

Imaginar un paraíso en ultramar: imágenes de la Nueva Granada en *Utazás Kalifornia Deli Reszeiben* (1860)

Imagining a Paradise Overseas: images of New Granada in *Utazás Kalifornia Deli Reszeiben* (1860)

Carlos Felipe Suárez Sánchez

Facultad de Artes Plásticas y Audiovisuales, Benemérita

Universidad Autónoma de Puebla, México

carlos.suarez@correo.buap.mx

 <https://orcid.org/0000-0002-8309-1053>

Resumen

El presente artículo se propone estudiar un caso particular de descontextualización de la imagen impresa. En su desarrollo se exploran las vías por las cuales el expedicionario húngaro Janos Xántus se hizo con las imágenes que el artista neogranadino Ramón Torres Méndez, realizó de su terruño, empleándolas para ilustrar *Utazás Kalifornia Deli Reszeiben*, uno de los dos volúmenes que Xántus publicó en Budapest sobre su paso por California a mediados del siglo XX. Las causas y consecuencias de aquella descontextualización son abordadas desde los fenómenos de la iconotextualidad e intermedialidad, y también a la luz de las estrategias editoriales y discursivas del periodo que usualmente fomentaron falsas impresiones sobre los paisajes y los habitantes de periferias lejanas a las metrópolis europeas. Todo ello permite construir una breve reflexión sobre los modos en los que los medios hegemónicos han construido las alteridades, en particular durante los siglos en que todavía se exploraba el “Nuevo Mundo”.

Palabras clave: Imagen impresa, Historia de la cultura, siglo XIX, Nueva Granada, California, Hungría.

Abstract

This article examines a particular case of the decontextualization of the printed image. It explores the ways in which the Hungarian expeditionary János Xántus acquired the images of his homeland produced by the New Granadan artist Ramón Torres Méndez, subsequently employing them to illustrate *Utazás Kalifornia Deli Reszeiben*, one of the two volumes Xántus published in Budapest recounting his sojourn in California in the mid-nineteenth century. The causes and consequences of this act of decontextualization are analyzed through the lenses of iconotextuality and intermediality, as well as in relation to the editorial and discursive strategies of the period that often encouraged misleading impressions of the landscapes and peoples inhabiting regions far removed from the European metropolises. Taken together, these considerations provide the basis for a brief reflection on the ways in which hegemonic media have historically constructed alterity, particularly during the centuries in which the so-called “New World” was still being explored.

Keywords: Printed image, History of culture, 19th century, New Granada, California, Hungary.

Recepción: 30 Abril 2025 | Aceptación: 18 Agosto 2025 | Publicación: 01 Octubre 2025

Cita sugerida: Suárez Sánchez, C. F. (2025). Imaginar un paraíso en ultramar: imágenes de la Nueva Granada en *Utazás Kalifornia Deli Reszeiben* (1860). *Palabra Clave (La Plata)*, 15(1), e258. <https://doi.org/10.24215/18539912e258>



Esta obra está bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

1. Introducción

Desde la aparición de América en el horizonte europeo, este territorio y su gente dio lugar a fabulaciones que alimentaron la imaginación, la iconografía y la literatura de occidente (O’Gorman, 1958). Pero de manera más precisa, hacia finales del siglo XVIII y a hasta la medianía del siglo XIX, América se ofreció cual inagotable espacio de descubrimiento para las ávidas mentes europeas que habían convertido aquellas visiones equívocas de cinocéfalos, caníbales o demonios (Bitterli, 1982), en objetos de estudio de las nascentes ciencias de la antropología y la historia. En las entrañas de su vasta geografía yacían rarezas naturales que promovieron cuantiosas expediciones científicas auspiciadas, en su mayoría, por la Corona Española (Bleichmar, 2014). Tras las guerras de independencia, este interés científico, que alcanzó otras latitudes del viejo continente, derivó después en aventuras individuales de botánicos, geógrafos o industrioses comerciantes de diversas ramas que seguían viendo en las otrora colonias europeas una oportunidad para saciar su hambre de conocimiento o riqueza.

Ya hacia mediados del siglo XIX, algunas de las más tardías iniciativas expedicionarias encontraron sustento en el deficiente conocimiento geográfico y cartográfico que los moradores y gobiernos americanos detentaban. En tal escenario, los aventureros europeos, depositarios de la técnica y las herramientas precisas para tales tareas, se convirtieron en las alternativas más claras para el desarrollo de tales ciencias en las jóvenes naciones. Valga decir, no obstante, que en algunas ocasiones la ignorancia geográfica era propiciada por una flaca economía que se dedicaba, casi en exclusiva, a la rama militar que defendía acuciosamente la soberanía recientemente alcanzada, y procuraba el control de la población civil en un periodo de prolongadas disputas intestinas. En otras circunstancias, el desconocimiento se debía al celo de la Corona Española y el consecuente rompimiento de las relaciones con sus antiguos benefactores, lo que los privó de los frutos de una extensa tradición cartográfica (Suárez Sánchez, 2020). En otras latitudes, la dificultad propia de la orografía y la densidad de la vegetación autóctona impedían tomar conciencia de su territorio. Pero en definitiva podría decirse que los casos más curiosos se deben a la modificación constante de la geografía política, ya fuese a través de la adhesión, o pérdida de territorio que dificultaba la estabilidad de los estudios cartográficos y el consecuente reconocimiento de un mapa-imagen que simbolizara concretamente la soberanía y dotara de símbolos discernibles a la población (Díaz Angel *et. al.*, 2013).

En este complejo panorama, y en dos regiones distantes de la América indómita, tuvieron lugar los viajes de tres hombres de muy diversas disciplinas y con intereses disímiles. Ellos fueron el pintor neogranadino Ramón Torres Méndez, el botánico estadounidense Isaac Farewell Holton y el ornitólogo húngaro János Xántus. El periplo de Torres Méndez cubrió una pequeña región de la Nueva Granada –hoy Colombia–, situación contrastante con la de Holton, quien peregrinó desde la costa caribe hasta el suroccidente de dicho país. Xántus, en cambio, recorrió los Estados Unidos de América y se convirtió en uno de los primeros expedicionarios del entonces recientemente adherido territorio californiano. ¿Qué tienen en común estas rutas? La respuesta se halla en la imagen impresa.

En el desarrollo de este artículo se busca demostrar el modo en el que las estampas cruzaron los itinerarios de tres expedicionarios que visitaron diversos lugares en diferentes momentos, usando para ello una misma fuente visual. En consecuencia, tales descontextualizaciones de la imagen homogenizaron y tergiversaron en dicho proceso, los relatos visuales y el imaginario que sobre América se construía en otras latitudes. El empleo descuidado de las mismas fuentes compositivas para ilustrar uno u otro territorio, sin importar la vigencia o coherencia del motivo visual con el elemento descrito, revitalizaron las prácticas fantasiosas de las crónicas y relaciones de la conquista casi trescientos años después. Por tanto, en el desarrollo de este estudio se busca también cuestionar el papel de las manifestaciones iconotextuales en las construcciones imaginarias de los territorios nacionales, regionales y de ultramar, poniendo de manifiesto las inéditas relaciones que se tejieron a

través de la imagen impresa entre distintos lugares de América y una particular esfera de recepción en Europa, a saber, Hungría.

2. Orígenes y entrecruzamientos de los itinerarios

Ramón Torres Méndez (1809-1885) ha sido reconocido como el epítome de la pintura costumbrista neogranadina. Ningún compendio de arte colombiano se ha atrevido a pasar por alto su contribución al imaginario visual vernáculo y bogotano, y la gran mayoría de críticos e historiadores del arte lo han ensalzado como el más digno pintor de la Nueva Granada desde Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (Sánchez Cabra, 1987). Lo cierto, sin embargo, es que a pesar de la gran admiración que ha despertado su obra, su vida había sido poco estudiada. La modélica investigación de Efraín Sánchez Cabra, *Ramón Torres Méndez: pintor de la Nueva Granada 1809-1885*, publicada por el Fondo de Cultura Cafetero en 1987 es una excepción a este vacío bibliográfico. Antes de dicha monografía sólo se había alimentado mitos sobre su vida, como el caso de la primera biografía escrita sobre el pintor bogotano, aquella que publicó José Belver en el número 112 de *Papel Periódico Ilustrado*, el 15 de marzo de 1887 (Belver, 1887), cien años antes del libro de Sánchez Cabra. Más recientemente, puede encontrarse otra importante investigación sobre su obra en la tesis de maestría de Olga Mayerly Tarazona Medina (2016), pero pocos otros datos sobre la vida de Méndez han surgido a la luz en las últimas décadas. Sin embargo, puesto que no es menester de este artículo redundar sobre la vida o la vasta obra de este afamado pintor, el presente artículo se restringirá a narrar un momento particular de su carrera, aquel en el que las imágenes lo llevaron a cruzarse con la trayectoria de Isaac Holton y Xántus. Para tal efecto se hace un breve recuento cronológico de los acontecimientos que los hicieron coincidir.

