
Texto ilustrado o imágenes textualizadas. Un acercamiento al *Papel Periódico Ilustrado* desde la relación entre arte y literatura*

Diana Carolina Toro Henao**

Recibido: 6 de agosto de 2014
Evaluado: 13 de septiembre de 2014
Aceptado: 22 de octubre de 2014

RESUMEN

Este texto presenta una relectura de las investigaciones sobre el *Papel Periódico Ilustrado* y sobre la manera como se ha abordado la relación entre textos e imágenes que este presenta como publicación periódica literaria ilustrada. A partir de esa revisión se plantean algunas perspectivas de análisis. Se realiza un estado del arte de los estudios acerca del periódico y una revisión a través de las maneras como se ha comprendido esa relación en otros países, en periódicos de carácter literario e ilustrado similar. Al final se proponen algunas preguntas que abren perspectivas sobre el modo como puede entenderse esa relación, desde el arte y la literatura.

Palabras clave: publicaciones periódicas, ilustración, grabado, costumbrismo, arte, literatura colombiana siglo XIX.

* Este texto se deriva de la investigación *Formas históricas del intelectual colombiano. Una reconstrucción a partir de la prensa literaria (1850-1900)*, ejecutado con recursos de la convocatoria de proyectos de investigación de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes 2012 financiada por el Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI) de la Universidad de Antioquia. Se inscribe en el marco de la estrategia de sostenibilidad para grupos de investigación CODI 2013-2014. Cómo citar este artículo: Toro Henao, D.C. (2014). Texto ilustrado o imágenes textualizadas. Un acercamiento al papel periódico ilustrado desde la relación entre arte y literatura. *Hallazgos*, 12(23), 145-166. (doi:10.15332/s1794-3841.2015.0023.007)

** Estudiante de la maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia, (Colombia). Filóloga hispanista de la Universidad de Antioquia. Profesora de cátedra en la misma institución e integrante del grupo de investigación Colombia: tradiciones de la palabra. Correo electrónico: carotora@hotmail.com

Illustrated text or textualized images An approach to *Papel Periódico Ilustrado* since the relationship between art and literature

ABSTRACT

This text presents a re-reading of researches about the *Papel Periódico Ilustrado* and about the way the relationship between texts and images have been addressed, which it presents as an illustrated literary periodical publication; as from this review some perspectives of analysis are suggested. It realizes a state of the art of the studies about the newspaper and a review through the ways in that relationship has been comprehended in other countries, in newspapers with similar literary or illustrated character. In the end, it proposes some questions that open perspectives about the form in which that relationship can be understood, from art and literature.

Keywords: Periodical publications, illustration, etching, costumbrismo, art, Colombian literature XIX century.

Received: August 6, 2014

Evaluated: September 13, 2014

Accepted: October 22, 2014

Texto ilustrado ou imagens textualizadas. Uma abordagem ao papel do jornal ilustrado a partir da relação entre arte e literatura

Recebido: 6 de agosto de 2014
Avaliado: 13 de setembro de 2014
Aceito: 22 de outubro de 2014

RESUMO

Este artigo apresenta uma releitura das pesquisas sobre o Papel do Jornal Ilustrado e da forma como se tem abordado a relação entre texto e imagens que este apresenta como publicação periódica literária ilustrada. A partir desta revisão, expõem-se algumas perspectivas de análise. Faz-se um estado da arte dos estudos sobre o jornal e uma avaliação através das maneiras como tem-se compreendido essa relação em outros países, em jornais de caráter literário e ilustrado similar. No final são propostas algumas perguntas que abrem perspectivas sobre a forma como esta relação pode ser entendida a partir da arte e a literatura.

Palavras-chave: Publicações periódicas, ilustração, gravura, Costumbrismo, arte, literatura colombiana século XIX.

A pesar de ser una de las publicaciones más importantes en cuanto a la recopilación de grandes documentos de poesía, literatura, ciencia y arte en el siglo XIX, el *Papel Periódico Ilustrado* ha sido poco estudiado y no se le ha dado la importancia que debería tener como archivo de una época en Colombia (Solano, 2011, p. 147).

INTRODUCCIÓN

Las palabras de Juanita Solano (2011) señalan la presencia de un vacío en las investigaciones del *Papel Periódico Ilustrado*, vacío que no se explica fácilmente debido a la importancia que, resalta la autora, tiene esta publicación periódica a causa de ser una especie de archivo que recopila documentos que dan cuenta de la literatura, la ciencia y el arte en Colombia a finales del siglo XIX.

El *Papel Periódico Ilustrado (PPI)*¹ fue publicado entre 1881 y 1888 en 116 números y cinco volúmenes. Su director, Alberto Urdaneta, se destacó por ser una figura central en la dinámica artística y cultural del país en el cambio de siglo. Su labor no se ciñó únicamente a su trabajo con las publicaciones periódicas, se extendió a la enseñanza del arte y a su institucionalización (Arango, 2011). Dentro del proceso histórico de la literatura colombiana se erige como una de las publicaciones periódicas más relevantes a causa de su permanencia y de la multiplicidad de textos literarios que publicó;² además, su particular relación con el arte y el hecho de ser la publicación ilustrada más significativa le otorgan una condición más para justificar su estudio. Para estimar el sentido de la inclusión de grabados, la profesora Olga Vallejo (2010) apunta que

de las dieciséis páginas que componían cada número, alrededor de cuatro estaban destinadas a las ilustraciones, es decir, un 25 % de cada entrega. Expone que en total se publicaron 747 grabados, de los cuales 706 hacen parte de las secciones centrales, quince son letras capitales y 26 son viñetas; arguye, así mismo, que la mayoría de ellos tenía justamente el propósito de ilustrar los textos (Vallejo, 2010, p. 168).

Así pues, este artículo se ocupa, en particular, de esa relación entre imágenes y textos que comporta el *PPI*. En primer lugar se presenta una revisión bibliográfica de las investigaciones acerca del periódico enfatizando en aquellas que se han aproximado a esa relación; a continuación se incluye, a manera de perspectiva, la forma como tal interacción se ha trabajado en otros contextos culturales. Luego se reflexiona sobre la repercusión que trae para el análisis de los grabados y los textos literarios en el *PPI* estudiarlos como ejemplos del movimiento costumbrista. Finalmente, se plantean algunas perspectivas de estudio.

ARTE Y LITERATURA, UNA RELACIÓN HISTÓRICA

La relación entre la imagen y el texto no es más que otra manera de entender la imbricación del arte con la literatura. Para dar cuenta de tal interacción es preciso revisar el devenir histórico del discurso sobre los modos como ambas prácticas estéticas se

1 En adelante, para facilitar la lectura se utilizará la sigla PPI para referirse directamente a la publicación.

2 Se publicaron diversos poemas, narraciones como cuentos, cuadros de costumbres y crónicas.

han encontrado. Wladislaw Tatarkiewicz en su libro *Historia de seis ideas* (2010) realiza un recorrido por los nexos que se han presentado entre arte y poesía. Mientras que dentro del concepto de mimesis (que cobijaba no solo a las artes, sino también a diversos trabajos artesanales) ubicó las artes visuales, la poesía tuvo un valor especial pues fue concebida como un don divino, a diferencia de las artes que eran puramente humanas. La poesía no se “degradaba” como las demás artes a un trabajo manual, por tanto su carácter era asumido como fundamentalmente espiritual; su objetivo estaba en consonancia con el sentido metafísico, tenía una característica de vaticinio. En esta disquisición, vale la pena destacar los pensamientos de Dío, llamado Crisóstomos, quien reconoce cuatro diferencias entre poesía y artes visuales: 1) la representación del artista visual no se desarrolla en el tiempo como la del poeta; 2) el artista recurre a los símbolos para representar todas las ideas; 3) el artista carece de la libertad del poeta porque debe luchar contra un medio resistente, y 4) no engaña como lo hace el poeta en su uso de la palabra (2010, p. 134).

