar a las personas y las actividades que *no ve*:

Allí vi un teatro que no es un *teatro en ruinas* [...] y su escena la ocupaban actores soportables, no *actores asesinos del poeta y del gusto, ni actores ruidos...*

Allí vi gentes que saben que hay un arte moderno [...] gentes que no doblan la rodilla cuando con tono gótico se les nombre ARISTOTELES [...]

Allí vi unas ruinas... en que se leía – FUE UNA PLAZA DE TOROS [...]

Allí vi padres que no sacrificaban á sus hijas, que no las *vendían* al que más daba...

Allí vi niñas que no eran coquetas, que engañaban à media docena para quedarse después à buenas noches.

Allí vi niños que no fuman por la calles [...]

Allí vi gentes que no jugaban al CARNAVAL... (19).

A través de la creciente negatividad del narrador, se hace evidente que la inversión de “lo que veis todos los días” no sólo se basa en los gustos y los modales burgueses, sino que depende también de una omisión de prácticas, individuos e instituciones que recuerdan la herencia colonial española, las poblaciones africanas y, sencillamente, lo popular. Mientras se acumulan las prohibiciones, el narrador deja de ser un espectador pasivo y se convierte en partícipe de la producción de un conjunto de imágenes visuales y verbales; la narración pasa de la descripción a la comparación, poniendo de relieve la oposición absoluta entre la realidad del narrador y el mundo de la óptica. El aparato divierte y, a su vez, permite que el observador asuma una perspectiva estrábica que evoca la visión progresista abogada por Esteban Echeverría: “un ojo clavado en el progreso de las naciones y el otro en las entrañas de nuestra sociedad” (254). En este sentido, el aparato fantástico prefigura la época finisecular en que “un nuevo público consumió imágenes de una ‘realidad’ ilusoria que era isomorfa a los aparatos usados para adquirir información sobre un observador” cuando, según Jonathan Crary, “la oposición que plantea Foucault entre espectáculo y vigilancia se hace insostenible” (*Techniques of the Observer* 112). Como instrumento de vigilancia y espectáculo, de diversión y disciplina, la óptica encapsula un deseado orden burgués a través de un catálogo exhaustivo, a la vez que encarna la tecnología necesaria para realizarla. Concibe de la sociedad nacional como una totalidad sin fisuras, que existe en un temporalidad vacía, horizontal y secular.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Si bien esta noción de una temporalidad nacional se deriva del modelo propuesto por Benedict Anderson, “Visiones de la óptica” es, en parte, una reflexión sobre los límites de los medios impresos (y, de este modo, una auto-crítica de la cultura letrada).

En cierto momento, la radical negación de la diferencia—o, en sentido inverso, el exceso de diferencia del mundo del narrador—trunca esta narrativa nacional. El vistazo panorámico concluye de manera abrupta, cuando el narrador se aparta vehemente, negándose a ver más imágenes. No bien comenta que “vi gentes que no jugaban al CARNAVAL”, exclama “Oh! amigo, basta, basta: estas son cosas exóticas, caprichos, visiones, de la óptica: cosas que solo en ella he visto, que nadie usa, de que nadie hace caso, que para nada sirven. No quiero perder más tiempo” (19). A primera vista, parece que la mera idea de las masas incultas le repugna, pero no tarda en identificarse a sí mismo como un hombre común y corriente, añadiendo que “hago lo que hace la mayoría para no tener dolores de cabeza[... ]. Todo esto huele a idealismo; nosotros somos positivos, materiales” (20). Al expresar su preferencia por lo familiar, el narrador denuncia la óptica por ser una inversión grotesca de sí mismo y sus circunstancias; es una fantasía (ideológica) fallada que no logra hacerse pasar por real o realista. Él rechaza la imagen del mundo de la cual está ausente, no sólo porque es falsa, sino porque representa la imposición de una perspectiva extranjera y enajenadora (de un “bribón francés”, para colmo). Alía lo utópico con lo extranjero y, a su vez, lo real con lo local o lo propio. De este modo, mantiene la rígida oposición diametral que estructura la ilusión ideológica de la óptica, porque sólo cambia la polaridad asignada a los términos.