En principio, cabría mencionar que describir a Torres Méndez como un viajero no es adecuado para un artista que pasó la mayor parte de su vida en Bogotá, y más cuando se sabe que rechazó la posibilidad de embarcarse hacia Europa (Belver, 1887). Por el contrario, pocos pintores o dibujantes dedicaron tanto tiempo y esfuerzo en retratar la vida cotidiana capitalina. Y es que fue en su ciudad natal donde se formó y se granjeó la consabida fama que le precede. Educado bajo una tardía lógica gremial, propiciada por el taller artesanal de su padre, Torres Méndez aprendió a pintar como un “profesional” y a “vivir con el fervor de un artesano” (Barney-Cabrera, 1980, p. 88). De acuerdo a sus biógrafos, fueron la ausencia de una academia de artes, y la negativa del único maestro de pintura en Bogotá –Pedro José Figueroa–, las circunstancias que lo privaron de educarse formalmente en las artes; pero en su lugar se ha consolidado el mito de un autodidacta superdotado. Con todo, se sabe que su trayectoria y conocimiento de la gráfica se parapetó en su paso por talleres de tipografía, como el del inglés Jayme Cowie, en 1824, donde aprendió el oficio de impresor, y su posterior trabajo para el periódico *La Bandera Tricolor* del señor S.S. Fox hasta 1828. Pero al final de cuentas, todo indica que su formación artística académica puede reducirse a las clases de diseño y grabado que recibió en 1837 a cargo Antonio Lefebvre en la escuela de grabado de la Casa de Moneda (*Gaceta de la Nueva Granada*, 1837) y al trabajo que realizó en el taller de litografía de los hermanos Celestino y Jerónimo Martínez, donde según Eugenio Barney-Cabrera (1980), también aprendió el oficio de la fotografía.

Pese a que la mayor parte de su actividad artística la dedicó a lo que fue su *modus vivendi*, el retrato civil, en el recuento de su obra también destaca iconografía religiosa, pintura de paisaje y, por supuesto, los tipos y costumbres que le merecieron su grande fama. Torres Méndez tuvo una reconocida carrera que lo llevó a ser el primer profesor de arte de la Universidad Nacional, a ganar premios en exposiciones de arte y a presidir la comisión que seleccionó los cuadros que darían vida a la colección del Museo de Arte Colonial y el Museo Nacional.¹

Como se ve, su vida sedentaria de pintor-artesano le permitió vivir sin mayores complicaciones, enemigos políticos u obstáculos para ejercer su profesión. No obstante, se sabe de tres episodios que sacudieron su vida de manera particular. El primero es una breve incursión militar de la que resultó herido. El segundo está

constituido por un par de viajes que realizó entre los años de 1838 y 1841: hacia el Valle de Tenza y las regiones de Antioquia, Huila, Tolima y Quindío (González, 1985). El tercer episodio, tiene que ver con la negativa del general Agustín Codazzi, en 1853, para integrarlo como pintor de la Comisión Corográfica de la Nueva Granada en reemplazo de Henry Price; en su lugar se quedó un alumno del mismo Torres Méndez, el cartógrafo Manuel María Paz (Sánchez Cabra, 1999). La Comisión terminó abruptamente en 1859 y a la postre –pese al desaire de Codazzi– las 151 acuarelas que conformaron el álbum de la expedición sí incluyeron dos de las obras de Torres Méndez; aquel conjunto de imágenes, no obstante, vio la luz como materia impresa casi cien años después. Como fuese, quizá debido a que no incursionó formalmente como pintor viajero de la Comisión su carrera como expedicionario se vio parcialmente truncada, pero, a decir verdad, la mirada costumbrista que logró plasmar en sus escasos viajes, y en su honda observación de la vida capitalina, excedió en fama y popularidad la de sus colegas de la Comisión, por lo menos durante el siglo XIX.

Como resultado de sus viajes, Torres Méndez incursionó, quizá por casualidad, como dibujante de costumbres, pues su aguda mirada capitalina no dejó escapar detalle de los personajes, trajes y que encontró a su paso. Mientras trabajaba con los Hermanos Martínez, se empezaron a editar en su taller de litografía las denominadas *Costumbres Neogranadinas*, un conjunto de estampas que documentaron con solvencia los avatares de la vida popular. La gracia vernácula de sus acuarelas le ganaron gran fama local, pero las posteriores litografías alcanzaron un público más vasto, llenando las retinas de extranjeros con pintorescas escenas, y despertando tal admiración de viajeros que llegaban a la Nueva Granada. Fue así que dichas estampas llegaron a manos del botánico estadounidense Holton.

Isaac Farewell Holton (1812-1874) fue un reconocido profesor de química e historia natural estadounidense del cual, empero, no se ha encontrado una biografía *in extenso*.² Según se ha podido rastrear, nació el 30 de agosto de 1812 en Westminster, Vermont. Posteriormente realizó sus estudios en la *Amherst Academy de Massachusetts*, entre 1830 y 1836, para después comenzar una vida que osciló entre la religión y las ciencias. De acuerdo con el breve recuento biográfico que se halla en el *Amherst College Biographical Record, Centennial Edition (1821-1921)*, Holton fue profesor de historia griega e historia natural en el Dr. David Nelson's en el Mission Institute, entre 1842 y 1843, para después viajar al sur del país y convertirse en profesor titular de la Escuela Principal en Natchez, Mississippi. Su estadía allí fue relativamente breve, pues la siguiente aventura de Holton, la más importante de su vida, fue la que lo llevó hasta la Nueva Granada, país en el que estuvo entre 1852 y 1854. Para el momento en el que se edita su afamado *New Granada: twenty months of in the Andes*, Holton (1857) ostentaba el título de profesor de química e historia natural en Middlebury College, en su natal Vermont. Después de ello pocas otras aventuras alteraron su vida ciudadana, pues a partir de allí se puede contar su matrimonio con Mary Susanne Warner, en 1858, y el nacimiento de sus hijos entre 1859 y 1866. Al mismo tiempo su labor religiosa fue incrementando paulatinamente y en 1860 fue ordenado presbítero. Los últimos cargos de renombre que se registran en su haber fueron las labores que desempeñó como editor del *Boston Recorder* y del *Boston Daily News* entre los años 1865 y 1867.

De acuerdo con el prefacio de su libro, dos cuestiones primordiales lo motivaron a visitar la Nueva Granada. Por un lado, el profundo vacío que rodeaba el estudio de la botánica Neogranadina desde la visita de Humboldt y la consumación de su independencia (Holton, 1857); y por otro, la nula información que pudo obtener sobre este y otros temas en la Embajada que se hallaba en New York (Holton, 1857), todo ello pese al considerable volumen de autores que, como Alexander von Humboldt, Aimé Bonpland, Sir Richard Henry Bonnycastle, Julien Mellet, Guillaume Lallement, Gaspard Théodore Mollien, Charles Stuart Cochrane o Gaetano Barbieri,³ habían escrito al respecto de la Nueva Granada. Este último aspecto no es menor, pues otra importante motivación subyace en el prefacio de su libro. Holton hace notoria la sospecha de que las narraciones que sobre aquella inhóspita región se habían construido, eran el resultado de los prejuicios y la incompetencia. Para él, los cronistas que le habían precedido, ya guiados por su incapacidad para observar de manera objetiva o por las barreras del idioma, construyeron narrativas que deformaban las verdaderas

condiciones del territorio y los habitantes de la Nueva Granada. En consecuencia, el noble botánico se propuso contradecir estas opiniones infundadas y visitar la región para formular un relato que otorgase mayor objetividad a tales crónicas y juicios infundados, y que fuese de verdadera utilidad a otros interesados (Holton, 1857). El resultado, como era de esperarse, no fue muy distinto de los pretéritos intentos (Sánchez Cabra, 1987).