Es interesante percibir las similitudes con las ideas de Gotthold Lessing (1957),³ quien marca un punto relevante en la discusión a propósito de la relación entre poesía y arte. De acuerdo con Lessing, “el artista no puede sorprender más que un solo instante; si, además, el pintor no puede en este instante único sorprender más que un punto de vista único” (1957, p. 53). El arte evoca, así, una dimensión espacial, estática; el tiempo se congela en un instante único que será fecundo si “deja el campo libre a

la imaginación” (Lessing, 1957, p. 53). Para el alemán, la obra de arte se entiende como reproducción o imitación de la belleza material, observada en objetos visibles, únicos, espaciales (no temporales), que tiene como finalidad despertar la imaginación y provocar placer, es decir, deleitar. En oposición, la definición de poesía de Lessing permite reconocer lo bello a nivel temporal, no elige momentos únicos, representa una secuencia de momentos o acciones. La finalidad va dirigida más a conmocionar y emocionar, a despertar un sentimiento catártico en el espectador, por eso le es permitido incluir asuntos feos, temerosos o dolorosos.

Este pensador reconoce que hay algunas atribuciones de los poetas y los artistas, quienes cruzan los límites de sus saberes. En ocasiones, el poeta se inmiscuye en la representación de cuestiones espaciales y el artista en asuntos temporales. Tales invasiones develan otro tipo de relación que no busca tanto complementar como compartir rasgos que se pensaban particulares y exclusivos para una de las manifestaciones (en los términos que lo plantea Lessing). Las intromisiones son disculpadas si el fin no es alterado. Por tanto, es posible observar obras de arte que expongan asuntos temporales, como una “invasión” del arte en el terreno de la literatura.

Más adelante en la década de los cuarenta, el crítico Clement Greenberg reconoce que durante el siglo XVII la literatura fue el arte dominante, hecho que significó que las demás artes intentaran ajustarse a los efectos y características de este “arte de palabras”. Como efecto de esto: “All emphasis is taken away from the medium and transferred to subject matter. It is no longer a question

3 Publicado originalmente en alemán en 1766; aquí se cita la edición de 1957 de editorial Iberia.

even of realistic imitation, since that is taken for granted, but of the artist's ability to interpret subject matter for poetic effects and so forth"⁴ (Greenberg, 1940: 2). Así que más allá del interés por el medio y la obra de arte en sí misma, está el interés por el tema, por algo que se concibe que está por fuera de la obra, a manera de intertexto. Greenberg diferencia el "subject matter" del "content", es decir, el tema del contenido. Además, considera que toda obra debe tener contenido; sin embargo, eso no se corresponde al tema, pues este puede o no estar presente cuando el artista crea la obra. Ya en el siglo XIX, la vanguardia toma distancia de la literatura para defender su pureza, al aceptar sus propios límites; se centra en el medio, en la sensación visual: "The picture or statue exhausts itself in the visual sensation it produces. There is nothing to identify, connect or think about, but everything to feel" (1940: 7).⁵ Es clara la iniciativa de continuar lo propuesto por Lessing: la separación entre poesía y arte, de acuerdo con la especificidad de cada una.

No obstante este interés de la creación artística, de la teoría y la crítica del arte por separarse de la literatura, es difícil no reflexionar en el replanteamiento de esa relación y pensar en una aparente y necesaria imbricación entre ambas cuando, durante el siglo XIX, surgen libros y publicaciones periódicas ilustradas. Este es el caso del *Papel Periódico Ilustrado*, publicado en Colombia entre 1881 y

1888 y dirigido por Alberto Urdaneta, que incluyó entre varios textos periodísticos, obras literarias y grabados de carácter diverso.

El surgimiento de la prensa literaria ilustrada en Colombia está marcado por el comienzo de la publicación de *El Neograna-dino* en 1849, iniciativa del notable escritor Manuel Ancízar, lograda en colaboración de los litógrafos Jerónimo y Celestino Martínez, quienes sobresalen por haber sido pioneros en la utilización del grabado como medio de divulgación en la prensa (Giraldo, 1980). Sin embargo, es necesario remontarse unos años antes para destacar el proceso del grabado en las prácticas artísticas del temprano siglo XIX en el país.

De acuerdo con Álvaro Medina (2009) pueden identificarse tres momentos claves en los antecedentes de esta práctica; el primero se indica en 1823 con el contrato del grabador español Carlos Casar de Molina para la dirección de una litografía y la impresión de notas y títulos de valor, es decir, con un interés puramente comercial y económico. En segundo lugar, se encuentra la Escuela de enseñanza del litógrafo francés Antonio Lefevre, fundada en 1837 y donde fueron formados doce aprendices, dentro de los que se destaca la importante figura de Ramón Torres Méndez. Como tercer momento se señala, precisamente, en 1848, con la llegada de los hermanos Martínez, Celestino y Jerónimo, quienes marcaron un punto relevante en la consolidación de la empresa litográfica y en la formación de grabadores en el país. Otro antecedente significativo para el surgimiento de la prensa literaria ilustrada está signado por un hecho fundamental para la actividad, tanto científica como artística y cultural del país: la expedición botánica, empresa científica impulsada por

4 "Se le quita todo el énfasis al medio y se le traslada al material temático. Ya ni siquiera es cuestión de una imitación realista, en cuanto se da por supuesta, sino de la capacidad del artista para interpretar el material temático y lograr efectos poéticos, etc." (traducción realizada por Daniel Tobón, 2013).

5 "La pintura o la estatua se agotan en la sensación visual que producen. No hay nada que identificar, conectar o pensar, pero sí todo que sentir." (traducción realizada por Daniel Tobón; 2013)

José Celestino Mutis y realizada entre 1783 y 1816, con una interrupción entre los 1808 y 1811, que dejó un legado de dibujos de plantas, de gran trascendencia para la reflexión sobre los inicios de un arte concebido propiamente como colombiano (Medina, 2009).

Vale la pena mencionar que el nacimiento de la prensa ilustrada, no solo la literaria, fue un fenómeno extendido; comenzó en Europa en Inglaterra y Francia, luego tuvo lugar en España y finalmente llegó a América Latina, este proceso se presentó de manera secuencial pero no supuso abismos en el tiempo (Reyes, 1988). Si bien en los países europeos hay un corpus significativo del estudio de la imagen en estas publicaciones⁶; resulta interesante descubrir que este tema ha sido poco abordado en Colombia, incluso cuando se cuenta con una publicación de tal relevancia como el *Papel Periódico Ilustrado* (1881), que ha sido equiparada a importantes productos como *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844) o *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854) (Vallejo, 2010, p. 172).

APROXIMACIONES AL PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO

Resulta interesante descubrir el número mínimo de textos que se han ocupado, de manera exclusiva, de estudiar el *Papel Periódico*

Ilustrado. En términos generales, ha habido distintos acercamientos al *PPI*, desde su configuración como proyecto cultural (y político) que ayudó a la consolidación de la Regeneración, es el caso del texto de Wilson Jiménez (2012), hasta el estudio de su participación en la conformación del campo artístico en Colombia, tema trabajado por Nohemí Acuña (2002). Jiménez, Vallejo, Solano y Acuña se detienen en la publicación como tal, mientras que Sofía Arango, Beatriz González y Gabriel Giraldo se ocupan del proyecto a nivel general y del contexto en el cual este se inscribió. Debe resaltarse el trabajo de la profesora Sofía Stella Arango (2011), en el cual el *PPI* se ubica dentro del proceso de consolidación de la enseñanza académica de las artes plásticas en el país, pues hizo parte de una serie de proyectos que vieron la luz gracias a la labor de Alberto Urdaneta, director del periódico. Arango estima que este momento se caracteriza por una manera distinta de pensar el quehacer artístico en el país, de ahí que las artes ingresen al saber académico y se ponga en discusión la diferencia entre obra de arte y artesanía. Así, el *PPI* se inscribe dentro de esa dinámica como el preámbulo tanto de la fundación de la Escuela de Bellas Artes, la cual se inaugura en 1886, como de la Escuela de Grabado de Antonio Rodríguez, fundamento de las ilustraciones de este periódico. La autora aprecia que “Coherente con el pensamiento que sobre el arte y el artista tenía Urdaneta, cabe destacar la publicación del *Papel Periódico Ilustrado*” (Arango, 2011, p. 158).