Desde la perspectiva de Lamas y sus correligionarios, la actitud del narrador emblematiza la miopía colectiva de las clases populares que sostenían la hegemonía rosista. El protagonista sin facciones, convertido repentinamente en un hombre del pueblo, se niega a contemplar imágenes de una evidente función didáctica. Según una idea clave del pensamiento liberal, ya que es incapaz de mediar entre el estatus quo y una visión del progreso, el hombre del pueblo no puede actuar de forma directa e independiente en la vida política; como declara Juan Bautista Alberdi en *Fragmento preliminar al estudio del derecho* (1837), “[l]os pueblos ciegos no son pueblos, porque no es pueblo todo montón de hombres, como no es ciudadano de una nación, todo individuo de su seno” (127). Al mismo tiempo, “Visiones de la óptica” opera como una crítica irónica de la postura

elitista de los disidentes liberales, porque en el relato es el hombre del pueblo que traduce las imágenes expuestas en la óptica, y también es la resistencia de este sujeto que recorta la ilusión. En consecuencia, la división nítida que separa las visiones de la óptica de “lo que veis todos los días”, lo extranjero de lo local, o lo ideal de lo material, es artificial. Dicho de otro modo, las imágenes son inteligibles al narrador porque su propia óptica, su modo de ver la comunidad nacional, es anterior a su encuentro con *l'optique* del vendedor. Si bien sus gustos no coinciden con el espectáculo que le ofrece el vendedor, la narración señala su capacidad (y quizás su deseo) de interpretar las vistas como representaciones simultáneas de una sociedad coherente; su propia imaginación, pese a sus declaraciones a favor de lo contrario, es técnica.

Si bien “Visiones de la óptica” y las notas sobre el tutilimundi fueron publicadas en periódicos que representan las principales facciones políticas en pugna en el Río de la Plata a mediados del siglo XIX, los dos casos se concentran en la tensión entre una modalidad visual y un público. Es una tensión que se genera en torno a la posibilidad de ver una representación de todo el mundo o, para ser más preciso, en torno a la cuestión de cómo situar el pueblo-público con respecto a un panorama tal. El rechazo de esta visión por parte de *El Torito de los Muchachos* y el protagonista de “Visiones de la óptica” no se trata de una simple aversión a la visión moderna, sino que revela la índole necesariamente incompleta de una imagen que pretende representar “toda clase de personas de varios estados, categoría y oficios”. No obstante las perspectivas de Pérez y Lamas, estos aparatos ópticos, en la medida en que son ensamblajes, revelan la dificultad o imposibilidad de asimilar representaciones anteriores o actuales del pueblo a ellas. Dicho de otra manera, tanto el tutilimundi como *l'optique* frustran el intento de reconocimiento o auto-representación; no ocurre la anagnórisis como la de “El Aleph”: “vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo” (194).

Sin embargo, la falta de reconocimiento señala una afinidad más profunda con la ficción de Borges, porque delata la presencia de una impolítica al centro de estos textos de corte propagandístico. Las omisiones de las ópticas representan los puntos ciegos de la mirada moderna que estructura cualquier proyecto nacionalista. Dar cuenta de estas omisiones, por tanto, constituye una impolítica, como Raúl Antelo emplea el término:

Ella supone una comunidad cuya presencia está habitada, en su centro mismo, en su *aleph*, por una ausencia, que bien puede ser de identidad, de atributos, de proyectos o de acciones. Por eso mismo, la impolítica afirma que la comunidad es, en sí misma, una nada. No es, como pretende la modernización nacionalista, una realidad positiva e identificable, lo cual persigue el objetivo ético y estético de sustraer a la comunidad de toda posible *representación*. (18)

La presencia discursiva de los aparatos visuales da evidencia de la paulatina imposición de una óptica nacionalista moderna en el Río de la Plata decimonónico. Estos ensamblajes registran los esfuerzos de representar, ordenar y vigilar los sujetos nacionales de que dependen los reclamos a la soberanía popular. Al mismo tiempo, los tratamientos alegóricos de los aparatos visuales señalan la índole incompleta y provisoria de las representaciones del pueblo nacional. El tutilimundi de *El Torito de los Muchachos* y *l'optique* de "Visiones de la óptica" sugieren que estas imágenes, contrariamente a la idea de que representan un todo coherente y estable, muestran ausencias y desapariciones que la retórica, ya sea en su vertiente política o publicitaria, intenta escamotear. Lo que queda afuera es un ente que se resiste a la fantasía ideológica, no por su contenido específico, sino por su modo de revelarse, es decir, por la tecnología que encarna. Sin embargo, como indica el texto de Lamas, la óptica no es exterior o ajena al sujeto observador: requiere del público mismo para darles forma (y legitimidad) a las visiones. Estos textos también sugieren la necesidad de asumir una mirada crítica que va más allá de otros binarismos que siguen condicionando nuestro estudio de la emergencia del estado-nación en América Latina. Más allá de la civilización y la barbarie, los unitarios y los federalistas, la escritura y la oralidad, la producción discursiva de la época rosista revela antagonismos económicos, sociales y estéticos que subyacen en la formulación de estas dicotomías.