Pero lo que resulta más destacable de su aventura fue el periplo que el expedicionario estadounidense acometió. Durante su estadía en la Nueva Granada, en un momento de precarias condiciones para el transporte humano, Holton viajó desde Cartagena –a través del río Magdalena– hasta Bogotá. Posteriormente, cruzó los Andes y se encaminó por el Tolima hacia el Quindío para finalmente dirigirse hacia la antigua provincia del Cauca. En este recorrido, Holton aprovechó para impregnar su crónica de múltiples anécdotas y personajes que convirtieron su relato, paulatinamente, en un libro de costumbres y descripciones efusivas y curiosas de la población, mismas que fueron configuradas desde el desconocimiento total de la “otredad” y la anquilosada mirada del “buen salvaje”. El resultado fue una crónica más picaresca y menos científica de lo que la rigurosa personalidad académica del botánico habría deseado. En todo ello, las otrora litografías de Torres Méndez, ahora convertidas en grabados, cumplieron un papel fundamental pues ilustraron estos pasajes e individuos con tal naturalidad, que el mismo Holton hace creer que las imágenes fueron creadas para su publicación. Como se ve nada más lejano de la realidad. Pero la cuestión sustancial con el libro de Holton, es que su relato, y las estampas allí consignadas, debieron ocupar un lugar trascendente entre las publicaciones del periodo, a tal grado que llegaron a la vista del húngaro Xántus.

La vida János Xántus de Vesey (1825-1894) constituye, en sí misma, una interesante lección sobre el modo en el que la imaginación y el cultivo de capital social pueden transformar a un prófugo en uno de los más prominentes hombres de una nación. Sobre su vida, contrario al caso de Holton, se han publicado algunos estudios que han develado cómo la trayectoria de Xántus funde la ficción y la realidad de manera casi indiscernible. Entre ellos destacan la biografía escrita por Henry Miller Madden en 1949, seguida por un bosquejo biográfico realizado por István Sándor, publicado en *Acta Ethnographica* (1953), el cual fue escrito en ruso con un resumen en inglés (Madden, 1976). Posteriormente el mismo Sándor presentó una extensa biografía en 1970, la cual estaba basada, en su mayoría, en la obra de Miller Madden (1976). De estos trabajos se han podido extraer interesantes extractos de la vida de un hombre de su época: abogado, migrante, militar, científico y político, Xántus abarcó gran parte del espectro disciplinar de aquel entonces. Pero además de ello, narró e ilustró sus aventuras con tal grandilocuencia que llegó a consolidarse como una celebridad en su país natal, convirtiendo así paulatinamente sus fabulaciones en una palpable realidad. Un breve resumen biográfico podrá aclarar esto de mejor manera.

Xántus nació el 5 de octubre de 1825 en Csokonya, en el condado de Somogy, Hungría. Realizó estudios de derecho y fue enlistado en el ejército húngaro. Como consecuencia de la guerra de independencia contra Austria cayó preso y fue trasladado a Bohemia en 1849. Su cautiverio no duró mucho tiempo, pues logró huir y a partir de allí empezó un incansable trasegar que lo llevó primero a Sajonia, en 1850, posteriormente a Hamburgo y después a Londres, desde dónde pudo navegar a Estados Unidos en 1851. Una vez en territorio norteamericano pasó sus primeros años en Lousiana, Iowa y Missouri, lugar donde padeció considerables penurias. Mientras residía en Saint Louis y usaba el nombre parcialmente falso de Lous Vesey, Xántus fue enlistado en el ejército estadounidense en 1855. Con prontitud escaló de dragoneante al departamento médico como auxiliar, un grado equivalente al de sargento. De acuerdo con Henry Miller, fue William A. Hammond, asistente de cirugía, quien impresionado por sus habilidades le sugirió educarse en historia natural y lo invitó a recopilar especímenes para la Academia de Ciencias Naturales de Filadelfia (Madden & Xántus, 1949). La correspondencia sostenida en 1857 entre el húngaro y el profesor Spencer Baird, demuestra la prontitud con la que dio el salto del campo militar al académico (Zwinger, 1986a). Baird solicitó el traslado de Xántus a Fort Tejon (Zwinger, 1986b), en California, esperando en que las habilidades del húngaro le ayudaran en la

exploración de la biota de aquel lugar, toda vez que se encontraba aún inexplorada.⁴ Para ello, Xántus se embarcó en un viaje que lo llevó a cruzar el canal de Panamá para desembarcar en San Francisco el 26 de abril de 1857, y a Fort Tejon el 18 de mayo del mismo año. A partir de este momento, la vida de Xántus cambió radicalmente, pues su entusiasmo y disciplina le granjearon por igual halagos de parte de Baird y la consiguiente exoneración del servicio militar. Todo ello le permitió dedicarse por completo al estudio de la zoología en la estación de Cabo San Lucas, en Baja California (Madden & Xántus, 1949). Para 1861, Xántus regresó a su patria convertido ya en una celebridad, como lo deja ver la prensa local,⁵ y permaneció allí hasta 1862. A su regreso a América se le otorgó un puesto diplomático en Manzanillo, México, donde radicó hasta su relevo en 1863. Tras su breve estadía retornó definitivamente a su natal Hungría en 1864. Una vez allí, gracias a su magnífica colección de aves y la remarcable trayectoria como explorador, zoólogo y ornitólogo en tierras californianas, Xántus gozaba ya de un importante renombre en Budapest. Por ello, a su regreso fungió como director del Museo de Zoología y como curador del Museo Nacional de Hungría (Kelso, 1978). Así se consolidó una meteórica carrera, de fugitivo a prohombre.

Pero más allá de la revisión biográfica lo que resulta de importancia en esta investigación es que durante el periodo en el que Xántus se ocupó de sus expediciones en California, más concretamente entre 1857 y 1859, el explorador escribió un conjunto de cartas dirigidas a colegas en Hungría, en las que narraba sus aventuras y descubrimientos en dichas tierras. Fruto de cierta parte de esa intensa relación epistolar, constituye el *corpus* de su primer libro *Levelei Ejszakamerikából* (Cartas desde Norte América) de 1858, un volumen ilustrado por él mismo –según dice–, y llevado a litografía por Rohn Pesten. En dichas cartas, de acuerdo con Miller Madden y Xántus (1949), Xántus exagera no solo el itinerario de sus viajes, sino el lugar que ocupaba, procurándose para sí una privilegiada posición de *grand seigneur*. Las observaciones de Madden toman aún más peso cuando el mismo Xántus (1860, s. p.) afirma al respecto que dichas cartas no tenían intención de ser publicadas, pues en sus palabras, “[...] no fueron originalmente destinadas al público. Por esta razón, sólo acepté su publicación bajo ciertas condiciones; no obstante, dichas condiciones fueron omitidas”. Puede inferirse entonces que algún riesgo encontraba el autor en que dichas cartas vieran la luz.

En 1860, Xántus preparó unos apuntes y los envió a Lauffer y Stolp para su publicación, de allí surgió el ya mencionado *Utazás Kalifornia déli részeiben*, impreso en Budapest. A diferencia de lo ocurrido con el libro anterior, Xántus (1860, s. p.) advierte al lector que, “por esta obra, escrita específicamente para ser impresa, asumo personalmente toda la responsabilidad como autor.” Lo curioso, es que al revisar el contenido nuevamente puede hallarse en sus páginas información ficticia.