En consonancia con los autores anteriores, Juanita Solano afirma que el periódico requiere de una “lectura interdisciplinaria, puesto que más allá de las imágenes, también hay un interés histórico, científico y

6 Se destacan las investigaciones del español Borja Rodríguez y sus textos “Palabra e imagen. Las ilustraciones en los periódicos literarios del XIX” (2010), “El Artista en El Laberinto: un recorrido por la prensa romántica ilustrada” (2011), *Literatura ilustrada decimonónica* (2011). En España, es necesario destacar *Literatura e Imagen. La biblioteca Arte y Letras* (2012), “Los españoles pintados por sí mismos y La ilustración romántica” (1980), “¿Literatura ilustrada o ilustración literaturizada?” (2008), *Los españoles pintados por sí mismos. (1843-1844) Estudio de un género costumbrista* (1951). También sobresalen los textos de María Esther Pérez sobre el costumbrismo mexicano: *Costumbrismo y litografía costumbrista en México durante la primera mitad del siglo XIX* (1997) y *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver* (2005).

humanista" (2011, p. 147). Este asunto permite percibir la relevancia particular de este periódico, el cual no fue una iniciativa simplemente editorial sino que hizo parte de todo un proyecto artístico y cultural dentro del cual surge como un representante. Solano señala, igualmente, que el fortalecimiento del grabado de madera se logró gracias a dos tareas claves ejercidas por Antonio Rodríguez: la primera es la ilustración del *PPI* y la segunda es la labor de una iniciativa educativa y académica que se propuso formar y contribuir al desarrollo artístico del país como lo expresó la profesora Arango en su texto. De igual forma, Jiménez estima que el *PPI* fue la publicación periódica más relevante de la segunda mitad del siglo XIX, por cuanto configuró núcleos de sociabilidad a su alrededor que influyeron en la creación de instituciones académicas: la Escuela de Grabado y la Escuela de Bellas Artes, y en la realización de la Exposición Nacional en 1886 (Jiménez, 2012, p. 122).

Sin embargo, Jiménez revela que el periódico no se vinculó únicamente a un proyecto cultural, sino que hizo parte de la legitimación de las propuestas políticas de la Regeneración. Como publicación periódica, el *PPI* esperó contribuir con la formación de opinión pública, que en este caso estuvo en consonancia con los planteamientos políticos y sociales propugnados por el Gobierno regeneracionista. Para dar cuenta de esto, Jiménez hace uso del concepto de "capitalismo impreso" a partir de Benedict Anderson. Estima que en el *PPI* el capitalismo impreso se evidencia en distintos aspectos: "su utilidad para construir hegemonías políticas y culturales, la creación de conciencia de pasado y de futuro común, la difusión de ideologías y proyecto de organización

social" (Jiménez, 2012, p. 120), los cuales fueron utilizados de manera estratégica por el programa político regenerador.

En estas tareas de construcción de imaginarios y formación de opinión pública tuvo un lugar preferencial la inclusión de imágenes y la relación entre estas y los textos. Se resalta cómo el *PPI* coadyuvó con la creación del pasado común a partir de la identificación de principios de la tradición católica y la herencia española mediante la representación de objetos y personajes; se ilustraron, entonces, repertorios iconográficos de la Virgen María, autoridades de la Iglesia, objetos y actos de culto, así como fachadas e interiores de los recintos eclesiásticos (figura 1). También personajes y escudos que representaban la cultura española. En el mismo sentido, se ilustraron diversos personajes que constituyen el panteón cívico del país, de modo que se fortalece la idea de héroe con miras a la formación de un ciudadano ideal, que manifestara los valores y virtudes del retratado (figura 2). El *PPI* buscó a través de sus imágenes "fortalecer un relato historiográfico de historia patria y a promulgar la religión católica como referente identitario" (Jiménez, 2012, p. 128).

La construcción de un futuro común se expresa en el *PPI* a través de su vinculación con el proyecto regenerador, se une al horizonte de expectativas creado por él que tiene como base la tradición, una relación con ese pasado común al cual se adhiere. Jiménez, por tanto, niega la neutralidad que el mismo Urdaneta le atribuye al periódico, aprecia el autor que esa neutralidad es ficticia; aunque visiblemente se distanció de los periódicos doctrinarios y oficiales, es notorio su nexa con el pensamiento



CATEDRAL Y CAPILLA DEL SAGRARIO.

Figura 1. Catedral y Capilla del Rosario.
No. 10. 15 de Febrero de 1882. Papel Periódico Ilustrado

regeneracionista, en concreto, en los dos aspectos identificados, la configuración del pasado y el futuro común a partir de las imágenes. El *PPI* contribuyó, concluye Jiménez, a afianzar las estrategias de legitimación del proyecto regenerador, para lo cual “hizo uso de representaciones visuales y relatos que [...] apartaron a la creación de una nueva lectura del tiempo de la nación” (2012, p. 132).

De la mano de esta relevancia social y política del periódico se halla el papel que jugó en la configuración del campo artístico colombiano. Acuña estima que el *PPI* preparó el camino para la creación y desarrollo de la Escuela de Bellas Artes y la Exposición Anual de Bellas Artes (lo cual coincide con lo manifestado por Jiménez y señalado en párrafos anteriores), dos instancias fundamentales en la configuración del campo artístico en el país. Destaca, además, cómo estos dos factores también fueron dirigidos



Figura 2. Portada del Papel Periódico Ilustrado No. 3. Octubre 15 de 1881. Francisco de Paula Santander. Grabado de A. Rodríguez. Dibujo de A. Urdaneta Papel Periódico Ilustrado

por Urdaneta, y se evidenció así la inscripción del *PPI* en un proyecto cultural más grande. La autora subraya la labor docente que Urdaneta ejerció desde el periodismo, con lo cual el *PPI* se instaura como órgano de formación, no solo de opinión pública como había sugerido Jiménez, sino también como educador del público en términos del arte: “ofreciendo desde el comienzo a sus lectores los puntos de referencia necesarios para entender el arte del grabado y su importancia en el medio” (Acuña, 2002, p. 63). A partir de los textos de corte crítico y teórico que se publican sobre los grabados, Acuña considera que se va generando un *habitus*, es decir, una “forma social recurrente de ver arte, de relacionarse con el arte, de hablar de arte, de hacerlo, si se quiere, parte de la vida” (2002, p. 71). De este modo, se

le otorga una importancia al *PPI* por ser un órgano de difusión y formación del gusto y en los conocimientos básicos para juzgar una obra de arte.

Ahora bien, ¿existen estudios sobre la imagen y su relación con el texto en el *Papel Periódico Ilustrado*? Solano en su artículo señala la necesidad de analizar los grabados de manera exclusiva y más detallada; reflexiona sobre la decisión de Urdaneta de utilizar grabados cuando ya había llegado la fotografía al país y concibe que, aparte de los problemas económicos y tecnológicos que impidieron hacer uso de la fotografía en esa publicación, se percibe un interés especial por el grabado que va en consonancia con el proyecto cultural de Urdaneta, pues el grabado dentro de la publicación periódica se comprende como una herramienta didáctica para difundir el arte y la cultura: “Los lectores del *Papel Periódico Ilustrado* sí tuvieron acceso a una cierta cantidad de obras a las que su aproximación era limitada” (2012, p. 154). Como se mencionó en el párrafo anterior, Solano advierte también la significación del papel educativo del *PPI* y destaca para ello la apuesta de Urdaneta de usar grabados.

