



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

El semanario popular ilustrado Caras y Caretas y las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad

Buenos Aires 1898-1908 v.1

Autor:

Szir, Sandra M.

Tutor:

Chartier, Roger ; co-dir., Burucúa, José

Emilio

2011

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis 18-1-2 V.1

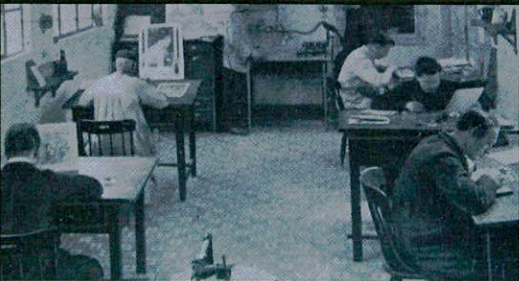
Tesis
18.1.2.1



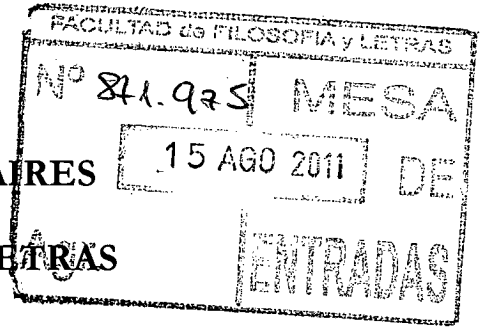
El semanario popular
ilustrado *Caras y Caretas*
y las transformaciones
del paisaje cultural de la
modernidad.

Buenos Aires 1898-1908

Sandra M. Szir



Tesis 18-1-2V.1



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DE DOCTORADO

El semanario popular ilustrado *Caras y Caretas* y las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad.

Buenos Aires 1898-1908

Director: Dr. Roger Chartier

Co-Director: Dr. José Emilio Burucúa

Doctoranda: Mgtr. Sandra M. Szir

Buenos Aires

2011

Tomo I

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas**

Indice

Tomo I

Introducción.....	1
-------------------	---

Capítulo I

Orígenes de la prensa popular ilustrada de carácter masivo.....	27
Cultura masiva-cultura popular.....	27
“Todo del día, todo de la vida”.....	33
Al cruce de caminos.....	37
Condiciones de posibilidad en el contexto económico y tecnológico.....	50
Un escenario cultural transformado.....	63
Objetos impresos en un contexto de cambio.....	70

Capítulo II

Discursos de la mirada y despliegue visual en <i>Caras y Caretas</i> y en la cultura porteña del 1900.....	80
Construcción histórica y cultural de la mirada.....	80
“Metiendo por los ojos <i>Caras y Caretas</i> ”. Hacia una producción y un consumo visual masivos	85
Imágenes, instrucción y entretenimiento.....	103
Tecnologías y dispositivos de la visión.....	112
Imágenes y discurso científico.....	122
Mirar, ver y mostrarse en el espacio urbano. La ciudad como espectáculo y como espacio de consumo.....	139
Despliegue y consumo visual institucionalizado. El museo y la exposición	151

Capítulo III

Lectura gráfica y condiciones materiales de posibilidad.	
Diseño y tecnología en <i>Caras y Caretas</i>	170
Formas materiales, modos de producción y cultura gráfica.....	170
De la cultura impresa a la cultura de lo visible en las publicaciones periódicas del siglo XIX.....	175
Hacia un lenguaje gráfico.....	195
Caras y Caretas y el “renacimiento” de las artes gráficas.....	209
Caras y Caretas y el proceso de industrialización.....	218
Los obreros de la imprenta y el triunfo de la mecánica.....	229

Tomo II

Capítulo IV

Arte y cultura masiva. Crónicas visuales en las ilustraciones de la ficción literaria y las "Páginas Artísticas".....	237
Representaciones, formas de visualidad y modos de producción.....	237
Lectura visual.....	239
La relación texto-imagen y sus efectos.....	244
Las "Páginas Artísticas". Crónicas de la vida moderna.....	256
Las ilustraciones y sus modos de producción.....	285

Capítulo V

Documento, narrativa fotográfica y experiencia cultural.....	297
Función documental o sentidos disputados.....	297
De la ilustración periódica al fotoperiodismo.....	301
Cartografía social en <i>Caras y Caretas</i>	311
"Cerdos detectives".....	327
Haciendo un alto en la lucha para fotografiarse. La actualidad fotografiada.....	334
Fotografía, entorno nacional y progreso.....	343

Capítulo VI

Sátira y consumo ilustrado.	
Caricaturas y publicidad.....	349
Imágenes para una cultura popular.....	349
Ilustraciones satíricas en <i>Caras y Caretas</i> : de la crítica dura al efecto contenido.....	351
Del aviso clasificado a la publicidad moderna.....	371
Surgimiento de nuevos hábitos de consumo.....	376
Organización de la producción.....	394

Conclusiones	398
---------------------------	-----

Bibliografía	402
---------------------------	-----

Introducción

En el cambio del siglo XIX al XX una transformación en la cultura visual expandió su capacidad de multiplicación de imágenes ligada al crecimiento conjunto de lo impreso y del grabado de edición. Este impulso de las artes industriales, vinculado a factores económicos, sociales, tecnológicos y culturales, mostró a las revistas ilustradas como una de sus principales operadoras así como uno de sus soportes fundamentales. Esta tesis se propone estudiar el surgimiento de la prensa periódica ilustrada de carácter masivo e indagar sus efectos en el proceso de masificación de la cultura visual de la Argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX a través del caso del semanario *Caras y Caretas*. El periódico más celebrado de su tipo, fue a partir de su aparición en Buenos Aires el 8 de octubre de 1898, el primero que utilizó en forma sostenida los procesos de reproducción tecnológica que autorizaron una disponibilidad masiva de imágenes para un público amplio imponiendo una mayor presencia visual en el contexto material de la cultura urbana de entresiglos. A partir de la exploración de las estrategias de difusión de imágenes, contenidos iconográficos y modos de visualidad de *Caras y Caretas*, este trabajo pretende aportar a la comprensión acerca de los modos de producción materiales e intelectuales que, conjuntamente con la construcción de nuevas experiencias y hábitos visuales condujeron al nacimiento de una cultura visual de carácter masivo.

Estos procesos tuvieron lugar en un contexto de transformaciones históricas significativas en las cuales las publicaciones periódicas como *Caras y Caretas* operaron como una suerte de rasgo visible de las modificaciones sociales, políticas, económicas, tecnológicas y culturales que acompañaron la modernización urbana en un marco capitalista y un escenario de mayor industrialización. A su vez las contradicciones, los conflictos sociales, y las dificultades locales del propio proceso de modernización producen un eco en las páginas de la revista y en sus procesos de producción y comunicación.

En el contexto de diversas disciplinas numerosas investigaciones han abrevado en las páginas de *Caras y Caretas* en busca de textos, fotografías o caricaturas acerca de aspectos de la historia social o política de las primeras décadas del siglo XX. Más específicamente, los estudios del campo de la historia cultural local que se han ocupado de la literatura del periodo, la producción periodística o la historia de los medios impresos de comunicación han reconocido la significación de *Caras y Caretas* en el contexto de la cultura impresa y de los medios en tanto artefacto cultural innovador en sus aspectos gráficos y discursivos.

La caracterización tipológica generalmente consensuada ha considerado a *Caras y Caretas* como una publicación periódica que presentaba como rasgo principal la combinación miscelánea de contenidos, géneros discursivos e imágenes de distintas modalidades. En efecto, al igual que muchos de los periódicos informativos de Europa y Estados Unidos, *Caras y Caretas* reunió en sus páginas artículos de información general, actualidad, ficción, reseñas, humor, poesía, notas técnicas o científicas, noticias extranjeras, temas políticos, culturales y sociales, comercio, publicidad. Los contenidos se habían diversificado en relación con los de las publicaciones precedentes - publicaciones satíricas, culturales, o de información - dirigidas por lo general, a segmentos de públicos específicos. Estos cambios comunicativos y esta nueva relación cultural con el lector se expresaron en la estructura material del impreso. Los textos se presentaban en una puesta en página fragmentada por una profusión de imágenes insertas junto al material escrito. La diversidad de formas gráficas se manifiesta en una cubierta policromada en papel ilustración, así como viñetas, fotografías, caricaturas y publicidad ilustrada, reproducidas mediante diversas técnicas.

Analizar el semanario popular ilustrado *Caras y Caretas*, sus aspectos materiales y gráficos, sus condiciones de producción y su contexto de lectura en el espacio urbano de Buenos Aires, plantea en primer lugar un problema de definiciones. Se torna necesario aproximarnos a una descripción tipológica y analizar el surgimiento de este tipo de impreso en el contexto cultural de Buenos Aires. Deben estudiarse asimismo sus condiciones de posibilidad y la organización comercial que *Caras y Caretas* implementó para mantener su éxito en el mercado. De este modo, una de los principales presupuestos de este trabajo propone que *Caras y Caretas* cumplió una función significativa en el contexto técnico-industrial de la cultura tipográfica de fines del siglo XIX y actuó como motora de cambios tecnológicos con el fin de lograr rapidez y calidad de producción a bajo costo.

Los cambios tecnológicos y, fundamentalmente la adopción del fotograbado de medio tono (*half-tone*) aplicado a la reproducción impresa de fotografías o ilustraciones a gran escala representaron además una mecanización masiva de la información visual. Las imágenes así popularizadas a partir de los nuevos procesos de reproducción, migraron de soporte en soporte, en impresos de lujo así como en trabajos comerciales utilizados en la vida cotidiana, y lograron una presencia visual más densa y más familiar en el espacio urbano porteño. La edición ilustrada, a través del grabado industrial conquistó un lugar durable y podría decirse que en nuestro país uno de los grandes impulsores de este fenómeno fue el periódico ilustrado *Caras y Caretas*. Este potencial gráfico es lo que le

otorga particularidad a *Caras y Caretas* y lo que permite establecer vínculos y diferencias entre la producción masiva de imágenes en el sistema de la prensa ilustrada de fines del siglo XIX y principios del XX y el campo artístico.

Esta tesis propone pues, que *Caras y Caretas* desplegó esa capacidad material, por medio de la adopción y desarrollo de nuevas tecnologías y del establecimiento de relaciones de producción, para fabricar cientos de miles de copias semanales y, consecutivamente, atraer igual cantidad de lectores crecientemente sincronizados con sus estrategias de representación. En este esfuerzo de producción interactuaron escritores, ilustradores, fotógrafos, técnicos.

Este trabajo se interesará fundamentalmente en las estrategias de comunicación de *Caras y Caretas* que descansan muchas veces en las informaciones culturales que despliegan las imágenes. Éstas construyeron el sentido conjuntamente con los textos pero a menudo se ubican por delante de éstos. *Caras y Caretas* confiaba en el valor de la imagen para comunicar mensajes, transmitir información, comentar críticamente un acontecimiento y promover una identificación simbólica. Estableció modos de comunicación diferentes desafiando las funciones comunicativas tradicionales cuyas prácticas de escritura y lectura descansaban fundamentalmente en la palabra. Puede considerarse el fenómeno de *Caras y Caretas* como huella de la conciencia del periodo acerca de la visión y de la visualidad. Los semanarios populares ilustrados surgidos en ese momento como nueva fórmula editorial operaron como testigos y a la vez factores significativos de un nuevo escenario urbano, moderno e industrializado, con las características locales particulares de esos procesos. En este contexto, puede considerarse que *Caras y Caretas*, artefacto cultural aparecido en 1898, desplegó los primeros indicios del proceso de masificación de la prensa periódica en Buenos Aires y acompañó las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad.

Pero *Caras y Caretas* en tanto objeto gráfico, no fue extensamente analizado. El programa gráfico de la publicación, resultado de decisiones ideológicas o estéticas de los diversos productores, y de relaciones sociales, culturales y económicas, entre quienes hacían la revista y quienes la consumían, no ha sido suficientemente abordado. De modo que para analizar *Caras y Caretas* como artefacto cultural cuya complejidad relaciona lo material y lo cultural, lo gráfico, el texto y la imagen, esta tesis se propone focalizar la atención en tres núcleos problemáticos principales.

En primer lugar ¿qué información cultural portan las imágenes y cómo leer *Caras y Caretas* gráficamente? Se trata de narrar la historia de la revista como la de un objeto impreso y encarar el estudio morfológico de la misma en tanto testimonio material de un

proceso determinado por la producción textual, visual y material del periódico. La centralidad de la imagen como nuevo modo de comunicación y expresión cultural requiere una atención particular.

En segundo lugar, entonces ¿cómo se hacía *Caras y Caretas*? ¿Cuáles eran las prácticas, normas, posibilidades y capacidades que gobernaban los procesos de producción? ¿Quiénes fueron sus productores materiales? ¿Cuáles eran sus aspiraciones, gustos, conocimientos, cultura, educación, prácticas y competencias gráficas? Como parte de sus objetivos esta tesis se propone comprender las condiciones materiales de posibilidad, en un momento de industrialización de la actividad tipográfica, analizar las mutaciones tecnológicas y sus efectos en los objetos gráficos.

Finalmente, y aunque el foco de la indagación no esté en la lectura se atenderá a la producción con la formación de nuevas prácticas económicas y culturales en un marco social cambiante articulado con el marco urbano de Buenos Aires. Esta cultura urbana porteña ¿demandó un tipo de comunicación más visual? ¿Representa una construcción diferente de experiencia visual de la de otros momentos históricos? ¿Qué papel tuvo la inserción y difusión masiva de imágenes en *Caras y Caretas*, así como en otras publicaciones que la imitaron, en estos nuevos modos de mirar? Se intentará explorar los efectos que produjo esta explosión de imágenes -en los modos de comunicación y en la masificación de la cultura visual- en el espacio urbano moderno. A partir de la descripción de *Caras y Caretas*, su producción y difusión en el contexto urbano, se plantea la articulación con los aspectos tecnológicos, económicos, políticos, sociales y culturales de los comienzos del 1900.

La emergencia del estudio de la prensa periódica como parte del campo de los estudios históricos y culturales se manifiesta cada vez más tanto en nuestro país como fuera de él. En los últimos años ha surgido un interés por las revistas como objeto singular de estudio, ya sea por la importancia que se les reconoce como fuente para relevar contenidos de distintas disciplinas como por su propio valor cultural. En la Argentina, significativos trabajos han resaltado el papel de las publicaciones periódicas de los siglos XIX y XX como vehículo de discursos y debates políticos, sociales y culturales, como soporte de lucha y participación política o expresión de un contra-discurso crítico, o medio de difusión de contenidos literarios, artísticos o científicos. El importante conjunto de investigaciones que tienen como objeto las publicaciones periódicas o algunos de sus aspectos muestra la amplitud, variedad y riqueza de este fenómeno cultural.

Desde una perspectiva general, en el campo de la historia de la imprenta y de los

estudios bibliográficos, aunque ligadas en su mayor parte a los diarios, presentaciones de panoramas informativos del periodismo argentino desde la colonia hasta el siglo XX,¹ aportan datos con respecto a lugares de edición, distribución y venta. Los serios estudios del bibliógrafo Domingo Buonocore,² sumados a los trabajos que salen de la visión de los contemporáneos al período que nos ocupa -fin del siglo XIX- como el *Anuario de la Prensa Argentina*,³ editado en 1896 por Jorge Navarro Viola, constituyen una base fáctica para el relevamiento de números, tiradas, y otros datos de edición de la prensa periódica en nuestro país, aunque los datos deben cruzarse cuidadosamente ya que no se presentan totales coincidencias. Algunos catálogos como el realizado por Washington Pereyra⁴ resultan útiles en este mismo sentido. Debemos referenciar igualmente las monografías sobre un número importante de revistas publicadas por la Asociación Argentina de Editores de Revistas,⁵ con trabajos seleccionados en concursos organizados sobre revistas argentinas, entre las cuales se encuentra un ensayo de Ignacio Pignatelli⁶ sobre *Caras y Caretas*. La misma asociación publicó un ensayo general de Diana Cavalaro sobre revistas del siglo XIX⁷ así como otro de Alejandro Eujanián⁸ que centra su atención en aspectos de la recepción, condiciones históricas y sociales para la construcción de un público en el cual incluye el análisis de los públicos infantil y femenino.

Desde el punto de vista histórico han sido estudiados fundamentalmente los aspectos políticos del periodismo relacionados con la dimensión operatoria del concepto de opinión pública y el análisis de la prensa facciosa. Para José Luis Romero el periodismo constituye un rasgo fundamental en la caracterización de la generación de 1880 y aparece como una de las múltiples actividades de la élite gobernante, practicada desde los numerosos diarios y revistas.⁹ Hilda Sabato incorpora el concepto de esfera pública a la

¹ Véase Oscar Beltrán, *Historia del periodismo argentino*. Buenos Aires, Sopena, 1943; Carlos Galván Moreno, *El periodismo argentino. Amplia y documentada historia desde sus orígenes hasta el presente*, Buenos Aires, Claridad, 1944.

² Domingo Buonocore, *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*. Buenos Aires, Ateneo, 1947.

³ Jorge Navarro Viola, *Anuario de la prensa Argentina. 1896*, Buenos Aires, Coni, 1897.

⁴ Washington Pereyra, *La prensa literaria argentina 1890-1974. Los años dorados 1890-1919*, t. 1, Buenos Aires, Librería Colonial, 1993.

⁵ AAVV, *Historia de Revistas Argentinas*, t. 1, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1995; AAVV, *Historia de revistas argentinas*, t. 2, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1997; AAVV, *Historia de revistas argentinas*, t. 3, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999; AAVV, *Historia de revistas argentinas*, t. 4, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 2001.

⁶ Adrián Ignacio Pignatelli, "Caras y Caretas", en AAVV, *Historia de Revistas Argentinas*, t. 2, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1997. Véase tb. Adrián Ignacio Pignatelli, "Caras y Caretas", en Lorenzo Amengual, *Alejandro Sirio. Un ilustrador olvidado*, Buenos Aires, Ediciones de la Antorcha, 2007.

⁷ Diana Cavalaro, *Revistas argentinas del siglo XIX*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1996.

⁸ Alejandro Eujanián, *Historia de revistas argentinas. 1900-1950. La conquista del público*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999.

⁹ José Luis Romero, *Las ideas políticas en Argentina*, México, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, FCE, 2001 [1946]; T. Halperin Donghi analiza aspectos similares a través de la figura de José Hernández. Tulio

caracterización de la sociedad argentina durante los años de construcción del estado nacional para complejizar el modelo tradicional de explicación del régimen político oligárquico. Así, frente a la imagen de un sistema restrictivo de poca participación de amplios sectores de la sociedad opone una compleja red de modos y medios de participación, en el que se destaca la prensa.¹⁰ Recientemente, el terreno de la prensa sigue ofreciéndose como uno muy productivo en nuevas investigaciones¹¹ pero estos estudios específicos sobre el periodismo y la prensa deben complementarse con los numerosos trabajos que analizan históricamente el periodo y que brindan un marco explicativo general para las problemáticas políticas, sociales, económicas y culturales de la Argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX.¹²

Por otro lado, trabajos acerca de publicaciones culturales y literarias resultan una fuente de información crítica insoslayable. Desde los primeros ensayos¹³ hasta la significativa bibliografía que se ha producido a partir de la década de 1960 sobre medios de comunicación en general y prensa escrita en particular el fenómeno de *Caras y Caretas* fue advertido como paradigma de modelo editorial innovador articulado con los efectos en el campo cultural del proceso modernizador de la Argentina de fines del siglo XIX.

En 1968 Jorge Ruffinelli¹⁴ prologa una selección de textos e imágenes provenientes de *Caras y Caretas*, de Eustaquio Pellicer, Fray Mocho, Luis García, Leopoldo Lugones, Roberto J. Payró e indica brevemente las características del contexto en el cual surge la publicación destacando el caudal inmigratorio que modificó completamente la composición poblacional de Buenos Aires, y la transformó de Gran Aldea en ciudad cosmopolita. Afirma, por otra parte, que uno de los rasgos más destacables de la revista era el carácter

Halperín Donghi, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana-Instituto Torcuato Di Tella, 1985.

¹⁰ Hilda Sabato, *La política en las calles*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

¹¹ Mirta Zaida Lobato, *La prensa obrera*, Buenos Aires, Edhasa, 2009; Paulina Brunetti, Matías Maggio Ramírez, María del Carmen Grillo, *Ensayos sobre la prensa*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008; Marcelo Garabedian, Sandra Szir y Miranda Lida, *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires, Teseo-Ediciones Biblioteca Nacional, 2009; Acerca de revistas de educación véase Silvia Finocchio, *La escuela en la historia argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

¹² Señalo sólo parte de una abundante bibliografía: Ezequiel Gallo y Roberto Cortés Conde, *Historia Argentina. La república Conservadora*, vol. 5, Buenos Aires, Paidós, 1972; Natalio Botana, *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977; Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo, *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980; Tulio Halperín Donghi, *Proyecto y construcción de una nación*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, y *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987; Natalio Botana y Ezequiel Gallo, *De la República posible a la República verdadera (1810-1910)*, Buenos Aires, Ariel, 1997; Oscar Oszlack, *La formación del Estado argentino*, Buenos Aires, Planeta, 1997; Fernando Devoto y Marta Madero (dir.) *Historia de la vida privada en Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, Buenos Aires, Taurus, 1999; Mirta Lobato (dir.) *Nueva historia argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)* Buenos Aires, Sudamericana, 2000; Hilda Sabato y Alberto Lettieri (comps.), *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

¹³ Puede citarse el trabajo de Héctor R. Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

¹⁴ Jorge Ruffinelli, *La revista Caras y Caretas*, Buenos Aires, Galerna, 1968.

nacional o localista de los contenidos, considerando a *Caras y Caretas* como un reflejo traslúcido del entorno.¹⁵ Refiere también aspectos relacionados con la distribución y consumo de *Caras y Caretas*, y al gran éxito comercial que hizo de la misma un artefacto cultural sumamente popular. Destaca el carácter pionero y original de la publicación en su pasaje a un modo de producción moderno, que pagó las colaboraciones literarias y utilizó las últimas tecnologías “con el empleo de cromos y fotograbados”.¹⁶ Esto último, sumado a las colaboraciones de “excelentes escritores” y dibujantes -que con sus “magníficas caricaturas” acompañaron a los periodistas-, señalan, para Ruffinelli, las causas de la “jerarquía” que logró la publicación.

Desde la década de 1970 un grupo de investigadores proveniente de los estudios literarios manifestó interés por la cuestión de la comunicación social, el papel de los medios masivos, y el análisis de las condiciones históricas de la producción de los mensajes, su circulación y su recepción. Para ellos *Caras y Caretas* fue la primera de una serie de publicaciones periódicas ilustradas de circulación masiva que presentó un carácter moderno en términos de contenidos y formas, así como en sus modos de producción y fue elemento central en la constitución de un nuevo público de lectores.

La recepción de los textos de Pierre Bourdieu y de Raymond Williams reinstaló una perspectiva histórica en el estudio de los procesos culturales y se definieron conceptos y problemas para una historia social de la literatura,¹⁷ sus condiciones de emergencia, de circulación, de lectura. Surgió así la preocupación por otros objetos culturales no reconocidos como canónicos y otras prácticas generalmente relegadas de los estudios del discurso literario.

En los años 1981 y 1982 se produjo la reedición de *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, con artículos agregados que representan el cambio producido respecto de los problemas de la sociología de la cultura. Los capítulos de Jorge B. Rivera¹⁸ plantean que la historia de la industria cultural comienza en el último cuarto del siglo XIX, con la aparición de un periodismo de características más modernas que la prensa política de la etapa anterior (1810-1870), y en esta nueva prensa ganan espacio las noticias de actualidad, el entretenimiento y la divulgación. Esto era fruto del proceso de transformación urbana y

¹⁵ *Ibid.* p. 7

¹⁶ *Ibid.*, p.10.

¹⁷ Véase Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, y de los mismos autores *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

¹⁸ Jorge B. Rivera, “El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1810- 1900)” en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, t. 2, Buenos Aires, CEAL, 1981; “La forja del escritor profesional (1900- 1930) Los escritores y los nuevos medios masivos” en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, t. 3, Buenos Aires, CEAL, 1981.

estructural de la Argentina finisecular que se tradujo en la configuración de un nuevo público alfabetizado, la fundación de imprentas y editoriales, el desarrollo de ciertos géneros narrativos "populares" como el folletín, y la paulatina profesionalización del escritor. Plantea también que fue a partir de 1890 que aparecieron las revistas literarias y el semanario popular, que buscaba un equilibrio entre el periodismo masivo y la revista artístico-literaria y que reclutaba sus lectores entre las nuevas capas medias de la sociedad urbana.¹⁹ Al respecto de *Caras y Caretas* Rivera alude a ella como la revista "moderna" y "profesionalista", pieza clave en la emergencia de la industria cultural masiva, que propondrá una concepción menos sacralizada del objeto producido. En la segunda parte de este artículo²⁰ atiende a la caracterización de este nuevo fenómeno cultural surgido a fines del siglo XIX y afirma que *Caras y Caretas* expresó de una manera excepcional dentro del conjunto de los proyectos periodísticos el espíritu de ese particular momento de nuestra configuración cultural. Rivera señala que la fórmula editorial novedosa para nuestro medio -que combinó la caricatura, las viñetas costumbristas, el cuento, la poesía, entretenimientos, publicidad, las notas de actualidad, los reportajes, las crónicas- es la clave del éxito ya que adecuó estos contenidos a los gustos y preferencias del lector porteño, y logró un justo equilibrio entre los materiales serios de actualidad o literarios y los contenidos jocosos. Rivera resalta la importancia dada también por *Caras y Caretas* a los elementos gráficos como la *tapa*, provista de una caricatura con propósito de sátira moral. Otro factor es la excelencia de los colaboradores, ya sea redactores o dibujantes, y la buena calidad gráfica de la publicación, asistida por la última tecnología en materia de impresión. Destaca asimismo la importancia de la publicidad, que brindó la posibilidad al semanario de ser uno de los primeros que pagó en forma regular las colaboraciones literarias. Por último, *Caras y Caretas* aparece a los ojos de Rivera como una de las experiencias precursoras de la nueva cultura masiva, experiencia que será continuada por otras publicaciones como *Don Branlio*, *PBT*, *Letras y Colores*, *Pulgarcito*, *Tipos y Tipetes*, *Papel y Tinta*, *La Vida Moderna* y *Fray Mocho*, que se publican entre 1900 y 1912.²¹

En esta misma dirección Eduardo Romano²² focalizó su atención en *Caras y Caretas* como uno de los canales de transmisión de textos de género costumbrista, y subrayó el papel de la publicación en tanto cronista de la actualidad porteña a través de diversos

¹⁹ Jorge B. Rivera, *op.cit.*, p.347. Estos mismos tópicos y argumentos serán retomados en *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel, 1998.

²⁰ Jorge B. Rivera, "La forja del escritor profesional (1900-1930). Los escritores y los medios masivos (II)" en *Capítulo*, t. 3, *op. cit.*

²¹ *Ibid.* pp. 363-64.

²² Eduardo Romano, "Fray Mocho. El costumbrismo hacia 1900", en *Capítulo*, t. 3, *op. cit.*

géneros textuales: reportajes, retratos, y a través de imágenes, fotografías, viñetas. Romano destaca también el formato moderno de la revista. “Lo de Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades era ya una sintética definición y en esa amalgama de dibujos, cuentos o poemas de verdadera jerarquía con entretenimientos y buen humor se cimentó su inusitada popularidad desde el número inicial...”²³

En 1983 Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo²⁴ plantean que los procesos ocurridos a fines del siglo XIX como la modernización y secularización así como los efectos de la inmigración “extendieron su impulso transformador hasta la esfera de las actividades intelectuales”²⁵ y modificaron la actividad literaria, en el plano de la producción. Retoman la diferenciación de David Viñas entre los ‘gentlemen escritores’ típicos de 1880 y el escritor ‘profesionalizado’ que emerge hacia fines del siglo XIX. En ese momento se establecieron gradualmente una serie de instancias de institucionalización, acompañadas de un movimiento de reflexión acerca de la propia actividad literaria, de nuevas formas de sociabilidad, nuevos caminos de cooptación y consagración, y una diferenciación entre la actividad literaria y la esfera política. El periodismo aparece en ese contexto como un medio de vida, y como iniciación a la práctica de la profesión del escritor. Entre estos espacios de iniciación se encuentran las redacciones del diario *La Nación* así como los nuevos periódicos populares como *Caras y Caretas*.