**Obras citadas**

- Adelman, Jeremy. *Sovereignty and Revolution in the Iberian Atlantic*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2006.
- Alberdi, Juan Bautista. *Fragmento preliminar al estudio del derecho*. Buenos Aires: Biblos, 1984.
- Andermann, Jens. *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2007.
- Andermann, Jens and Beatriz González-Stephan, eds. *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- Andermann, Jens and William Rowe, eds. *Images of Power: Iconography, Culture And the State in Latin America*. New York: Berghahn, 2006.
- Antelo, Raúl. "Genealogía del entre-lugar modernista." Columbia University. New York, NY. 19 de abril del 2007. Conferencia.
- Bachten, Geoffrey. *Each Wild Idea*. Cambridge, MA and London: MIT UP, 2001.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
- Borges, Jorge Luis. *El aleph*. Buenos Aires: Alianza, 2002.
- Coleridge, Samuel Taylor. *The Major Works*. New York: Oxford UP, 2000.
- "El Cosmorama. Brillantes fuegos diamantinos." *La Gaceta Mercantil*. 15 de mayo de 1844.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT UP, 1992.
- . "Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century." *Grey Room* 9 (2002): 5-25.
- Echeverría, Esteban. *Dogma Socialista*. Ed. Alberto Palcos. La Plata: U de la Plata, 1940.

- Fernández, Mauro A. *Historia de la magia y el ilusionismo en la Argentina: Desde sus orígenes hasta el siglo XIX inclusive*. Buenos Aires: s.n., 1996.
- Gesualdo, Vicente. "Los salones de 'vistas ópticas': antepasados del cine en Buenos Aires y el interior." *Todo es historia* 21.248 (1988): 70-80.
- Goldman, Noemí and Ricardo Salvatore, eds. *Caudillismos rioplatenses: Nuevas miradas a un viejo problema*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- González Bernaldo de Quirós, Pilar. "Sociabilidad, espacio urbano y politización en la ciudad de Buenos Aires (1820–1852)." *La vida política en la Argentina del Siglo XIX: Armas, votos y voces*. Ed. Hilda Sabato and Alberto Lettieri. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. 191-204.
- González-Stephan, Beatriz. "La construcción espectacular de la memoria nacional: cultura visual y prácticas historiográficas (Venezuela siglo XIX)." VII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. Bogotá, 2006.
- Irazusta, Julio. *Vida política de Juan Manuel de Rosas. A través de su correspondencia*. Vol. 4. 6 vols. Buenos Aires: Albatros, 1950.
- Kofman, Sarah. *Camera Obscura: Of Ideology*. Trans. Will Straw. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1998.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: FCE, 2005.
- Lamas, Andrés. "Visiones de la óptica." *El Iniciador*. Ed. Mariano de Vedia y Mitre. Buenos Aires: Kraft, 1941.
- Marx, Karl. *Selected Writings*. Ed. David McLellan. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Mitchell, WJT. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago and London: U of Chicago P, 1986.
- Myers, Jorge. *Orden y virtud: El discurso republicano en el régimen rosista*. Buenos Aires: U Nacional de Quilmes, 2002.
- Noble, Andrea. "Visual Culture and Latin American Studies." *CR: The New Centennial Review* 4.2 (2004) 219-238.
- Palti, Elías J. *El tiempo del la política. El siglo XIX reconsiderado*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

- Pérez, Luis. *El Torito de los Muchachos, 1830*. Ed. Olga Fernández Latour de Botas. Buenos Aires : Instituto Bibliográfico "Antonio Zinny", 1978.
- Rama, Ángel. *The Lettered City*. Trans. John Charles Chasteen. Durham, NC: Duke UP, 1996.
- Rosas, Juan Manuel de. *Correspondencia de Juan Manuel de Rosas*. Ed. Marcela Ternavasio. Buenos Aires: Eudeba, 2005.
- Salvatore, Ricardo. "Expresiones federales': Formas políticas del federalismo rosista." *Caudillismos rioplatenses: Nuevas miradas a un viejo problema*. Ed. Noemí Goldman y Ricardo Salvatore. Buenos Aires: Eudeba, 1998. 189-222.
- . *Wandering Paysanos: State Order and Subaltern Experience in Buenos Aires during the Rosas Era*. Durham and London: Duke UP, 2003.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo: Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Alianza, 1988.
- Seibel, Beatriz. *Historia del teatro argentino: Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Ternavasio, Marcela. "Entre la deliberación y la autorización. El régimen rosista frente al dilema de la inestabilidad política." Goldman y Salvatore 159-87.
- Zielinski, Siegfried. *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'Actes in History*. Amsterdam: Amsterdam UP, 1999.