La naturaleza de estas imágenes guarda una relación especial e interesante con la fotografía y el dibujo, ya que ambos actúan como referentes; según Solano se crea un género nuevo, los grabados de vistas, de lugares citadinos y rurales, que toman fotos como fuente. La investigación más cercana a la relación entre imagen y texto es la de la profesora Olga Vallejo (2010), quien propone dos tipos de subordinación entre las ilustraciones y los textos publicados. Su estudio parte de la perspectiva de la historia

literaria y la afirmación de la importancia que tienen las publicaciones periódicas en un estudio histórico de la literatura colombiana, dentro de las cuales sobresale el *PPI*. De esta manera, el periódico comporta una relación entre arte y literatura que no se había hecho evidente de esta forma en otras aproximaciones. Se indica cómo este periódico muestra una manifestación artística y literaria vinculada con el realismo. En esta perspectiva, Vallejo revela que la publicación logra una “conquista estética de la naturaleza” (2010, p. 173); con el paisaje nacional se aprecia un híbrido con el realismo, e incluso con el movimiento romántico. Pero, ¿en qué consiste la relación entre imágenes y textos?

Al respecto, Vallejo declara que “la relación texto/imagen o imagen/texto tiene por objetivo llamar la atención del lector contemporáneo pero también del lector futuro sobre algunos contenidos más o menos importantes en opinión del editor” (2010, p. 180). Así, imágenes y textos que están vinculados parecen ser más relevantes que aquellos que no llevan esa relación; este nexos descubre una característica especial de los contenidos que presentan. No es gratuita la mención que realiza la profesora del lector del futuro, puesto que más adelante define que la alianza entre texto e imagen fue destinada por Urdaneta precisamente para el lector del futuro; tal vez para que este conociera esa realidad que tanto textos como imágenes buscan recrear. Publicaciones como el *PPI*, donde el texto y la imagen se entrelazan de ese modo, tienen un antecedente europeo directo en España, y este a su vez en Inglaterra y Francia. Colombia no fue el único país que produjo este tipo de

periódicos; México, Cuba y Perú también publicaron proyectos similares.

PALABRAS ILUSTRADAS POR FUERA DE COLOMBIA

El *PPI* se asemeja a los proyectos de publicaciones periódicas de índole costumbrista como *Los españoles pintados por sí mismos*, que a su vez parte de los periódicos ingleses y franceses. En América Latina, se realizaron publicaciones como *Los Mexicanos pintados por sí mismos* y *Los cubanos pintados por sí mismos*. No obstante, la publicación colombiana que parece asemejarse más a estas producciones es el *Museo de Costumbres* (1866), recopilación dirigida por José María Vergara y Vergara, a la cual, inclusive, se le pensó dar el nombre “Los colombianos pintados por sí mismos”, pero Vergara se abstuvo debido al escaso reconocimiento que tenía este reciente nombre en el exterior (Cortés, 2013, p. 18). El *Museo* recopila diversos cuadros y artículos de costumbres aunque carece de ilustraciones, a diferencia de las iniciativas similares; por esta razón, el *PPI*, puede afirmarse, viene a suplir ese lugar, sin demeritar la relevancia del *Museo*.

Estos proyectos de corte romántico y realista tuvieron por objetivo, menciona José Cortés, “mostrar, a través de descripciones literarias y obras litográficas, los tipos característicos de la sociedad” (2013, p. 16). Cortés realiza una comparación de *Los Mexicanos pintados por sí mismos* con el *Museo de Costumbres* y descubre que la publicación mexicana recreó tipos más urbanos y rurales, siguiendo la dirección trazada por las obras extranjeras de esta perspectiva. Además, trae a colación las palabras de Cristina Barros, quien estima que esta

obra mexicana logra una buena unión entre los aspectos plástico y literario, hecho que, apunta, muestra la relevancia que este tema tuvo para describir y dar a conocer los tipos sociales; es decir que la relación entre arte y literatura parece ser el común denominador de la preocupación por retratar los tipos y las costumbres de determinada sociedad. Estas publicaciones ilustradas, como la de *Los Mexicanos* recrean, por tanto, tipos sociales en su cotidianidad; dan cuenta de la particularidad de su vida cotidiana.

Los inicios de la relación entre arte y texto en España están marcados por la publicación periódica *Cartas Españolas* de 1881 que se asume como la iniciadora del Costumbrismo como género periodístico. Así como esta, en España son relevantes otras publicaciones periódicas ilustradas que han sido analizadas a raíz de la inclusión de imágenes en los periódicos y de su relación con textos del costumbrismo y el romanticismo; ejemplo de ello son los periódicos *Bretón de los Herreros* y *El Artista en el laberinto*. Ignacio Gil-Díez se detiene a analizar el primero y expresa una coincidencia, no gratuita, entre el surgimiento de las imágenes en la prensa española (en la primera mitad del siglo XIX) y el inicio de una temática costumbrista, lo cual se ve en la década de los sesenta, cuando hay dominio de los temas costumbristas en las imágenes. Se incluye la apreciación de Larra sobre el escritor de artículos de costumbres y se concluye que su labor es comparable a la del artista, pues busca “pintar al hombre de una sociedad concreta” (Gil-Díez, 2000, p. 35); hecho que advierte, a parte de la preocupación descriptiva y demostrativa, un interés antropológico e incluso etnográfico, y otro social y político, nacional; el cual contribuye

a definir el tema costumbrista, base de los textos y de las imágenes.

Dentro de la historia de las publicaciones periódicas en España que incluyen imágenes, Gil-Díez destaca un nuevo tipo de publicación ilustrada, aquella que utiliza el término “ilustración” en su título, que representa una serie de periódicos y revistas en los cuales la ilustración fue primordial y no algo secundario. Aquí se incluyen las publicaciones que se han catalogado como costumbristas. Gil-Díez identifica un tipo de grabado que denomina como “imagen costumbrista” y esta la define como “la ilustración que acompaña a los textos costumbristas e inclusive estos mismos” (2000, p. 36). Queda claro aquí el reconocimiento ilustrativo de la imagen, se describe como acompañante del texto; encima, es interesante percibir que al mismo texto se le adjudica un carácter pictórico, de ilustración.

Gil-Díez enuncia más adelante para referirse a *Los españoles pintados por sí mismos* que, en efecto, la tarea del ilustrador se ve supeditada a la del escritor (2000, p. 41); lo demuestra con una carta que esclarece esa subordinación. Al respecto declara que la imagen central de cada capítulo “la constituye la representación del tipo o personaje que ha sido protagonista de la narración, caracterizándolo y esclareciendo su tipificación” (Gil-Díez, 2000, p. 41). A esta imagen principal se le suman otras que se intercalan con los textos y se han clasificado en dos partes: 1) encabezamiento: lo conforman grabados que reflejan las acciones o el ambiente, principalmente del protagonista, y 2) decoración: van al inicio o al final. El autor expresa acerca de la relación entre imagen y texto:

Todas estas ilustraciones no deben incurrir en contradicciones con lo escrito. En su conjunto así lo hacen, algunas de las de menor tamaño aluden a algún momento de la narración, aunque la continuidad con el texto a veces no es excesiva. Puede pensarse que esto es debido a la distinta manera y forma de expresarse de textos e imágenes, cosa que sin duda debe tenerse en cuenta, pero a este motivo debe añadirse la dificultad que existía a la hora de coordinar el trabajo con ilustradores y escritores, sobre todo por la premura e imprecisión con la que se obligaba a trabajar a los dibujantes y grabadores (Gil-Díez, 2000, p. 41).