Beatriz Sarlo,²⁶ al estudiar las narraciones sentimentales populares que publicaba semanalmente *La Novela Semanal* o *La Novela del Día* hacia la década de 1920, aborda el campo de la sociología de la literatura ya no sólo desde la producción y el papel de los escritores y desde los productos literarios canónicos sino desde el campo de la lectura, los lectores y otros objetos culturales. Sarlo afirma que el surgimiento del campo intelectual en la época del Centenario es interdependiente de la constitución de un nuevo público de lectores, que estaba formando su cultura letrada a partir de una escolarización primaria “y el ejercicio de la lectura de los materiales que podían estar más a la mano.”²⁷ Entre estos materiales se encuentra un “periodismo de nuevo tipo que se despliega en la forma *magazine*, donde se mezclan con otros discursos los mejores ejemplos de una ficción ‘popular’”.²⁸ Dentro de este nuevo tipo de periodismo *Caras y Caretas* aparece como la

²³ Eduardo Romano, *op.cit.*, p. 370.

²⁴ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* [1983] Buenos Aires, Ariel, 1997.

²⁵ *Ibid.* p. 167

²⁶ Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)* [1985], Buenos Aires, Norma, 2000.

²⁷ *Ibid.* p. 36

²⁸ *Ibid.* pp. 36-37

publicación más difundida. Aplica el concepto de *miscelánea* para definir en el semanario la yuxtaposición de textos que responden a retóricas, poéticas y objetivos diferentes, que tienen en común su brevedad y su convivencia con material gráfico de variado tipo. Con un precio muy inferior al del libro, circulando por un circuito por fuera del “aparato intimidatorio” de la librería tradicional sumado a su variedad temática, *Caras y Caretas*, al igual que otros *magazines* se adaptaba a las necesidades de consumidores medios y populares y a los nuevos hábitos culturales de un público constituido a partir de los procesos de urbanización y alfabetización, desarrollo comercial y administrativo, y a la expansión del aparato escolar y del normalismo.

En 1988 Adolfo Prieto²⁹ propone “levantar un mapa de la lectura entre los años 1880 y 1910” en la Argentina. Postula la aparición de un nuevo público lector fruto de la alfabetización masiva que formó parte del plan de modernización que llevó a cabo la élite política. Este nuevo público se sirvió de la prensa periódica para la práctica de su nueva competencia. “La prensa periódica, previsiblemente, sirvió de práctica inicial a los nuevos contingentes de lectores, y la prensa periódica, previsiblemente también, creció con el ritmo con que estos crecían.”³⁰ Esta prensa fue configuradora del nuevo campo de lectura.

En este contexto, *Caras y Caretas* es señalada por Prieto como uno de los fenómenos más espectaculares en toda la historia del periodismo argentino caracterizado por la novedad y calidad del material gráfico, el estilo y la variedad de sus notas, pero, particularmente por ofrecer un material susceptible de despertar un grado de identificación por parte de los lectores ya que “...los editores y redactores de *Caras y Caretas* tuvieron la habilidad de adaptarla en términos que la experiencia vino a resultar inimaginable fuera del contexto argentino.”³¹

Sylvia Saítta³² menciona la revista miscelánea *Caras y Caretas* como un claro antecedente del periódico *Crítica*, surgido en 1913. La relación entre ambas publicaciones está expuesta particularmente en la presencia en ambas de numerosas imágenes que agilizan la lectura, pero que a su vez cumplen el rol de satirizar y editorializar, comentando y reflexionando de modo visual acerca de la vida nacional. *Crítica* incorporó desde un comienzo a muchos de los ilustradores que colaboraban en *Caras y Caretas* como Juan Carlos Alonso, Pedro de Rojas, José M. Cao, Mario Zavattaro, Navarrete, Alejandro Sirio, Pelele y otros.

En los últimos años han surgido dos libros resultado de tesis doctorales en el

²⁹Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

³⁰*Ibid.* p. 14.

³¹*Ibid.* p. 40 y ss.

³²Sylvia Saítta, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p. 39.

campo de la literatura que han abordado específica y extensamente el caso del semanario *Caras y Caretas*. Eduardo Romano³³ y Geraldine Rogers³⁴ retomaron gran parte de los conceptos planteados por los autores mencionados pero amplían considerablemente el análisis empírico de los materiales de la publicación, ponen en relación el contexto social y cultural, el análisis textual y los procesos de producción en el marco de una publicación considerada de carácter masivo.

El propósito del trabajo de Eduardo Romano consiste en analizar los cruces entre periodismo y literatura ocupándose de las particularidades que introdujeron las publicaciones periódicas ilustradas, en especial *Caras y Caretas*, la cual, afirma, instauró una nueva manera de escribir periodismo y una nueva manera de leerlo. Con la intención de caracterizar conceptualmente a la revista plantea la necesidad de trazar un mapa tipológico, y diferenciarla de las publicaciones intelectuales (crítica ensayística, histórica, filosófica), de las literarias y de las satíricas (como *El Mosquito* o *Don Quijote*). En efecto, las publicaciones periódicas ilustradas se presentan, de acuerdo con Romano, como un “hipertexto polifónico”³⁵, lo cual implica la coexistencia de lo “verboicónico”.³⁶ Al respecto, Romano destaca las innovaciones en cuanto a la aparición de imágenes que se relaciona con un público que “había preparado su percepción para tales innovaciones con kinetoscopios, biógrafos, álbumes de vistas, tarjetas postales, etc.”³⁷

Romano examina las transformaciones urbanas y de sociabilidad como condiciones socioeconómicas que dieron lugar al surgimiento de nuevas maneras discursivas, como la crónica modernista o los cruces semióticos entre lo verbal y otros lenguajes, entre el humor y lo artístico, entre lo serio y lo festivo. En el plano discursivo los materiales “costumbristas”, se encontraban entre los principales atractivos de la publicación. *Caras y Caretas* le otorgó, según Romano, un considerable espacio a la actualidad, tanto en textos como en fotografías, ya que lo actual “fue el texto sobre el cual ejercieron su tarea, e implica que en ese aspecto evitaron un excesivo humorismo...”³⁸

Otro aspecto mencionado por Romano en la caracterización de la publicación se refiere al formato, relacionado con los modos de lectura. La manuableidad de la revista aseguraba un fácil transporte y seguro entretenimiento en ciudades en las cuales nuevos

³³ Eduardo Romano, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos, 2004.

³⁴ Geraldine Rogers, *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, Editorial de la Universidad de La Plata, 2008.

³⁵ Eduardo Romano, *op.cit.* p. 20.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.* p. 20

³⁸ *Ibid.* p. 290

medios de comunicación como tranvías y trenes conectaban los suburbios con el centro. Romano afirma que el conjunto de las novedades de los semanarios ilustrados a partir de la década del '90 determinaron un nuevo régimen de lectura.

Estos elementos en su conjunto señalaron la marca de la modernidad de *Caras y Caretas*, indicada además por el equilibrio de la existencia de la publicación entre arte y mercado, que fue “otro de los soportes de su éxito”. Analizando este aspecto, Romano afirma que el régimen de ingresos del semanario estaba basado en la suscripción a lo cual se le añadía el aporte de la publicidad.³⁹ Por último, Romano señala a *Caras y Caretas* como un producto de cultura popular, ya que desplegaba su propuesta para diferentes lectores, con una táctica “eminentemente transclasista”, proponiendo una variedad de contenidos y estilos para una amplia franja de lectores. “En ese contexto, la vanguardia periodística asimiló autores y textos de las prácticas en vigencia (nativismo, reformismo) y le hizo lugar, con cuidado, al esteticismo modernista, al tiempo que proponía también un discurso propio para responder a un lectorado heterogéneo, sujeto a circunstancias y hábitos cambiantes”.⁴⁰

Geraldine Rogers traza una historia de la revista *Caras y Caretas* inscripta en una línea de filiaciones con publicaciones periódicas anteriores y explora exhaustivamente algunos contenidos de la publicación en particular aquellos vinculados con la modernidad, el contexto político, el espectáculo de la ciudad, la heterogeneidad cultural propia del fin de siglo XIX en la visión integradora del semanario. Rogers retoma el concepto de forma miscelánea y de *magazine* y apunta a definir el semanario como un objeto propio de la cultura masiva, prototipo de una cultura emergente. Afirma en este sentido, que el grupo de excelentes escritores que colaboraban en *Caras y Caretas* producía aquí con el objeto de insertarse en el mercado. Esta dependencia con el mercado ubica a la publicación en un lugar ambiguo entre lo popular y lo populista.

Por un lado cuestionaba la censura y la pacatería religiosa, los usos culturales del arte y los hábitos políticos; por otro, eludía el tratamiento comprometido del orden social y económico. Su lógica integradora muestra el trabajo cultural permanente de reconstitución hegemónica, en su asombrosa capacidad de articular interpelaciones de naturaleza diferente y minar el carácter revulsivo de toda confrontación.⁴¹

Pero esta relación entre cultura y mercado, afirma Rogers, explícita en *Caras y Caretas*, se manifiesta también en la transformación de la base económica de los impresos. En efecto, el semanario, como el modelo de los *magazines* americanos, es concebido a la manera de una empresa comercial más que de un proyecto cultural, sustentándose más que

³⁹ *Ibid.* p. 185

⁴⁰ *Ibid.* p. 430

⁴¹ Geraldine Rogers, *op.cit.* p. 18.

con las subvenciones o venta de ejemplares, con la propaganda.

La bibliografía citada describe y caracteriza a la publicación periódica *Caras y Caretas* en tanto fenómeno cultural y social de su época. Los aspectos visuales aparecen, sin embargo, relegados a un segundo plano. Esta tesis se propone una perspectiva que focaliza en el terreno de lo gráfico, considerando las imágenes y los aspectos gráficos en general de las publicaciones periódicas ilustradas como centrales para examinar la función de la comunicación visual en la transmisión de mensajes. Esto permite aproximarse también al mundo gráfico, y conocer los proyectos intelectuales pero también los desafíos materiales que enfrentaban quienes encaraban la edición de un periódico ilustrado y en qué medida comprendían y explotaban la imagen en sus funciones tanto estética como expresiva y comunicativa. Permite, por último examinar el lugar de la revista en el contexto de la cultura gráfica y en el proceso de masificación de la cultura visual.

La historia del arte argentino desarrolló algunas de estas cuestiones, desde un interés por iconografías de carácter nacional por parte de autores pioneros,⁴² hasta investigaciones más recientes que colocaron a la imagen impresa y a las publicaciones periódicas en un lugar significativo, junto a los objetos más canónicos como la pintura o la escultura. El viraje de la exclusiva atención a los objetos artísticos tradicionales hacia un más amplio espectro de objetos y problemas de la cultura visual, ha dado como resultado trabajos que enfocan otros temas y otras problemáticas. Entre ellos se destacan trabajos sobre imagen impresa, fotografía y caricatura política. Laura Malosetti Costa, en el contexto de su trabajo sobre el arte argentino de fines del siglo XIX y la constitución del campo artístico, ha considerado las publicaciones periódicas como elementos constitutivos de ese sistema y estudió *La Ilustración Argentina* no solamente como difusora de ideas culturales y estéticas sino por el valor que la propia revista le otorgaba a sus aspectos materiales, en particular a sus imágenes.⁴³ Ha estudiado, por otro lado, las caricaturas de Eduardo Sojo y José María Cao en el marco de la publicación periódica *Don Quijote*.⁴⁴ Marcela Gené estudió

⁴² Pueden verse al respecto los trabajos sobre la litografía del siglo XIX como por ejemplo, Alejo B. González Garaño, "La litografía argentina de Gregorio Ibarra (1837-1852)" en *Contribuciones para el estudio de la historia de América: Homenaje al Doctor Emilio Ravignani*. Buenos Aires, Peuser, 1941; *Exposición de las obras de Bacle existentes en la colección de Alejo B. González Garaño*. Buenos Aires, Ediciones de Amigos del Arte, 1933; Bonifacio del Carril, "El grabado y la litografía" en *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, t. 3, 1984.

⁴³ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

⁴⁴ Laura Malosetti Costa, "Don Quijote en Buenos Aires. Migraciones del humor y la política", en *V Jornadas Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2002; "Los 'gallegos', el arte y el poder de la risa. El papel de los inmigrantes españoles en la historia de la caricatura política en Buenos Aires (1880-1910)", en Yayo Aznar y Diana B. Wechsler (comp), *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

la gráfica peronista⁴⁵ y la caricatura política⁴⁶ argentina de los años '30 y '40 del siglo XX, Roberto Amigo⁴⁷ ha dado cuenta de aspectos iconográficos y visuales de diversas ilustraciones, ilustradores y periódicos. Verónica Tell⁴⁸ estudia la fotografía producida en nuestro país en el siglo XIX y ha incursionado en la imagen fotográfica impresa y reproducida precisamente en *Caras y Caretas*. Los trabajos de Silvia Dolinko⁴⁹ sobre el grabado constituyen una importante referencia para algunos aspectos de las artes gráficas en la Argentina.

Las publicaciones periódicas fueron despertando en los historiadores del arte locales un interés cada vez mayor y, aunque es un campo incipiente, los estudios abarcan diversas publicaciones desde puntos de vista amplios. Encontramos trabajos pioneros que enfocaron las publicaciones culturales o artísticas⁵⁰ hasta otros más recientes que experimentan un interés por las revistas de géneros y tipos diversos.⁵¹ Algunos trabajos colectivos están comenzando a observar la imagen gráfica en el contexto de un objeto impreso, en sus diversas funciones y en distintos tipos de publicaciones.⁵²

⁴⁵ Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

⁴⁶ Marcela Gené, "Un estereotipo de la violencia. Caricaturas de judíos en la prensa de Buenos Aires (1930-1940) en Argentina durante la Shoá", en *Índice*, Año 37, n° 25, Buenos Aires, DAIA, Centro de Estudios Sociales, 2007; "José Julián, el heroico descamisado. Una historieta peronista.", en *Nuevos mundos, mundos nuevos*, www.nuevomundo.revues.org, n° 8, 2008.

⁴⁷ Roberto Amigo, "Ilustradores de la vida urbana", "Política y ciudad: imágenes gráficas y satíricas", en Margarita Gutman (ed.) *Buenos Aires 1910: Memoria de Porvenir*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad / FADU / UBA / IIED-AL, 1999.

⁴⁸ Verónica Tell, "El retorno de la singularidad. Reproducción fotográfica e imagen impresa", en *Original-Copia...Original?* Buenos Aires, CAIA, 2005; "Autor fotográfico y obrero del progreso: notas sobre el trabajo de Christiano Junior en la Argentina", *Crítica Cultural*, v. 4, 2009; "Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009; "Sitios de cruce: lo público y lo privado en imágenes y colecciones fotográficas de fines del siglo XIX", en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), *Itinerarios de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, CAIA-UNTREF, (en prensa); así como su libro en proceso de edición por Beatriz Viterbo, *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina de fin del siglo XIX*.

⁴⁹ Silvia Dolinko, *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003; "Grabados originales multiplicados en libros y revistas", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, *op. cit.*, "El grabado, una producción híbrida como problema para el relato modernista", *Crítica Cultural*, Santa Catarina, Universidade do Sul de Santa Catarina, v. 4, n. 1, 2009, pp. 193-207; "Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina", *Separata*, Centro de Investigaciones de Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, a. X, n. 15, octubre de 2010; *Arte plural. Grabado entre la tradición y la experimentación*, Buenos Aires, Edhasa, (en prensa).

⁵⁰ Diana Wechsler, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición: Buenos Aires (1920-1930)*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2003; María Inés Saavedra, Patricia Artundo (dir.), *Leer las Artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2002; Patricia M. Artundo (dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina. 1900-1950*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2008.

⁵¹ Sandra Szir, *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños. 1880-1910*, Buenos Aires, Ed. Miño y Dávila, 2006.

⁵² Véase Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009. La compilación incluye trabajos de Marcelo Marino,

Desde el punto de vista teórico y metodológico esta tesis presupone a las publicaciones periódicas como productos culturales complejos resultado de un proceso colaborativo intelectual, material y técnico. Estos artefactos culturales enlazan modos de comunicación textuales y visuales y deben ser descriptos atendiendo tanto a sus contenidos como a su calidad de objetos materiales en un contexto social e histórico determinado. Como indican de la Motte y Przyblyski, debemos leer la prensa “textual, contextual y visualmente”.⁵³ El análisis de las publicaciones periódicas se presenta a la indagación interdisciplinaria de la historia cultural vinculada a herramientas teóricas y analíticas derivadas de la historia del libro, la historia del arte, los estudios sobre la prensa y la cultura visual.

Los estudios sobre la prensa del siglo XIX se han transformado en los últimos años en un campo muy productivo. Las monografías sobre periódicos individuales se complementaron con estudios acerca de mercados, públicos, productores, en intentos de ampliar las descripciones y la teorización sobre los medios del pasado. A esto se sumó un importante trabajo de archivo y la aparición de nuevas metodologías de análisis. Las investigaciones sobre los medios se nutrieron de diversas corrientes de estudio: los Estudios Culturales y su aceptación de lo “popular” contribuyeron al desarrollo de métodos analíticos aplicables a la interpelación de los medios; las teorías de la producción y consumo masivos con los trabajos de Walter Benjamin y otros autores de la escuela de Frankfurt, y los de Pierre Bourdieu y Jürgen Habermas; la “sociología de los textos”, campo estrechamente vinculado a la actual disciplina de la historia del libro y resultado de la intersección de la teoría cultural y la tradicional *Bibliography* angloamericana, que sirvió para incorporar las herramientas descriptivas del impreso como objeto físico.⁵⁴

Diversas investigaciones han mostrado un creciente interés por la ampliación, influencia y popularidad de algunos periódicos en el siglo XIX.⁵⁵ Algunas han considerado

Marisa Baldasarre, Julia Ariza, Verónica Tell, Silvia Dolinko, Isabel Plante, Laura Malosetti, Marcela Gené, Diana Wechsler y Sandra Szir.

⁵³Dean de la Motte, Jeannene M. Przyblyski, *Making the News. Modernity & the Mass Press in Nineteenth-Century France*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1999. p. 9.

⁵⁴ La actual disciplina de la historia del libro deriva en parte de una renovación conceptual de la tradicional *Bibliography* inglesa y americana preocupada por la descripción física de los libros representada por autores como: Ronald McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, Clarendon Press, 1927; Fredson Bowers, *Bibliography and Textual Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1964; Philip Gaskell, *Nueva introducción a la bibliografía material*, Gijón, Ed. Trea, 1999 [1972], y por otro lado, de la historia social del libro francesa como: Robert Escarpit, *La revolución del libro*, Madrid, Alianza, 1968. Véase Roger Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1993. pp. 13 y ss. y del mismo autor, “Préface. Textes, Formes, Interprétations” en D. F. McKenzie, *La bibliographie et la sociologie des textes*, Luçon, Éditions du Cercle de la Libraire, 1991. pp. 5-18.

⁵⁵ Un buen ejemplo resultan los trabajos reunidos en Laurel Brake, Bill Bell, David Finkelstein, (eds.),

su creciente ubicuidad como factor fundamental en las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad.⁵⁶ Asimismo, los estudios han reconocido la importancia de los públicos lectores o la conformación de una comunidad textual, sin dejar de ver que la lectura tiene una relativa autonomía con respecto del texto al cual se confronta, y que en la mayoría de los casos no resulta ni prescriptiva ni predecible.⁵⁷ El formato de los periódicos y su efecto en la recepción también ha sido objeto de indagación, así como las formas de representación visual que durante el siglo XIX ganan espacio en sus páginas, intercaladas con el texto.⁵⁸ Algunos trabajos han explorado la relación entre el crecimiento de la alfabetización popular y los periódicos de circulación masiva, y otros abordan las cuestiones de las representaciones y la construcción de identidades nacionales, étnicas o de género. Abundan, por otro lado, los trabajos referidos al rol de la prensa en el siglo XIX y la posibilidad de divulgación más popular de conocimientos científicos⁵⁹ o su papel en la construcción de representaciones políticas.

Con respecto a las caracterizaciones tipológicas algunos historiadores de la prensa se han referido al *magazine* en sus formas discursivas y materiales, su producción, distribución y consumo masivos. Ellen Garvey recuerda que el término proviene del *magasin* francés, la tienda departamental, institución nueva en el siglo XIX, caracterizada por la abundante y variada disposición de bienes ofreciéndose a la mirada y cuyo atractivo visual invitaba al consumo.⁶⁰ Richard Ohmann, estudia en las publicaciones periódicas de Estados Unidos de fines del siglo XIX el nacimiento de la “industria cultural”, tomando los conceptos de la Escuela de Frankfurt y de Antonio Gramsci. Indica que estas publicaciones se apoyan en un público amplio de clases media y popular urbanas, diversifican sus contenidos y formas gráficas, y representan un nuevo modo de comunicación cultural. Afirma también Ohmann que la publicidad y las nuevas modalidades comerciales de estas publicaciones fueron los factores que explican la aparición de este artefacto cultural novedoso.⁶¹

Nineteenth-Century Media and the Construction of Identities, Hampshire- New York, Palgrave, 2000.

⁵⁶ Dean de la Motte y Jeannene M. Przyblyski, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁷ Ernest Gellner, *Culture, Identity, and Politics*, Cambridge, 1987; Dean de la Motte, “Making News, Making Readers: The Creation of the Modern Newspaper Public in Nineteenth-Century France”, en Laurel Brake, Bill Bell, David Finkelstein, *op.cit.*, pp. 339-349.

⁵⁸ Véase Patricia Anderson, *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture. 1790-1860*, Oxford, Clarendon Press, 1994; Peter Sinnema, *Dynamics of the Pictured Page. Representing the Nation in the Illustrated London News*, Vermont, Ashgate, 1998.

⁵⁹ Louise Henson et al., *Culture and Science in the Nineteenth-Century Media*, Aldershot, Ashgate, 2004.

⁶⁰ Ellen Gruber Garvey, *The Adman in the Parlor. Magazines and the Gendering of Consumer Culture, 1880-1910*, New York- Oxford, Oxford University Press, 1996. p.3.

⁶¹ Richard Ohmann, *Selling Culture. Magazines, Markets and Class at the turn of the Century*, London-New York, Verso, 1996. pp. 1-30. Véase también Mathew Schneirov, *The Dream of a New Social Order. Popular Magazines in America. 1893-1914*, New York, Columbia University Press, 1994.

Estas preocupaciones están enmarcadas en las perspectivas de la actual disciplina de la historia del libro, guiadas por dos supuestos teóricos principales.⁶² En el primero -y de particular interés para el enfoque de este trabajo- se percibe el privilegio concedido al estudio morfológico de los impresos. Donald F. McKenzie, quien transformó la tradicional disciplina de la *bibliography* anglo-americana en un método de investigación enraizado en lo que él denominó “la sociología de los textos”, sugirió en “Typography and Meaning: The Case of William Congreve”⁶³ que el libro debe ser comprendido como una forma expresiva en la cual cada detalle textual y material contribuye al significado del trabajo como un todo. El ‘texto’ como una forma verbal pura, no existe. McKenzie estableció una estrecha relación entre “la forma, la función y la significación simbólica.”⁶⁴ Las formas materiales y físicas producen sentido, que están, además, relacionadas con las circunstancias sociales y técnicas de su producción textual.

La valoración de la materialidad física de los impresos como elementos portadores de sentido por parte de los historiadores del libro produjo una serie de contribuciones que fijaron su objeto de investigación en los aspectos gráficos y en las imágenes de los impresos. Estos aportes tendieron puentes que relacionaron la historia del libro con la historia de la cultura y el diseño gráfico y con la historia del arte y de las imágenes, disciplinas para las cuales, por otra parte, las articulaciones entre formas de artefactos culturales y sentidos sociales representaban una perspectiva conocida y ampliamente ejercitada. La interdisciplinariedad necesaria debe preservar, sin embargo, cierta pericia disciplinaria específica para abordar lo visual.

El concepto de “cultura impresa” de Elizabeth Eisenstein y de Roger Chartier considera a la cultura impresa también como una cultura de la imagen. La imagen acompaña gran parte de los objetos impresos, y cumple una variedad de funciones, ilustrando el texto o siendo explicada por él.⁶⁵

La historia del arte presenta una extensa bibliografía que considera perspectivas históricas, visuales o iconográficas respecto de la imagen impresa. Interesa referenciar, sin embargo, aquellas aproximaciones que tienen en cuenta los rasgos característicos de las

⁶² Véase Roger Chartier, *op.cit.*, 1994; Roger Chartier y Jean Hébrard, “Prólogo. Morfología e historia de la cultura escrita”, en Armando Petrucci, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona, Gedisa, 1999; Peter D. McDonald y Michael F. Suarez, “Editorial Introduction” en D. F. McKenzie, *Making Meaning. “Printers of the Mind” and Others Essays*, Amherst-Boston, University of Massachusetts Press, 2002; David Finkelstein y Alistair McCleery, *The Book History Reader*, London-New York, Routledge, 2003.

⁶³ Giles Barber y Bernhard Fabian (ed.), *Buch und Buchhandel in Europa im achtzehnten Jahrhundert*, Hambourg, Dr. Ernst Hauswedell und Co, 1981.

⁶⁴ D. F. McKenzie, *op.cit.*, 1991, p. 27.

⁶⁵ Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979; Roger Chartier, (dir.), *Les usages de l'imprimé*, Paris, Fayard, 1987. pp. 13-15

imágenes reproducidas en un objeto impreso como soporte, ya sea libro, periódico, folleto. Roger Chartier indica que la imagen impresa presenta características que la diferencian de otro tipo de imágenes: su tamaño y emplazamiento invitan a la mirada a una distancia próxima, por lo tanto, el lector establece una relación con el objeto muchas veces particular e íntima. Es también una imagen siempre ligada a un texto, que comparte con el escrito el espacio de la página o del objeto impreso.⁶⁶

Entre los autores que se ocuparon del libro o el periódico ilustrado y las vinculaciones interdisciplinarias entre palabras e imágenes en diversas modalidades textuales, Peter Sinnema señala la necesidad de determinar los modos a través de los cuales imágenes y palabras crean sentido conjuntamente y por lo cual debe evitarse su interpretación en forma aislada. La tarea consiste en considerar la naturaleza de esa relación.⁶⁷

Otra estrategia analítica reside en colocar a la imagen en su contexto histórico examinando las diversas funciones en las cuales ésta puede desarrollarse en relación con las condiciones culturales y estéticas de su producción y las posibilidades de decodificación del público al cual fueron propuestas. La imagen impresa es vista así en el marco de las culturas del Renacimiento y Barroco en su papel de documento o ilustración del texto, pero también en su función didáctica, las imágenes alegóricas o los libros de emblemas funcionaron como instrumento de persuasión, de enseñanza moral al servicio del poder religioso o político. Pero la imagen además, no relega su función estética, ni su función económica, es decir, explota su valor agregado en un producto que se ofrece al mercado.⁶⁸

Ségolène Le Men afirma que las imágenes deben estudiarse como signos complejos que actúan como vehículos de sentido que operan junto al texto, y, considera, por lo tanto que la historia de la ilustración y la historia de la lectura deben sostenerse mutuamente. Define la edición ilustrada como una forma de expresión mixta que asocia texto e imagen sobre un soporte común y sus principales funciones en su relación con el texto son el rol de referencia, es decir, de ilustración o acompañamiento del texto, la función de contrapunto, en el que la imagen puede añadir o contradecir el plano verbal y la de

⁶⁶ Roger Chartier (dir), *op.cit.*, 1987. p. 13.