En *Utazás Kalifornia* el autor ofreció un segundo recuento de sus viajes por la parte sur de California, pero en él, además de volver a fabular sobre algunos sucesos, Xántus alcanzó un nuevo grado de tergiversación de la información. La publicación condensa 8 grabados y 8 litografías que ilustran llamativas escenas relativas a los parajes tropicales, agrestes vegetaciones, grandes valles, desiertos y montañas; además de retratar una singular población local indígena y precaria. A ello se suma un mapa plegable de toda la región, incluyendo por igual el territorio estadounidense y mexicano. Y aunque este artículo no busca centrarse en la descripción de las 17 ilustraciones del libro, lo que resulta llamativo es que particularmente 4 de los grabados estaban inspirados en aquellos que Holton incluyó en su publicación sobre la Nueva Granada. De manera más precisa, es menester recalcar que dos de ellos eran copias de la comentada serie litográfica *Costumbres Neogranadinas* de Ramón Torre Méndez, que vio la luz por primera vez en 1851. Los otros dos grabados que Xántus copia del libro de Holton también retratan paisajes o costumbres de la Nueva Granada, pero su origen es diverso. Para hacer más fácilmente el discernimiento de estos entrecruzamientos, el recuento de las estampas que coinciden en las tres publicaciones se ofrece a continuación (Tabla 1).

Tabla 1

Imágenes repetidas en publicaciones Neogranadinas, New Granada: Twenty months of in the Andes y Utazás Kalifornia déli részeiben

<i>Costumbres Neogranadinas (1851)</i>	<i>New Granada... (1857)</i>	<i>Utazás Kalifornia (1860)</i>
<i>Modo de viajar en las montañas de Quindío i Sonsón.</i> Litografía Martínez y Hermano.	"Silleros in the Quindio", p. 364.	A "silla" (La silla), p. 3.
<i>Indios pescadores del Funza.</i> Litografía Martínez y Hermano.	"Indians going to market", p. 136.	"Los-Angeles ridekebeli emberek, a mint a vásárra árúkat viszneki" (Gente de Los Ángeles llevando productos al mercado), p. 10.
Otras fuentes		
"Salto del Tequendama". Daguerrotipo de George Crowther, ca. 1855.	"Falls of Tequendama", p. 281.	"Santa Clara zuhatag" (Cataratas de Santa Clara), p. 4.
La fuente del grabado del libro de Holton aún se discute. Se propone: "Cargadores de agua (Provincia del Cauca)", atribuido a Manuel María Paz, Álbum de la Comisión Corográfica, ca.1854.	"Water-boy at Cartago", p. 386.	"Los-angelesi bor- és limonadé-árus" (Vendedor de vino y limonada de Los Ángeles), p. 7.

Fuente: elaboración propia.

3. Tensiones iconotextuales y la ubicuidad de la imagen

El apartado anterior ha procurado brindar la reconstrucción de una historia, hasta ahora inédita, que narra cómo las estampas de un pintor neogranadino sirvieron como ilustraciones de California para un libro escrito por un ornitólogo húngaro. Y pese a que tal premisa parece bastante sugerente por sí misma, lo que resulta aún más interesante son las tensiones que el fenómeno de la imagen impresa, en franca descontextualización, trae consigo.

Para tal propósito lo primero que debe aclararse es qué se comprende por tensiones iconotextuales, para lo cual se ofrece la siguiente reflexión. En un su interesante recuento sobre la utilidad de la imagen impresa, y en particular de las ilustraciones, Christopher J. Lukasik (2019) las ilustraciones no pueden ser comprendidas, en un mero sentido general como imágenes en un libro, pues las posibilidades de significación de aquellos soportes visuales están supeditados a una necesaria contextualización histórica y material. Si en los primeros siglos de uso en occidente, en el XV y XVI, la acción de ilustrar prevalecía sobre el medio que la ilustraba o lo que es igual, se trataba de «usar un texto para arrojar luz sobre otro», ya en el siglo XVIII se trataba de "brindar luz" sobre, o "iluminar", un texto, ya en el siglo XIX. Pero para el periodo que ocupa esta investigación, la ilustración comportó dos significados cruciales: en primera instancia su comprensión se extendió hasta "[...] incluir el nominativo de «ejemplo» o «medio o causa de distinción» [...]" (Lukasik, 2019, p. 423), y en segundo grado, también se entendió como "[...] aclaración, elucidación, explicación o ejemplificación [...]" (Lukasik, 2019, p. 424) Estas cuestiones remarcen la compleja relación que la ilustración conserva con el texto al que sirve, sobre todo cuando dicha conexión no se ha dado de manera homogénea a través del tiempo ni en un sentido semiótico, ni semiológico o semántico. Nótese, por ejemplo, que los casos explicados anteriormente permiten inferir que, "a veces, las imágenes embellecen o decoran el libro, a veces elucidan el texto y, a veces, no guardan ninguna relación con él." (Lukasik, 2019, p. 423) Pero aún más, como ha notado Gigi Barnhill, algunas otras veces esta relación se da también en sentido antagónico, pues las ilustraciones pueden incluso

contradecir los escritos, oscurecer su comprensión, o bien, los textos pueden alterar los significados totales de las imágenes (Breimaier, 2015, p. 692). Su antológico trabajo, *Shifting Meanings: Texts and Images in Literary Annuals and Periodicals* de 2014, revela como en las publicaciones anglosajonas, desde el siglo XVIII, se hizo común el empleo de una misma plancha xilográfica para ilustrar diversos individuos. Esta cuestión se hace extensiva a la literatura de viajes, como en el caso que aquí se estudia.

Al retomar el periplo que siguieron las imágenes que Torres Méndez produjo para ilustrar la Nueva Granada, hasta convertirse en un medio óptico que presentaba al espectador la California decimonónica, diversos cuestionamientos saltan a la palestra. Entre ellos ¿por qué Xántus decide usar imágenes de otro lugar?, ¿Qué tipo de relación guarda las imágenes con su texto?, o si acaso no existían ya imágenes sobre California que pudiese usar. Para empezar a responder quizá convenga afirmar que, en principio, es notorio que el ejercicio de Janos Xántus implica una interesante deformación de la otredad a partir de la dificultad de asimilar e imaginar las costumbres que resultaban extrañas a los ojos del hombre occidental.

Esto afectó no solo la percepción del explorador húngaro, sino también la de Holton. En *New Granade...* se asiste a un fenómeno habitual en el periodo pues, aunque su publicación reutiliza las ilustraciones de Torres Méndez para describir las regiones y los habitantes que realmente conoció, en su relato se percibe también la superioridad intelectual y moral del hombre occidental sobre las gentes de la “América inhóspita”. En su libro la visión exotista del otro y sus costumbres se combina con sus “[...] reflexiones de orden social, religioso, político, económico, etc., las cuales convierten su relato en una clara posición ideológica nacionalista desde la cual confronta y juzga el orden de vida neogranadino.” (Cuartas, 1995, p. 629) Sin embargo, el caso del libro de Xántus implica unas transformaciones ulteriores.

Al respecto de los choques culturales que conllevaban los primeros contactos con lo extraño, Peter Burke (2005) ha mencionado que la relación de los europeos con *l'Autre* –“la otredad” o “lo otro”– provocó dos reacciones habituales: por un lado, construir analogías para hacer lo desconocido cognoscible o reconocible, y por otro, imaginar “inversiones” de su propia cultura para describir lo ajeno. En *Utazás Kalifornia*, Janos Xántus optó por homogenizar la “otredad”. El explorador edificó una analogía, pero no con aquello que le resultaba conocido, sino con lo igualmente desconocido. El húngaro identificó en el exotismo de las costumbres y del paisaje neogranadinos un paralelo con aquello que, para él, resultaba igualmente ajeno: una representación sugestiva y verosímil de lo indómito e inexplorado que había percibido en California.

Esto supone una suerte de intuición “intermedial”, en la que el escritor, o el editor, asume la capacidad persuasiva que la conjunción de texto e imagen en el libro tendrá sobre el público lector para ofrecer un relato ilustrado con cierta verosimilitud.⁶ Si Xántus era consciente de la dislocación que ejercía al recontextualizar las estampas neogranadinas, dicho ejercicio era únicamente posible en la medida en que las imágenes elegidas pudieran responder, por su propio carácter formal y tipológico, a una categoría general de estampas exóticas susceptibles de ser dislocadas. La tradición iconográfica europea del periodo, como ha indicado María Esther Pérez Salas Cantú (2019), fue seguida por los ilustradores de diversas latitudes, no únicamente como una de las estrategias más comunes para garantizar su consumo, sino como un modo de adaptar “[...] una serie de códigos de reconocimiento que fueron contruidos e identificados por una sociedad determinada [...]”. De tal modo, la exacerbada imaginación de Xántus encontró eco en un espectro visual circundante que le indicaba la posibilidad de emplear grabados relativos a la Nueva Granada como una imagen descriptiva de California; no precisamente por el parecido entre ambas regiones, sino por la verosimilitud que el nuevo uso propuesto podría alcanzar. En otras palabras, las imágenes que pretendía recontextualizar se mantenían dentro de un rango interpretativo de lo verosímil, aunque no fueran, en ningún sentido veraces. Los álbumes ilustrados del periodo, populares en la Europa occidental y en casi todas las jóvenes naciones americanas, responden a estos presupuestos semánticos de verosimilitud, estandarizando el modo en el que se ilustraba, y se veían, las personas y paisajes de determinadas regiones (Szir, 2019).