De lo anterior se tiene que la imagen y el texto aunque son dos cosas distintas, al guardar una relación deben evitar caer en contradicciones y, por el contrario, llevan un vínculo con cierta complementariedad. La dificultad en el nexo entre ambos obedece a sus divergencias en la forma de expresión y también a que el trabajo lo realizan dos personas diferentes, cuya coordinación es difícil de organizar.

Ante esta tipología de la imagen como ilustración se erige otra que revela un nivel de independencia de la imagen con el texto. Gil-Díez descubre que *Los españoles* está conformado por un doble discurso representado por el de las imágenes y los textos. “Ambos discurren paralelos, coincidiendo algunas veces, pero en su mayor parte estableciéndose como dos referencias a un mismo tema” (Gil-Díez, 2000, p. 44). Se destaca que, si bien pueden coincidir, algunas veces no lo harán, incluso en ocasiones no comparten el tema.

Así mismo, Borja Rodríguez en su estudio sobre *El Artista en el laberinto* expone que no siempre se presenta una relación entre el grabado y el texto; cuando la hay existe a modo de ilustración a través de dos posibilidades: retrato y escena. El primero se vincula con la biografía o la semblanza de un personaje, mientras que la escena se reconoce como la interpretación que hace un artista de un segmento de la narración. Se arguye que el texto periodístico requiere la imagen para reforzar el mensaje: “la imagen incide en la veracidad de la historia, le da más fuerza y constituye un valor documental, que apoya y da relevancia al texto” (2011, p. 9). Así que las imágenes que evidentemente establecen un vínculo con el texto aportan a su contenido, con lo cual se conforma una unidad entre imagen y texto que parece difícil de separar o ignorar. Con los avances en la calidad de la ilustración, esta relación se ve más fortalecida, refiere Rodríguez, se consigue un “mensaje único y coherente” (2011, p. 10), lo cual demuestra esa creación de una unidad, como se venía señalando.

Cuando una imagen actúa como ilustración pierde su autonomía debido a que se supedita al texto; es el caso de las escenas, identificadas como un tipo de ilustración, que se conciben como visiones incompletas de la historia. La escena se define como un “instante del relato atrapado en la imagen fija de la estampa: una función subordinada de la imagen al texto” (2011, p. 12). Por su parte, este mantiene una autonomía. Sin embargo, ello no significa que la imagen repita información presente en el texto, el objetivo es que le añada detalles, que sea más que una mera representación del mismo.

Rodríguez también trae a colación la colaboración entre el artista y el escritor como un aspecto importante que debieran tener en cuenta los directores de tales publicaciones periódicas. En este caso, se añade a lo dicho anteriormente que el ilustrador debe realizar una lectura atenta del texto puesto que “los elementos que se añaden al dibujo y que no parecían previamente en el texto tienden a acentuar más la impresión que el texto quiere causar, respetan su sentido y composición, ayudan a la lectura y potencian el efecto que el autor literario busca” (Rodríguez; 2011, p. 18). Se enfatiza, entonces, que la imagen se subordina a la intención y al contenido del texto, intensificando su mensaje y su efecto, a través de la inclusión de nuevos detalles que no contradicen ni pervierten el significado del texto.

Esta mirada a algunos estudios que han abordado la relación entre texto e imagen en la prensa ilustrada de otros países deja ver que tal vínculo es variable y que presenta, en algún sentido, una perspectiva costumbrista. Pero, ¿qué sucede en el caso del *Papel Periódico Ilustrado*?

PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO: EL COSTUMBRISMO COMO UN VÍNCULO ENTRE TEXTO E IMAGEN

Isabel Román (1988) reconoce la dificultad en la definición del costumbrismo, pues no se ha concluido si es un género o subgénero y la cronología también es imprecisa en la observación de su desarrollo. La autora trae las palabras de Juan Ferreras para particularizar, con las salvedades mencionadas, las obras costumbristas; de acuerdo con él, estas son de preferencia descriptiva, no

desarrollan una problemática y el protagonista, a diferencia por ejemplo de la novela, no se transforma en el devenir del relato; por eso ha resultado más conveniente hablar, para el caso del costumbrismo, de tipos y no de héroes, de “cuadros”, más que del universo de la obra. Para marcar más su particularidad, se distingue el costumbrismo de la novela de costumbres, el primero alude a todo un movimiento que se manifestó en diferentes tipos de textos, tiene un carácter general, mientras que en la novela se incorporan las costumbres dentro del relato, sin que ello implique su catalogación como costumbrista (Roman, 1988, pp. 168, 169).

Para Román, el costumbrismo está imbricado con el realismo, es pensado como germen de la novela realista. Sus características principales, a parte de las citadas por Ferreras, son la brevedad y la independencia; ambos criterios señalados, en particular, para el artículo de costumbres, el cual se diferencia del cuadro. El artículo de costumbres parece tener más cercanía con el periodismo mientras que el cuadro la tiene con la novela. Los dos, no obstante, coinciden en que hacen referencia a “algo inmediato que se encuentra en la realidad” (Román, 1988, p. 171). El texto costumbrista resulta, así, en una especie de testimonio, de documento de la realidad. Justamente esta característica es la que liga en general el costumbrismo con el periodismo, ambos se preocupan por plasmar la realidad al observarla en directo: “El escritor de costumbres se asemeja al reportero que va a la caza de la noticia del día” (Román, 1988, p. 172). De allí parte ese interés pictórico que se le ha identificado a la literatura costumbrista, de su asimilación con la labor reportera y la intención de ofrecer una visión casi fotográfica de la realidad

(Román, 1988, p. 171). En este caso, el autor, destaca Román, se ubica como un intermediario entre el objeto (el mundo, la realidad) y el lector, es un “instrumento mediante el cual se traslada la realidad al receptor” (1988, p. 173).

Aún así, este vínculo se ve problematizado por el uso del recurso del narrador, ya que el aparente interés de exhibir de manera objetiva la realidad se contradice, en cierta medida, por la narración enunciada desde un foco de visión específico. En esto consiste la divergencia con el periodismo, siguiendo la digresión planteada por la autora, puesto que el narrador es un artificio literario que pretende relatar esa realidad de una forma particular; desde una óptica personal. El juego se hace más interesante cuando se observa que varios autores acuden al uso del sinónimo, por lo cual la ficcionalización se hace más notoria y decidida. Se concluye que en el costumbrismo se presenta una “profunda implicación entre lo ficticio y lo real. Se intenta ofrecer la creación literaria con todas las apariencias de la realidad” (Román, 1988, p. 171). Para el desarrollo del costumbrismo, menciona la autora, es imprescindible la presencia de ese “observador-narrador”, es una clave en su configuración. La realidad que el costumbrismo busca pintar se encuentra tipificada e inmortalizada en tipos y escenas. Esta manera de percibir la realidad incide en su acercamiento desde lo pictórico, incluso lo textual-pictórico.