⁶⁷ Peter Sinnema, *op.cit.*, pp. 1-29.

⁶⁸ Véase Michel Melot, *L'illustration: histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984 y del mismo autor, "Le texte et l'image", en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs*, Paris, Fayard / Promodis, 1990; Michel Pastoureau, "L'illustration du livre: comprendre ou rêver?", en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVIIIe siècle*, Paris, Fayard-Promodis, 1989; Alan Marie Bassy, "Le texte et l'image", en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le livre triomphant, 1660-1830*, Paris, Fayard / Promodis, 1990.

producir una visualización imaginaria.⁶⁹

En su trabajo sobre el libro romántico francés analiza las transformaciones del papel del ilustrador en el contexto de la producción cultural masiva. Indica que, al contrario de lo que a menudo se afirma, el ilustrador no se mueve con mayor libertad que el pintor ya que si bien no debe ajustarse a los cánones académicos o de cierta vanguardia y puede estar al margen de la institución artística, se ubica en el corazón del nuevo campo de la edición de imágenes, y se introduce en la comunicación de masas y es quien alcanza el éxito y el voto del gran público.⁷⁰

Michael Twyman incluye entre los aspectos gráficos aquellos elementos no verbales entre los que se encuentran las imágenes (fotografías o ilustraciones), pero también diagramas y decoraciones, los elementos tipográficos, y las propiedades del color. Los definió como aquellos elementos de comunicación no verbal que apelan esencialmente a la mirada, y que agregan algo a nuestra comprensión de su contenido.⁷¹

El segundo supuesto teórico que guía a la historia del libro, y estrechamente ligado con el aspecto de las formas, concierne a la dimensión social de los objetos, provenientes de las complejas circunstancias económicas, sociales, políticas, estéticas y bibliográficas relacionadas con la producción, diseminación y recepción de los escritos. Cada una de estas instancias deja huellas en el objeto mismo y agrega significación al texto. La historia de los objetos impresos, desde esta perspectiva, es también la historia de las normas, de los modos y tecnologías de producción, de las instituciones e instancias que producen su diseminación, de las capacidades y de los usos de la escritura, así como de la historia de las modos de lectura. Robert Darnton, tomando modelos sociológicos, sugirió un “circuito comunicacional”, un patrón de estudio que recorre el “ciclo vital” de un libro, desde el autor, editor y lector, pasando por todas las instancias comerciales, instituciones relacionadas con la producción, diseminación y recepción, y que tiene como aspectos de estudio centrales la coyuntura económica y social, las circunstancias legales y políticas y las influencias intelectuales.⁷²

Con respecto a la producción de impresos entre los múltiples aspectos posibles de aproximación destacamos los trabajos acerca de las condiciones materiales y tecnológicas

⁶⁹ Ségolène Le Men, “La question de l’illustration” en Roger Chartier (dir.), *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, Paris, IMEC Éditions, 1995, p. 229.

⁷⁰ Ségolène Le Men, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité* [1998], Paris, CNRS, 2002. p. 12.

⁷¹ Michael Twyman, “The Emergence of the Graphic Book in the 19th Century”, en Robin Myers y Michael Harris (ed), *A Millenium of the Book. Production, Design & Illustration in Manuscript & Print 900-1900*, Winchester-Delaware, St. Paul’s Bibliographies- Oak Knoll Press, 1994. pp. 135-6.

⁷² Robert Darnton, “What is the History of Books”, en *The Kiss of Lamourette: Reflections in Cultural History*, New York, Norton, 1990, pp. 107-36.

adoptadas por los operadores en función de una industrialización de la producción cada vez mayor, es decir, las codificaciones y manipulaciones de los textos en relación con las exigencias técnicas y comerciales.⁷³ La obra de Armando Petrucci, en particular, sin soslayar las condiciones de circulación y lectura de los objetos textuales, manuscritos o impresos, ni el análisis morfológico de los propios objetos, propone un análisis histórico de las prácticas de la escritura. Afirma que a través de la historia de las sociedades de expresión escrita, los procedimientos manuales e intelectuales que contribuyen de manera concreta a la realización de las escrituras están influidos por los instrumentos, los materiales y las técnicas adoptadas y varían en el tiempo. Esto implica que “las técnicas de escritura comprometen en cada ocasión, de diferentes maneras, las aptitudes intelectuales, visuales y manuales de aquellos que escriben, determinando la duración de la ejecución, la posición física y los gestos, en suma, la relación con el espacio y el tiempo.”⁷⁴

La tecnología de producción de impresos, así como las técnicas de reproducción de imágenes no son consideradas como simples innovaciones o avances facilitadores de la producción. Sin caer en el “causalismo” o determinismo tecnológico al estilo de Marshall McLuhan,⁷⁵ algunos autores consideran que las mutaciones tecnológicas están estrechamente vinculadas con necesidades sociales, económicas y culturales y suponen un “sistema técnico” interrelacionado cuyas variables se afectan mutuamente persiguiendo un equilibrio. A su vez estos cambios afectan las prácticas económicas relacionadas con la producción y con el consumo.⁷⁶

Por otro lado, el siglo XIX asiste a una variedad de cambios técnicos en términos de reproducción de imágenes. Estas cuestiones son analizadas por diversos autores ya que la elección de una u otra técnica es imputable a factores estéticos, económicos, o de disponibilidad, y condicionan fuertemente la imagen impresa. No sólo porque muchas veces determinará su emplazamiento en el impreso o el costo de la publicación, sino,

⁷³ Al respecto de este tema existe una amplia literatura entre la que puede verse: Roger Chartier, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1996; *El orden... op.cit.* 1994; *Libros, lecturas... op.cit.* 1993; Robert Darnton, *The Business of Enlightenment: A Publishing History of the Encyclopedie, 1775-1800*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979 (hay traducción española) Natalie Zemon Davis, *Sociedad y cultura en la Francia moderna*, Barcelona, Crítica, 1993 [1965]; Christopher De Hamel, *Scribes and Illuminators*, Toronto, University of Toronto Press, 1992; Allan C. Dooley, *Author and Printer in Victorian England*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1992; Elizabeth Eisenstein, *op. cit.*; Lucien Febvre, Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1958 (hay traducción española); Henri-Jean Martin, *The History and Power of Writing*, Chicago, University of Chicago Press, 1994; Armando Petrucci, *Writers and Readers in Medieval Italy: Studies in the History of Written Culture*. New Haven, Yale University Press, 1995.

⁷⁴ Armando Petrucci, *Alfabetismo, escritura y sociedad*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 118.

⁷⁵ Marshall McLuhan sostiene que los medios de comunicación afectan las relaciones de los sentidos y los modelos de percepción y estructuran las sociedades. Véase *La Galaxia Gutenberg. La génesis del hombre tipográfico* [1962], Barcelona, Círculo de Lectores, 1998.

⁷⁶ Frédéric Barbier, "L'industrialisation des techniques", en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.), *op. cit.*, 1990. pp. 51 y ss.

porque como propone Estelle Jussim, cada técnica de reproducción de imágenes difiere de la otra, en cuanto a ventajas o desventajas con respecto a sus posibilidades de vehiculización de información visual o de expresión artística.⁷⁷

Pero la producción de impresos debe revisarse en articulación con los aspectos de distribución a través de la cual el impreso llega al público: las instancias de comercio, sistemas o lugares de venta, espacios e intermediarios, así como las instituciones que autorizan o regulan la circulación de libros o periódicos, incluyendo la censura o prohibiciones, ligadas a circunstancias políticas o religiosas.⁷⁸

Finalmente, la descripción de las actividades de producción y diseminación debe completarse con el análisis de las formas con las cuales los lectores se apropian de los objetos impresos propuestos, comprendiendo la lectura como una práctica encarnada en el cuerpo y también como un modo de apropiación intelectual y de interacción social. Al respecto de la lectura numerosos autores han propuesto en los últimos años diversos enfoques que exponen las múltiples posibilidades que brinda la lectura como objeto de estudio.⁷⁹ Roger Chartier indica que los impresos apuntan a instaurar un orden que gobierne el desciframiento de la lectura. Sin embargo, ese orden no es omnipotente para anular la libertad de los lectores. Y esta dialéctica entre la coerción y la apropiación varía de acuerdo a la situación histórica concreta.⁸⁰ En efecto, esa libertad está, en cierta manera, condicionada por las normas y convenciones de lectura, históricas y culturales, que distinguen a las diversas comunidades de lectores y que les brindan instrumentos y

⁷⁷ Estelle Jussim, *Visual Communication and the Graphic Arts. Photographic Technologies in the Nineteenth Century*, N. York, R.R. Bowker, 1983. Sobre los cambios tecnológicos, la industrialización en la producción de impresos y reproducción de imágenes véase también: Brian Coe y Mark Haworth Booth, *A Guide to Early Photographic Processes*, London, Victoria and Albert Museum, 1983; John Dreyfus y Francois Richaudeau (dir.) *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*, Madrid, Ed. Fundación Germán Sánchez Ruiperez, 1990; Bamber Gascoigne, *How to Identify Prints. A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Ink-jet*, New York, Thames and Hudson, 2004; Anthony Griffiths, *Prints and Printmaking. An Introduction to the History and Techniques*, Los Angeles, University of California Press, 1996; Paul Jobling, David Crowley, *Graphic Design. Reproduction and Representation since 1800*, Manchester University Press, 1996; Michael Twyman, *Printing, 1770-1970. An Illustrated History of its Development and Uses in England*, London-New Castle, The British Library- Oak Knoll Press-Reading University Press, 1998. Del mismo autor véase *The British Library Guide to Printing, History and Techniques*, Toronto, University of Toronto Press, 1999; *Breaking the Mould: The first hundred years of Lithography*, London, The British Library, 2001.

⁷⁸ Véase Roger Chartier, "Representaciones y prácticas: Revolución y lectura en la Francia del siglo XVIII" en *Sociedad y escritura en la Edad Moderna*, México, Instituto Mora, 1995.

⁷⁹ Véase Richard Altick, *The English Common Reader. A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900* [1957], Ohio, State University, 1998; Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (eds.) *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1997; Crubellier, Maurice, "L'élargissement du public", en Roger Chartier y , Henri-Jean Martin, *op. cit.*, 1990 ; Robert Darnton, "Historia de la lectura" en Peter Burke (ed), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1994; Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano. 1- Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996; Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1996; Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik, 1991, (1976); Jean Hébrard, "Les nouveaux lecteurs" en Roger Chartier y Henri-Jean Martin, *op. cit.*, 1990.

⁸⁰ Roger Chartier, *op.cit.*, 1994.

procedimientos de interpretación proporcionándoles distintos grados de competencia de lectura. Esa libertad está condicionada también por las formas discursivas y materiales de los textos propuestos a la lectura. “La construcción del sentido, histórica y socialmente variable se halla pues comprendida en el cruce entre, por un lado, las propiedades de los lectores (dotados de competencias específicas por su posición social y sus disposiciones culturales) y, por otro, los dispositivos escriturarios y formales que son los de los textos apropiados por la lectura.”⁸¹

Cabe referenciar, por otra parte, un conjunto de intervenciones teóricas surgido en debates de años recientes en el marco de la historia del arte y de los estudios culturales: los estudios de la cultura visual. Este conjunto emerge para algunos como una renovación de objetos, métodos y textos dentro del campo de la historia del arte y como la ampliación de sus límites disciplinarios. Para otros constituye una nueva disciplina,⁸² o aún, una “interdisciplina, (una zona) de turbulencia o incoherencia” acercándose a campos de estudio establecidos.⁸³ En la década de 1970, la historia del arte, de acuerdo con Déborah Cherry, cayó bajo un intenso escrutinio particularmente influenciado por las intervenciones del feminismo, el marxismo y los trabajos de Michel Foucault.⁸⁴ Vanessa Schwartz y Jeannene Przyblyski afirman que la gran influencia para la renovación de la historia del arte en los años '70 provino de la historia social del arte que ubicaba la producción y consumo de objetos artísticos en una red ideológica más amplia de objetos, imágenes y mensajes y se ocupaba también de las instituciones artísticas, el entrenamiento de artistas, las condiciones materiales para la producción y circulación del arte, entre otros aspectos.⁸⁵ Svetlana Alpers planteó la especificidad de lo visual en el contexto del análisis de la historia social cuando propuso estudiar más que la historia del arte holandés, la *cultura visual* holandesa, y afirmaba tomar la expresión de Michael Baxandall.⁸⁶ Alpers focaliza su atención en las capacidades y placeres visuales desarrollados por la cultura holandesa del periodo, relacionados con los conocimientos científicos y los dispositivos ópticos, los modos de percepción desarrollados, apoyados en la proliferación de numerosas imágenes, constituyéndose en un

⁸¹ Roger Chartier, *op.cit.*, 1993, p. 36.

⁸² Véase James D. Herbert, “Visual Culture/ Visual Studies”, en Robert Nelson y Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2003, pp. 452-64. AAVV, “Cuestionario sobre cultura visual”, en *Estudios Visuales*, n° 1, CENDEAC, Murcia, noviembre de 2003.

⁸³ William. J. Thomas Mitchell, “What is visual culture?”, en I. Lavin (ed.), *Meaning in the Visual Arts: A Centenal Commemoration of Erwin Panofsky*, Princeton, 1995, pp. 207-217.

⁸⁴ Déborah Cherry (ed.), *Art: History: Visual: Culture*, Malden-Oxford, Blackwell Publishing, 2005. pp. 1-15

⁸⁵ Vanessa Schwartz y Jeannene Przyblyski (eds.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. New York-London, Routledge, 2004. p. 4.

⁸⁶ Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1990, p. 25 [1983] Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978 [1972]

extensivo visual.

Nicholas Mirzoeff define los estudios de la cultura visual como “una estructura interpretativa fluida y táctica”, definida por sus preguntas y por las cuestiones que plantea para entender los nuevos medios visuales y la creciente e intensa visualidad de la vida cotidiana, así como el análisis de esos fenómenos en sus extensivos alcances globales.⁸⁷ Esto implica, alejarse del canon de objetos tradicionalmente considerados artísticos por su valor estético (pintura, escultura), e incluir otros que involucran imágenes como diseños u objetos de la cultura popular.

Pero esta nueva perspectiva de análisis también ha despertado sospechas y críticas por parte de algunos investigadores. Thomas Crow ha planteado que si la cultura visual amplió su objeto de estudio verticalmente -para abarcar desde las bellas artes a los panfletos- su alcance lateral es estrecho y relacionado con el “fetiche modernista de la visualidad”. Sostiene que la cultura visual acepta sin cuestionar “la más apreciada asunción del alto modernismo” y “el punto de vista de que el arte es para ser definido por su naturaleza esencialmente visual...”⁸⁸ De acuerdo con Crow, al atender al arte sólo como una imagen o analizar la historia del arte como una “historia de imágenes”⁸⁹, se estaría operando una reducción, un despojamiento de interpretación. Esta crítica encuentra una postura neutralizadora en quienes consideran que las nociones de arte y cultura visual no se oponen sino que el arte es una de las “muchas formas de imaginaria que constituye la cultura visual.”⁹⁰

Schwartz y Przyblyski exponen los alcances de la aplicación de las nociones de la cultura visual en el marco histórico particular del siglo XIX, momento considerado punto de partida de esta experiencia de convivencia cotidiana con imágenes reproducidas. Definen la cultura visual en un sentido doble, y la consideran un modo interdisciplinario de análisis así como un “inventario concreto de objetos, instituciones y observadores históricamente localizados”.⁹¹ Analizar la visualidad de los objetos implica aquí examinarlos no sólo por su valor estético sino por su sentido y por su capacidad de definir experiencias visuales en un contexto histórico particular. La visión es una experiencia históricamente específica, mediatizada por las tecnologías y las formaciones sociales. La cultura visual,

⁸⁷ Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London- New York, Routledge, 1999, p. 4.

⁸⁸ Thomas Crow, “Unwritten histories of Conceptual Art: Against Visual Culture” en *Modern Art in the Common Culture*, New Haven, Yale University Press, 1996, p. 213.

⁸⁹ T. Crow refiere al concepto aludido en Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey, “Introduction”, en *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover and London, Wesleyan University Press, 1994, p. XVI.

⁹⁰ Keith Moxey, “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, en *Estudios Visuales*, a. I, n. 1, noviembre 2003, p. 54 y ss.

⁹¹ Schwartz, Przyblyski, *op.cit.* p. xxii

entonces, incluye el estudio de la imagen y los objetos que la contienen e incluye la historia de la visión, la experiencia visual y su construcción histórica. Indican su interés en el estudio de objetos consumidos por su valor como imagen y las instituciones que facilitaron esa visión, así como en la conciencia acerca de la visión y la visualidad en el periodo.⁹²

El siglo XIX se asocia con la “modernidad” a la cual se otorga un conjunto de atributos políticos, económicos, sociales y culturales que incluyen el nacionalismo, la democracia, el imperialismo, el capitalismo y el consumo. A esta enumeración Schwartz y Przyblyski agregan la fabricación de imágenes tecnológicamente reproducidas como elemento material conformador de la modernidad en conjunto con los otros. En este sentido Walter Benjamin -considerado por muchos autores como uno de los pensadores fundacionales en los estudios de la cultura visual- identificó las nuevas tecnologías de reproducción de imágenes del siglo XIX (litografía, fotografía y luego cine) como transformaciones fundamentales que condujeron a la “era de la reproducción mecánica.”⁹³ Sin reducir la explicación a la tecnología, el ensayo de Benjamin enmarca el problema de la cultura visual y sus transformaciones en el siglo XIX como histórico y material. Las tecnologías para Benjamin son formas culturales que transformaron las prácticas de producción y particularmente las de recepción y se enmarcan en este periodo con el surgimiento de la cultura masiva y sus connotaciones políticas.

Jonathan Crary exploró las implicaciones entre realidad y representación en el siglo XIX en relación con la experiencia visual, experiencia estrechamente ligada a los códigos de representación. Argumenta que las tecnologías basadas en la fotografía destruyen la pretensión de un solo punto de vista unificado, inherente a los códigos de visión monocular y perspectiva geométrica. De modo que esas tecnologías demandaron un nuevo tipo de observador en una realidad reconstituida a través de reproducciones.⁹⁴ Los modos de observación y los modelos de espectador son puntos de análisis importantes para el estudio de la cultura visual.

Pero es quizás en *Das Passagen-Werk* de Benjamin⁹⁵, su obra inconclusa editada por primera vez en 1982, donde se ha leído la importancia que Benjamin otorgó a la

⁹² Véase Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007 [1993]

⁹³ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989 [1972]

⁹⁴ Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, CENDEAC, 2008 [1990]. Véase también: *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal, 2008, [1999]

⁹⁵ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Ed. Rolf Tiedemann, Madrid, Akal, 2009 [1982]

visualidad en los estudios de los contextos de la modernidad.⁹⁶ Benjamin muestra que la mercantilización como consecuencia de las modificaciones económicas de la modernidad condujo a la atención de la apariencia visual de los objetos devenidos en mercancías, ya que, como observa Marx, los sentidos no son naturales sino históricos y deben ser afectados por las transformaciones en las relaciones de producción e intercambio. El aspecto visual, que estimula los sentidos y la sensualidad, juega un papel importante en el modo en el cual los artefactos son desplegados y ofrecidos a la venta. La creciente importancia de la visualidad estimula una nueva sociedad del espectáculo propulsada por la industrialización con sus desarrollos de nuevas técnicas mecánicas de representación visual. La vida urbana fue el escenario de estas transformaciones que, a su vez, reorganizaron la imagen de la ciudad.⁹⁷ Benjamin se concentró en los espacios públicos evocando una historia colectiva. Susan Buck-Morss indica que los espacios públicos en Benjamin constituían “la réplica material precisa” de la conciencia o la inconsciencia del sueño colectivo y en el cual se encuentran todos los errores de la burguesía y todos sus sueños utópicos. Los pasajes comerciales fueron, por otra parte, el primer estilo internacional de arquitectura moderna, parte de la experiencia vital de las generaciones urbanas, marca de la metrópolis así como de la dominación imperial occidental.⁹⁸

Por último, cabe mencionar algunos aspectos de la organización de este trabajo. Está dividido en dos partes. La primera de ellas distribuida en tres capítulos abarca cuestiones relativas al planteo de los problemas metodológicos inherentes al estudio del surgimiento de *Caras y Caretas* así como la discusión de las herramientas teóricas que permiten reflexionar acerca de la cultura masiva. Se propone asimismo trazar su historia en un sentido amplio, como objeto gráfico innovador pero también como parte de una historia cultural de impresos del siglo XIX inscripta en el desarrollo y devenir de la industria tipográfica argentina. Se observa en el capítulo 1 el lugar de *Caras y Caretas* en la cultura del periodo y en el capítulo 2 particularmente en la cultura visual. Se explora en qué medida y de qué modo se articuló con estos campos y también cómo se diferenció de otros objetos culturales y de otras publicaciones periódicas. Se analiza asimismo en el capítulo 3 sus modos de producción, intelectuales, materiales, estéticos y sus estrategias comerciales.

La segunda parte dividida a su vez en tres capítulos analiza los diversos modos de

⁹⁶ Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* [1989], Madrid, A. Machado, La Balsa de la Medusa, 2001.

⁹⁷ Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities, Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris*. Berkeley- Los Angeles-London, University of California Press, 1999, pp.1-12

⁹⁸ Susan Buck-Morss, *op.cit*, pp. 39-40. Véase también Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005.

visualidad utilizados por *Caras y Caretas*. Si bien la percepción de esas diversas modalidades en el lector se daban conjuntamente, su separación obedece metodológicamente a la idea de resaltar la cuestión material de cada una de ellas. Las fotografías o los diversos tipos de ilustraciones no son intercambiables, se producen y se decodifican de manera diferente y específica. Así, el capítulo 4 se extiende sobre las ilustraciones de la ficción literaria publicadas por el semanario, focalizando en las relaciones entre el texto y la imagen y las maneras en que escritores e ilustradores interactuaban en sus modos de producción, y sobre las ilustraciones de las “Páginas Artísticas” y sus sentidos. El capítulo 5 estudia la fotografía, las tecnologías de la visión y sus modos de representación. Finalmente, el capítulo 6 examina las caricaturas y las ilustraciones de la publicidad como dos modos diferentes de producción visual, el primero con un sentido crítico y el segundo, persuasivo.

De los casi cuarenta años en los que se desarrolla la historia de este semanario esta tesis se propone estudiar los diez primeros. En primer lugar, la colección completa supondría el análisis de un corpus casi ilimitado de textos e imágenes. En segundo lugar, el periodo planteado es suficientemente amplio y significativo para aportar material de reflexión acerca de la conformación de una cultura visual en proceso de masificación en sus múltiples vinculaciones con las bellas artes y con la cultura popular.

Capítulo I

Orígenes de la prensa popular ilustrada de carácter masivo

“CARAS Y CARETAS, pues, marcará el record de los semanarios más copiosamente informativos e ilustrados, conservando siempre el carácter propio y original ante los de su índole, llenando las 80 páginas con notas literarias y artísticas, caricaturas, informaciones completas y gráficas de cuanto suceso de importancia ocurra en la república, y en los países con los que el nuestro mantiene más estrechas relaciones (...); curiosidades, inventos cuyo conocimiento puede ser útil para la agricultura, la ganadería, el comercio y las diversas explotaciones industriales de la república; novedades científicas; páginas dedicadas a los niños; modelos y dibujos de moda, recetas culinarias y procedimientos aprovechables en la vida doméstica; sports de todas clases, y pasatiempos tales como charadas, logogrifos, rompecabezas, jeroglíficos, acertijos, problemas de diversos géneros y experimentos de física y química recreativas. En resumen, las anunciadas 80 páginas contendrán cuanto pueda contribuir a la cultura y al solaz de los lectores; ajustados tanto el texto como las ilustraciones á la perfecta moralidad, a fin de que, lo propio que hasta hoy, CARAS Y CARETAS pueda tener entrada en todos los hogares y ser leído por todas las clases sociales.”

LA EMPRESA, *Caras y Caretas*, 1903.

Cultura masiva-cultura popular

El semanario *Caras y Caretas* constituyó un fenómeno cultural innovador en la Argentina de fines del siglo XIX debido a que fue el primer periódico ilustrado que utilizó en forma sostenida nuevos medios, sistemas de producción y novedosos procesos de reproducción tecnológica con el objetivo de poner al alcance de un público numeroso de clases media y popular una abundante cantidad de información, ficción e imágenes. Asumió entonces una tipología de carácter novedoso ligada a diferentes funciones de lectura sostenidas por grupos lectores que se identificaron con sus modos de representación. Indagar sus formas textuales, visuales y materiales y la apropiación de sentidos por parte de los receptores en el contexto de la historia cultural argentina supone una necesaria articulación con el fenómeno complejo del surgimiento de la cultura masiva nacional. Los diversos factores culturales, sociales, políticos, económicos y tecnológicos que fueron condiciones necesarias de posibilidad para su nacimiento se inscriben a su vez en el desarrollo de una cultura gráfica a la cual el semanario contribuyó indudablemente a extender y diseminar, promoviendo una difusión de imágenes y de textos en una proporción inédita.

En efecto, en la Argentina como en otros países, las primeras manifestaciones de cultura de carácter masivo emergieron del campo de la cultura impresa. A lo largo del siglo XIX se advierte una abundante circulación de periódicos, diarios o libros baratos pero aún no conformaban ni el amplio público ni el tipo de relaciones sociales característicos del tipo de expresión que supone la audiencia de masas,¹ pero en las últimas décadas del siglo tuvo lugar un cambio profundo en la producción cultural que provocó la aparición de una prensa diaria primero, y semanal después, que alcanzó amplios públicos en un contexto social y geográfico extenso y proporcionó a sus productores ganancias provenientes principalmente de la publicidad. Entre los periódicos ilustrados, *Caras y Caretas*, surgido en 1898, fue el primero de ellos. Como semanario popular inauguró un género editorial que se caracterizó por continuidades y rupturas, tanto discursivas como visuales, en relación con las publicaciones periódicas ilustradas precedentes, implementadas por editores, periodistas, escritores, ilustradores y hombres del mundo gráfico, pero también, por comerciantes, industriales y, por supuesto, por los lectores.

En las últimas décadas del siglo XIX en la Argentina, particularmente en Buenos Aires y algunas ciudades del Litoral, un conjunto de transformaciones en los procesos económico, social y cultural permitieron el surgimiento de un mercado de bienes culturales, condiciones de producción y consumo –división del trabajo, mediación tecnológica- para la implementación de una industria cultural. Los editores de *Caras y Caretas* lograron imponer al semanario como producto de una cultura masiva temprana operativizando condiciones de producción, estrategias económicas y características textuales y materiales que ya estaban funcionando en el campo de los objetos impresos en forma dispersa. En primer lugar, existía un público lector recientemente alfabetizado con potencial de masividad resultado de la instrucción escolar inscripta en el proyecto modernizador de la Argentina a partir de la década de 1880. En segundo lugar, *Caras y Caretas* reprodujo la modalidad -ya practicada por la prensa diaria- de abaratar el precio de venta a unos centavos y desplazar el sostén económico de los ingresos por suscripciones hacia el ingreso por la venta de publicidad. El semanario articuló estos elementos pero a la vez estableció nuevas condiciones de

¹ La cultura masiva de acuerdo con Richard Ohmann implica experiencias voluntarias, producidas por un número relativamente pequeño de especialistas para millones de personas a través del país que la comparten en formas idénticas o similares, simultáneamente o casi y con una relativa frecuencia. La cultura masiva conforma audiencias habituales, alrededor de intereses o necesidades comunes y se produce para obtener un beneficio económico y abarca fenómenos relativos a experiencias o productos como cine, radio, música grabada, televisión, diarios, revistas de circulación masiva, grandes torneos deportivos, entre otros. Richard Ohmann, *Selling Culture. Magazines, Markets and Class at the turn of the Century*, London-New York, Verso, 1996, p. 14.

producción en un campo que ofrecía novedosas posibilidades económicas y técnicas, manipulando y codificando los textos y el material visual en formas innovadoras.