Para entender mejor cómo opera este fenómeno, es menester aclarar que lo verosímil no guarda necesariamente un parecido con lo veraz, sino con aquello que parece real, sin necesidad de serlo; lo veraz, en cambio, es aquello que presenta aspectos de la realidad, sin necesidad de resultar verosímil (Monroy Nasr, 2008). Comprender las tensiones iconotextuales y las potencias de la intermedialidad, es particularmente útil para explicar cómo el texto puede dotar de verosimilitud las imágenes que le circundan, y viceversa. Consciente de ello Xántus apeló a la representación iconotextual para configurar un relato que fuera por igual convincente y extraordinario, dos componentes habituales en la literatura de viaje.

Nótese, sin embargo, que sacrificar el carácter de veracidad en virtud de la espectacularización de las estampas, o bien de la verosimilitud de las mismas, no constituía una novedad. José Antonio Rodríguez (2008) demostró el modo en que las reapropiaciones de modelos, alteraciones o leyendas falsas y equívocas, fueron estrategias persuasivas para el acompañamiento de crónicas de viajes y estudios antropológicos a lo largo del siglo XIX. Estas estampas constituían entonces evidencias para los lectores que difícilmente podían corroborar lo mostrado en los libros, revistas o álbumes, convirtiéndolas en imágenes veraces. Pero como bien ha expresado Rodríguez (2008, p. 204), “[...] esto no era más que pura ilusión. Sólo una mera construcción de circunstancias adecuables.”

Pero en este punto valdría preguntarse qué era lo adecuado en aquellas circunstancias. A ciencia cierta, lo que resultaba acomodaticio era el discurso. Tales transformaciones, como ha sido estudiado previamente (Suárez Sánchez, 2024), también implican tensiones iconotextuales, es decir, una relación crítica entre las posibilidades del componente textual y las facultades de la imagen misma. Si bien algunos de los grabados impresos en el libro de Xántus comportan leves alteraciones respecto de los modelos pretéritos –como se muestran en las cuatro comparativas aquí establecidas–, algunas otras son adaptadas al nuevo contexto haciendo gala únicamente de un pie de imagen mentiroso.

Valga aclarar, no obstante, que tal facilidad para dislocar el motivo de representación de las imágenes estaba también auspiciada por la buena reputación que las noticias documentadas por vía de la materia impresa –es decir la prensa y el libro como instrumento ideal del conocimiento occidental– ostentaba frente al público letrado (Botrel, 2024, pp. 19-20). Aún hoy resulta difícil cuestionar lo que libros o artículos impresos expresan. En este marco de reflexión puede advertirse porqué Xántus tomó ventaja de tales circunstancias al concebir una estrategia discursiva que aprovechaba por igual la capacidad persuasiva del libro, la representación iconotextual y el general desconocimiento de los tópicos abordados en su publicación; todo para ficcionar impunemente.

Cuando se leen los apartados del libro que circundan las imágenes, puede notarse cómo el autor emplea las mismas para edificar su relato. Por ejemplo, cuando narra su periplo por las montañas de San Bernardino, Xántus acompaña la narrativa de una imagen denominada “La silla”, misma que reproduce el grabado “Silleros in the Quindío”, en *The New Granada*, y “Modo de viajar en las montañas de Quindío i Sonsón” de *Costumbres Neogranadinas* (Figuras 1, 2 y 3), el autor húngaro dice:

El dibujo que presento aquí muestra el modo de viajar en “la silla”. Una silla de bambú está atada a la espalda del *sillero* mediante dos correas, una de las cuales pasa por su pecho y una tercera se ajusta a su frente. Es muy natural que, si el *sillero* resbala y cae, toda la estructura se precipite al suelo, de modo que el viajero queda completamente a merced del *sillero*. Sin duda se requiere tiempo y práctica para acostumbrarse a este método de viaje; sin embargo, las damas con quienes tuve la fortuna de viajar en esta ocasión se sentaron en la silla con tal sangre fría, como si lo hicieran diariamente. Mientras trepábamos y descendíamos por un sendero angosto, bordeando abismos vertiginosos, una de ellas dormía plácidamente y otra leía a Cervantes como si estuviera cómodamente sentada en su sofá en casa (Xántus, 1860, p. 3).

Al comparar el relato con la imagen impresa, puede inferirse que la estrategia de Xántus consistió en fabular a partir de la descripción del grabado, y no que, como solía ocurrir, se haya encontrado una estampa suelta que consideró adecuada para ilustrar el texto. Al describir con minuciosidad los detalles visualmente presentados, el

autor reforzó la idea de verosimilitud del entramado discursivo, estrategia que consolidó totalmente al incluirse en la crónica, dotando de un carácter testimonial lo narrado (López de Mariscal, s. f.).

Figura 1
Comparativa 1



Fuente: “Modo de viajar en las montañas de Quindío i Sonsón”, Ramón Torrez Méndez, (Dib.), Celestino y Jerónimo Martínez (Lit.), en *Costumbres Neogranadinas*, 1851, Colección del Banco de la República.

Figura 2
Comparativa 1



Fuente: “Silleros in the Quindio”, W. H. Thwaites (Grab.), en Holton, I. (1856). *The New Granada: Twenty months in the Andes*, p. 364.

Figura 3
Comparativa 1



Fuente: A “silla”, en Xántus, J. (1860). *Utazás Kalifornia deli részeibein*, p. 3.

Puede decirse que Xántus operó de un modo similar con los demás grabados que copió del libro de Holton. Por ejemplo, cuando presenta las cataratas de Santa Clara, aprovecha el grabado del Salto de Tequendama para describir la portentosa caída de agua, pero no pierde oportunidad de incluir una experiencia real propia para otorgarle un carácter de anécdota. Para ello, la compara con las Cataratas del Niágara. En sus palabras,

Los habitantes de Los Ángeles creen que las cataratas de Santa Clara son más altas que las del Niágara; pero esto sólo lo creen aquellos que jamás han visto el Niágara, pues, como dice el proverbio húngaro: 'cada gitano alaba más a su propio caballo.' Yo, que he tenido la oportunidad de maravillarme varias veces ante el Niágara, sostengo que las cataratas de Santa Clara tienen una altura de aproximadamente 130 a 140 pies, es decir, casi la mitad de la del Niágara; sin embargo, esta altura es suficiente para maravillar a cualquiera que se acerque, y para que la masa de agua que se precipita se transforme en niebla y rocío antes de alcanzar el fondo. En efecto, el observador sólo puede ver agua en la parte superior, mientras que en la base el lecho rocoso está cubierto por pura niebla y rocío; el estruendo y el rugido del torrente que se precipita son sobrecogedores (Xántus, 1860, pp. 4-5).

Figura 4
Comparativa 2



Fuente: Izquierda: *Salto de Tequendama*, Manuel María Paz, Álbum de la Comisión Corográfica, ca. 1855, Biblioteca Nacional de Colombia. Mitad: “(From a Photograph by Crowther) Falls of Tequendama”. H. W. Thwaites (grab.), en Holton, I. (1856). *The New Granada: Twenty months in the Andes*, p. 281. Derecha: “Santa Clara zuhatag”, en Xántus, I. (1860). *Utazás Kalifornia deli részeibein*, p. 4.