Por otro lado, desde el ámbito artístico, Beatriz González parte de la definición de “costumbres” e incluye una cita del periódico *El Regañón general* (1803) donde se expone que las costumbres son aquellos hábitos que forman el carácter del hombre y los pueblos,

pueden ser buenos o malos y surgen del temperamento, los usos o las opiniones. El costumbrismo da cuenta por tanto de esos hábitos, como una manera de conocer el carácter de los pueblos americanos en este caso. En Colombia, dice González, a mediados del siglo XIX hubo una tendencia creciente por las costumbres, lo cual fue impulsado por el espíritu ilustrado y científico de inicios de siglo y por la naciente reflexión nacionalista (González, 2013, pp. 140, 141). Como lo señala Carlos José Reyes, el primer objeto de los escritores costumbristas fue la identidad nacional; por consiguiente, esa definición de “costumbres” traída por González posibilita la comprensión de la relevancia del costumbrismo en ese proyecto de construcción identitaria. Para entender esa identidad se vio la necesidad de conocer y mostrar los hábitos que dieron lugar a los caracteres nacionales, identificados estos como tipos o escenas. Por ende, Reyes refiere que en las obras costumbristas se vislumbra una “necesidad por afirmar las características propias de su región, o defender su idiosincrasia y así su identidad, su propio sentido de la existencia” (Reyes, 1988, p. 205).

En Colombia, los estudios acerca del costumbrismo se han detenido con mayor ahínco en su aspecto literario, se aprecia que obras relevantes de la literatura colombiana son costumbristas y por tal razón han sido centro de atención de las investigaciones; ejemplo de ello es *Manuela* de Eugenio Díaz y de cuadros de costumbres como “Las tres tazas” de Vergara y Vergara (Mujica, 1977). Aunque, en menor medida, la pintura costumbrista ha tenido algunos acercamientos, se resaltan las figuras de José Manuel Groot, Juan Francisco Mancera, José

María Espinosa y, de forma más especial, Ramón Torres Méndez (González, 2013, pp. 137-165).

González menciona que la pintura de costumbres tiene un carácter múltiple que incide en que deba leerse desde ámbitos distintos: científico, sociológico, tradicionalista o nacionalista, a diferencia de la literatura costumbrista no tiene un propósito tan claro sobre las costumbres, buscaba representar tanto conmiseración como desprecio por el pueblo. No llegaba, como la literatura, a cuestionarse por ese culto exagerado por las costumbres (González, 2013, p. 143); se vio, además, ligada con la caricatura, en razón de un humanismo que se tornaba moral y político.

En ambas aristas del costumbrismo, la literaria y la pictórica, fue fundamental y clave en el desarrollo de la Comisión Corográfica, proyecto científico y geográfico bajo el cual se exacerbó el interés por la construcción y el afianzamiento de una identidad cultural que fuera nacional. Este proyecto logra expresar esa relación entre arte y literatura que caracteriza al costumbrismo puesto que a la par que se describía con palabras, se hacía con dibujos. Esta necesidad fue prevista y reconocida por Agustín Codazzi en su programa de la realización de la Comisión. Fruto de este proyecto es el libro recopilatorio *Peregrinación de Alpha* de Manuel Ancízar, cronista que acompañó en principio a la Comisión; así como los dibujos de Carmelo Fernández., Henry Price y Manuel María Paz. Reyes estima que “La Comisión Corográfica influyó notablemente en la mejor literatura costumbrista, al relacionar sus cuadros y relatos con la investigación científica y la pintura detallada y precisa de las

regiones y sus personajes” (1988, p. 226). No es gratuito que Reyes utilice el término “pintura” para referirse a la labor ejercida por la literatura de costumbres, pues esa relación de imagen y texto parece estar presente en la definición misma de costumbrismo, como si esa imbricación fuera necesaria para explicar el objeto y producto de la obra de costumbres. Los textos costumbristas narran, pero también pintan una realidad; los dibujos costumbristas pintan pero también narran la realidad. Expresa Mújica, parafraseando a Eduardo Serrano, “el propósito de redescubrimiento y afirmación racionales, común a unos y a otros, los llevó a escribir con la paleta y a pintar con la pluma” (Mújica, 1977, p. 8).

Ahora bien, ¿qué relación tiene el *Papel Periódico Ilustrado* con el costumbrismo? Mújica afirma que después del periódico *El Mosaico*, órgano primordial en la difusión de las obras costumbristas en Colombia, los artículos de costumbres se siguieron difundiendo en otras publicaciones dentro de las que incluye el *PPI* (Mújica, 1977). A pesar de ello, no se detiene a analizar este periódico, aun cuando parece haber dado continuidad y una cara nueva, ilustrada por lo menos, al proyecto costumbrista configurado en el *Museo de Costumbres* recopilado por Vergara. El aporte fundamental de esta publicación a los demás periódicos que también incluyeron obras costumbristas lo constituye, es claro, la ilustración y el predominio que tendrá la imagen sobre otras publicaciones periódicas que insertaron grabados en menor número. Más aun la relevancia es establecida por la relación que se crea entre las imágenes y los textos. Vallejo reconoce que de esta relación predomina el carácter ilustrativo, “un alto porcentaje de estas obras

fue concebido expresamente para ilustrar los poemas, los cuadros de costumbres, las crónicas y las biografías” (2010, p. 168).

La autora identifica en el periódico mismo la denominación “ilustraciones” para las imágenes que se vinculan a los textos costumbristas o periodísticos, y asevera que “esta relación intrínseca entre lo gráfico y lo textual indica la lectura conjunta de los dos elementos” (Vallejo, 2010, p. 172). Dentro de estas ilustraciones destaca una de ellas que acompaña los cuadros costumbristas, representan escenas de costumbres que tienen lugar en vistas urbanas donde actúan los tipos humanos que también son recreados. Al respecto, dice Vallejo que “estas imágenes logran agarrar la esencia de la narración que ilustran, a veces, de manera tan pegada al texto que a simple vista podríamos pensar que las líneas se escribieron para poner en escena los dibujos” (2010, p. 173). Se descubre que las imágenes no solo describen y pintan escenas, sino que también tienen un carácter narrativo que fortalece su vínculo con el texto y conlleva pensar en una imbricación más fuerte entre arte y literatura en el costumbrismo.

Aparte de este tipo de relación que resulta tan significativa a la hora de analizar las características del costumbrismo, la profesora reconoce otros tipos que se presentan en el *PPI*; además de la imagen inspirada en el texto, identifica como segunda tipología el texto que se inspira en la imagen y los textos e imágenes que son independientes (2010, p. 181). En el primer caso, el ya mencionado, se está frente a un texto ilustrado; por el contrario, en el segundo tipo, la imagen inspira textos que Vallejo caracteriza en el periódico como crónicas o escenas biográficas.

En definitiva, la preponderancia en el *PPI* la tiene, concluye la autora, el texto ilustrado; “la imagen al servicio de la letra” (2010, p. 182). De ahí que resulte interesante profundizar en ese vínculo entre imagen y texto a la luz del costumbrismo y de los estudios que se han realizado en otros países sobre este tipo de publicación periódica.

Esta situación se ve reforzada con las implicaciones que las imágenes y textos conllevaron a la hora de pensar el asunto de la identidad nacional y de la idea de este periódico como un archivo que registró artística y literariamente, una mirada sobre la realidad del país en un periodo del siglo XIX. Solano admite que los grabados del *PPI* “parecen tener la intención de crear un archivo de las diferentes razas, etnias, colonias, trabajos, etc., que existían en Colombia” (2011, p. 154); se descubre en el arte cierta labor etnográfica y antropológica que da una interesante perspectiva a la importancia de este periódico. El interés costumbrista por recrear la realidad y su despliegue en imágenes y textos configura una imagen de nación que es necesario estudiar a profundidad. Solano, por ejemplo, revela que el *PPI* fue un “gestor de memoria colectiva” (2011, p. 156) que ha incidido en el ideal de nación que se ha prolongado desde el siglo XIX.

CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS DE ESTUDIO

Este estado del arte permitió ratificar, como lo mencionaron las autoras Solano y Vallejo, la necesidad de analizar el *PPI* con una aproximación más detallada y reflexiva que posibilite dar cuenta de las implicaciones de la relación entre imágenes y texto en la publicación periódica y su imbricación con el

costumbrismo. Resulta pertinente realizar una lectura de los dos elementos al mismo tiempo como lo sugiere la profesora Vallejo; asunto que requiere, en primer lugar, de un estudio pormenorizado de los grabados desde la perspectiva artística. Esta autora advierte, incluso, que su estudio constituye “el punto de partida para una investigación interpretativa, ya que consideramos haber terminado la exploratoria” (Vallejo, 2010, p. 185). Tal propuesta investigativa requiere atender los planteamientos teóricos del mecanismo de la *écfrasis*, no sin antes detenerse a analizar la estructura de los dibujos, para lo cual sería útil partir de la propuesta metodológica de la percepción visual, sobre la que se considera Rudolf Arnheim su máximo representante. Esta perspectiva se puede ver complementada con un acercamiento iconológico que favorezca la contemplación de los significados subyacentes en las estructuras visuales y que pueden ayudar a considerar los aspectos narrativos que los grabados extrapolan y recrean de los textos, o sobre los cuales los textos son escritos.

Michael Rifaterre (2000) establece una diferenciación entre dos tipos de *écfrasis*: literaria y crítica, la primera de ellas parece ser de mayor utilidad en el estudio de la interacción texto literario-imagen en el *PPI* puesto que la *écfrasis* literaria a diferencia de la crítica no necesariamente parte de un cuadro existente, real, sino que puede presuponerlo, partir de una pintura ficticia que surja en el relato o en el poema. Menciona el autor que es, además, un ejemplo de encomio, busca provocar la admiración por la obra que se comenta; más que realizar un juicio crítico y debidamente argumentado como lo haría la *écfrasis* crítica (Rifaterre, 2010). Arguye Rifaterre:

El texto literario se comporta como si tuviera necesidad de un ejemplo que trascendiera su propio discurso, y como la pintura es descrita para servir de cláusula a la secuencia verbal, en modo alguno se puede definir la écfra-sis literaria como una lectura, pues lo que descifra en primer lugar es el cuadro sino a su espectador. Es la interpretación del espectador (del autor) lo que dicta descripción, y no a la inversa (2010, p. 174).

Desde el recurso ecfrástico, la relación entre texto e imagen se analiza entonces a partir de su contemplación como una lectura, más aun, como una interpretación. Este mecanismo posibilita dar cuenta de las características de tal interacción involucrando los elementos compositivos, tanto del texto como de la imagen, y aquellos que son aportados por el espectador (que bien puede ser lector u observador dependiendo del tipo de relación).

En consonancia con esta perspectiva teórica, Vicens Furió (2002) plantea una metodología de análisis de las obras pictóricas que incluye el contexto, las circunstancias históricas y culturales que incidieron de una u otra manera en la creación de determinada obra, es decir, se tiene presente el espectador, aunque no precisamente como conciencia individual, sino en la medida en que hace parte de una sociedad particular, con una historia y una cultura que le es propia. La propuesta de Furió también logra conciliar el planteamiento teórico de la percepción visual y el iconológico, en especial, en sus postulados sobre el estudio de la dimensión temporal en la pintura. Partiendo de los criterios establecidos por Omar

Calabrese, comprende que el tiempo en un cuadro puede analizarse a través de seis aspectos: 1) tiempo de la historia, se descubre desde un estudio iconológico, mediante el cual se devela la narración de las escenas configuradas; 2) tiempo de la acción, es aquel que presenta la duración de la imagen que se configura en el cuadro, para analizarlo resulta de utilidad la propuesta de la percepción visual; 3) tiempo de la escena o tiempo cronológico, se identifica a través del reconocimiento de la hora, la fecha o la estación; 4) escena temporal, el cuadro en sí expresa una dimensión temporal; 5) alegoría; y 6) espectador, se refiere a la temporalidad del proceso perceptivo (Furió, 2002, pp. 222-230). Con estos criterios es posible analizar la interacción entre textos literarios y grabados del *PPI* a partir de la observación del elemento narrativo de las imágenes, que se hace evidente con el reconocimiento de la dimensión temporal.

Sería, por lo demás, interesante proponer un análisis diferente que se aleje de las teorías miméticas que sugieren que el costumbrismo es una copia de la realidad y pensar estos grabados desde la perspectiva de configuración de una forma particular de ver la realidad. Así, dejando de comprenderlas como copia y al verlas como creación podrían surgir nuevas ópticas que enriquezcan su lectura y comprensión desde el campo del arte y la literatura. ¿Qué es lo que tales grabados configuran en términos artísticos, literarios, sociales y culturales? Más que interrogarse por cuál era la realidad que imitaban y copiaban, sería interesante preguntarse por la realidad que configuraron y por la forma de ver que instauraron y la cual, tal vez, pudo haber incidido en la manera como se veía y se leía el mundo.

Expone Rafael Maya: “No son, pues, los cuadros de costumbres páginas de sabor literario, condimentadas de gracias picaresca, sino documentos históricos, verídicos hasta donde es posible mantener los fueros de la verdad dentro de la creación artística” (s. f, p. 202) (subrayado propio). Aunque apunta que la verdad tiene una condición especial en el arte, esto no es impedimento para que reconozca que igual puede hablarse de que los cuadros de costumbres son “verídicos”, y que su importancia va más allá de lo artístico.

Siguiendo a Martín Heidegger en su texto sobre *La doctrina platónica de la verdad* (1952), este concepto de verdad se corresponde con la *orthóteas* (rectitud) que se refiere a la verdad por cuanto “justeza de la percepción y del enunciar” (1952, p. 11). La *orthóteas* se diferencia de la verdad entendida como *alétheia*, como desocultación, que alude al proceso que realiza el hombre cavernario, descrito por Platón, donde a medida que va saliendo de la caverna, va hallando cada vez “lo más desoculto”, hasta alcanzar la *idéa* y la *hee tou agathou idéa* o idea suprema. Menciona Heidegger: “Verdad significa primariamente lo arrancado con lucha a la ocultación en que yacía. De modo que verdad es ese arrancar con lucha y siempre en la forma de un desentrañar” (1952, p. 8). En la *orthóteas*, la esencia de la verdad se desplaza sobre la esencia de la *idéa*, es decir, sobre el ver, entendido como “justo mirar”, y de esta forma se produce un cambio en el lugar de la verdad: deja de estar en el ente mismo y se dirige al comportamiento humano frente al ente. La mutación consiste en que la verdad no alude a lo conocido, a la desocultación; sino al conocer, a la justeza en la percepción. De este modo, “El enunciado

es verdadero en la medida que se adecúa a la situación objetiva; por consiguiente, cuando es *homóiosis*, congruencia” (Heidegger, 1952, p. 12); esta verdad requiere que dos elementos se pongan en una relación y se estime la congruencia entre ambos, que uno se adecúe al otro.

La idea de verdad que defiende el costumbrismo se ubica bajo la *orthóteas* en tanto que las creaciones artísticas buscan adecuarse a la “situación objetiva”, a la “realidad”; la verdad se encuentra en la “justeza del representar enunciativo” (Heidegger, 1952, p. 12) o, en otras palabras, un grabado costumbrista se juzga como verdadero porque logra una congruencia entre el dibujo y lo “real”. En este caso, la belleza de estas prácticas artísticas se explica por el criterio de verdad; es bello si es verdadero: “Uno de los resortes de su arte consiste en abultar los detalles y ofrecer lo minúsculo como contemplado a través de una lupa” (Maya, s. f., p. 213). Lo específicamente artístico en el quehacer del autor se identifica con su capacidad de captar con cuidado los detalles de la realidad. Lo artístico, a su vez, es reconocido como lo bello; es decir, la belleza se comprende como la belleza del arte o de la literatura; el arte, entonces, es entendido como representación, en una relación de congruencia con la realidad.