La prensa periódica existente, de diversa regularidad -semanarios, mensuarios-, periódicos intelectuales, satíricos, científicos, de modas o deportes, editados muchas veces por una institución, partido político o gremio, presentaba una circulación significativamente más restringida que los diarios. Esto se acentuaba en los periódicos ilustrados ya que la producción se encarecía por el emplazamiento de las imágenes. De modo que, pese a que ciertas condiciones existían prácticamente desde la década de 1880, ninguna revista había alcanzado un carácter masivo. *Caras y Caretas*, en cambio, respondió eficazmente a esas condiciones de posibilidad sociales, culturales y económicas, y explotando las innovaciones tecnológicas -y generando otras- produjo un artefacto cultural frente al cual el gran público se sintió interpelado.

Los rasgos que definieron al semanario están ligados a las exigencias del contexto de una nación que ingresaba al sistema capitalista mundial y que experimentaba mutaciones profundas en los órdenes político, social, económico y cultural. *Caras y Caretas* formó parte de los inicios de ese momento transformativo en la historia y en la cultura de nuestro país, momento que constituyó la base de la Argentina moderna, con sus conflictos, tensiones, aciertos, avances y retrocesos derivados de las singularidades locales del proceso.

Por lo tanto, el semanario constituye también un lugar privilegiado desde el cual pueden observarse, tanto en sus formas discursivas como visuales, la trama y los cruces de las heterogeneidades culturales de la sociedad propias de un momento de intensas transformaciones. Como señala Josefina Ludmer, a partir de *Caras y Caretas*, “el semanario modernista-popular” (...) “se podría leer todo el ‘fin de siglo’”.² Tensiones, pero a la vez intercambios, a veces claramente perceptibles, entre culturas popular y letrada, oral y escrita, rural y urbana, textual y visual, tradicional y moderna, atravesados por las características de los modos de producción y del propio objeto gráfico, que sirvió de soporte a esos múltiples y variados cruzamientos culturales.

En una perspectiva teórica y general las cuestiones relativas a la emergencia de la cultura masiva, sus causas y efectos en la sociedad, han sido largamente discutidas y son innumerables las voces que, desde las ciencias sociales, políticas, estéticas, de la comunicación y los medios se han expresado tanto en su condena como en su defensa.³

² Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999, p. 177

³ Véase Éric Maigret, *Sociología de la comunicación y de los medios*, Bogotá, Fondo de Cultura

La primera postura adopta diversas formas y con acentos diferentes impugna la masificación que puede desembocar en un sometimiento o un adoctrinamiento de los individuos, y expresa su desconfianza hacia la industria y la técnica con la consecuente mercantilización de los mensajes. Los medios aparecen entonces como una amenaza por sus efectos nocivos sobre los grupos más vulnerables que los consumen. Ciertas corrientes de pensamiento, entre las cuales una de las más influyentes fue la Escuela de Frankfurt, sistematizaron la crítica proponiendo a los medios como disgregadores de las relaciones sociales, inhibidores de la inteligencia, conformistas y conservadores, consecuencias de la espectacularización y mercantilización.⁴ La cultura masiva estaría obligada, para ser rentable, a crear productos homogéneos y estandarizados con el fin de alcanzar públicos masivos. El clásico análisis de Dwight MacDonald refiere a la *Masscult* como un producto uniforme elaborado como una cadena de producción, cuyo fin es sólo entretener, ya que está “totalmente sometida al espectador”.⁵

Por otro lado, los discursos que celebran la cultura masiva, provenientes de concepciones ideológicas variadas, alaban sus supuestas cualidades participativas por ofrecer a las sociedades mitos comunes y populares, por posibilitar la comunicación social y por estimular los vínculos de la comunidad. Posturas más tecnicistas, generalmente defendidas por profesionales de la comunicación, aplauden el papel de los nuevos medios como herramienta política, económica y social de circulación global y amplia, democrática red de intercambio de informaciones, ideas y saberes. J. Martín Barbero afirma que para algunos teóricos norteamericanos de los años '40 y '50 la cultura de masas “representa la afirmación y la apuesta por la sociedad de la plena democracia.”⁶ Daniel Bell sostiene que la nueva sociedad debe pensarse a partir de la comprensión de la nueva revolución, la *sociedad de consumo*, que desplaza la antigua transformación operada en el campo de la producción. El hedonismo se ha convertido en el valor predominante de nuestra sociedad, ya que el cambio fundamental se sitúa más en el ámbito de la cultura que en el de la política.⁷ De acuerdo con estas posturas, la sociedad de masas y los medios masivos harían posible una nueva cultura, democrática e igualitaria, estimulada por la tecnología.

Económica, 2005, pp. 33-43.

⁴ Véase Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica del Iluminismo* Buenos Aires, Sur, 1971 [1944]

⁵ Dwight MacDonald, “Masscult y midcult”, en Daniel Bell (et al.), *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 61.

⁶ Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones* Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1998, p. 43 [1987].

⁷ Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1992, p. 11 [1976].

Edgar Morin, partiendo de algunos supuestos de la Escuela de Frankfurt, intenta conciliar la perspectiva negativa de éstos con respecto a la cultura masiva con el acrítico optimismo de los teóricos norteamericanos. Comprendiendo la mutación cultural operada a partir de las transformaciones del último siglo, “industria cultural” implica para Morin el modelo particular en que se organizan los nuevos procesos de producción más que la racionalidad que informa esa cultura. En el conjunto de mecanismos y operaciones socioeconómicas en los que la industria cultural se desarrolla, la creación se transforma en producción, aún con cierta estandarización, sin que eso anule la tensión creadora. Lo que para MacDonalld implicaba una degradación en la cultura de los contenidos serios, Morin lo describe como uno de los dispositivos básicos de funcionamiento de la industria cultural en la operación de sentido: la fusión de la información y de la ficción, y analiza históricamente en la prensa y en la literatura, la porosidad de esos dos espacios de comunicación en los cuales por ejemplo las matrices del lenguaje del melodrama y del discurso informativo intercambiarán modos de comunicar.⁸

Pero el concepto de “cultura masiva” señala por lo general una homogeneización que barre con las distinciones de subculturas locales, de modo que resulta útil considerar las nociones a partir de las que, provenientes de diferentes campos disciplinares, diversos autores han pensado la cultura masiva en relación con la cultura popular. Jesús Martín Barbero sostiene que, al menos en América Latina, las masas contienen al pueblo, por lo cual lo masivo está estrechamente ligado con lo popular, y lo popular adquiere una visibilidad a través del proceso histórico que le otorgó una presencia social masiva.⁹

El campo disciplinar de la historia cultural, por su parte, interesado por rechazar distinciones tajantes que llevarían a proponer a la cultura popular de dos modos opuestos - como un sistema simbólico coherente y autónomo ordenado según una lógica irreductible a la cultura letrada, o, presentada a partir de sus dependencias y carencias con la cultura de los dominantes- proponen no considerar a la cultura de masas como impuesta desde arriba frente a una popular, más antigua, oral, comunitaria, participativa. Roger Chartier afirma entonces que “lo importante es ver cómo se enlazan en cada época, las relaciones complejas entre las formas impuestas, más o menos apremiantes, y las identidades salvaguardadas, más o menos alteradas.”¹⁰ La cultura masiva puede considerarse entonces

⁸ Edgar Morin, *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Bernard Grasset, 1962, pp. 23-39; 129-138.

⁹ Jesús Martín Barbero, *op.cit.*, p. XXVII.

¹⁰ Roger Chartier, “¿Existe una nueva historia cultural?”, en Sandra Gayol y Marta Madero (eds.), *Formas de historia cultural*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Gral. Sarmiento/Prometeo, 2007, p.39.

un espacio de fronteras porosas en el cual se enlazan elementos de la cultura letrada y de la cultura popular de formas variadas y complejas.

Estas posibilidades de análisis ligando una cultura popular con una letrada en un marco histórico determinado fueron formuladas por los sociólogos C. Grignon y J. C. Passeron. Afirman que cualquier cultura popular o dominada se relaciona inevitablemente con la cultura dominante en una interacción social. El “relativismo cultural” cometería una “injusticia interpretativa” respecto de las clases populares si se les aplicara una descripción como si se tratara de una cultura extranjera, lejana o desconocida.¹¹ No puede ignorarse la relación social de dominación que de diversas maneras, deja una marca cultural. De modo que Grignon y Passeron afirman que

El sociólogo no tiene evidentemente mucho para decir de la cultura popular contemporánea desde el momento en que la considera como una supervivencia o como simple reflejo de la ‘producción’, y construye conceptos ‘bulldozers’ tales como ‘urbanización’, ‘industrialización’, ‘cultura de masas’, ‘sociedad de consumo’, etc., que despejan de modo tan enérgico el terreno, que no podemos distinguir nada más después de su paso. Por el contrario, hay que procurarse los medios empíricos para estudiar la relación entre los consumos y los gustos, para tratar de reconstruir la lógica, diferente según los grupos y según las épocas, de los préstamos y de las retraducciones, para examinar en qué medida las diferentes capas de las clases populares llegan a apropiarse, no sólo materialmente, sino también simbólicamente, de los bienes de gran consumo, etc.¹²

Teniendo en cuenta estas consideraciones que legitiman y relacionan productivamente la cultura masiva con la cultura popular, pueden citarse algunos historiadores como Jacques Le Goff, Mijail Bajtin, Carlo Ginzburg, R. Muchembled, Peter Burke, Roger Chartier, E. P. Thompson que investigaron la dinámica cultural que relaciona lo popular y lo dominante en una dialéctica permanente. Algunos la abordan desde adentro de lo popular estudiando sus peculiaridades o los modos de resistencia o lucha,¹³ otros observan los procesos de represión por parte de los poderes estatales o religiosos,¹⁴ para otros lo popular es el lugar metodológico desde el cual plantear la dinámica cultural general.¹⁵

¹¹ Claude Grignon y Jean-Claude Passeron, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, pp. 20 y ss.

¹² *Ibid.* p. 35

¹³ E. P. Thompson, *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica, 1991; Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik, 1981 [1976]; Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Seix Barral, 1974 [1965]

¹⁴ R. Muchembled, *Culture populaire et culture des élites*, Paris, Flammarion, 1978.

¹⁵ Jacques Le Goff, *Tiempo, trabajo y cultura en la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1979; Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 1996 [1978]; Roger Chartier, “‘Cultura popular’: retorno a un concepto historiográfico”, en *Sociedad y escritura en la Edad Moderna*, México, Instituto Mora, 1995.

“Todo del día, todo de la vida”...

¿Cuál es el origen en nuestro país de la revista de carácter masivo? ¿Qué conjunción de intereses, necesidades, actividades y fuerzas condujeron a la creación y éxito de la industria del periódico moderno? La explicación de la dinámica de este desarrollo debe dar cuenta del contexto cultural, político, económico y social de su surgimiento, así como las características discursivas y materiales del objeto impreso -que produjeron una ruptura con los periódicos precedentes- y debe intentar explicar los motivos por los cuales esas características resultaron atractivas para el gran público.

El 19 de agosto de 1898 se presentó en Buenos Aires una circular de cuatro páginas, en un formato manuable, 17 x 25 cm., menor que el característico de los periódicos,¹⁶ exhibiendo como novedad gráfica, una tapa y contratapa policromada a seis colores. La cubierta presentaba los elementos visuales que la conformarían y que se mantendrían casi invariables a lo largo de los años, anunciándose a través de un título en caracteres tipográficos modernos, *Caras y Caretas*, el sub-título “Semanario Festivo, Literario, Artístico y de Actualidades”, y de una ilustración caricaturizada que ocupaba casi $\frac{3}{4}$ de la superficie de la tapa, firmada por Manuel Mayol, que daba cuenta del carácter editorial y del contenido de la futura publicación (Figura 1). En ella, una figura femenina en traje de clown interpela al lector con la mirada y el gesto. Las herramientas del escritor y del pintor, una pluma y un pincel, asoman por detrás de su cuerpo, sostenidos por su brazo izquierdo torsado hacia la espalda y anuncian el carácter textual y visual del impreso. Un frasco de tinta y dos hileras de máscaras caricaturizadas de personajes políticos rodean la figura. Por detrás de ésta, las hojas de un impreso en el cual se lee “Caras y Caretas. Segunda Época”.¹⁷

En las dos páginas centrales titulado “Éramos pocos...”, el texto se dirige al

¹⁶ Los periódicos ilustrados publicados en el año 1896 presentaban todos formatos de mayores dimensiones que el de *Caras y Caretas*, salvo el *Búcaro Americano* cuyo formato es de 18 x 26 cm. *Buenos Aires*, 22 x 30 cm.; *La Ilustración Sudamericana*, 30 x 40 cm.; *Lectura Selecta*, 22 x 32 cm.; *Nueva Revista*, 27 x 36 cm.; *¡¡Piff!! ¡¡Paff!!*, 23 x 29 cm.; *La Revista Teatral*, 27 x 37 cm.; *Los Sucesos Ilustrados*, 36 x 51 cm.; *La Voz del Hogar*, 27 x 37 cm.; *Los Aburridos*, 25 x 35 cm.; *La Bomba*, 36 x 48 cm.; *Bric á Brac*, 24 x 33 cm.; *Don Quijote*, 36 x 48 cm.; *El Figaro*, 23 x 30 cm.; *Fin de Siglo*, 22 x 32 cm.; *XX de Septiembre*, 36 x 48 cm. Jorge Navarro Viola (dir.), *Anuario de la Prensa Argentina. 1896*. Buenos Aires, Pablo Coni é hijos, 1897, pp. 120-135.

¹⁷ *Caras y Caretas* había tenido una primer época en Montevideo, dirigida por Eustaquio Pellicer, Charles Schultz y Arturo Giménez Pastor. Apareció por primera vez el 20 de julio de 1890. De ocho páginas de humor gráfico y notas jocosas, salía los domingos. Eustaquio Pellicer se retiró en 1892 del proyecto cuando emigró a Buenos Aires e ingresó a *La Nación*, pero la revista continuó hasta el 28 de febrero de 1897, en el que publicó su número 235.

CARAS Y CARETAS

SEMANARIO FESTIVO, LITERARIO, ARTISTICO Y DE ACTUALIDADES

EUSTAQUIO PELLICER
REDACTOR

B. MITRE Y VEDIA
DIRECTOR

MANUEL MAYOL
DIBUJANTE

AÑO I.

BUENOS AIRES, 19 DE AGOSTO DE 1898

CIRCULAR

¡YA ESTOY AQUÍ!



Tendré siempre, y desde ahora,
una amiga en la lectora
y en el lector un amigo;
pero mucho ojo conmigo,
porque soy muy habladora.

I

Cubierta. *Caras y Caretas*, a. I, Circular, Buenos Aires, 19 de agosto de 1898.

“Lector de nuestras esperanzas y respetos”, aunque se disculpa por el “tono campechano del tratamiento”. Se presenta como un nuevo periódico que no tiene la intención de asemejarse a “ninguno de la familia, sin que esto implique decir que desdeñará la semejanza en todo lo que le hagan digno de su parentela”. Declara la intención de “ocupar un puesto aparte entre los del gremio”, y no a llenar un vacío, sino “varios vacíos”. Afirma no tener un programa preconcebido, pero, señala que en los apelativos de festiva, literaria, artística y de actualidades se condensa lo que podría decirse de las características de su proyecto editorial. Anticipa que no desilusionará al lector ninguno de estos aspectos, apoyado por las firmas prestigiosas reclutadas especialmente en lo literario y artístico, pero también sostiene que “aspira a que se lo llame culto antes que jovial”, sin que el buen humor impida que lo acompañe “la buena crianza”.

En efecto, el 8 de octubre de 1898 apareció el número 1 con un contenido variado que brindaba al lector cierta orientación sobre sucesos de la actualidad política nacional e internacional, eventos sociales, bellas artes y teatro, crónicas urbanas, deportes, a lo cual se agregaban textos de ficción, humor gráfico, publicidad. La cubierta del primer número ofrecía una imagen a color que hacía referencia a un hecho de la actualidad, el arbitraje por parte del gobierno de Inglaterra al conflicto limítrofe con Chile (Figura 2. Tapa del n°1). En el interior se presentan: una nota sobre la Exposición Nacional de la industria, próxima a inaugurarse, “símbolo del potencial industrial como momento de civilización que se desarrolla en paz” con una fotografía del edificio en el cual la exposición estaba disponiéndose, en la plaza del Retiro; una nota editorial ingeniosa, la *Sinfonía* firmada por Eustaquio Pellicer -quien participará de la conducción de la revista hasta el año 1904- utilizando el recurso de la inversión de términos, aludiendo a un estado de confusión por la agotadora tarea de producir el periódico; un fotograbado representando a la señora Justa Cané, viuda de Florencio Varela,¹⁸ -representante de parte de la historia nacional y de familia ligada al periodismo- posando elegantemente junto a su hija, nieta, biznieta y tataranieta. Además, una doble página gráfica con los retratos de algunos de los integrantes de las comisiones de límites argentina y chilena designados para resolver el conflicto; un texto de ficción “El loco de los pensamientos”, rodeado de una orla de flores y una pequeña ilustración de Manuel Mayol; una caricatura a página entera también de Manuel

¹⁸ Justa Cané de Somellera, perteneciente a la familia de Miguel Cané. Fue mujer de Florencio Varela, periodista y escritor, exiliado en Montevideo durante el período de Rosas, fundador en 1845 de *El Comercio del Plata*. Fue asesinado el 20 de marzo de 1848. Justa regresó a Buenos Aires después de Caseros con sus once hijos, y dos de ellos, Héctor y Mariano fundaron el diario *La Tribuna* en 1855. Se casó en segundas nupcias con el doctor Andrés Somellera.



Mayol -que prefigura lo que será más adelante la sección “Caricaturas contemporáneas”- representando a Francisco P. Moreno,¹⁹ personaje del momento; versos jocosos sobre la cuestión de límites, de Julio Castellanos; una nota sobre el fallecimiento de un periodista uruguayo, Carlos María Ramírez, con su retrato y una imagen del cortejo fúnebre; otro texto de ficción, éste de Fray Mocho, “El lechero”, ilustrado por José María Cao; una nota gráfica sobre una carrera hípica “El Gran Premio Nacional”; la sección “Menudencias” conformada por textos humorísticos cortos con pequeñas viñetas; publicidades de compañías de seguros, bebidas alcohólicas, establecimientos alimenticios, abogados, martilleros, médicos, clínicas, tiendas de ropa, de joyas, viajes a vapor, aparatos y útiles fotográficos, servicios de pompas fúnebres (Figuras 3, 4, 5, y 6).

Conforme se sucedieron los números, el modelo inicial de *Caras y Caretas* de veinte páginas se amplió, se incorporaron nuevos contenidos como la actualidad internacional, notas científicas, industriales, un relevamiento más amplio de la actualidad política, social y cultural, curiosidades de todo el mundo, a la vez que se agregan más imágenes y más avisos publicitarios. El semanario afirmaba la pretensión de ocuparse de “todo del día, todo de la vida, a fin de que en la nota seria o en el pellizco irónico, sintiera el público que iba alguna cosa suya, recién gozada o sufrida, recién vista ú oída”,²⁰ en una conciliación de humor con verdad.

Al cruce de caminos

Esta variedad de contenidos sumado a la heterogeneidad de formas textuales, contribuía a otorgarle a los lectores de *Caras y Caretas* un repertorio social de temas poniendo el acento en la actualidad política pero sin relegar otros aspectos de la información, ciencia, moda, deportes, en una forma discursiva que privilegiaba la brevedad, constituida por artículos cortos desplegados en diversidad de géneros textuales. Eduardo Romano afirma que, frente a las publicaciones intelectuales que publicaban crítica ensayística de historia o filosofía, las revistas ilustradas como *Caras y Caretas* desterraron “salvo circunstancias de compromiso o escuetamente informativas, resueltas con breves

¹⁹ Francisco P. Moreno en 1896 había sido designado perito en la cuestión de límites con Chile y fue autor de la tesis que finalmente prevaleció que sostenía que la línea divisoria entre ambos países debía pasar por las mayores alturas de la cordillera andina.

²⁰ “Caras”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 53, Buenos Aires, 7 de octubre de 1899.

CARAS Y CARETAS

SEMANARIO FLETINO, LITERARIO, ARTÍSTICO Y DE ACTUALIDAD

AÑO 1.º

BUENOS AIRES, 8 OCTUBRE 1898

N.º 1.º

LA EXPOSICIÓN NACIONAL

VISTA DEL CONJUNTO DE LAS INSTALACIONES

Nos complace inaugurar nuestra publicación con nota tan simpática, siquiera la limitemos por el momento a la vista exterior del imponente palacio que se levanta en la plaza del Retiro y que sirve para dar acabada idea del hermoso conjunto que presentan las construcciones, ejecutadas bajo la dirección del ingeniero señor Seguí y con arreglo a los planos de ingeniero don Pablo Blot, ex-jefe de la oficina de Obras Públicas de la Municipalidad.

Debía, como se sabe, inaugurarse la Exposición en el día de mañana; pero por acuerdo



del gobierno se ha transferido el acto inaugural hasta el 16 próximo, plazo que permitirá la más perfecta ejecución de los trabajos que precipitadamente se hacían, por la necesidad de terminarlos el día 3.

Es de justicia recordar en estas breves líneas al doctor Carlos Pellegrini, principal sostenedor de este torneo de la industria, y al Sr. Jorge N. Williams, secretario de la Comisión y factor muy principal en la ejecución de esta idea, con la que nuestro país va a demostrar al mundo sus anhelos de paz, probando a la vez que si sabe agotar sus recursos en la adquisición de elementos de guerra, sabe también recuperarlos con la labor honesta e inteligente.

Por lo que a los resultados materiales se refiere, creemos que llegarán a someter con crecida suma los fondos del Patronato de la Infancia, que ha tomado a su cargo la Exposición.

Ed. de Vargas para Caras y Caretas.

3

“La Exposición Nacional”. *Caras y Caretas*, a. I, n. 1, Buenos Aires, 8 de octubre de 1898

EL LECHERO




Excedió la leche el primer alimento que se da a los recién nacidos, necesario era que mi primer artículo para *Caras y Caretas* tuviese sabor lácteo, para lo cual ningún tipo de los que me obligaron a presentar se acomodaba tanto a mi propósito como el del lechero.

Ya se fué el marchante de los buenos tiempos viejos, que los niños esperábamos ansiosos por la yapa de leche, exigua y por ello sabrosa, y los más grandecitos y traviesos, por el mancarrón cargado con los tarros, sobre cuyas tapas envueltas en trapos, se extendía el cuero de carnero que le servía de trono y sobre el cual, arrodillado y erguido el busto, marchaba a trote de lechero, como se decía, el viejo vasco cantor y alegre.

Qué fanosos galopes hasta la bocacalle, con corrida de todos los perros vecinos!

Se fué el marchante y con él se ha ido una nota típica de Buenos Aires y también el arresador usado como catre; la boina terciada sobre la oreja; el chiripá de grano de becerro chiteco y embarrada; el tirador, que era una especie de cafarnaán en que se hallaban botones descoloridos, cartas de muscas aventureras que comensaban con el invariable « corido, marchante digamó el se a serío que me dará el hanilyto el le soy el veso », pesos chitos con carnerito, cabellos mezclados con flores secas, horquillas para la novia preferida — la palana — que le esperaba entre sus patos y galli-



nas, allá por Morón ó San Justo, y á veces el papellito en que « la patrona gorda », « la flaca de Maypú », « la vieja del Socorro », como él designaba á su clientela, le encargaban manteca fresca ó huevos caseros para la niña y también las milongas en vasucence, entonadas al bordear un charco suburbano y la original « fonda de vascos » donde entre copa y copa de vino se comentaba á gritos toda la vida porteña, mirada desde la cocina.


A otros tiempos otros tipos.

Ahora tenemos el carrizo con vasijas de latón, lustrosas de puro limpias; el lechero de delantal y gorro blanco, serio, grave, que no canta, ni ríe, ni dice chicoleros; la manteca en panes de ilusión, y la harina y el agua y la sofisticación reinando omnipotentes con sellos, patentes, certificados químicos y tapas higiénicas!

Y ahí va la vida, siguiendo su tortuoso camino, cada día menos pintoresca, menos nacional, diremos, pero más arreglada á las leyes y ordenanzas, por más que el viejo marchante desolado, diga melancólicamente, al ver pasar uno de los carrizos trianfedores:

— Arrodá no más... masón condénao, que ya te allegará tu hora!....

FRAY MOCHO.



4

“El lechero”. *Caras y Caretas*, a. I, n. 1, Buenos Aires, 8 de octubre de 1898

Así y alica a los requerimientos de la vida doméstica, sin descuidar los de la familia en general y los sociales, deja el resto a su suerte, invirtiendo a las cinco de la mañana, cuando más, con su propia actividad, en la tarea de sus hijos.

Los ataques de la edad, acentuados e intensivos por los cambios bruscos de temperatura, no la impiden pasar un año más generalísimo hasta y en el espíritu normal del sistema nervioso, cuando alica a morir, destilando una galaxia de su vida y su gobierno de su grado, las memorias de sus oíradas y accidentada vida, desde los tiempos de la guerra somocristiana, cuando de fortalezas y de glorias, a estas



más grandes, hasta los más recientes, sin olvidar las anécdotas relacionadas con Rivadavia, Garibaldi, y otros personajes de la historia patria, a quienes comen y trajo.

Hoy — como del género — la señora Justa Cané de Somellera ocupa sus ratos de ocio en preparar algunas labores para la Exposición que inaugurará en breve, en las construcciones de la plaza San Martín, el Patrimonio de la Patria.

Así se van, a través del tiempo, al recordar de esta noble dama, gentileza, afectos y dilección, fortalecidos por el sufrimiento que abate tantas suegras.

Con la carita de la ficción convencional ante tan hermosa ejemplo y al calor de la simpatía nace en el rostro la sonrisa afable.

C. A. de B. 1898

N. 1898

5

“Justa Cané de Somellera”. *Caras y Caretas*, a. I, n. 1, Buenos Aires, 8 de octubre de 1898

EL PROBLEMA DEL TRÁNSITO



6

“El problema del tránsito”. *Caras y Caretas*, a. I, n. 2, Buenos Aires, 15 de octubre de 1898

notas de a lo sumo media página, sin firma- el discurso crítico...²¹ conformando textos verbales de carácter heterogéneo: “en un extremo, los muy informativos, de mínima elaboración lingüístico-literaria, y en el otro piezas indudablemente trabajadas, al punto de que muchas de ellas pasarán a integrar libros –algunos, además, famosos- de sus autores.”²²

En similar perspectiva Beatriz Sarlo denomina a estos rasgos editoriales del semanario, *sistema misceláneo del magazine* que

consiste en la yuxtaposición de textos que responden a retóricas, poéticas y objetivos diferentes: desde una información sobre el curso de las guerras europeas, al casamiento o funerales de su realeza, desde ‘curiosidades’ de la naturaleza a ‘extravagancias’ de los ricos o poderosos, desde poemas sentimentales a relatos costumbristas, fantásticos o diálogos porteños. Esta variedad de textos tiene en común su brevedad, y su mera yuxtaposición es puntuada mediante el intercalado de material gráfico, viñetas, dibujos, fotografías y anuncios.²³

Variedad, heterogeneidad en su programa de contenidos y en sus formas textuales, diversidad derivada de la combinación de periodismo y literatura,²⁴ indican, según Geraldine Rogers la relación con una lógica integradora que vinculaba los textos entre sí de una manera permeable por usos y funciones diversos, “en una publicación que combinaba con escasas restricciones las matrices discursivas del periodismo, la crónica social o la literatura”²⁵ ya que el uso desprejuiciado en el que convivían el lenguaje literario y antiliterario, el registro oral y el erudito, se incorporaban en forma desprolija con todas las incrustaciones del habla cosmopolita.