Sobre esta imagen es menester además realizar una precisión. Holton afirma que el grabado incluido en su publicación fue realizado por H. W. Thwaites a partir de un daguerrotipo de George Crowther (Holton, 1857, p. 299), un aficionado a la fotografía que había visitado Bogotá hacia la mitad de la centuria por asuntos comerciales. Casi al mismo tiempo, Manuel María Paz –tercer dibujante de la Comisión Corográfica– pintó una acuarela empleando el mismo daguerrotipo (Uribe Hanabergh, 2019). De acuerdo a Beatriz González (2013, p. 210) es posible afirmar que Paz “[...] debió conocer no el grabado sino físicamente el daguerrotipo, porque por esos años Crowther se encontraba en Bogotá [...]”. De cualquier modo, la imagen que Xántus debió conocer fue el grabado de Thwaites en el libro de Holton, sobre ello existen pues menores dudas. La Figura 4 expresa mejor esta situación.

Volviendo a las descripciones de Xántus, es notorio el modo en el que el expedicionario húngaro construye convincentes relatos incluso sobre artefactos que desconoce. En su relato sobre los “vendedores de vino y limonada”, realiza una detallada exposición de las “flautas de caña” que se empleaban para el transporte de los líquidos, pero en realidad, en el motivo pictórico original, se trataba de un aguador que usaba flautas de un tipo de bambú endémico de la región neogranadina, la guadua (Figura 5). En el relato Xántus (1860, pp. 6-7) menciona “[...] los numerosos vendedores de vino y limonada que recorren las calles de un lado a otro. Cada uno de ellos va montado en un burro y lleva, a ambos lados, varias bolsas largas de cuero que cuelgan del sillín, llenas de vino o limonada. El vendedor sostiene en su regazo una pequeña caja repleta de cañitas de bambú.”

Figura 5
Comparativa 3



Fuente: Izquierda: “Cargadores de Agua (Provincia del Cauca)”, Manuel María Paz (atrib.), Álbum de la Comisión Corográfica, ca. 1854, Biblioteca Nacional de Colombia. Mitad: “Water boy at Cartago”. H. W. Thwaites (grab.), en Holton, I. (1856). *The New Granada: twenty months in the Andes*, p. 386. Derecha: “Los angelesi bor- és limonádé-arus”, en Xántus, J. (1860). *Utazás Kalifornia deli részeibein*, p. 7.

La estrategia de urdir cuidadosamente en el relato elementos de la realidad y la ficción debía ser difícilmente detectable para el lector incauto que se enteraba de un mundo que le era completamente desconocido, y más cuando lo hacía a través de una voz autorizada y de un medio tan persuasivo como un libro. Por su parte, para Xántus apropiarse de las exóticas costumbres de otros lugares, y ficcionar a partir de una imagen concreta, le sirvió como un medio factible para aterrizar las especulaciones y la fabulación.

Figura 6
Comparativa 4



Fuente: “Indios pescadores del Funza”, Ramón Torrez Méndez, (Dib.), Celestino y Jerónimo Martínez (Lit.), en *Costumbres Neogranadinas*, 1851, Colección del Banco de la República.

Figura 7
Comparativa 4



Fuente: “Indians going to market”, W. H. Thwaites (Grab.), en Holton, I. (1856). *The New Granada: Twenty months in the Andes*, p. 136.

Figura 8
Comparativa 4



Fuente: “Santa Clara zuhatag”, en Xántus, J. (1860). *Utazás Kalifornia déli részeibein*, p. 10.

Las evocaciones literarias debieron reforzar la poderosa ilusión edificada por el autor, quien, para conseguir cabalmente el efecto deseado, emplea las descripciones y los falsos pies de imagen junto a las ilustraciones para, no solo condicionar la lectura de las estampas, sino para aportar un contexto completamente nuevo que, ante los ojos de sus coterráneos, resultó perfectamente creíble. Aún más, el cuestionable ejercicio de dislocación de la imagen llevado a cabo por Xántus involucra un tipo de extrañamiento y exotismo doble que facilita partir de prejuicios comunes. A sus propias preconcepciones suma las del relato de Holton. Esto es así porque al emplear las imágenes del botánico estadounidense, sin conocer las de Torres Méndez, le resultó más fácil al ornitólogo húngaro equiparar regiones que en el criterio de ambos eran inhóspitas, pobremente pobladas y en un evidente

atraso frente a las metrópolis europeas y las ciudades de la costa Este de los Estados Unidos. En suma, lugares en dónde cosas extrañas y asombrosas podrían suceder. Por eso para Xántus, como demuestra la reconversión de los “Indios pescadores de Funza” en habitantes de Los Ángeles (Figuras 6, 7 y 8), fue fácil imaginar que no habría mayor daño en convencer a los húngaros, al otro lado del Atlántico, de que las imágenes de la Nueva Granada lo mismo servían para ilustrar sucesos en la cordillera de los Andes, que una escena en la inexplorada California.

Este último aspecto tiene un singular peso en el trabajo de Xántus, pues era perfectamente consciente del desconocimiento que sobre este lado del mundo había en su natal Hungría. No en vano en el prefacio de su libro expresa, “[...] me apresuro a publicar estos fragmentos mientras aún me es posible, con la esperanza de que el público lector los reciba con agrado, especialmente porque los países y pueblos que describo en esta obra son todavía completamente desconocidos en la literatura húngara.” (Xántus, 1860, s. p.). Quizá esta situación puede explicar también por qué el autor decidió publicar sus libros únicamente en un idioma casi insondable, como el “magyar”, y no con una imprenta estadounidense, o bien en inglés, a sabiendas de que sus testimonios y evidencias visuales serían sometidos a escrutinio con mayor facilidad.

Por otra parte, el hallazgo que supone la presencia de las imágenes de Torres Méndez en la obra de Xántus, fortalece la hipótesis de otras investigaciones en las que las estampas costumbristas de Torres Méndez son consideradas como la fuente para la construcción visual de un imaginario decimonónico neogranadino. Pese a que la actual fama de las acuarelas de la Comisión Corográfica ha colmado la imaginación histórica del siglo XIX neogranadino, estudios recientes han permitido comprender, con mayor claridad, que dichas imágenes no tuvieron en realidad muchas posibilidades de llegar a las retinas de los incomunicados habitantes de la Nueva Granada, y tampoco mucho más allá de los limitados círculos ilustrados santafereños (Suárez Sánchez, 2021). En su lugar, las imágenes que colmaron ese espectro visual fueron aquellas que se alimentaron de la masificación provista por las técnicas de reproducción, entre ellas las litografías de John Potter Hamilton (1827), los grabados en los libros de Charles Saffray (1872) o aquellos que acompañaron los relatos de Edouard André (1877) y el conde Joseph de Brettes (1898), publicados en *Le Tour du Monde* (Sánchez Cabra, 2016). Pero más concretamente, ningún conjunto de imágenes consolidó un imaginario visual popular neogranadino de manera tan fehaciente como las láminas inspiradas en los diseños de Torres Méndez. Estas llegaron a casi todos los rincones civilizados del país, alcanzaron doce ediciones, y como se ha mostrado aquí, trascendieron las fronteras neogranadinas al incluirse, adecuadamente o no, en diversas publicaciones extranjeras.

Con ello, se abre una vía de reflexión sobre los itinerarios de la imagen al margen de las rutas de los viajeros. Como bien observa Efraín Sánchez Cabra (1987), en algunos lugares existían talleres de ilustradores e impresores con el propósito de surtir a los viajeros de estampas que pudieran ilustrar sus viajes –como en el caso de Ecuador o India–, pero en la Nueva Granada no hay noticia alguna de que haya existido un establecimiento de este tipo. Por consiguiente, los expedicionarios que pasaban por suelo neogranadino tenían tres opciones para ilustrar sus travesías: a) remitirse al material impreso en Europa sobre aquel territorio;⁷ b) buscar entre la pobre iconografía y producción local –como lo hicieron Holton o José María Gutiérrez de Alba (Campos Díaz, 2015); y c) realizar ellos mismos los borradores para que un ilustrador en Europa, o Norteamérica, los interpretara –como André o Saffray–. El caso de las ilustraciones que acompañan el relato de Xántus, no obstante, tratándose de una región aún en proceso de poblamiento y exploración como California, supuso una circunstancia diferente. Véase por qué.