No obstante, el caso particular de la imagen en el PPI complejiza esa noción de verdad. La relación estrecha existente entre imagen y texto literario hace necesario pensar que la fidelidad que debe seguir la imagen se refiere tanto al texto como a la realidad que este recrea. La imagen en su calidad de ilustradora debe representar el texto que representa la realidad. ¿Cuál de las dos verdades

reconoce, la del texto o la de la realidad? ¿O a las dos? ¿Y de qué manera lo hace?

Ahora, a pesar de que el criterio de *verdad* suele ser determinante a la hora de definir el costumbrismo, o inclusive el arte y la literatura en general, se requiere expandir la mirada y preguntarse si no vale la pena cuestionar esa relevancia que el criterio de verdad ha tenido para la idea de arte y belleza en el costumbrismo. A pesar de que sea posible llegar a la conclusión de que efectivamente ese criterio es lo más relevante del movimiento, se hace necesario ahondar más en ello. Debe recordarse que Immanuel Kant en la "Analítica de lo bello" (2007) reconoce dos clases de belleza: libre y adherente; la primera no presupone un concepto al cual el objeto debe adecuarse; los objetos no están determinados por concepto alguno, placen de manera libre y por sí mismos, "no significan nada por sí, no representan nada, ningún objeto, bajo un concepto determinado" (2007, p. 158). Mientras tanto, la belleza adherente presupone un concepto que determina lo que debe ser el objeto, es una belleza que se encuentra condicionada por un concepto; los objetos representan algo conforme a un concepto y a un fin particular. En este caso, el juicio de gusto se relaciona con la satisfacción en lo bueno. Este concepto de belleza kantiano implica que pensarlo y concebirlo para el arte requiere un distanciamiento de la noción de arte como representación.

En este sentido, la noción de verdad de Heidegger como *orthórtees*, que implica pensar el arte en términos de representación, en relación con la idea de belleza definida por Kant, entraña una belleza adherente, puesto que se presupone un concepto al cual el objeto debe identificarse, el objeto representa,

está en lugar de otra cosa; el arte, desde esta perspectiva, no expresa una belleza libre, ni desinteresada.

De esta manera, al considerar que la belleza de estas prácticas artísticas se explica por el criterio de verdad (es decir, son bellas si son verdaderas) se demuestra que esa noción de belleza de acuerdo con Kant no alude al juicio puro de gusto, sino a un juicio "bárbaro", relacionado con el bien, en cuanto que se une a un concepto bajo el cual se mide el objeto, lo bello está condicionado, en el costumbrismo, por la congruencia con la realidad, por los conceptos que predeterminan (e idealizan) los objetos que se recrean.

Resulta pertinente, entonces, preguntarse si es posible apreciar las imágenes y textos del *PPI* a partir de un concepto de belleza que se aparte de esa idea de verdad, que posibilite la identificación de aquello que configuran, más que de lo que copian, tales objetos estéticos. Las reflexiones filosóficas de Kant al respecto permiten desplegar esos cuestionamientos y contribuyen a avanzar en la descripción hacia una interpretación de lo que supuso el costumbrismo para los procesos del arte, la literatura y la cultura en Colombia.

REFERENCIAS

- Acuña Prieto, R. N. (2002). *El papel periódico ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Arango, S. S. (2011). Comienzos de la enseñanza académica de las artes plásticas en Colombia. *Historia y sociedad*. (21), 145-170.

- Bozal Fernández, V. (1980). Los españoles pintados por sí mismos y la ilustración romántica. *Boletín del Museo e Instituto Camón Azna*, (1), 58-81.
- Cortés Guerrero, J. D. (julio-diciembre, 2013). Las costumbres y los tipos como interpretaciones de la historia: Los mexicanos pintados por sí mismos y el Museo de cuadros de costumbres. *Estudios de Literatura Colombiana*, (33), 13-26.
- Gil-Díez Undizaga, I. (2000). Bretón y la imagen costumbrista. En M. A. Munro, *La obra de Manuel Bretón de los Herreros II Jornadas bretonianas*. (pp. 33-56). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Giraldo, G. (1980). *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- González, B. (2013). *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Greenberg, C. (1940). Towards a Newer Laocoon. Recuperado el 20 de mayo de 2014, de <http://west.slcschools.org/academics/visual-arts/documents/Laocoon.pdf>
- Gutiérrez, S., Molina Porras, J., Ángeles Quesada, N. y Ribao Pereira, M. . (2012). *Literatura e Imagen. La biblioteca Arte y Letras*. Santander: Universidad de Cantabria
- Jiménez Fernández, W. F. (mayo-agosto, 2012). El Papel Periódico Ilustrado y la configuración del proyecto de la Regeneración (1881-1888). *Historia, Crítica*, (47), 115-138.
- Heidegger, M. (1952). La doctrina platónica de la verdad. *Cuadernos de filosofía*, (10, 11 y 1), Fascículo VII, Año V-VI., 277-300
- Kant, I. (2007). Analítica de lo bello. En *Crítica del juicio* (pp. 127-175). Madrid: Espasa Calpe.
- Lessing, G. (1957). *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Barcelona: Iberia.
- Marchán Fiz, S. (1987). La estética del siglo XX y la metáfora del lenguaje. En *La estética en la cultura moderna* (pp. 225-248). Madrid: Alianza.
- Medina, Á. (2009). La gráfica de 1823 a 1970. En M. del P. López Pérez. *Historia del grabado en Colombia* (pp. 63-111). Bogotá: Planeta.
- Mujica, E. (1977). Costumbrismo. En M. G. Romero y A. Miramón. *Enciclopedia de Colombia*. Vol. 5. (pp. 3-23). Nueva Granada: San Sebastián.
- Pérez Salas, M. E. (1997). *Costumbrismo y litografía costumbrista en México durante la primera mitad del siglo XIX*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez Salas, M. E. (2005). *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reyes, C. J.. (1988). El costumbrismo en Colombia. En A.A.V.V. *Manual de literatura colombiana* (pp. 175-245). Bogotá: Procultura.
- Rodríguez Gutiérrez, B. (2011). *El Artista en El Laberinto: un recorrido por la prensa romántica ilustrada*. Santander: Tremontorio.
- Rodríguez Gutiérrez, B. (2010). Palabra e imagen. Las ilustraciones en los periódicos literarios del XIX. En B. Rodríguez Gutiérrez (autor), *Periodismo literario. Naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas* (p. 88-116). Madrid: Fragua comunicación.

- Rodríguez Gutiérrez, B. (2010). *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Román, I. (1988). Hacia una delimitación formal del costumbrismo decimonónico. *Philologia Hispalensis*, (3), 167-179.
- Solano, J. (2011). El grabado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Su función como ilustración y la relación con la fotografía. *Revista de Estudios Sociales*, (39), 146-156.
- Tatarkiewicz, W. (2010). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Tobón, D. J. (2013). Towards a Newer Laocoon. *Partisan Review*, (7), 296-310. Recuperado el 28 de julio de 2014, de <http://es.scribd.com/doc/217090673/2013-09-11-Greenberg-Hacia-Un-Nuevo-Laocoon>
- Troncoso, D. (2008). ¿Literatura ilustrada o ilustración literaturizada? En J.-F. Botrel (ed.), *Actas del IV Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: La Literatura española del siglo XIX y las artes* (pp. 536-538). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Ucelay de Cal, M. (2008). *Los españoles pintados por sí mismos. (1843-1844) Estudio de un género costumbrista*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Vallejo Murcia, O. (2010). Una propuesta de lectura del *Papel periódico Ilustrado* (1881-1888). El tema de la imagen. En A. M. Agudelo y A. Laverde (Comp.). *Observaciones históricas de la literatura colombiana: elementos para la discusión. Cuadernos de trabajo III* (pp. 155-186). Medellín: La Carreta.