Tal diversificación de contenidos y de tipos textuales, sin embargo, no era una novedad absoluta en el campo editorial de las publicaciones periódicas. Ya los periódicos ilustrados del siglo XIX desarrollaron sus contenidos combinando la información con la ficción, las notas políticas con las sociales y con la actualidad, ciencia y arte, privilegiando a veces algunos temas por sobre otros de acuerdo con el carácter de la publicación, los intereses de sus editores y las competencias culturales del público al que se pretendía

²¹ Entre las publicaciones intelectuales mencionadas por Romano se encuentran *Revista Nacional*; *La Biblioteca*; *Revista de Derecho, Historia y Letras*; *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*; *Revista de América*; *El Mercurio de América*; *La Revista Literaria*; *La Quincena*; *La Nueva Revista*, todas publicadas en la década de 1890. Eduardo Romano, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires, Catálogos, 2004, p. 16.

²² *Ibid.* p. 181.

²³ Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Norma, 2000, p. 37 [1985]

²⁴ Véase Jorge Rivera, “La forja del escritor profesional (1900- 1930) Los escritores y los nuevos medios masivos” en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Tomo III, Buenos Aires, CEAL, 1981.

²⁵ Geraldine Rogers, *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2008, p. 21.

alcanzar.²⁶ *Caras y Caretas*, sin embargo añade a estos contenidos una inmensa variedad de informaciones muy breves sobre curiosidades científicas, sociales o culturales, novedades de toda índole y de todo el mundo, humor gráfico, profusión de ilustraciones, fotografías, y publicidad ilustrada y le suma, en la mayoría de los textos, el tono informal y satírico de los periódicos de caricaturas.

Diversidad de contenidos, notas breves, de tono informal y de fácil lectura dan cuenta de un tipo de periodismo cuyas características se relacionan con la representación que los editores de *Caras y Caretas* tenían de los grupos lectores posibles, y de los códigos y competencias culturales de ese público diverso en los cuales el periódico basó su éxito, conformado en parte por individuos que no poseían una tradición distintiva previa de lectura, al menos en ese formato.

En efecto, a partir de la década de 1880, emergió un nuevo público lector producto de la estrategia de modernización implementada por el estado argentino que tuvo como premisas fundamentales el desarrollo de la educación y la atracción de inmigrantes. Inmigración y educación fueron entonces condiciones fundamentales para la concreción de la modernización del país cuya elite dirigente perseguía la inserción de la Argentina en el mercado capitalista mundial como nación agro-exportadora de materias primas.²⁷

Durante la segunda mitad del siglo XIX en nuestro país, a pesar de los debates – entre humanismo o utilitarismo, laicismo o religión- y las grandes dificultades materiales en la concreción material de las ideas, se evidenció la existencia de un progreso cuantitativo en la educación,²⁸ las estadísticas muestran un incremento de la población escolar entre 1850 y 1895, aunque con grandes variaciones entre Buenos Aires y el resto del país. Los datos cuantitativos, a pesar de que se afirma que para la época las cifras resultan poco fiables,²⁹ indican que en la Capital Federal en 1869 el porcentaje de niños de edad escolar que asiste a la escuela es de 46,5 % y en 1883 asciende a 64,6 %, mientras que en las capitales provinciales los porcentajes son menores aunque muestran en algunos casos un sensible aumento. En el año 1884 se promulgó la Ley 1420 que implantaba la instrucción pública

²⁶ La gran mayoría de los periódicos ilustrados del siglo XIX poseen esa característica de combinar diversidad de contenidos. Tomando sólo algunos pocos casos como ejemplos pueden citarse el *Correo del Domingo* (1864-1867); *Buenos Aires Ilustrado* (1892-1893); *La Ilustración Sudamericana* (comenzó en 1892), entre otros.

²⁷ Mirta Zaida Lobato (dir.), *Nueva Historia Argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, p. 11; Oscar Oszlak, *La formación del Estado argentino. Orden, progreso y organización nacional*, Buenos Aires, Planeta, 1997.

²⁸ J.C. Tedesco, *Educación y sociedad en la Argentina (1880-1945)*, Buenos Aires, Ediciones Solar, 1993, pp. 36-105.

²⁹ Alberto Gandulfo, “La expansión del sistema escolar argentino”, en Adriana Puiggrós (dir.), *Sociedad civil y Estado en los orígenes del sistema educativo argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1991, pp. 309-337.

obligatoria para los niños entre los seis y los catorce años, con la cual se produjo la fundación del sistema educativo articulándose orgánicamente las partes de los desarrollos anteriores. De modo que leer deja de ser un privilegio de las elites al momento que la alfabetización se expande acompañada por la ampliación de la educación primaria. Para el total de la Argentina el número de alumnos inscriptos en 1880 es de 108.319 entre escuelas particulares y fiscales y en 1890 la cifra asciende a 241.507.³⁰

La escolarización y las campañas de alfabetización hicieron asimismo su propio camino en la población adulta y particularmente en las ciudades del Litoral y en Buenos Aires, donde había una masiva presencia de inmigrantes extranjeros. En los centros urbanos esta población “logró establecer, a través de la experiencia escolar de sus hijos, el vínculo más efectivo de integración con la cultura del país que los acogía.”³¹ Adolfo Prieto afirma que en el periodo entre 1880 y 1910 la Argentina redujo su porcentaje de analfabetismo a un 4%, a pesar de que eso no implicaba el número de los que habían accedido a una efectiva alfabetización.³² De manera que la alfabetización funcionó también como uno de los instrumentos de vínculo y compromiso social entre el estado argentino y el inmigrante. Los grupos recientemente alfabetizados y los de inmigrantes irrumpieron en el espacio social conformando el nuevo escenario de lectura que constituyó una de las condiciones de posibilidad de la aparición de periódicos de carácter masivo como *Caras y Caretas*.

El acceso de las capas populares a lo impreso es un fenómeno verificable así como una problemática política y social que implicó elecciones y decisiones y suscitó una gran variedad de representaciones y discursos. El optimismo acerca de las posibilidades de la instrucción pública y la expansión de la lectura como factores decisivos del progreso, provenientes de la ideología iluminista e impulsados en la Argentina por el proyecto educativo de Domingo F. Sarmiento, fue seguido por un sentimiento de preocupación frente a resultados no deseados de esa expansión, como por ejemplo la preferencia por la novela por parte de los lectores por sobre otro tipo de lecturas o la diseminación de folletines consumidos con avidez por los nuevos lectores. Comenzó a abonarse entonces la idea de un acompañamiento en la lectura popular por parte de la elite letrada que se consideraba a sí misma portadora de los criterios y de las condiciones morales suficientes para operar como guía.³³

³⁰ *Ibid.*

³¹ Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 32

³² *Ibid.*, p. 13.

³³ Este proceso es presentado también en el contexto de algunos países europeos. Véase Jean Hébrard

Intelectuales como Ernesto Quesada consideraban que el proceso de modernización había sido desviado pero que podía corregirse, vigilándolo y disciplinándolo. Señalaba que la selección de contenidos argentinos y tradicionales en los textos que circulaban como lecturas populares era aceptable si podía evitarse la *vulgaridad de las formas* y el *mensaje moral condenable*, por ejemplo, de los folletines criollistas. Quesada proponía encauzar el proceso de formación de lectores dentro de los parámetros políticos e ideológicos necesarios.³⁴ Pero no solamente en los círculos letrados, sino también desde perspectivas ideológicas diferentes, socialistas o anarquistas, se proponía orientar la lectura de los nuevos alfabetizados.³⁵

Estas políticas de acompañamiento de las lecturas se tornan particularmente evidentes en el contexto de las formas institucionales educativas, en las cuales devienen discursos y dispositivos para el campo pedagógico en la selección de un corpus de “buenos textos” para uso escolar, a través del control que ejercía el Consejo Nacional de Educación, encargado de la regulación de la producción y circulación de los libros.³⁶

Entre los periódicos, muchos asumieron como proyecto cultural un programa de esta naturaleza y se han propuesto a sí mismos como ilustradores del pueblo en la selección de contenidos y en sus modos discursivos. *Caras y Caretas* mantuvo en ese sentido una posición ambivalente, proponiéndose en una situación de acompañamiento, como “educadora” en materia de arte, ciencia, y otras cuestiones pero a menudo también impugnando a las élites y sus espacios consagrados a las prácticas culturales eruditas. Por otra parte, resulta claro que para la propia elite, *Caras y Caretas* representa uno de esos productos vulgarizadores del gusto para consumo de un público popular.

Pero efectivamente, ese público popular estaba disponible y un mayor público alfabetizado demandaba material para leer, es decir, no puede haber cultura impresa para miles si miles no pueden descifrar lo escrito. La ampliación de la práctica de la lectura y el crecimiento masivo de la producción impresa y de su difusión sobre todo el territorio nacional son fenómenos estrechamente ligados. Pero, como veremos, las publicaciones

“Les nouveaux lecteurs”, en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard- Promodis, 1990, pp. 526-567.

³⁴ Ernesto Quesada, “El ‘criollismo’ en la literatura argentina”, [1902], en Alfredo V. E. Rubione (comp.), *En torno al criollismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

³⁵ Véase Dora Barrancos, *La escena iluminada. Ciencias para trabajadores. 1890-1930*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1996.

³⁶ Adriana de Miguel, “Escenas de lectura escolar. La intervención normalista en la formación de la cultura letrada moderna”, en Héctor Rubén Cucuzza (dir.) y Pablo Pineau (codir.), *Para una historia de la enseñanza de la lectura y escritura en Argentina. Del catecismo colonial a La Razón de Mi Vida*, Buenos Aires, Miño y Dávila- Universidad Nacional de Luján, 2004, pp. 107-148.

periódicas ilustradas en las décadas de 1880 y 90 no gozaban del favor de un público amplio, a pesar de que ese público ya existía potencialmente. Los nuevos lectores se volcaban a la lectura de novelas baratas y prensa diaria. Sólo a fines del siglo XIX y con la aparición de *Caras y Caretas* surgió un periódico barato que atrajo e interpeló a un público masivo, y de ese modo se produjo el cruce de caminos que conectó el deseo de lectura y de consumir imágenes, con una producción al alcance de muchos.

Esta virtual atracción que el periódico ejerció en un público popular se relaciona en parte con las innovaciones editoriales operadas por el semanario. *Caras y Caretas* afirma encarnar un programa diferente frente al propuesto por otras publicaciones tanto anteriores como existentes del campo gráfico porteño ya que, como había señalado en la circular de presentación, su intención no era igualarse a ninguno de la familia. Al cumplirse el primer aniversario de su publicación los editores exaltan los logros obtenidos en esa primera etapa de vida del semanario a la vez que analizan las razones del éxito señalando que *Caras y Caretas* se diferenciaba de las publicaciones periódicas precedentes.

Los modelos recusados indican a la prensa satírica y al periódico artístico-literario. Ambas tipologías conformaban, por otra parte, las modalidades principales de publicaciones periódicas ilustradas desarrolladas en el siglo XIX y existentes al momento del surgimiento de *Caras y Caretas* y, si bien ésta señala su distancia con respecto a aquellos, de esos mismos modelos provienen algunos de sus rasgos.

La prensa satírica, de la que puede considerarse a *Don Quijote* el ejemplo más representativo de la década de 1890, si bien llegó a ser bastante popular y algunas de sus tiradas ascendieron a 60.000 ejemplares -como en 1890 en ocasión de la Revolución del Parque- su clara filiación política opositora al régimen conservador gobernante limitaba su público. Había sido fundado en el año 1884 y, dirigido por el inmigrante español Eduardo Sojo, se inscribía en una tradición de crítica política y social, al estilo de los periódicos satíricos franceses como *La Caricature* y *Le Charivari*.³⁷ El otro referente, la prensa cultural, menos popular aún que las publicaciones satíricas, por su precio de venta y por sus

³⁷ Véase Elizabeth C. Childs, "The Body Impolitic. Press Censorship and the Caricature of Honoré Daumier", en Dean de la Motte y Jeannene M. Przyblyski (eds.), *Making the News. Modernity and the Mass Press in Nineteenth-Century France*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1999; Jean Watelet, "La presse illustrée", en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.), *op. cit.*, pp. 369-382; Paul Jobling y David Cowley, "Censorship and symbolism: the politics of caricature and satire in France and England during the nineteenth Century", en *Graphic Design. Reproduction and Representation since 1800*. Manchester-New York, Manchester University Press, 1996; J. Cuno, "Charles Philippon, La Maison Aubert and the Business of Caricature in Paris, 1829-41", en *Art Journal*, Winter 1983, pp. 347-54; P. Ten-Doesschate Chu y G. P. Weisberg, *The Popularization of Images: Visual Culture under the July Monarchy*, Princeton University Press, 1994.

contenidos mantenía asimismo una circulación restringida. El atractivo de una publicación como *La Ilustración Sudamericana* -un periódico de divulgación cultural de gran formato, ilustraciones y fotografías- o en la década de 1880 *La Ilustración Argentina*, no implicaba a un público muy numeroso. La primera era una publicación patrocinada por la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires, con contenidos dirigidos a lectores que frecuentaban ese tipo de periódicos, con educación y con tiempo libre. Gran parte de sus artículos estaban traducidos de impresos extranjeros, poesía, literatura, arte y páginas ornamentadas con iniciales ornadas.

Contrariamente, los contenidos de *Caras y Caretas* giraban fundamentalmente en torno a acontecimientos locales y conquistaron en un breve lapso a un público de lectores que se identificó con ellos.

(...) en tan fugaz espacio de tiempo (...) resultó afortunada empresa por una benigna acción coaligada de esfuerzos de adentro y simpatías de afuera, de buena voluntad por nuestra parte, y aprobaciones confortantes en el público, que nos veía luchar por el éxito, sin hipocresía ni ahorro de medios (...) el éxito, decíamos, asomó desde aquel primer número del 8 de Octubre del año pasado (...) Nada nos permitía, entre tanto, echar cuentas sobre el resultado, más que el conocimiento del público bonaerense y la adivinación de sus gustos, de sus refinamientos, instintos, de su capacidad para recibir y prohijar cualquier bizarría artística, si acertaba a producirse con bastante corrección y malicia para merecer su agrado.³⁸

Adolfo Prieto destaca el interés que despertó en el público la novedad del material gráfico, el estilo y la variedad de sus notas que contribuían a un alto grado de participación y de identificación. De modo que la singularidad e innovación consistían en la inserción de contenidos de carácter local adaptados a un formato con características novedosas.

Nada más 'argentino' que los diálogos inventados por Fray Mocho, el director de la revista; nada más transparente, al mismo tiempo, a los conflictos de situación padecidos por las viejas familias 'criollas' que buscaban insertarse en las mallas de la sociedad moderna, ni más compasivamente permeable a la presencia inevitable de los 'gringos'. Nada tan gracioso sobre la dudosa moralidad de los tiempos revueltos en que se construía la nueva Argentina, ni tan insobornablemente optimista sobre los largos plazos del futuro. Diálogos para ser leídos en voz alta. Horizonte acústico y caja de resonancia en los que vastos sectores de la naciente clase media urbana debían, íntimamente, reconocerse.³⁹

Geraldine Rogers añade a este punto de vista la afirmación que en *Caras y Caretas* lo argentino se expresaba en una visión integradora frente a la heterogeneidad cultural propia de fines del siglo XIX. Esta heterogeneidad resultado del fenómeno de la inmigración, de la

³⁸ "Caras", *Caras y Caretas*, a. II, n. 53, 7 de octubre de 1899.

³⁹ Adolfo Prieto, *op.cit.*, p. 41.

migración interna y del crecimiento urbano, había suscitado tensiones sociales, debates políticos y culturales que devinieron en un proceso nacionalizador.⁴⁰

Caras y Caretas contribuyó a la instalación de esa idea y proporcionó representaciones afines a las del Estado liberal. El semanario tendía a la integración cultural, como que era lógico en una publicación en la que productores y lectores eran parte de una sociedad mezclada en la que, con diversas formulaciones y variantes, la idea sobre la necesaria asimilación de sus componentes de origen europeo era crecientemente hegemónica.⁴¹

De acuerdo con estas perspectivas *Caras y Caretas* como producto de cultura masiva, tendía a homogeneizar las diferentes manifestaciones dentro de la dinámica cultural, y avalaba el proceso operado por el Estado nacional proponiendo una masificación cultural que tiene su raíz en los dispositivos de enculturación y hasta represión que caracterizaron el complejo proceso de constitución de una cultura de carácter oficial con su particular mirada hacia el pasado y hacia el futuro.⁴² Gran parte de los contenidos de *Caras y Caretas* pueden leerse en ese sentido y avalar esta hipótesis: las narrativas gráficas presentadas en torno a los festejos oficiales del 25 de mayo u otras fiestas cívicas, la apelación a relatos de la historia regional en las que se reproducen visualmente documentos como pruebas de hechos del pasado nacional, o relatos que tenían como fin realzar figuras destacadas de los campos artístico, literario o científico –como por ejemplo la de Florentino Ameghino– así como el desarrollo local de esos mismos campos –exposiciones pictóricas o descubrimientos de fósiles en territorios nacionales-⁴³ o el relevamiento de progresos materiales que construyen la modernidad nacional como los avances del ferrocarril, el correo, la industria, el comercio, el periodismo.

El carácter nacionalizador de ciertos contenidos está ligado a una necesidad experimentada por las clases dirigentes que obedecía a las particularidades políticas, sociales y culturales de un contexto en el cual la inmigración masiva estaba operando como factor de cambio de todo el paisaje social. La inmigración, señala Tulio Halperin Donghi, había sido considerada a lo largo del siglo XIX en la Argentina como “un instrumento esencial en la creación de una sociedad y una comunidad política modernas”⁴⁴, y había producido un impactante resultado -inscripto en un movimiento de desplazamientos que atravesaron el Atlántico, pero también dentro de Europa, debido a las transformaciones de la economía

⁴⁰ Geraldine Rogers, *op.cit.* p. 209 y ss.

⁴¹ *Ibid.* p. 101

⁴² Análisis aplicado a la Europa de los siglos XVII y XVIII por R. Muchembled, R., *op.cit.*

⁴³ Para la construcción de la figura de Florentino Ameghino como relato de científico nacional y refuerzo de la nacionalidad véase Irina Podgorny, “De la santidad laica del científico Florentino Ameghino y el espectáculo de la ciencia en la Argentina moderna”, *Entrepasados*, año VI, n. 13, 1997, pp. 37-61.

⁴⁴ Tulio Halperin Donghi, *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, p. 191.

desde el siglo XVIII- que en nuestro país se tradujo en el arribo de aproximadamente 4.600.000 inmigrantes entre los años 1820 y 1914.⁴⁵

Las ideas de Sarmiento y Juan B. Alberdi representan la articulación de la ideología pro inmigratoria sostenida en nuestro país a lo largo de todo el siglo XIX como instrumento para acelerar la modernización, pero también para consolidar lo que se consideraba la positiva influencia civilizatoria europea. Sin embargo, ya en la segunda mitad del siglo XIX, de acuerdo con Halperin Donghi, por causas socioeconómicas complejas, aparece una oleada xenófoba por parte de ciertos grupos nativos.

Los modos de inserción de algunas comunidades, que guardaban y celebraban su propia nacionalidad, y una identidad nacional velada por la heterogeneidad cultural, condujeron a la pretensión de encauzar la integración de los inmigrantes al sistema a través de diferentes instrumentos sociales, políticos, culturales, educativos. Pero además, y particularmente a partir de 1890, la emergencia de los conflictos sociales y laborales que enfrentaron al Estado con los movimientos obreros y anarquistas -cuyos militantes eran principalmente extranjeros- y la violencia política de algunos grupos del anarquismo, llevaron a los grupos dirigentes a ligar agitación social con presencia de inmigrantes y a responder a esa sospecha de modos variados. En primer lugar, instrumentando represivas leyes como la Ley de Residencia, del año 1902, que permitía expulsar del país a cualquier extranjero considerado indeseable. En segundo lugar, a través de la educación y de la construcción de símbolos y valores que perseguían “inventar una tradición” -según el frecuentado término de E. Hobsbawm- relacionada con los orígenes de la nación.⁴⁶ Esta tradición, de temática nacionalista, que buscó su legitimidad en el pasado histórico,⁴⁷ encontró en el adoctrinamiento escolar una de sus principales herramientas de cohesión y de espacios para asegurar y controlar su difusión. Pero como afirma Halperin Donghi, el nuevo nacionalismo surgido a comienzos del siglo XX “lejos de presentarse como una política antiinmigratoria se propone como la adecuada a un país que debe reconciliarse con

⁴⁵ Fernando Devoto, *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, pp. 45-51.

⁴⁶ Véase Eric J. Hobsbawm y T. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983; Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1990 [1983]; Eric J. Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1995. Sobre la Argentina véase Juan Carlos Chiamonte, *Ciudades, provincias, Estados: orígenes de la Nación Argentina (1800-1846)*, Buenos Aires, Ariel, 1997; Oscar Oszlak, *op. cit.*; Lilia Ana Bertoni, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001, Juan Carlos Garavaglia, *Construir el estado, inventar la nación. El Río de la Plata, siglos XVIII-XIX*, Buenos Aires, Prometeo, 2007.

⁴⁷ Véase Alejandro Cattaruzza, *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

las transformaciones demasiado rápidas que ha sufrido.”⁴⁸

De modo que junto con la construcción de algunas de las narraciones sobre el pasado de los orígenes argentinos que cruzarían todo el siglo XX, se apeló a símbolos patrios, a la imposición de una liturgia patriótica en las escuelas, a la implementación de nuevos planes y programas pedagógicos, en los que se acentuaban los contenidos de carácter nacional,⁴⁹ a la creación de museos⁵⁰ y monumentos.⁵¹ En el campo cultural los debates en torno a la identidad nacional que se reanudan en el periodo del Centenario dio lugar a cristalizaciones ideológicas a partir de imágenes que la literatura había provisto como la figura del gaucho.⁵²

En *Caras y Caretas*, sin embargo, junto con aquellos elementos que aluden a una cultura oficial nacionalista, se destacan muchos otros que, si bien no la impugnan directamente, la cuestionan. Un ejemplo se ofrece, como señala Geraldine Rogers, en el nivel del lenguaje, en la utilización flexible y fluida de términos en idioma extranjero, de formas de la oralidad, de un discurso que no pertenecía al registro de la norma culta, intercalado con el habla rural, o de grupos marginales,⁵³ uso de la lengua que es impugnado fuertemente por figuras como Miguel Cané o Ernesto Quesada para quienes la literatura debía mantener un rigor purista en la modelación del lenguaje para evitar la degradación de

⁴⁸ Tulio Halperin Donghi, *op.cit.* pp. 219-225.

⁴⁹ Los nuevos programas incluían en primer grado el idioma nacional, en tercero la geografía de la República y la historia. En cuarto y quinto grado la instrucción cívica (el ciudadano, sus deberes y derechos, la Nación, las provincias y municipios; forma de gobierno, declaraciones y garantías, poder legislativo, poder ejecutivo, la organización política) la historia, la geografía de la República y universal. Véase Lilia Ana Bertoni, *op.cit.* p. 47.

⁵⁰ Pueden citarse como ejemplos la disposición de la creación del Museo Histórico Nacional en 1889, y la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1896.

⁵¹ Sobre la erección de monumentos véase Marina Aguerre "Vida, muerte y gloria? La injerencia de la esfera pública en los movimientos y traslados de monumentos conmemorativos: el caso de Aristóbulo del Valle" en *El arte entre lo público y lo privado/ VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1995; "Lazos de bronce y mármol. España y la Argentina en los monumentos de la ciudad de Buenos Aires" en Yayo Aznar y Diana Wechsler (comps) *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005. Marina Aguerre y Raúl Piccioni, "Eduardo Schiaffino y 'el monito tití' del Parque 3 de Febrero, o la introducción de una estética moderna en la empresa monumental porteña" en Diana B. Wechsler (coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por una arte moderno en la Argentina (1880-1960)* Archivos del CAIA I, Buenos Aires, Ed. El Jilguero, 1998. Véase asimismo los trabajos de Roberto Amigo acerca de la función de las imágenes en la construcción del estado-nación: Roberto Amigo, "Imágenes para una Nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina" en *Arte, Historia e Identidad en América: visiones comparativas*. XVII Coloquio Internacional de Zacatecas, México: UNAM, 1994, pp. 315-331; "Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862), en *Arte Argentino de los siglos XVIII y/o XIX*. Menciones Especiales. Premio Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas. Año 1998. Buenos Aires, FIAAR, 1999, pp. 9-57.

⁵² Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 161-199 [1983]

⁵³ Geraldine Rogers, *op.cit.* p. 241.

la lengua utilizada en el habla cotidiana, y el uso culto del idioma en la literatura debía emanar a las restantes esferas de la actividad social. La lengua culta para Quesada se vincula con la raza y era un indicio de pertenencia a un lugar social que permitía justificar autoridad y privilegios de una elite y mantener la unidad y “superioridad” en países invadidos por la inmigración.⁵⁴

Otro modo de expresar la diferenciación del semanario con respecto a una cultura oficial es a través del humor. Mijail Bajtin ha mostrado cómo a través de la risa la cultura popular a menudo puede expresar oposición y desafío a la seriedad de la cultura oficial, cuestionando la autoridad y las jerarquías y lo que la cultura oficial propone como sagrado o incuestionable.⁵⁵ Esta ofensiva se ve plasmada en las numerosas caricaturas que la revista produjo de personalidades públicas, su discurso político y sus actos, burlándose de la ingenuidad, ineficacia o inmoralidad de las intenciones de sus acciones, sus alianzas y contradicciones, o en abundantes alusiones a incomodidades sufridas por los ciudadanos provocadas por el progreso de una urbe moderna –teléfonos que no funcionan o que no comunican a ningún lado, peligros para el peatón porteño por las innumerables reformas urbanas que se estaban desarrollando, la densificación del tránsito con los nuevos tranvías, carros y bicicletas en una ciudad que crecía ininterrumpidamente y dejaba atrás su condición de villa calma y silenciosa.

De modo que *Caras y Caretas* combinó de un modo particular modos textuales, formas discursivas y visuales diversas, conjuntamente con representaciones simbólicas que adherían en parte a una identidad nacional con intención de construir imágenes, espacios y narraciones ligados a una memoria colectiva nacional pero, como estrategia de venta o con intención crítica, al interpelar a identidades heterogéneas, incluían a vastos sectores de la población, en especial a los grupos de nuevos lectores que por su condición de inmigrantes o recientemente alfabetizados, se incorporaban a los tradicionales grupos de lectores letrados. Así, incorporó particularidades de su habla y de su cultura, a menudo en un tono crítico, identificándose con las élites, pero también citando escenas protagonizadas por personajes populares fácilmente reconocibles y susceptibles de producir identificación y empatía en los grandes públicos.

⁵⁴ Ernesto Quesada, “El ‘criollismo’ en la literatura argentina”, *op.cit.*

⁵⁵ Mijail Bajtin, *op.cit.* Véase también José Emilio Burucúa, *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica –siglos XV a XVII-*, Buenos Aires-Madrid, Miño y Dávila, 2001.