En primera instancia, no es que no existiesen imágenes pretéritas de dicho territorio o de sus habitantes, pero es cierto también que la tradición iconográfica de la región era casi nula. Aunque se tiene noticia de que las expediciones hacia la considerada “isla de California” iniciaron en el siglo XVI y se extendieron hasta las postrimerías del XVII (Chapman, 1939), y que ya entrado el siglo XVIII hubo numerosas misiones religiosas, los resultados de tales aventuras se configuraron en manuscritos, mapas, crónicas y relaciones con pocas ilustraciones relativas a los paisajes, aspectos culturales o la fisonomía de los tipos humanos allí residentes.

Entre ellas, se conocen algunos tempranos grabados de Theodor de Bry (1528-1598) realizados para ilustrar el desembarco de Francis Drake al denominado “New Albion” en 1579. Se tiene además noticia de que, el Imperio Ruso, cuando ocupó el norte de la costa oeste norteamericana, también dispuso de una importante expedición a territorio californiano en el año de 1818. La empresa, liderada por Vasilii Mikhailovich Golovnin (1776-1831) contó entre sus integrantes con el artista Mikhail Tikhonovich Tikhanov (1789-1862), quien dejó valiosos registros de los pueblos originarios del lugar, en particular, de los denominados Miwok (Farris, 1998). Todo ello, sin embargo, debió estar lejos del horizonte visual de Xántus y por consiguiente de las posibilidades de adquirirlo o consultarlo.

De tal modo, el expedicionario húngaro no contaba con un referente visual claro para producir o copiar imágenes sobre California. Tenía, en cambio, una opción si quería ilustrar sus viajes: hacer él mismo los borradores y someterlos al criterio de un ilustrador que jamás había visto el territorio. Y pese a que las láminas de sus libros indican que fue él quien realizó los dibujos del natural, en realidad la solución de Xántus fue buscar un referente para la copia, uno que, aun cuando no respondiera al lugar explorado, cumpliera con las características generales de los parajes selváticos e inhóspitos que deseaba describir; pero, sobre todo, composiciones que le permitieran edificar un relato sugerente y verosímil. Este proceder trae a colación una ya vieja sentencia de Ernst Gombrich (1987, p. 85), “lo familiar seguirá siendo siempre el más probable punto de partida para la expresión de lo no familiar [...]”.

Conclusiones

El hallazgo accidental de este conjunto de estampas neogranadinas en *Utazás Kalifornia Deli Reszeiben*, fue el verdadero punto de partida de esta investigación. Por ello en el presente artículo se procuró responder a la duda primigenia que tal fenómeno podía despertar: ¿cómo llegaron tales imágenes a dicha publicación? El curso que se optó para dar una respuesta plausible es esencialmente el mismo que siguió en el texto, es decir, la reconstrucción cronológica de un posible itinerario de las imágenes. Para dejarlo aún más claro, puesto que Jánus Xántus jamás pisó tierra neogranadina, la hipótesis que mejor se sostiene es que el expedicionario húngaro jamás vio las versiones originales de las litografías de Torres Méndez o de las acuarelas de la Comisión Corográfica. En su lugar, fueron los grabados impresos en el libro de Holton los que llegaron a la retina de Xántus. Desde luego, ante la ausencia de otros documentos probatorios, ha sido la propia imagen impresa el vehículo más fidedigno para alimentar esta crónica.

Con todo, en el desarrollo mismo de la investigación fueron surgiendo nuevas dudas. Algunas se presentaron aquí a manera de reflexión teórica y otras siguen en suspenso. Y entre todo ello uno de los aspectos que más desconcierto ha causado fue evidenciar la abrumadora facilidad con la que la información, aún a mediados del siglo XIX, era trastocada, sacada de contexto o manipulada a placer, para convencer a públicos lejanos de cómo era la gente y las cosas, al otro lado del mundo. Y valga decirlo, no es que *Utazás Kalifornia Deli Reszeiben* suponga una novedad en cuanto a los mentirosos empleos de la materia impresa, sino todo lo contrario, puede contarse entre las prácticas comunes desde la aparición misma de los sistemas de reproductibilidad técnica. Sin embargo, aproximarse a las particularidades de este caso refuerza una de las hipótesis centrales de este artículo: la enorme ventaja que supuso a determinados individuos el conocimiento de las potencias que la imagen impresa tenía para edificar imaginarios y sustentar el poder y la posición dominante de unos cuantos sobre otros. Lo curioso, es que, si se hace extensiva tal preocupación al terreno de lo contemporáneo, no parece que la situación haya cambiado demasiado. Pese a que hoy, a casi doscientos años del caso que aquí se ha estudiado, un individuo cualquiera tiene las herramientas para constatar la información consignada en libros, revistas, diarios o el enorme espectro de medios audiovisuales que pululan, el estrepitoso avance de la *posverdad* evidencia que las posibilidades de los fenómenos intermediales siguen alimentando dogmas y no únicamente de índole religiosa, sino política, económica y cultural (Navarro, 2022). Ante tal escenario cabría preguntarse, ¿cuántas de las impresiones sobre los “otros” seguirán amparándose en imaginario tergiversados? ¿Cuántas de

las impresiones sobre el propio territorio se habrán edificado en las incorrectas impresiones de expedicionarios extranjeros? ¿Cuántas imágenes sacadas de contexto siguen alimentan noticias falsas? Y ante el advenimiento de fáciles sistemas de renderizado y producción de imágenes asistidas por inteligencia artificial, las posibilidades de dichas prácticas sólo parecen ir en ascenso. Quizá entonces, como lo vaticinó Walter Benjamin (2003), la democratización de la imagen y sus medios de producción ha conducido irremediabilmente a la “estetización” de los productos para la alienación de la sociedad.

Pero quiérase o no, incluso a través de la ya mencionada dislocación de los grabados de *Utazás Kalifornia*, Xántus consiguió moldear la imaginación visual de sus contemporáneos sobre la lejana América. Este imaginario construido, de forma tergiversada o accidental, tomó el exotismo de la gente y la riqueza natural de la Nueva Granada para construir una sinécdoque americana. Sin quererlo entonces, Xántus exaltó la belleza y singularidad de los Andes para construir su relato, pues estas imágenes debieron haberlo impresionado a tal grado que no dudó en convertir a la Nueva Granada en la California de Hungría.

Referencias

- Antei, G. (1995). *Guía de forasteros: viajes ilustrados por Colombia, 1817–1857*. Seguros Bolívar.
- Barney-Cabrera, E. (1980). *El arte en Colombia: temas de ayer y de hoy*. Ediciones del Fondo Cultural Cafetero.
- Beegan, G. (2008). *The mass image: a social history of photomechanical reproduction in Victorian London*. Palgrave MacMillan.
- Belver, J. (1887). Ramón Torres Méndez. *Papel Periódico Ilustrado*, 5(112), 246–247. (Reimpreso en 1978, Cali: Carvajal).
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.
- Bitterli, U. (1982). *Los "salvajes" y los "civilizados": el encuentro de Europa y Ultramar*. FCE.
- Bleichmar, D. (2014). Painting as exploration: Visualizing nature in eighteenth-century colonial science. En M. Jay y S. Ramaswamy (Eds.). *Empires of vision: a reader* (pp. 67–91). Duke University Press.
- Botrel, J.-F. (2024). *Libros e impresos sin fronteras: Estudios sobre historia de la edición y la lectura en España (1833–1936)*. Trea.
- Breimaier, A. (2015). The visual and the verbal: Image/text in American print culture to 1900. *Early American literature*, 50(3), 961–966. University of North Carolina Press. <https://dx.doi.org/10.1353/eal.2015.0081>
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Campos Díaz, J. M. (2015). *José María Gutiérrez de Alba (1822–1897): biografía de un escritor viajero* [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Chapman, C. (1939). *A history of California: the Spanish period*. Macmillan Company.
- Colligan, C., & Linley, M. (2011). Introduction: the nineteenth-century invention of media. En C. Colligan y M. Linley (Eds.). *Technology, literature, and culture in the nineteenth century: Image, sound, touch* (pp. 1–22). Ashgate.
- Cuertas, J. M. (1995). La Nueva Granada, la utopía continua. Reflexión a partir de *New Granada: twenty months in the Andes*, de Isaac F. Holton. *Thesaurus*, 50(1-3), 627.
- Díaz Ángel, S., Muñoz Arbeláez, S. & Nieto Olarte, M. (2013). Desensamblando la nación: El caso del *Atlasgeográfico e histórico de Colombia* de 1889. En O. Restrepo (Ed.). *Ensamblando en Colombia. Ensamblando Estados* (Vol. 1, pp. 143–178). Universidad Nacional de Colombia.
- Farris, G. J. (1998). The Bodega Miwok as seen by Mikhail Tikhonovich Tikhonov in 1818. *Journal of California and Great basin anthropology*, 20(1), 2–12.
- Gaceta de la Nueva Granada, (1837, 18 de junio). N° 301.
- Gelikman, O. (2011). Intermediality and aesthetic theory in Shklovsky's and Adorno's thought. *CLCWeb: Comparative literature and culture*, 13(3). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1791>
- Gombrich, E. H. (1987). *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Gustavo Gili.
- González, B. (1985). *Ramón Torres Méndez: entre lo pintoresco y la picaresca*. PAVCO; Carlos Valencia Editores.
- González, B. (2013). *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Universidad de los Andes.
- Holton, I. F. (1857). *New Granada: twenty months in the Andes*. Harpers & Brothers Publishers.