Condiciones de posibilidad en el contexto económico y tecnológico

El carácter innovador del semanario se manifestaba asimismo en la forma material en contraste con las publicaciones periódicas ilustradas de las últimas décadas del siglo XIX. En su número “Índice” de 1898, por ejemplo, *La Ilustración Sudamericana* presenta una cubierta con el título impreso en gruesos caracteres de rasgos góticos,⁵⁶ la ilustración, circundada por una importante orla ornamental de motivos vegetales, representa una figura femenina de aire clásico que sostiene una pluma en su mano y en sus rodillas apoya un libro. Una niña la acompaña y la iconografía se completa con un fondo marino y un barco lejano, pero el conjunto carece de una referencia social o política que remita al momento presente (Figura 7). Las cubiertas de *Caras y Caretas* presentaban figuras o sucesos siempre reconocibles, que destacaban su proyecto editorial diferenciado, emitiendo un comentario sobre la actualidad política, económica o social.

La forma del dispositivo material está estrechamente relacionada con el sentido del texto, por lo cual recorrer las páginas del semanario y observar al objeto impreso en su morfología permite verificar la importancia que *Caras y Caretas* le otorgó a lo visual. La disposición de 39 imágenes en el primer número, de las cuales 27 eran fotografías, presentan a *Caras y Caretas* como un artefacto cultural que no sólo narraba la realidad sino que la exhibía a los ojos de los lectores, ofreciéndose como guía de sus miradas. Con el correr de los años la cifra se amplió, en el año 1900 se publicaban casi cien imágenes por número. *Caras y Caretas* ofrecía a sus lectores una puesta en página discontinua, y la lectura resultaba fragmentada por la disposición de las múltiples imágenes que seccionaban las columnas de texto. La mayoría de las imágenes eran fotograbados, atraídos por las posibilidades técnicas y la creencia en la fidelidad de la cámara, aunque con una calidad ligeramente disminuida por la reproducción del medio-tono.

Persiguiendo este despliegue visual, los editores de *Caras y Caretas* se vieron enfrentados a dificultades técnicas sorteadas gracias a la adopción de desarrollos tecnológicos implementados por la industria gráfica porteña. Así lo destaca la nota de celebración del primer aniversario de la revista.

Esta abundancia de elementos ha facilitado ciertamente nuestra empresa, dando interés constante a la revista. Pero la actualidad ilustrada que ha sido uno de nuestros cuidados principales, fue también el escollo más difícil de salvar, porque el aumento creciente del tiraje, las numerosas impresiones exigidas por los diversos colores de cada número, y la

⁵⁶ Durante el siglo XIX el romanticismo produjo una serie de *revivals* tipográficos entre los cuales los recursos a las tipografías góticas y a las mezclas tipográficas en particular en títulos y portadas fueron muy utilizados.



7
 La Ilustración Sudamericana, Índice, Tomo 6, 1898.

falta de elementos lito-tipográficos bastantes para afrontar de improviso una empresa de tal vuelo, exigían la entrega de los materiales con una antelación inconveniente para la actualidad de las notas. Afortunadamente hallamos una inesperada colaboración para salir adelante en la poderosa casa impresora elegida por nosotros desde el primer momento: la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco hizo un verdadero despliegue de fuerzas y elementos, poniéndose rápidamente en condiciones de grabar, componer e imprimir casi en horas este periódico, que puede así salir con sus actualidades frescas y completas y en un pie de confección material que –a la vista está- puede presentarse sin cortedad como una muestra del verdadero florecimiento alcanzado en Buenos Aires por las artes gráficas.⁵⁷

En efecto, a fines del siglo XIX en la cultura tipográfica en Buenos Aires se manifestaba un crecimiento en la producción de objetos impresos, ligado a una mutación tecnológica. La disminución de los costos de fabricación permitió la multiplicación de textos y de imágenes a una velocidad y escala desconocidas hasta entonces. Esta creciente presencia de material impreso difundido en diversos soportes, tipos y géneros de publicaciones se verificó en distintos ámbitos sociales, educativos o comerciales producidos por un número cada vez mayor de imprentas y establecimientos afines apoyados por una ascendente cantidad de casas importadoras y distribuidoras de maquinarias e insumos para trabajos gráficos.

Se alega por lo general que gracias a las innovaciones en materia de reproducción de impresos y al estado altamente mecanizado de la industria tipográfica argentina surge a fines del siglo XIX un tipo de periódico con las exigencias de producción de *Caras y Caretas*. Pero esta perspectiva debe ser ampliada. Por supuesto, no puede haber revistas como *Caras y Caretas* sin ciertas innovaciones. Pero algunos de los desarrollos como la rotativa de cilindros, el papel de pulpa de madera producido en forma industrial o la estereotipia, estaban disponibles antes de 1898, otros como la linotipia y el proceso de fotograbado de medio tono se impulsan contemporáneamente al nacimiento del semanario. La gran mayoría de las tecnologías no surgen accidentalmente. Se insertan, en cambio, en un juego complejo de interacciones ligadas a una organización de la producción y a un beneficio económico.

De modo que algunas de estas mejoras –como es el caso del fotograbado de medio tono- fueron operadas por *Caras y Caretas* en sus primeros años, es decir, el semanario adoptó tecnologías y modos de producción existentes pero simultáneamente contribuyó a imponerlas y generó otras consecuentemente con su definitiva conquista del mercado. *Caras y Caretas* se sirvió de la tecnología pero también debe considerarse como factor dinámico que operó para la incorporación e implementación de mejoras y adelantos

⁵⁷ “Caras”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 53, Buenos Aires, 7 de octubre de 1899.

necesarios para aumentar la producción y cubrir las necesidades de la demanda. Es decir que *Caras y Caretas* no sólo utilizó la última tecnología sino que fue una de las empresas impulsoras de la adopción y utilización de los últimos avances de la industria gráfica fabricados en Europa y Estados Unidos, ya que el éxito del semanario y la demanda de producción animó a sus productores a invertir en maquinarias e insumos para trabajos gráficos con el fin de lograr velocidad, cantidad y calidad de impresión.

En la Argentina la mayor parte de las innovaciones tecnológicas se adoptaron en las dos últimas décadas del siglo XIX, pero en forma más acelerada después de 1890 y conciernen a la mecanización de la composición a través de la implementación de las máquinas de linotipia, las nuevas y poderosas máquinas de impresión que incluyeron a las rotativas, que aportaron velocidad, pero también modernas máquinas planas que permitieron mayor calidad en la reproducción de imágenes, y los nuevos procesos como la cromolitografía, y la impresión fotomecánica, en particular, el fotograbado de medio-*tono* (*half-tone*). Con estas últimas innovaciones, *Caras y Caretas* se constituyó en nuestro país como uno de los primeros medios que utilizaron los procesos de reproducción tecnológica que prometían una disponibilidad masiva de imágenes. A través de las nuevas tecnologías que le ofreció la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco primero, posteriormente los talleres de Ortega y Radaelli, hasta que en 1911 inauguró sus propios talleres, la puesta en página del semanario se alejó cada vez más de las formas de cultura impresa en las cuales predominaba lo escrito ya que los grandes diarios tardarán más tiempo en incorporar estos elementos visuales.

Pero debe destacarse el hecho de que no sólo el semanario ofrecía a sus lectores un abundante material informativo con una profusión atractiva de imágenes, ilustraciones y textos, sino que lo ofrecía a sólo 0,20 centavos. Las publicaciones ilustradas de la década de 1890 se vendían en general a 0,50 centavos, o, a veces a 0,25, pero no incluían la cantidad de páginas, variedad y recursos gráficos de *Caras y Caretas*. *La Ilustración Sudamericana*, se adquiría a través de una suscripción 5 veces mayor que la de *Caras y Caretas*, vendiéndose a \$1,25 m/n el número suelto, la suscripción semestral \$9 y la anual \$18, hecho que excluía a un considerable público potencial. *Caras y Caretas*, en cambio, costó el primer año \$ 0,25 m/n el ejemplar, la suscripción en Capital por trimestre \$ 3,00 m/n, por semestre \$ 5,50 y por año \$ 10. A partir del segundo año de publicación costaba \$ 0,20 centavos m/n. por número.

La disminución del precio de venta se articula con uno de los procesos esenciales para la comprensión de la aparición del fenómeno de la prensa periódica ilustrada de

carácter masivo. Richard Ohmann afirma que, en Estados Unidos, el surgimiento de este artefacto cultural novedoso dependió fundamentalmente de las transformaciones de los modos de venta de un mercado de bienes de consumo cotidiano apoyado cada vez más en la publicidad.⁵⁸ Los sucesivos números de *Caras y Caretas* indican que la incorporación de avisos fue en aumento, lo cual le permitía mantener un precio de venta bajo, facilitando el aumento de público, hecho que resultaba cada vez más atractivo para los avisadores. La publicidad entonces constituía un sostén económico muy importante del semanario. Inicialmente, el semanario estableció en \$15 pesos el precio de la página de publicidad,⁵⁹ lo cual fue considerado excesivo para una publicación de ese tipo, sin embargo, los avisadores no escasearon. En el año 1913, de una tirada de 112.000 ejemplares, la venta callejera y la suscripción producían aproximadamente \$22.400 teniendo en cuenta que las suscripciones trimestrales o anuales bajaban el ingreso. Si, como afirma Rocchi⁶⁰ en ese mismo año el semanario cobraba por un aviso de publicidad hasta \$270, reuniendo aproximadamente 80 avisadores por número, cifra a la que podía llegar en 1913, resultan \$21.600, es decir, casi el equivalente a lo que se percibía por la venta.

Los números iniciales están compuestos por veinte páginas, las cuatro primeras y las dos últimas están ocupadas por publicidad, pero también se imprimen avisos en la contratapa y su anverso y en la página siguiente a la cubierta. En el número 100, casi dos años más tarde, las páginas suman 48, y la publicidad ocupa 28, es decir, más de la mitad del material impreso, algunas intercaladas con las secciones de noticias internacionales, en total ya son 50 avisos desplegados, muchos de ellos con imágenes ilustradas.

Los objetos que se presentaban visualmente eran de diverso carácter pero muchos de ellos representaban nuevos bienes ofrecidos al consumo, contrapuestos a pautas y hábitos culturales tradicionales e impuestos por las nuevas reglas del mercado: ropa confeccionada, aparatos de fotografía, máquinas de coser, artefactos para luz eléctrica y para gas, bicicletas, cocinas domésticas, aparatos para esterilizar y conservar la leche (Figura 8). Podemos conjeturar así que los periódicos ilustrados cumplieron un papel esencial en la conformación de nuevas pautas de consumo que acompañaron el proceso de transformaciones urbanas de fines del siglo XIX y comienzos del XX. En los años

⁵⁸ Richard Ohmann, *op.cit.*, pp. 1-30. Véase también Mathew Schneirov, *The Dream of a New Social Order. Popular Magazines in America. 1893-1914*, New York, Columbia University Press, 1994.

⁵⁹ Antonio E. Morelli, "Periodismo y publicidad comercial", en "La Prensa Argentina" edición extraordinaria de *El Diario*, enero de 1933.

⁶⁰ Fernando Rocchi, "Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina, 1860-1940", en Fernando Devoto y Marta Madero (dir.) *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, t. 2, Buenos Aires, Taurus, 1999, p. 319.

AUE'S KELLER

El más recomendable de todos




Si Aue's, con su cocina ha pretendido nutrir por el olfato, es cosa cierta que lo tiene de sobra conseguido, pues á más de un hambriento hemos oído que sólo con oler junto á la puerta se siente la ilusión de haber comido.

Piedad 650

BIER CONVENT

Suzio Hermanos
BAR Y RESTAURAN



¡ Pucha! qué afán por *dentrar*, señores, no atropellarse!
¿ Para qué tanto apurarse si *mangia* no ha de faltar?

FRESCORAL

S. OTTOLENGHI Y CIA.



¡ Oh, qué suerte tan fatal! Hasta el último animal los calores me han matado, sólo por no haber pintado la casa con *Frescoral*.


TINTORERIA DE A. PRAT



¿ Me quiere Vd. quitar las manchas?

Casa Central: SUIPACHA 140
Sucursales:
CHACABUCO 375 BUEN ORDEN 782 790
CALLAO 71-89 PASEO DE JULIO 1428
Usina á vapor: PASEO DE JULIO 1406-1492

RESTAURANT AMERICANO



DE DOMINGO GANDO
CANGALLO, 966

Como encuentra en los precios economía y la sirven manjares hasta el derroche, la gente á lo de Gando va en romería, lo mismo de mañana que al mediodía, lo mismo por la tarde que por la noche.

FONTANA Y GUTIERREZ

EMPRESA FUNEBRE



De este señor tan flacucho, dicen Fontana y Gutiérrez que quiere morirse pronto sólo porque ellos lo entierren.

siguientes *Caras y Caretas* llegará casi al centenar de páginas y la proporción de páginas de publicidad se mantiene aproximadamente en un 50 %. Pero a medida que la cantidad de avisos aumenta se observa también un cambio en su tipología, abundan cada vez más los avisos a página entera, mayor cantidad de imágenes y más elaboradas y la publicidad de tiendas particulares, locales, se irá reemplazando por una publicidad de marcas.

La evolución de la publicidad en las publicaciones periódicas está enmarcada por las transformaciones económicas que experimentó la Argentina en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. A partir de la década de 1880 una gran expansión económica remueve a la Argentina de la situación marginal en la que se encontraba en el contexto mundial.⁶¹ De 1880 a 1916, la población se triplicó, la economía se multiplicó nueve veces y el producto bruto interno creció a una tasa del 6 % anual. El motor principal de ese crecimiento fueron las exportaciones de productos agrícola-ganaderos cuyo auge se relacionó con el desarrollo del capitalismo internacional y sus intercambios comerciales, en los cuales las economías más avanzadas exportaban el excedente de sus productos industriales e importaban alimentos y materias primas para manufacturar sus bienes.

La consolidación de un estado nacional unificado proveyó un marco jurídico y legal que garantizó la propiedad privada y el movimiento libre de capitales. La Campaña del Desierto de 1879 había expulsado a los pueblos originarios, liberado la tierra pampeana para la producción, tras lo cual el precio de la tierra se elevó y la población productiva aumentó con la migración interna y con la inmigración. Los principales capitales provinieron del extranjero, en primer lugar de Gran Bretaña, que focalizó su inversión en los ferrocarriles, pero también en tierras, comercio e industria. Hubo también inversiones de Francia, Alemania, Bélgica e Italia. Los capitales norteamericanos comenzaron a llegar a principios del siglo XX y se aplicaron principalmente a los frigoríficos, que procesaban la carne vacuna con destino a la exportación, y crearon verdaderas industrias como Swift y Armour.

A fines del siglo XIX se fue conformando el rol exportador hacia los mercados europeos, y si bien la variedad de productos no era mucha: trigo, maíz, lino, lana, carne vacuna, la cantidad exportada proveía al país de abundantes ingresos. La Argentina era el

⁶¹ Para la economía del período las referencias son numerosas, véase José Carlos Chiaramonte, *Nacionalismo y liberalismo económicos en la Argentina, 1860-1880*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1971; Roberto Cortés Conde, *El progreso argentino*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979; Jorge Sábato, *La clase dominante argentina. Formación y características*, Buenos Aires, CISEA/GEL, 1987; Fernando Rocchi, "El péndulo de la riqueza: la economía argentina en el periodo 1880-1916" en Mirta Zaida Lobato (dir.), *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 17-69; Ezequiel Gallo y Roberto Cortés Conde, *Historia argentina. La República conservadora*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

tercer exportador de trigo del mundo, luego de Rusia y los Estados Unidos.

Del mismo modo, hacia fines del siglo XIX la industria local experimentó transformaciones a partir de la instalación de los frigoríficos, y ese movimiento siguió evolucionando en los primeros años del siglo XX. En 1914 el número de empresas era el doble de lo que había sido en 1895, lo mismo sucedía con la cantidad de trabajadores mientras que el capital se había triplicado.⁶² La creciente población que se incorporaba al mercado de trabajo impulsó la producción para el mercado interno al aumentar la demanda de bienes de consumo final, y en las décadas de 1880 y 1890 comenzaron a surgir en Buenos Aires industrias modernas que producían alimentos, cigarrillos, jabón, velas, fósforos e insumos para la construcción. El censo nacional de 1914 muestra una estructura industrial de un total de 48.779 establecimientos para la totalidad del país -mientras que la cifra para 1895 era de 24.114 empresas- distribuidos en los rubros de alimentación, vestido, construcción, muebles, rodados, ornato, metalurgia, química, artes gráficas, textiles. Sin embargo, se trataba de una estructura muy heterogénea en la cual convivían pequeños talleres y empresas semiartesanales con los establecimientos fabriles más modernos.

Pero el crecimiento industrial se veía afectado por las fluctuaciones de la economía general, los cambios de valor y volumen de las exportaciones y de los insumos que eran en su gran mayoría importados. Las crisis y las políticas estatales limitadas frente a la industria -cambios constantes de arancelamiento aduanero, gravámenes a las importaciones, políticas crediticias- beneficiaron a ciertos sectores y produjeron resultados de importante crecimiento industrial pero a la vez, otros sectores se veían restringidos por el mercado interno, el comportamiento oligopólico de las grandes empresas, la falta de acceso a ciertos recursos naturales y la heterogeneidad misma de la estructura industrial.

Sin embargo, más allá de las limitaciones, la industrialización, junto con el crecimiento económico producto de las exportaciones agrícola-ganaderas, provocó transformaciones en la economía y en la sociedad, articulándose con el crecimiento urbano, el aumento de la cifra de trabajadores y el consumo interno. Paulatinamente la producción, si bien estaba mayormente localizada en Buenos Aires, fue creando un mercado nacional.

Por otra parte, el comercio mayorista, tradicionalmente relacionado con la importación de productos manufacturados fue cambiando en función del surgimiento de la producción local. Ofrecía productos importados y nacionales y se desarrollaron las

⁶² Juan Carlos Korol, "La industria", en *Nueva historia de la nación argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Historia-Ed. Planeta, 2001, pp. 151-152. Véase asimismo Adolfo Dorfman, *La industria argentina*, Buenos Aires, Solar, 1982, [1942]; Jorge Schvarzer, *La industria que supimos conseguir*, Buenos Aires, Planeta, 1996.

empresas “introductoras”, mayoristas especializados en enviar mercaderías al interior. El comercio minorista se encontraba sólidamente instalado, y diseminado en diversos sitios en el país. Pero un nuevo tipo de comercio que venía desarrollándose en el siglo XIX, se consolidó y multiplicó a comienzos del siglo XX: las grandes tiendas departamentales. Al modo de los *department stores* ingleses o norteamericanos o del *magasin* francés, estos comercios se instalaron en Buenos Aires, como Harrod’s, Gath & Chaves y muchos otros, y en algunas ciudades del interior, algunos en edificios de varios pisos, en los cuales desplegaban sus distintas secciones -ropa confeccionada para hombres y mujeres, muebles, artículos de bazar, ropa y juguetes para niños, alimentos envasados- desarrollaban gran actividad de ventas, emplearon a centenares de empleados y obreros, e implementaron su producción elaborando sus propias mercaderías. Instalaron un nuevo tipo de relación comercial con sus clientes y promovieron una modalidad de experiencia de consumo novedosa, impulsando la actividad de compra como una actividad principalmente femenina y relacionada con el ocio y el placer, en un contexto de mutación y crecimiento urbano. Estas grandes tiendas promovieron el dinamismo de la actividad comercial.

De modo que a fines del siglo XIX “el mercado experimentó cambios cuantitativos y cualitativos que llevaron a la formación de una sociedad de consumo masivo que terminó por plasmarse con mayor definición en los primeros años del siglo XX.”⁶³ Formación que se desarrolló articulándose con la publicidad, que se constituyó como una de las principales estrategias de expectativas de venta, estableciendo una comunicación directa entre el fabricante y los consumidores.

La publicidad, entonces, resulta una forma moderna de vender, para lo cual el capitalismo debe “educar” a los consumidores, por un lado, hacia determinadas necesidades que no existían previamente, e introduciéndose en la vida cotidiana vendiendo nacionalmente a lugares y comunidades distantes y dispares la misma cultura comercial. Y, por otro, la publicidad creó espacios y prácticas, mayormente dirigidos a las mujeres, en los cuales intentó mostrar la compra no como una obligación cotidiana sino como una actividad placentera. El consumo era un modo de vida que debía ser aprendido, y enseñado.

El comercio y la producción industrial publicitaban en las revistas de alcance nacional, como *Caras y Caretas*, mostrando nuevos espacios sociales pero también nuevos espacios físicos, como las tiendas departamentales, A la ciudad de México, A la ciudad de Londres, Al Palacio de Cristal, Gath & Chaves, lugares elegantes que dominaban el espacio

⁶³ Fernando Rocchi, *op.cit.*, 2000, p. 52.

urbano con sus grandes escaleras, galerías, salones, luces, espejos, restaurantes, con su enorme cantidad de bienes dispuestos en un entorno creado para el deseo en grandes vidrieras con despliegues teatrales.⁶⁴ Richard Ohmann afirma que en medio de relaciones reales de producción, explotación y lucha por las ventas, los fabricantes y comerciantes crearon relaciones sociales imaginarias y fantásticas en una nueva ideología del consumo.

“La revista que logró imponerse como el medio más atractivo para la publicidad – *Caras y Caretas*– no sólo cobraba abultadas cifras a quienes deseaban promocionar sus artículos o sus servicios en sus páginas, sino que comenzó a hacerlo de manera diferenciada de acuerdo con la ubicación.”⁶⁵ La publicidad fue uno de los fenómenos que permitió la aparición de periódicos baratos que alcanzaron un público masivo. La producción nacional de productos y su deseo de alcanzar un mercado nacional demandó un medio también nacional para difundirse.

De acuerdo con Jorge Rivera, los ingresos provenientes de la publicidad brindaron al semanario la posibilidad de ser uno de los primeros que pagó en forma regular las colaboraciones literarias,⁶⁶ hecho que contribuyó a la paulatina profesionalización del escritor en el campo cultural argentino. Pero no sólo las contribuciones literarias recibían una retribución, con los ilustradores y los fotógrafos la revista operaba de la misma manera, lo cual favoreció el proceso de profesionalización de los campos de la ilustración y del fotoperiodismo.

Tal estructura organizativa estaba enmarcada en el funcionamiento integral propio de un modo de producción periodística con carácter de empresa, que no sólo convocaba a escritores y artistas que colaboraban con trabajos ocasionales, sino que empleaba en forma fija un gran número de trabajadores para cumplir con las exigencias de una producción industrial. De este hecho es consciente uno de los redactores:

Desearía que en las líneas que voy a trazar, se destacase vigorosa y prácticamente lo que el público ha de conocer por intuición siquiera, el enorme esfuerzo que representa la publicación de un semanario como éste, la cantidad de energías dirigidas en un mismo sentido, la pluma, el lápiz, la prensa, la piedra litográfica, el aparato fotográfico, la tarea administrativa, moviéndose todos sin descanso, sin tregua, con idéntico fin, como palancas

⁶⁴ Sobre el surgimiento de las tiendas departamentales en Europa y estados Unidos véase Richard Ohmann, *op. cit.*; Ellen Gruber Garvey, *The Adman in the Parlor. Magazines and the Gendering of Consumer Culture, 1880s to 1910s*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1996; Erika Diane Rappaport, *Shopping for Pleasure. Women in the Making of London's West End*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2001.

⁶⁵ Fernando Rocchi, *op. cit.*, 1999, p. 310.

⁶⁶ Jorge B. Rivera, *op. cit.*, p.347. Véase del mismo autor “El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1810- 1900)” en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Tomo II, Buenos Aires, CEAL, 1981 y *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires, Atuel, 1998. Véase también Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *op. cit.*, pp. 167-165.

que, aún conseguido su objeto, no ha de cesar en su trabajo de mover un mundo... de indiferencia.⁶⁷

En el citado número aniversario se enumeran los colaboradores literarios entre los cuales figuran, además del equipo coordinador compuesto por Eustaquio Pellicer como redactor, José S. Álvarez como director, y Manuel Mayol, ilustrador, Manuel Bernárdez, Félix F. Outes, Enrique García Velloso, Leopoldo Lugones, Bartolomé Mitre y Vedia, Roberto J. Payró, Severiano Lorente, Francisco Grandmontagne, Luis Pardo, Christian Roeber, Martiniano Leguizamón, Ruben Darío, Ricardo Jaimes, y éstos son sólo algunos de los numerosos escritores que publicaron en el semanario. Como colaboradores artísticos se menciona a Arturo Eusevi, Cándido Villalobos, Aurelio Giménez, Ramón de Castro Rivera, José M. Cao, Francisco Fortuny, Juan Sanuy, Fermín Arango, José Foradori, R. Steiger, A. Vaccari, José Campabadal. Pero la lista continúa con los colaboradores gráficos, entre los cuales se menciona a los encargados de grabado, tipografía, fotografía, litografía, impresión, fundición, encuadernación, completándose con los encargados de administración, suscripciones, ventas y *reporters*. La fotografía con el epígrafe: "Personal de la Compañía" muestra decenas de personas que conformaban el staff técnico de producción material.

(Figura 9)

Sin embargo, las últimas características mencionadas tampoco eran novedosas en la cultura gráfica argentina. La prensa diaria, en el último tercio del siglo XIX, había desarrollado el carácter de organización casi industrial, así como la modalidad de obtener ganancias mediante la publicidad y el pago a sus colaboradores. Ernesto Quesada indica, ya en 1883, que los diarios se habían convertido en empresas con un extraordinario desenvolvimiento, un numeroso y competente personal era empleado en la redacción, y se pagaban fuertes sueldos a colaboradores extranjeros que enviaban regularmente correspondencias políticas o literarias. Pero además, las empresas habían conducido su gestión hacia una hábil dirección económica que las había llevado a compensar y superar los sacrificios con el desarrollo de la publicidad, lo cual les permitía atender a las necesidades del público y, a la vez, producir una renta, ya que la suscripción no cubría los gastos.

Pero introduciendo en la confección del diario una hábil dirección mercantil, de manera de multiplicar los avisos de todo género, con el objeto de cubrir el déficit posible, y de facilitar la circulación del diario podría rebajarse su precio. Hoy es cosa sabida que cuanto más barato es un diario tanta mas circulación tiene, y cuanto mas circula se aumenta la

⁶⁷ Leoncio Lasso de la Vega, "Caretas", *Caras y Caretas*, a. II, n. 53, Buenos Aires, 7 de octubre de 1899.

COLABORADORES GRÁFICOS

Rodolfo Laass
DIRECTOR GENERAL

Emerico Stengel
SUBGERENTE

notoriedad de la publicación: antes el periódico buscaba al avisador; ahora el avisador busca al periódico.

Después de esta incompleta reseña de hechos y esperanzas que conciernen a nuestra empresa periodística, y que no se extrañará que sea tan personal, tan encaminada a hablar de los amigos, porque se trata hoy de un día nuestro, de una fiesta de la casa, — razón por la que se nos permitirá también mostrarnos gratos con los amimos cooperadores internos, con los empleados de nuestra administración, a cuya cabeza figura el señor

Alfonso Bosco
GRABADO

Rafael Sánchez
TIPOGRAFIA

Personal de la Compañía

Francisco Martínez
FOTOGRAFIA

Ernst Seener
FOTOGRAFIA

Manuel Méndez Casariego, jefe central de un movimiento enorme, — con los de la redacción, señor Hldefonso Monzon, nuestro redactor

Santiago Bagnat
ENCUADERNACION

viajero, que acaba de consagrarse con una buena campaña en el último viaje presidencial, y señores Roskoff y Muape, todos diligentes y

Juan Poggina
LITOGRAFIA

Bartolomé Tomati
IMPRESION

Norman Knobloch
FUNDICION

Antonio Vassallo

Felipe J. Bucich

publicidad de los avisos que en él se inserten, de manera que en realidad son los avisos los que mantienen a un diario.⁶⁸

Los ejemplos de *La Prensa* y *La Nación*⁶⁹ eran elocuentes al respecto. Pero no sucedía lo mismo con las revistas. Señalaba Quesada que la falta de suscripción debido a la indiferencia del público ante productos culturales de esa naturaleza producía el desaliento de los editores ya que no lograban balancear sus gastos sin pérdidas. De modo que en la década de 1880 las pocas publicaciones periódicas que sobrevivían lo hacían viviendo de la “caridad de los escritores”, y la totalidad de las circunstancias adversas impedía el desarrollo de ese género editorial. A diferencia de lo que sucedía en Europa, en la Argentina las revistas acarrearán pérdidas, provocando por lo general el cese de las publicaciones.⁷⁰

Caras y Caretas parece haber imitado a los grandes diarios en su forma de gestión económica. El bajo precio de venta, el espacio otorgado a la publicidad o el empeño para captar avisadores formaban parte de las estrategias comerciales que incluían además la venta de fotografías que el periódico ya había difundido, así como concursos y otras instancias de participación para atraer mayor cantidad de lectores. Al igual que los diarios, *Caras y Caretas* se encaminaba a desarrollar sus cualidades de empresa.

Tales cualidades están estrechamente ligadas al fenómeno de la masividad. Los editores de *Caras y Caretas* manifestaron la firme determinación de difundir su periódico entre un público amplio que, de acuerdo con los observadores de la época, era indiferente por lo general a este tipo de publicaciones, pero que, sorpresiva e inmediatamente se dejó seducir por el nuevo emprendimiento. El primer número registra una tirada inicial —que resultó insuficiente— de 10.000 ejemplares, a la que debe añadirse una de 5.000 copias adicionales. Esa cifra representaba un número exitoso para una publicación de esas características y la sección “Menudencias” del n° 2, celebra:

¡15.000 ejemplares

A esta cifra asciende el total de las dos ediciones que tuvimos que hacer del primer número de CARAS Y CARETAS.

¿Qué si estamos satisfechos del éxito? Más que satisfechos, asombrados, por el hecho, sin precedente, de haber alcanzado tan grande venta un periódico de la índole del nuestro.

Y conste que no implica engreimiento este pseudo-reclamo, pues sabemos cuánto nos corresponde a nosotros en el éxito y cuánto les corresponde al favor del público.

⁶⁸ Ernesto Quesada, “El periodismo argentino”, en *Nueva Revista de Buenos Aires*, t. IX, Buenos Aires, 1883, p. 94.

⁶⁹ Diarios fundados respectivamente en 1869 y 1870 que, hacia fines del siglo XIX, eran los que ostentaban mayor circulación en el país.

⁷⁰ Ernesto Quesada, “El movimiento intelectual argentino”, en *Nueva Revista de Buenos Aires*, t. V, Buenos Aires, 1882, p. 466.

Reiteramos a éste, así como á nuestros colegas, de quienes hemos recibido el mismo bondadoso recibimiento, la expresión de nuestra gratitud.⁷¹

A juzgar por el continuo aumento de los índices de circulación del periódico la aceptación del público fue en aumento. En 1904 la revista alcanzó una tirada promedio de 80.760 ejemplares, en 1907 la cifra había ascendido a 106.000, y en 1910 llegó a 109.700. Pero ese mismo año, celebrando el centenario de la emancipación nacional, publicó un número especial compuesto de 400 páginas profusamente ilustradas del cual se tiraron 201.150 ejemplares. La misma publicación anunciaba que esa tirada “no la tuvo ninguna otra revista sudamericana, y que marca un récord extraordinariamente superior al último (que, entre paréntesis, también fue nuestro).”⁷² La mitad había sido vendida en la ciudad de Buenos Aires y la otra mitad distribuida en el interior del país y en algunas ciudades del exterior. De modo que la cifra aproximada de 100.000 ejemplares vendidos en Buenos Aires para una población de 1.306.000 habitantes señala que *Caras y Caretas* había alcanzado una popularidad inédita en el mercado local para una publicación periódica.

Un escenario cultural transformado

¿Qué implicó entonces la irrupción de lo masivo en la cultura argentina? Hasta mediados del siglo XIX indudablemente los objetos impresos, en forma de libros o de publicaciones periódicas, presentaban una circulación considerablemente restringida y limitada a una elite letrada. Sin embargo, otras prácticas culturales ligadas a tradiciones arraigadas, a experiencias rituales y simbólicas, a nuevos modos de sociabilizar y a formas de entretenimiento y de ocupación del tiempo libre de los habitantes de Buenos Aires, atraían a un público popular. A medida que la antigua aldea colonial era desplazada al pasado por una ciudad más amplia y cosmopolita, estas prácticas culturales fueron transformándose, ya sea por intervenciones estatales – ya que muchos cambios políticos redefinen los lugares de sociabilidad y el uso de los espacios urbanos- o por intercambios culturales provenientes del crecimiento demográfico y la afluencia inmigratoria.

Las tradicionales costumbres porteñas en las primeras décadas del siglo XIX-...”en esos memorables tiempos en que no había parques ni zoos ni grutas ni hipódromos

⁷¹ “Menudencias”, *Caras y Caretas*, a. I, n. 2, Buenos Aires, 15 de octubre de 1898.

⁷² “Nuestro número extraordinario”, *Caras y Caretas*, a. XII, n. 610, Buenos Aires, 11 de junio de 1910.

ni grandes avenidas”⁷³- consistían, de acuerdo con las fuentes, en procesiones públicas, ceremonias religiosas (la *misa del alba* y la *misa de una*), escenas teatrales, riñas de gallos, cabalgatas por las quintas de los suburbios, o la ribera, *el bajo* o la Alameda -paseo público de los tiempos virreinales-, los curiosos baños nocturnos en el río, las *retretas*, conciertos nocturnos de músicos militares, que ocupaban la calle e interrumpían el tránsito, o actividades de destreza deportiva como las carreras de sortijas. De acuerdo con José Antonio Wilde

Tan escasas eran, en fin, las distracciones para el pueblo, que á veces concurrían las familias á presenciar alguna *corrida* de sortija; a pasear á pie por las quintas y aun á pararse á cierta distancia á ver bailar los negros en sus *candombes*. No teníamos paseos públicos, circo de carreras, juegos atléticos, ni tanto otro atractivo que ofrece distracción á los habitantes de esta ciudad.⁷⁴

Las diferentes expresiones culturales que las fuentes enumeran tienden a manifestar en sus mismas formas tanto los modos de conducirse de las distintos estratos que componían la sociedad como las relaciones jerárquicas entre los sectores de elite y los populares, así como los sucesivos intentos de disciplinamiento social por parte del poder político, sobre la base de argumentos morales, de gusto, o didácticos.⁷⁵

Las fiestas públicas, cívicas y religiosas, conformaban un escenario particular en el cual se simbolizaban las relaciones políticas y sociales. Durante el Antiguo Régimen las fiestas constituyeron un espacio altamente formalizado de un orden social que exhibía sus jerarquías de clase, individuales e institucionales, estructuradoras de la sociedad colonial. Luego de 1810, las fiestas tendían a representar la supuesta ausencia de jerarquías en una sociedad republicana, sin embargo, las procesiones y festejos religiosos conservaban la riqueza y ostentación de las antiguas exhibiciones.⁷⁶

Sólo de pensarlo sentían cierto placer. Irían a la *Seña* y a las *Tinieblas* el Miércoles santo; al *Lavatorio* y a los *Monumentos*, el Jueves; a las *Tres Horas* y al *Pésame* el Viernes, y el sábado a la *Gloria* y a ver quemar los Judas, ceremonias que se celebraban entonces con mucha pompa y un poco de más recogimiento del que hoy se acostumbra. La ciudad presentaba otro aspecto: parecía que se alegraba y que se entristecía; que se alegraba por la multitud de gente recorrían las *estaciones* (...) por la infinidad de gente que asistía a los templos con la mayor devoción. (...) Todo el mundo estrenaba un traje negro los días de Semana Santa, y los que no podían hacerlo exhumaban viejos trajes (...) Las procesiones eran grandes

⁷³ Octavio C. Batolla, *La sociedad de antaño* Buenos Aires, Emecé Editores, 2000, p. 116 [1908].

⁷⁴ José Antonio Wilde, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Buenos Aires, Biblioteca de La Nación, 1908, p. 282.

⁷⁵ Tal fue el caso de las representaciones teatrales. Véase Alicia Aisemberg y Adriana Libonati, “Contexto socio histórico. Campo de poder y teatro”, en Osvaldo Pelletieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El periodo de constitución (1700-1884)* vol. 1, Buenos Aires, Galerna, 2005, pp. 143-159.

⁷⁶ *Ibid.* pp. 129-130. Véase también Juan Carlos Garavaglia, *op.cit.*

desfiles y verdaderos actos de devoción. (...) La plaza de la Victoria era el centro de estas festividades.⁷⁷

Con las fiestas cívicas el nuevo Estado instituyó un calendario republicano y patriota en lugar de los antiguos festejos coloniales. Tal es el caso de la fecha del 25 de mayo que fue declarada fiesta cívica en 1813. Las celebraciones conmemorativas duraban desde el 23 hasta el 26 y contaban con una gran participación popular. Se presentaban músicos, titiriteros, payasos, globos aerostáticos de formas extrañas, prestidigitadores, pantomimas, se tomaba parte en los juegos de agilidad o destreza como el palo enjabonado, calesitas y danzas.

Por otro lado, los festejos de carnaval se ofrecen como ejemplo del modo como el Estado intervino con su voluntad de disciplinar y controlar las prácticas de sociabilidad popular. Desordenados y escandalosos para algunos, referidos como verdaderas “batallas de agua” arrojada a los paseantes desde las azoteas por jóvenes de ambos sexos, con jarras o “huevos de olor”, los carnavales porteños no tardaron en ser regulados. En tiempos de Rosas se impusieron horarios, entre las doce y las seis de la tarde, con un disparo de cañón en el fuerte que anunciaba el comienzo y el final de la diversión. Luego, en 1849, fueron prohibidos los juegos de agua, pero se había impuesto la moda venida de Europa de los bailes de carnaval en el interior de los salones de los clubes.⁷⁸

El primer jardín público, el Vauxhall o Parque Argentino, fue inaugurado a imitación de los europeos, en 1827 y ocupaba la manzana de las actuales Av. Córdoba, Viamonte, Uruguay y Paraná. Además del jardín, contaba con un hotel, salones de baile, una arena de circo con comodidad para 1500 espectadores y un teatro al aire libre. Se representaron los primeros espectáculos circenses con artistas nativos como los hermanos Podestá, actuaciones de payasos y pantomímicas.⁷⁹

Este repliegue hacia espacios privados fue marcando una tendencia de la elite que restringió los lugares de intercambio entre la plebe y la “gente decente” como se autodenominaba el patriciado porteño, si bien no abandonó totalmente los ámbitos de encuentro en los lugares públicos (la calle, la plaza, la Alameda) para retraerse a ciertos espacios en los cuales podía desarrollar una modalidad de sociabilidad más privada, como

⁷⁷ Octavio C. Batolla, *op.cit.*, p. 152-154.

⁷⁸ Pilar González Bernaldo, “Vida privada y vínculos comunitarios: formas de sociabilidad popular en Buenos Aires, primera mitad del siglo XIX”, en Fernando Devoto y Marta Madero (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*, t. 1, Buenos Aires, Taurus, 1999, p. 152-153.

⁷⁹ En 1840, Santiago Wilde, quien era dueño de parte del parque, compró la propiedad entera y tuvo allí por muchos años su residencia particular. José Antonio Wilde, *op.cit.*, pp. 126-128.

banquetes, cenas, salones. Libera así, “ciertos espacios que serán identificados con la plebe urbana.”⁸⁰

Un lugar de reunión exclusivo de las clases populares era la pulpería, los almacenes de venta al menudeo ubicados por lo general en las esquinas, en los cuales además de comercializarse alimentos y otros productos de primera necesidad, se expedían bebidas alcohólicas, y los parroquianos y visitantes se reunían para beber, cantar, tocar la guitarra, jugar a los naipes. Pero el interés de disciplinamiento y control social por parte de las autoridades que consideraban los parques, paseos, plazas, teatros y hasta el carnaval como diversiones “sanas”, señalaba las pulperías, despachos de bebidas y cafés como espacios de “desorden”, “inmoralidad” y “despilfarro”. Los juegos de azar por dinero, los desórdenes y pleitos producidos por causa del exceso de alcohol y la frecuentación de “vagos y mal entretenidos” eran los elementos más condenables para los controladores del orden público. Los despachos de bebidas y cafés frecuentados por las clases populares sufren la vigilancia y la persecución como lugares públicos asociados con el “vicio”.⁸¹

En 1870 existían aún algunas tertulias familiares, se habían inaugurado clubes como el Club del Progreso en el cual los hombres solían reunirse con fines sociales, y a menudo políticos. Espectáculos más populares eran, en cambio, las riñas de gallos, las carreras de caballos que se corrían en Barracas o Belgrano, casi como competiciones rurales, o el fútbol que se había comenzado a jugar a partir de 1860 traído por inmigrantes.

Hacia fines del siglo XIX existían tres hipódromos, uno lindante al Parque 3 de Febrero (Palermo) perteneciente al Jockey Club, y a sus carreras asistía numerosa concurrencia, los otros dos estaban ubicados en Belgrano y Hurlingham respectivamente. Otras actividades que atraían un público considerable eran los deportes, en espacios que permitían ejercer la sociabilidad y los hábitos de distinción, inclusión y exclusión. El hipismo se practicaba en la sede de la Sociedad Hípica Argentina establecida en el Parque 3 de Febrero, con pistas destinadas a carreras de trote y obstáculos, y un campo para juego de polo, con tribunas de casi 2000 personas. Se ejercitaba también el patinaje, aunque limitado en 1900 a un sólo local situado en la Plaza Libertad, que atraía una concurrencia infantil; el ciclismo era una actividad muy desarrollada en Buenos Aires con una circulación aproximada de 10.000 bicicletas estimulada por los progresos del asfalto y varios velódromos para la ejercitación. El canotaje tenía también sus adeptos, fomentados por el

⁸⁰ Pilar González Bernaldo, *op.cit.*, p. 150.

⁸¹ Véase Sandra Gayol, *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés. 1862-1910*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2007, pp. 19-92.

Buenos Aires Rowing Club y el Teutonia Club, establecidos en el Tigre, sobre el río Luján, a 30 kilómetros de Buenos Aires, localidad a la que se llegaba a través del ferrocarril. Existía un club de regatas, el Yacht Club Argentino con algunos socios. A esto se sumaba la existencia de varios clubs atléticos como River Plate, Banfield, Flores, Lanús, Palermo, Porteño, tres clubs de cricket, tres de football, dos caninos, tres de golf, varios de polo.

Otros espacios de encuentro eran los clubs sociales que, sin embargo no estaban abiertos al público en general. Los más elitistas y lujosos eran el Jockey Club, en Florida 577 y el Club del Progreso. Otros eran el Círculo de Armas, el Club del Plata, el Club de Residentes Extranjeros, el Círculo Italiano, el Club Español, el Club Francés, el Club Inglés, el Club Alemán, el Club Ladies, el Club Gimnasia y Esgrima, todos con salas de juegos y billar, restaurants, salas de lectura y salones en los que celebraban bailes.

Pero ninguna de las manifestaciones mencionadas puede considerarse una práctica cultural masiva. Excepto algunas, la mayoría de ellas no era interpretada por “profesionales”, muchas de ellas eran espontáneas o prácticas operadas por una institución, el gobierno o la Iglesia, y no involucraban una remuneración, y el límite entre organizadores, participantes y público era variable. Las ceremonias cívicas o religiosas y las actividades recreativas seculares estaban enraizadas en funciones sociales de reproducción social y solidaridad comunitaria. Sólo el teatro, el circo y otras representaciones eran actividades que diferencian claramente los actores y la audiencia, pero las demás eran parte de la comunidad.

Precisamente, el teatro y el circo deben ser considerados particularmente ya que fueron los primeros dispositivos que alcanzaron un amplio público variado proveniente tanto de las elites como de clases populares y, que claramente presentaron una diferenciación entre productores y público.

Desde los años de la independencia el teatro fue considerado, junto con las fiestas patrias, un medio de construcción de un imaginario que fortalecería los sentimientos de pertenencia social, y los teatros eran también verdaderos espacios de representaciones de las nuevas prácticas cívicas.⁸² El teatro acompañó entonces, en esos primeros años, el clima revolucionario y los textos dramáticos asumieron un carácter didáctico y propagandístico a fines de consolidar el nuevo régimen.

El Teatro Argentino, situado en la esquina frente a La Merced, fue denominado sucesivamente hasta 1838, Casa de Comedias, Teatro, Coliseo, Proscenio y Coliseo Viejo-se daban conciertos de piano, presentaciones de ópera de compañías extranjeras, bandas

⁸² Alicia Aisemberg y Adriana Libonati, *op.cit.*, pp. 144-145.

familiares, representaciones líricas, comedia, tragedia y drama, sainete, y en él actuaron Juan José de los Santos Casacuberta y muchos otros actores y actrices criollos. Llegaban asimismo compañías españolas, italianas, francesas y alemanas.

En esos primeros decenios del siglo XIX, el teatro, espacio social compartido entre la elite y la plebe, no ocultaba sin embargo la escenificación de las diferencias en la vestimenta, en las actitudes, en los modales.⁸³ En el escenario mismo se reflejaba esa distancia entre la elite y los sectores populares “por medio de las dos partes diferenciadas que constituían el espectáculo: la textualidad popular del sainete⁸⁴ y la culta neoclásica de la obra principal.”⁸⁵ Pero además, el teatro fue considerado objeto de una política cultural que aspiraba a su utilización como un medio de difusión pedagógico y, a través de la Sociedad del Buen Gusto del Teatro fundada en 1817 y conformada por intelectuales, funcionarios y miembros de la clase dominante, se ejercía un control –y a veces censura- en una tendencia “moralizadora” que no atentara, además, contra las “buenas costumbres”.

Jorge Myers señala que el teatro, asumido por parte de la clase dirigente como instrumento de propaganda -hecho que se potenció en las luchas facciosas entre los años 1820 y 1840- dejaría de ser un ámbito de sociabilidad compartida en el cual la elite asume un papel docente frente a las clases populares. Y aunque el público seguía teniendo un componente heterogéneo, estaba, sobre todo, reservado a una elite que podía apropiarse de códigos culturales complejos.⁸⁶ Las compañías extranjeras introducían géneros como la ópera, la zarzuela a los que se volcaba ese público pero también se representaban obras de géneros gauchesco, melodrama, sainete, revista criolla, grotesco, comedia, tragedia.

En el año 1900 los teatros más importantes de Buenos Aires eran el Teatro Ópera, ubicado en Corrientes 860 dedicado fundamentalmente a la ópera lírica italiana, frecuentado por una “distinguida concurrencia”.⁸⁷ Podía contener 2052 espectadores. Durante 1899 el abono por 54 funciones, según su ubicación variaba entre \$7500 (palco bajo y de balcón con cuatro asientos) hasta \$200 las lunetas más altas. Otros teatros eran el San Martín, Esmeralda 257, en el que se presentaban compañías dramáticas, comedias italianas o francesas, el Odeón, en Esmeralda 367, el Casino, en Maipú 336, en el que se

⁸³ Jorge Myers, “Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860”, en Fernando Devoto y Marta Madero (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*, t. 1, Buenos Aires, Taurus, 1999, p. 122.

⁸⁴ Género considerado por el periódico *El Censor* como “inmoral, indecente y pueril”. Citado en Alicia Aisemberg, “Teatros, empresarios y actores”, en Osvaldo Pelletieri, *op.cit.*, p. 161.

⁸⁵ Alicia Aisemberg y Adriana Libonati, *op.cit.*, p. 149.

⁸⁶ Jorge Myers, *op.cit.*, p. 124.

⁸⁷ Alberto B. Martínez, *Baedeker de la República Argentina*, Buenos Aires, Imprenta, Lit. y Encuadernación de J. Peuser, 1900, p. 88.

representaban por lo general obras de género francés de bailes y *chansonnettes*, frente a un público “desordenado y bullanguero”.⁸⁸ Otros teatros en los cuales se podía asistir a zarzuelas españolas u operetas italianas eran el de la Comedia, el Victoria, el teatro de Mayo, el teatro Argentino, Politeama, Rivadavia, Doria. Había además dos salones consagrados especialmente a conciertos públicos, el Prince Georg’s Hall, en la calle Cuyo 1224 y la Sala Unione Operai Italiani, en Cuyo 1374.

Pero el público popular prefería otras variedades derivadas de la tradición de los volatineros, los espectáculos trashumantes y el circo. Este último era el espacio que reunía a un público vinculado esencialmente a los sectores populares tanto nativos como inmigrantes. De acuerdo con Ricardo Pasolini “la percepción del circo como el teatro para la plebe es el resultado de una operación ideológica que al mismo tiempo acompañó la exaltación del género lírico como metáfora de buen gusto y comportamiento civilizado.”⁸⁹ El circo absorbía otras manifestaciones de formas parateatrales, como clowns, ilusionistas, números de habilidad gimnástica o de fuerza, acrobacias, pruebas de equilibrio, lucha romana, pantomimas, números ecuestres, mímica, fantasmagorías, arlequinadas.⁹⁰ La prensa alude a una concurrencia numerosa, hecho que también está indicado por la presencia de compañías extranjeras que regularmente visitaban el país durante largas temporadas. Por otra parte tuvo lugar la consolidación de actores y compañías nacionales como la de la familia Podestá.

En 1884 Eduardo Gutiérrez escribió la pantomima de *Juan Moreira* —adaptando su folletín publicado en 1879 por el diario *La Patria Argentina*— para ser representada en el Circo Hermanos Carlo sin demasiado éxito inicial. En 1886, José J. Podestá, quien había interpretado el papel protagónico en la pantomima, escribió una versión de la obra, esta vez dialogada, que se representó por primera vez en Chivilcoy ese mismo año. En 1890 se estrenó en Buenos Aires en el Politeama y el público porteño concurrió a la representación del drama criollo, y a pesar de la reacción ambigua por parte de la cultura letrada que osciló entre el total rechazo y una enorme curiosidad, las representaciones reunían a un público numeroso. El *Anuario Estadístico de la Municipalidad de Buenos Aires* incorporó en 1894 entre las obras representadas, el número de espectadores y el monto recaudado, la categoría de “drama criollo”. Los 27 dramas criollos representados ese año convocaron 22.354

⁸⁸ *Ibid.* p. 89.

⁸⁹ Ricardo O. Pasolini, “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”, en Fernando Devoto y Marta Madero (dir.), *op.cit.*, t. 2, pp. 253-254.

⁹⁰ Véase Laura Cilento, “El circo y las formas parateatrales”, en Osvaldo Pelletieri, *op.cit.*, pp. 244-263; Ricardo O. Pasolini, *op.cit.*, pp. 227-273.

asistentes, pero los espectáculos acrobáticos, 106.423. La zarzuela, sin embargo atraía a un 41 % del total de asistentes, 731.332 espectadores. En 1903 el consumo de dramas criollos registra 260.034 concurrentes.⁹¹ Alicia Aisemberg afirma que el circo fue además un factor significativo en la conformación de un público para el espectáculo popular que se acercaría luego a otras formas como el cinematógrafo.⁹²

El carácter trashumante del circo y de todos los espectáculos asociados a éste, que llevaron el fenómeno teatral a numerosos rincones del país, lo acercaron a lugares y a personas que no frecuentaban esas experiencias culturales por encontrarse alejados de los centros de producción. Sin embargo, si bien son productos culturales producidos por un grupo relativamente pequeño de especialistas para una audiencia que puede llegar a tener carácter masivo, la experiencia cara a cara con una audiencia reunida en un mismo lugar, aleja a las manifestaciones dramáticas de las características de simultaneidad y similitud que distinguen a la moderna cultura masiva.

Objetos impresos en un contexto de cambio

Los objetos impresos eran también parte de esa cultura. A mediados del siglo XIX de acuerdo con C. Galván Moreno no circulaban mucho más de diez impresos periódicos en el país.⁹³ Con respecto a las revistas en particular, su circulación era pequeña y tendían a ser empresas inestables, de vida efímera. Benito Hortelano, editor de *La Ilustración Argentina* en el año 1853, declara que la cantidad de suscriptores con que contaba oscilaba entre los 350 y 400.⁹⁴ La situación de los libros no era muy diferente, en 1855 con un sustento material de 11 librerías, 10 imprentas y 2 litografías, Buenos Aires publicaba escasísima cantidad de libros por año con tiradas que, por lo general, no superaban los 500 ejemplares.⁹⁵

La población de Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX manifestó un crecimiento de 1869 de 180.000 personas a 650.000 en 1895. Los cambios demográficos,

⁹¹ Ricardo O. Pasolini, *op.cit.*, pp. 258-263.

⁹² Alicia Aisemberg, "Espectáculos y públicos", en Osvaldo Pelletieri, *op.cit.*, p. 540.

⁹³ C. Galván Moreno, *El periodismo argentino. Amplia y documentada historia desde sus orígenes hasta el presente*, Buenos Aires, Claridad, 1944, pp. 193-211.

⁹⁴ Benito Hortelano, *Memorias*, Madrid, Espasa Calpe, 1936, p. 238.

⁹⁵ Véase Adolfo Prieto, *op.cit.* y asimismo Alejandro Eujanián, "La cultura: público, autores y editores" en Marta Bonaudo (dir.), *Nueva historia argentina: liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 547-605.

políticos y económicos condujeron a la diversificación de las experiencias culturales, experiencias que comienzan a tener las características de la cultura masiva: miles de personas que no se conocen entre sí comparten algo como público, como eventos deportivos, lectura de diarios, consumo de libros baratos. Experiencias culturales por las que el público pagaba, provistas por profesionales y difundidas a través de distintas instancias de publicidad.

Los medios de prensa conformaron en las dos últimas décadas del siglo un escenario esencial de esta nueva experiencia cultural. Al consumo de la clase letrada con hábito de lectura de periódicos, se sumaron los grupos de nuevos lectores recientemente incorporados a la alfabetización incrementando la cifra de lectores efectivos. La difusión y circulación de los impresos periódicos se amplió significativamente. Según afirma Prieto “el número de títulos, la variedad de los mismos, las cantidades de ejemplares impresos acreditan para la prensa argentina de esos años la movilidad de una onda expansiva casi sin paralelo en el mundo contemporáneo.”⁹⁶ Ernesto Quesada describe de este modo, en 1883, la escena cotidiana de consumo de noticias diarias.

Aquí todo el mundo lee los diarios, no uno, sino varios; desde el más encumbrado personaje hasta el más humilde changador, todos leen gacetas. Por la mañana, todos las tienen en sus casas, y en las primeras horas del día difícilmente se encuentra una persona sin su diario. Por la tarde el espectáculo es característico: a las 2 p.m. principia la *hora del diario*: los muchachos agolpados tumultuosamente á la puerta de las imprentas del “Nacional”, “Diario” y “Libertad” apenas reciben los paquetes, húmedos todavía, corren en todas direcciones, atropellando á los caminantes, aturdiéndolos con sus gritos, deteniéndose un instante para vender los números que llevan, -todos los paran, todos quieren devorar ávidamente esas hojas impresas.⁹⁷

Los datos comparativos proporcionados por Quesada indican ediciones, tiradas, títulos entre los años 1877 y 1882. Indudablemente, se produce en esos años una transformación de los diarios y del lugar que ocupaban en la vida nacional. En 1877, según sus fuentes, se editaron en el país un total de 148 periódicos entre diarios e impresos de regularidad diversa, semanarios, mensuarios, etc. En 1882 la cifra había ascendido a 224, para una población estimada de 3.026.000 habitantes, lo cual arrojaba un promedio de un título por cada 13.509 habitantes, ubicando a la Argentina en el tercer lugar entre los países de mayor circulación de periódicos por habitante. En cuanto a las tiradas afirma que, si bien hay diarios que tiran entre 5.000 y 8.700 ejemplares, son cifras excepcionales para nuestro medio, siendo lo más usual un promedio de 1.500 copias.