- Kelso, L. (1978). Review of concentrations of radioisotopes by animals and their effect on populations (Kontsentrirovaniye zhivotnymi radioizotopov i ikh vliyanie na populyatsiyu), by A. Ilenko. *Bird-Banding*, 49(3), 295.
- López de Mariscal, B. (s. f.). *Para una tipología del relato de viaje*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/para-una-tipologa-del-relato-de-viaje-0/html/015b5c40-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html
- Lukasik, C. J. (2019). The meaning of illustration in early nineteenth-century America. En A. Male (Ed.). *A companion to illustration* (pp. 422–443). John Wiley & Sons, Inc.
- Madden, H. M. (1976). Reseña de [of John Xántus: the Fort Tejon letters, 1857–1859]. *The American historical review*, 81(2), 360–361.
- Madden, H. M. & Xántus, J. (1949). California for Hungarian readers: letters of János Xántus, 1857 and 1859. *California Historical Society quarterly*, 28(2), 125–142.
- Monroy Nasr, R. (2008). Ética de la visión: entre lo veraz y lo verosímil en la fotografía documental. En I. de la Peña (Coord.). *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental* (pp. 185–191). Siglo XXI Editores.
- Navarro, A. (2022). Posverdad, medios de comunicación y poder. Un problema para las humanidades. *Comunicación y hombre*, (18), 147–162. <https://doi.org/10.32466/eufv-cyh.2022.18.670.151-166>
- O'Gorman, E. (1958). *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. FCE.
- Pérez Salas Cantú, M. E. (2019). Imágenes musicales que seducen: Litografía y música romántica en el México decimonónico. En M. Garone Gravier y M. A. Giovine (Eds.). *Bibliología & iconotextualidad: Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes* (pp. 207–221). UNAM.
- Rodríguez, J. A. (2008). Otras ilusiones: d'après une photographie. En I. de la Peña (Coord.). *Ética, poética y prosaica: Ensayos sobre fotografía documental* (pp. 204–207). Siglo XXI Editores.
- Sánchez Cabra, E. (1987). *Ramón Torres Méndez: pintor de la Nueva Granada 1809–1885*. Ediciones Fondo Cultural Cafetero.
- Sánchez Cabra, E. (1999). *Gobierno y geografía: Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*. Banco de la República, El Áncora Editores.
- Sánchez Cabra, E. (2016). *La imagen de la nación en el siglo XIX: pintores de lo cotidiano y lo extraordinario*. Credencial Historia. <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/la-imagen-de-la-nacion-en-el-siglo-xix-pintores-de-lo-cotidiano-y-lo-extraordinario>
- Suárez Sánchez, C. F. (2020). Trazando la nación: la cartografía como respuesta a la emergencia de identidad nacional en los Estados Unidos Mexicanos y la Nueva Granada. *MAGOTZI. Boletín científico de artes del IA*, 8(15), 48–49. <https://doi.org/10.29057/ia.v8i15.4902>
- Suárez Sánchez, C. F. (2021). La Comisión sin régimen: reflexión en torno al papel de las láminas del Álbum de la Comisión Corográfica en la construcción del imaginario nacional colombiano. *Ensayos: historia y teoría del arte*, 24(38), 15–41. <https://doi.org/10.15446/ensayos.v24n38.98376>
- Suárez Sánchez, C. F. (2024). Lucas, attrezzo y estereotipos: Una reflexión en torno a los modos de representación de un tipo yucateco en México a través de los siglos. *Boletín americanista*, (88), 181–203. <https://doi.org/10.1344/BA2024.88.1052>
- Szir, S. M. (2019). El álbum y la litografía: comercio gráfico y sentido cultural de los *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* (Argentina, 1833–1834). En M. Garone Gravier y M. A. Giovine (Eds.).

Bibliología & iconotextualidad: estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes (pp. 195–206). UNAM.

Tarazona Medina, O. M. (2016). *Ramón Torres Méndez: la imagen del pueblo en la primera edición de sus láminas costumbristas 1851–1852* [Tesis de maestría]. Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá.

Torres Méndez, R. (1973). *Costumbres neogranadinas*. Ediciones Sol y Luna.

Uribe Hanabergh, V. (2019). Pintar el ruido con silencio: Descripciones sonoras y representaciones visuales decimonónicas del Salto del Tequendama. *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, 12(115), 9–60. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2019.115.2689>

Xántus, J. (1860). *Utazás Kalifornia déli részeiben*. Lauffer y Stolp.

Zwinger, A. H. (1986a). *Xantus: the letters of John Xantus to Spencer Fullerton Baird from San Francisco and Cabo San Lucas, 1854–1861*. Dawson's Book Shop.

Zwinger, A. H. (1986b). *John Xantus: the Fort Tejon letters, 1857–1859*. University of Arizona Press.

Notas

- 1 Puede verse la obra de Torres Méndez (1973).
- 2 Resulta muy curioso constatar que, pese al éxito de su libro a mediados del siglo XIX, no se encuentran otras publicaciones sobre el autor ni alguna biografía o compendio de otras obras. Tal parece que su mediano éxito lo debe, casi en exclusiva, al estudio que realizó sobre la flora de este país sudamericano.
- 3 Un recuento más completo puede hallarse en el antológico trabajo de Giorgio Antei (1995) titulado *Guía de forasteros*.
- 4 Es menester recordar que el raquítico estado de conocimiento que los estadounidenses tenían sobre esta región se debe a que California había sido anexado reciente como territorio norteamericano, tras la derrota de México en la guerra con los Estados Unidos y la firma del Tratado Guadalupe Hidalgo en 1848. Los mapas, crónicas y relaciones habían sido escritas por los frailes misioneros que visitaron dicho territorio en siglos anteriores.
- 5 Diversas notas de prensa pueden dar cuenta de la fama de Xántus, debido no solo a su libro, sino a que algunas de sus cartas fueron publicadas en 1859 en el diario *Magyar Sajtó*. Además, la *Gaceta Györi* publicó la nota de agradecimiento con la que Xántus se despidió de sus compatriotas una vez que regresó a América (*Györi Közlöny*, 22 de junio de 1852, p. 1.).
- 6 Algunos estudios sobre la intermedialidad han observado de manera crítica el modo en el que se ha dado por sentado las cuasi ilimitadas posibilidades de unificar estímulos de diversa índole (Gelikman, 2011), en particular la conjunción de mensajes textuales y visuales. No obstante, en realidad, la conciencia sobre el empleo de los medios y sus facultades para transmitir información es relativamente reciente, encontrando su origen en el siglo XIX. Es en dicho momento histórico, favorecido por la experimentación técnica, en el que se elucida con claridad que los mensajes pueden ser transmitidos por diversos canales impactando de diferentes modos, y en el que, además, pueden empezar a conjuntarse con mayor facilidad dichos medios (Colligan & Linley, 2011). La impresión iconotextual (la conjunción de imagen y texto) fue una de las grandes revoluciones del periodo (Beegan, 2008).
- 7 Ello demuestra las condiciones de dominación cultural a través del control de los medios de impresión.