De acuerdo con Alberto Navarro Viola en 1880 circulaban 109 publicaciones

⁹⁶ Adolfo Prieto, *op.cit.*, p. 14.

⁹⁷ Ernesto Quesada, *op.cit.*, 1883, p. 75.

periódicas para ascender a 407 en el año 1886.⁹⁸ Para el año 1887 por los datos recogidos por el *Censo General de la Población, Edificación, Comercio e Industria de la Ciudad de Buenos Aires*, *La Prensa* y *La Nación* sostenían tiradas de 18.000 ejemplares cada uno, *El Diario* los seguía con 12.500, *La Patria Italiana* con 11.000 y *Sud-América* con 6.000. Pero hacia fines del siglo XIX *La Prensa* había llegado a una producción de 95.000 copias diarias.⁹⁹

Pero no solo la circulación de diarios se extendía, multiplicándose la cantidad de títulos y aumentando sus tiradas sino que en las últimas dos décadas del siglo XIX fueron operándose otras transformaciones. En el *Anuario de la Prensa Argentina. 1896* Jorge Navarro Viola describe los rasgos de los principales diarios y periódicos de la época y traza su evolución desde los veinte años que precedieron a 1896.

Según afirma, antes de 1880, los diarios eran por lo general, “órganos de publicidad” de los partidos políticos, desarrollaban contenidos de intereses generales pero particularmente política, religión, comercio y noticias, y contaban con la dirección, redacción o colaboración de grandes personalidades intelectuales del país, como Dalmacio Vélez Sarsfield, Domingo F. Sarmiento, Mariano Varela, José M. Gutiérrez, José Manuel Estrada, Pedro Goyena, entre otros.

El gran diario era, ante todo, un órgano de principios políticos o religiosos. Sus artículos, brillantemente escritos y vibrantes de pasión, eran doctrinarios ó de polémica; y sus autores, dada la importancia de los temas tratados y la extensión con que desarrollaban sus tesis, debían por fuerza ser literatos, con una sólida base de instrucción jurídica y fondo filosófico, pensadores muchas veces profundos, ó verdaderos estilistas, cinceladores de la frase.¹⁰⁰

En este mismo sentido, algunos historiadores han considerado que la prensa de esa época ha sido “uno de los principales ámbitos de discusión pública y una de las principales formas de hacer política.”¹⁰¹ Jürgen Habermas afirma que el crecimiento de la prensa acompañó la modernización de las democracias, y su diversificación y politización están ligadas a la institución de un estado de derecho que formaliza la vida política e instituye la importancia de la opinión pública.¹⁰²

⁹⁸ Citado en Adolfo Prieto, *op.cit.*, p. 37.

⁹⁹ Adolfo Prieto, *Ibid.* p. 40.

¹⁰⁰ Jorge Navarro Viola (dir.), *op.cit.*, p. 6.

¹⁰¹ Paula Alonso, “Introducción” en Paula Alonso (comp.), *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, pg. 8.

¹⁰² Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994. Con respecto a la Argentina véase también, Hilda Sabato, *La política en las calles. Entre el voto y la movilización. Buenos Aires. 1862-1880*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998; Alberto Lettieri, *La república de la opinión. Política y opinión pública en Buenos Aires entre 1852 y 1862*, Buenos Aires, Biblos, 1998.

Fuera de esos artículos de redacción de carácter personalista enmarcados en las luchas y polémicas de aquellos años y de extensos artículos literarios, se publicaban algunas pocas columnas con novedades o comentarios de lo ocurrido en la ciudad durante el día y algunas noticias muy breves del exterior.¹⁰³ Otras características sobresalientes de estos diarios era su “descomunal formato” y su semejanza con el periodismo francés, cuya modalidad imitaba.¹⁰⁴ Rafael Barreda, en “Periodismo viejo” representa esta oposición entre antiguos y modernos modos de hacer periodismo, narrando la historia ficcional de un periodista célebre de la prensa porteña (“de oposición, siempre de oposición”) de la década de 1880 y describe un recinto reducido en el cual administrador, redactor y director comparten el espacio con los cajistas, prensistas y un regente.¹⁰⁵

Sin embargo, afirmaba Navarro Viola, la prensa en las décadas de 1880 y 1890 había sufrido un proceso de transformación tanto en sus rasgos discursivos como en su morfología. Los editores cambiaron la naturaleza del producto y su lugar en la vida de los lectores, persiguiendo cierta independencia de las facciones políticas, buscando contenidos que no sólo estuviera referida a los negocios y a la opinión editorial, política o intelectual.

La Nación o *La Prensa*, por ejemplo, debieron amoldarse a las exigencias de un público nuevo, “las enormes sábanas de papel se han doblado en dos y las cuatro hojas actuales son de más fácil lectura”.¹⁰⁶ Los cambios sociales y culturales y la incorporación de nuevos lectores habían modificado las condiciones y funciones de la lectura.

Por eso, el público no tiene ya tiempo de leer; tiene sed de algo nuevo, sin embargo: desea estar al corriente de lo que pasa, no ya en el país sino en el mundo entero. Sus horizontes se han ensanchado y comprende de todo y de todo quiere: literatura y ciencia, política y filosofía, novedades y crónica social ó policial. Es, pues, menester satisfacer cada día sus variadas aficiones; pero como le queda poco tiempo que perder en su persecución de la fortuna, necesario es que todo se le sirva en una forma corta y concreta, aunando la concisión a los detalles. Aquellos artículos doctrinarios ó de tesis, ya no se leen; los de polémica suelen todavía interesar, á condición de que sean muy cortos y muy violentos ó satíricos, ¿pero quién se traga ahora un artículo político de cuatro columnas, como solían aparecer en los tiempos de antaño?¹⁰⁷

¹⁰³ Entre los principales representantes de esa prensa se encontraban *La América del Sud* (1876-1880) diario católico redactado por José Manuel Estrada y Pedro Goyena; *La Libertad* (1874-1886) dirigido por el escritor chileno Manuel Bilbao; *La Pampa*, desde 1872 se publicaba bajo la dirección de Exequiel N. Paz; *El Comercio del Plata* (1872-1884) de Melchor Rom dirigido por Alejandro Guesalaga; *La Nación* que había sido *La Nación Argentina* desde 1862 y se había transformado en 1870 dirigido por Bartolomé Mitre; *La Prensa*, fundada en 1869, propiedad de José C. Paz; *La República* (1868-1881), dirigido por Wenceslao Pacheco; *La Tribuna*, cuya 2da. Época había comenzado en 1853 bajo la dirección de Mariano Varela; *El Nacional*, fundado en 1852 por Dalmacio Vélez Sársfield, contó entre sus redactores a Sarmiento, Carlos Tejedor, Nicolás Avellaneda, Aristóbulo del Valle, Miguel Cané, etc.

¹⁰⁴ Jorge Navarro Viola, *op. cit.*, pp. 7-15.

¹⁰⁵ Rafael Barreda, “Periodismo viejo”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 207, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1902.

¹⁰⁶ Jorge Navarro Viola (dir.), *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁷ *Ibid.* pp. 22-23.

La empresa periodística había sustituido al diletantismo de otro tiempo, y los diarios se producían para satisfacer las exigencias de información de todo el público para lo cual apelaban a tres elementos esenciales que habían acompañado esas transformaciones: los *reporters*, la noticia telegráfica extranjera¹⁰⁸ y los avisos comerciales.

Todas estas observaciones conducen a Navarro Viola a afirmar que la prensa argentina a fines del siglo XIX había abandonado la tendencia y carácter francés para efectuar su evolución hacia la modalidad del periodismo norteamericano. Con muy pocos redactores en las oficinas de redacción pero numerosos corresponsales recorriendo las calles y las oficinas públicas en busca de las noticias del día, el periodismo comenzó a emerger como profesión, con sus propias prácticas y organizaciones, y los diarios abarcaban además no sólo la política y la literatura sino todos los saberes humanos convirtiéndose así en “el libro del pueblo”.¹⁰⁹

Con la venta callejera y la lectura generalizada el periódico en sí devino parte del espectáculo de la vida de las ciudades. El desarrollo del ferrocarril y las comunicaciones estimulan la venta de diarios a nivel nacional, el diario deviene un canal de cultura masiva.

En el año 1901 se celebra en Buenos Aires el centenario de la prensa argentina conmemorándose la aparición, en abril de 1801, del primer número de *El Telégrafo Mercantil, rural, político, económico e historiográfico del Río de la Plata. Caras y Caretas* adhiere a la celebración comentando y publicando una fotografía de la velada de festejo en el Círculo de la Prensa¹¹⁰ al que había asistido un numeroso conjunto de periodistas. Publicó, asimismo, un artículo sin firma en el cual recorre hitos importantes de la historia de la prensa argentina de esos cien años y reproduce páginas de algunos periódicos. Comienza con la instalación de la primera imprenta porteña traída desde Córdoba por el Virrey Vértiz en el año 1780 que funcionó con el nombre de Imprenta de la Casa de los Niños Expósitos, y en la cual se publicó *El Telégrafo Mercantil*, luego el *Semanario de Agricultura, Industria y Comercio* en 1802 y *La Gaceta de Buenos Aires*, “con la pluma de Mariano Moreno”, que fue más tarde el primer

¹⁰⁸ *La Nación* había iniciado el servicio telegráfico europeo en la prensa argentina, entre los años 1877 y 1878, y para fines del siglo XIX estableció el servicio por medio de sus propios representantes.

¹⁰⁹ Jorge Navarro Viola, *op.cit.*, p. 26.

¹¹⁰ El crecimiento del número de periodistas que se desempeñaban en diversas funciones en los medios del país dio lugar a la creación en 1891 de una entidad que los congregara. Se fundó el Club de Cronistas que en 1896 se institucionalizó como el Círculo de la Prensa siendo sus primeros presidentes hasta 1910 Gabriel Cantilo, Pedro Barreira, Augusto Belín Sarmiento, Emilio Mitre, Carlos Vega Belgrano, Alberto J. Gache, Estanislao S. Zeballos, Carlos Baires, José Varas y Manuel Rezabal. El propósito original de defender la libertad de prensa se amplió luego a diversos servicios sociales y culturales para los asociados. Miguel Ángel de Marco, *Historia del periodismo argentino. Desde los orígenes hasta el Centenario de Mayo*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2006, pp. 437-38.

diario. En el periodo 1810-1852 al cual el autor del artículo denomina “el caos” se destacan los periódicos del padre Castañeda, “precursor de nuestros periodistas de hacha y tiza”, quien “se arremangaba la sotana y se despachaba según su ciencia y conciencia”, que publica en 1823 la primera caricatura. Menciona luego los primeros diarios que aspiran perder el carácter de diario de aldea y ampliar sus contenidos publicando artículos literarios y estudios de ciencia y arte como *La Tribuna* de los Varela, *La República*, primero que se expende al público por vendedores, *La Patria Argentina*, de los Gutiérrez, y *El Diario* de Manuel Láinez.

Indudablemente, la prensa en general ha progresado como pocas ramas de la vida argentina, y de ello pueden dar testimonio fehaciente los viejos periodistas como el general Mitre, que es hoy, indudablemente, el patriarca de los periodistas del Río de la Plata. (...) Un diario de Buenos Aires en las provincias del interior, donde hoy llegan a millares y ganando horas, era hasta 1880 un verdadero artículo de lujo que no se permitía cualquiera, siendo hasta un título de consideración pública ser suscriptor. En cien años la prensa argentina ha recorrido tanto camino como la de cualquier otra nación del mundo en doble tiempo (...) Los periodistas y los gobernantes no son, como en los tiempos antiguos, enemigos natos que se acechaban para herirse con saña, y aun cuando todavía quedan resabios, ya éstos pueden considerarse una excepción. (...) El cuerpo de redactores y de reporters no era, como hoy, formado con elementos á sueldo, sino con personas que estaban interesadas en el triunfo de los ideales políticos del diario y que trabajaban en éste con la parsimonia y el descanso con que un sacerdote puede decir una misa. Ellos tenían al periodismo no como una tarea sino como una misión (...) Los diarios no eran para servir al público sino para ayudar á sus dueños en sus empresas de carácter político.

La independencia de los diarios, que hoy es un hecho en el país, es conquista moderna. Ya no se ven esas hojas periodísticas, como las del Padre Castañeda, en que se servían al público escándalos e intimidaciones de las familias.¹¹¹

Sin embargo en el aspecto visual, a pesar de las transformaciones que los diarios habían operado hacia un periodismo “moderno”, la disminución del formato y la incorporación de avisos de publicidad, las modificaciones eran mínimas. Los textos se sucedían en largas columnas con márgenes e interlineados estrechos, los títulos prácticamente no se destacaban y las páginas carecían casi por completo de imágenes.

Con respecto a los libros el consumo era significativamente más limitado. Adolfo Prieto afirma que entre los años 1880 y 1910 el circuito material de la cultura letrada había modificado apenas sus dimensiones y sus prácticas con respecto a los años precedentes, presentando una verdadera escasez de títulos. En la década de 1880 se editaban muy pocos libros por año, cuyas tiradas promedio eran de 500 ejemplares, aunque algunas nuevas ediciones de traducciones de obras extranjeras habían alcanzado cifras de venta extraordinarias, como las del inglés Samuel Smiles con sus obras moralizadoras *El carácter*, *El Deber* y *La ayuda propia*.

¹¹¹ “Centenario de la prensa argentina”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 130, Buenos Aires, 30 de marzo de 1901.

Sin embargo, las bibliotecas públicas de Buenos Aires ofrecen testimonio de un movimiento de lectura que excede el marco editorial local y que complementa el examen de las inclinaciones y los hábitos de lectura. Frente a la aparente escasez de lectores que concurría a la Biblioteca Nacional, la biblioteca Bernardino Rivadavia recibía una significativa afluencia diaria de lectores.

Nada más interesante que el espectáculo que presenta el vastísimo salón de la biblioteca del municipio, en las horas de mayor concurrencia, particularmente en las largas noches de invierno, que es cuando más afluyen los lectores, con sus mesas de lectura ocupadas por personas de todas las edades y de todas posiciones sociales, desde el modesto jornalero con las manos encallecidas en el rudo trabajo de todos los días, hasta el hombre de fortuna de delicados gustos literarios, o el joven estudiante sediento de verdad o llena la cabeza con la terrible preocupación del próximo examen; todos con la vista clavada sobre las páginas abiertas de un libro, y con la frente iluminada por los resplandores intelectuales que él proyecta, reconociéndose iguales delante de este gran nivelador por excelencia, y gozando de los goces purísimos que proporciona el libro, “este consolador mudo que vierte sobre las heridas del alma los cantos sagrados del pensamiento.”¹¹²

La gran mayoría de ellos leía novelas, mientras que un porcentaje muy pequeño procuraba libros de ciencia, historia, geografía y viajes. Los autores más buscados durante el año 1884 habían sido Dumas, Montepin, Pérez Escrich, Fernández y González, Paul de Kock, Verne, Balzac, María del Pilar Sinués, Ponson du Terrail, Gaboriau, Sue, Adolfo Belot, Alarcón, Pérez Galdós, Hugo, Selgas, Ohnet, De Amicis, Claretie, Dickens.

Ese público lector se volcaba también hacia una producción editorial de novelas baratas y cancioneros populares, que fueron canalizando la capacidad de lectura popular abierta en parte por la prensa periódica y provista por una industria impresora incipiente pero capaz en pocos años de multiplicar miles de ejemplares. Cantidades de títulos y autores entre los que se destacan los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez con obras como *Juan Moreira*, *El jobado*, *El tigre de Quequén*, *Juan Cuello*, eran producidos por un aparato editorial algo improvisado y diseminados a través de su propio circuito fuera de los ámbitos de difusión más tradicionales como las librerías, asentándose en quioscos, tabaquerías, salas de lustrar y las valijas de los vendedores ambulantes.

Los folletines de Eduardo Gutiérrez y otros autores “establecieron el repertorio temático y las proyecciones del criollismo percibido como criollismo popular.”¹¹³ Rechazada por la cultura letrada, acusada de inmoral, de colocar en el papel de héroes literarios a delincuentes y ebrios, y de utilizar su lenguaje vulgarizando las formas literarias, esa *literatura de cordel* fue estableciendo en los últimos años del siglo XIX una relación

¹¹² Alberto Martínez, “El movimiento intelectual argentino”, en *La Nación*, 7 y 8 de enero de 1887. Citado en Adolfo Prieto, *op. cit.*, p. 47.

¹¹³ Adolfo Prieto, *op. cit.*, p. 19.

durable con un público masivo del mismo modo y contemporáneamente a la establecida por los diarios.

En cuanto a las revistas, las características se mantuvieron más estables a lo largo del siglo, por lo cual en 1898 se destaca *Caras y Caretas* en su operación de transformar claramente la tipología de publicación periódica. Por esa razón puede resultar paradigmática para el estudio del nacimiento de la cultura masiva. Las revistas de mediados del siglo XIX tenían una circulación que podía medirse en cientos de ejemplares, con unos pocos avisos de publicidad, o sin ellos. Estas publicaciones, a menudo editadas o redactadas por las mejores plumas en las diversas especialidades no eran empresas lucrativas, y la suscripción tenía un valor bastante elevado. Estaban por lo general dirigidas a un público especializado o una clase social determinada, editadas por una institución, un órgano profesional o gremial, y su duración era efímera. Quesada afirma que, en 1882, se notaba una afluencia considerable de publicaciones periódicas que ven la luz “para cruzar muchas cual rápidos meteoros y desaparecer casi instantáneamente.”¹¹⁴ Por sus precios y contenidos, los periódicos no eran accesibles a las clases populares, y no existían publicaciones especialmente dirigidas a esa franja de público.

Las dificultades de encarar una revista ilustrada, dificultades de carácter tecnológico, de costos de producción y el obstáculo del mercado reducido, son destacados en el prospecto de presentación de *Buenos Aires Ilustrado*.

No se nos ocultan todos los contratiempos que tendremos en nuestra empresa: sabemos que muy buenas publicaciones del género han escollado, que los elementos con que Buenos Aires cuenta, hacen difícil y penosa la existencia de un periódico ilustrado, que el público es en general indiferente á todo lo que es nuevo en materia de prensa, y á pesar de este convencimiento, damos a luz a Buenos Aires Ilustrado, en la esperanza de que la buena voluntad que nos anima ha de ser correspondida eficazmente por todos y de poder imprimir a nuestra publicación un rumbo nuevo que le merezca la popularidad, que en este caso es la vida. (...) ¹¹⁵

Sin embargo, la cifra de publicaciones no cesó de crecer desde mediados de siglo encontrándose en 1854, 11 periódicos; en 1872, 40; en 1877, 83; mientras que en 1882 la cifra ascendía a 103. Quesada indica, además que si bien la política era el tema preferido de la gran mayoría de las publicaciones, estos periódicos intentaban establecerse debido al interés que había en difundir temas de ciencia, industria, derecho, filosofía, literatura, artes. Existían por lo tanto, ciertos periódicos que gozaban de una vida saludable, en particular

¹¹⁴ Ernesto Quesada, *op.cit.*, 1883, p. 78.

¹¹⁵ “Lo que somos”, *Buenos Aires Ilustrado*, a. I, n. 1, Buenos Aires, mayo de 1892.

los satírico-burlescos, que fueron los que alcanzaron mayor continuidad y público.¹¹⁶

Si *Caras y Caretas* operó el proceso de cambio hacia la producción de un semanario popular ilustrado de carácter masivo, lo cierto es que tomó elementos de las fórmulas más exitosas conocidas, articuló modos de hacer negocios y prácticas culturales que venían funcionando pero en forma separada: tomó el contenido satírico de crítica política y social de las publicaciones periódicas de caricaturas; de los diarios los modos de comercialización a través de la venta callejera y la disminución del precio con el fin de atraer a un gran público y a muchos anunciantes; de las revistas ilustradas el concepto de una apariencia visual atractiva, el contenido misceláneo y la combinación de géneros –ficción, actualidad, artículos culturales, publicidad-, y de los folletines populares tomó algunos de sus contenidos. Pero además brindó textos de autores consagrados ofreciendo al público una participación en la cultura nacional sin formar parte de ninguna elite e incluyó contenidos para la familia en los cuales la moda, los consejos domésticos o recetas de cocina, compartían las páginas con los juegos y entretenimientos de las Páginas Infantiles, humor gráfico, deportes, política y ciencia.

Caras y Caretas como una de las experiencias precursoras de la nueva cultura masiva, operó un rápido proceso que pasó de la inexistencia de periódicos ilustrados masivos en 1890 a la presencia de más de una decena en 1910, de las cuales puede citarse a *Arlequín* (1899), *Don Basilio* (1900), *PBT* (1904-1918), *La Mujer* (1899-1902), *Letras y Colores* (1903), *Pulgarcito* (1904-1907), *Tipos y Tipetes* (1907), *Papel y Tinta* (1907-1909), *La Vida Moderna* (1907-1912) y *Fray Mocho* (1912-1929), suficiente cantidad para hacerlo visible y notorio como un fenómeno cultural.

Entre las novedades, las mutaciones visuales fueron muy significativas. El apetito por las imágenes hizo que las publicaciones periódicas ilustradas se destacasen absolutamente de los diarios. La utilización de todos los recursos gráficos –numerosas caricaturas, la incorporación del color, los textos de ficción ilustrados, gran cantidad de fotografías de actualidad y una publicidad cada vez más abundante y visual-, con la implementación de la última tecnología disponible –fotograbado de medio tono, linotipia y poderosas máquinas nuevas de impresión- hicieron del semanario una suerte de punto de partida de la revista moderna argentina. Y a todo esto, el público no fue indiferente.

Los contenidos que la publicación difundía respondían a necesidades de información, recreación y educación de la sociedad en formación, en un tono que tomaba

¹¹⁶ Como fue el caso de *El Mosquito*, aparecido en 1863, se mantenía activo al momento en que Quesada publica su artículo y se sostuvo durante treinta años.

los aportes heterogéneos de la inmigración europea pero también afirmaba una identidad vernácula, sin dejar de representar las tensiones que el choque cultural provocaba. De modo que el éxito de *Caras y Caretas* puede explicarse a través del análisis de su capacidad material en el esfuerzo por la adopción y desarrollo de nuevas tecnologías, a través del establecimiento de relaciones de producción para fabricar miles de copias semanales y consecutivamente atraer igual cantidad de lectores crecientemente sincronizados con sus estrategias de representación.

Modos textuales y de visualidad fueron desplegados entonces en una trama articulada con el horizonte multicultural de los habitantes de Buenos Aires en el cual se entrecruzaron tradiciones locales, la irrupción de las culturas inmigrantes con sus costumbres, valores y su habla, la modernización urbana y tecnológica y los avances de una cultura oficial correspondientes a un programa político de homogeneización y disolución de las diversidades culturales.

Tales manifestaciones, resultado del proceso colaborativo que supone la producción de una publicación periódica, están estrechamente vinculadas a las estrategias empleadas por los productores que tenían como uno de sus principales propósitos ubicarse en el mercado. Criticada por la élite como vulgarizadora del gusto, *Caras y Caretas* se erigió como un artefacto cultural con una función divulgadora, y era, señala G. Rogers, “una suerte de enciclopedia barata, entretenida, fácil de transportar y coleccionable para quienes no solían frecuentar librerías ni bibliotecas.”¹¹⁷ La implementación de sus formas discursivas y materiales le permitió lograr ese propósito ya que, como indica Rogers esas mismas formas hicieron accesible desde el punto de vista material y simbólico un conjunto de productos culturales para nuevos lectores, lo cual conduce a definir el semanario como un objeto propio de la cultura masiva, y remite a otros aspectos de la cultura de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Las relaciones que *Caras y Caretas* estableció con la cultura material y tipográfica, con lo nacional, con el pasado y con la actualidad, con la modernidad y con la tradición, con la política y la realidad social, con el arte y la literatura, con la ciencia y la divulgación científica, con la cultura letrada y con la popular, con las costumbres y con la cultura visual, y sus representaciones de esas relaciones no asumen la forma de un reflejo de la época sino un particular modo de apropiarse de esa cultura y de actuar en ella.

¹¹⁷ Geraldine Rogers, *op.cit.*, p. 17.

Capítulo II

Discursos de la mirada y despliegue visual en *Caras y Caretas* y en la cultura porteña del 1900

“Sobre la mesa, en alegre desorden, las tarjetas de colores vivos, ostentaban corazones entrelazados, angelitos, flores, lazos azules y nubecillas blancas.”
Carlos Correa Luna, “Felicitaciones”, *Caras y Caretas*, 1903.

Construcción histórica y cultural de la mirada

Al recorrer las páginas de *Caras y Caretas* emerge la certeza del lugar privilegiado que la publicación otorgaba a la visión, a la experiencia visual y a todos los medios y dispositivos que la facilitaban. Los sentidos de lo visual en *Caras y Caretas* están ligados al tipo de información cultural que portaban sus imágenes en su variedad de modalidades y en las múltiples vinculaciones que establecen con la materialidad del objeto impreso y en el contexto cultural con el cual interactúan. Los conjuntos gráficos reproducidos en sus páginas en su tecnología múltiple susceptibles de ser observados y percibidos de maneras diversas por públicos heterogéneos, se presentaban emplazadas junto a un texto dentro del objeto impreso. Pero además, estas imágenes, surgían de, y a su vez circulaban en el contexto cultural de fines del siglo XIX y comienzos del XX que confirió a lo visual una significación particular en diversos ámbitos de desarrollo. Explorar los sentidos de *Caras y Caretas* en sus aspectos visuales implica pues indagar en las maneras de mirar en el escenario cultural de principios del 1900.

El interés por las cuestiones relativas a la visualidad presenta naturalmente una larga tradición en el horizonte teórico de la historia del arte. Pero en la nueva perspectiva de los estudios de la cultura visual, y más allá de las diferenciaciones conceptuales entre *visión* y *mirada*,¹ se manifestó el propósito de crear un marco de referencia teórico para considerar no sólo las retóricas de la imagen sino un estudio histórico y cultural de la mirada. Formalizada como un principio interpretativo, las reflexiones sobre la “mirada”, atraviesan

¹ Véase Chris Jenks, “The Centrality of the Eye in Western Culture. An Introduction”, en Chris Jenks (ed.), *Visual Culture*, Londres- Nueva York, Routledge, 1995, pp. 1-25; Margaret Olin, “Gaze”, en Robert Nelson y Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2003, pp. 208-219.

una amplia muestra de propuestas y de problemas en debate² -señalando a la visión como un objeto accesible al análisis³- cuya riqueza de abordajes impide agotarlos en una enumeración. Diversos enfoques⁴ conciernen al papel del espectador, a la construcción histórica de la visión, los modos de ver y sus transformaciones,⁵ los diferentes regímenes escópicos y la centralidad del ojo en la cultura occidental derivada de la jerarquización de los sentidos en el pensamiento clásico,⁶ o a las exploraciones sobre los límites de la visión.⁷ Otros autores se interesan por la representación visual y las relaciones de poder, como los análisis feministas acerca del placer visual, la mirada hacia la mujer, y la sexualidad en el campo de la visión.⁸ Un numeroso conjunto de trabajos estudia las relaciones entre la visualidad y el canon de la modernidad o entre modos visuales y diferentes medios como la fotografía, el cine y otros.⁹ Finalmente, otros historiadores han propuesto una fuerte relación entre la visión y los procesos cognitivos derivando hacia los estudios de las imágenes científicas u otras,¹⁰ por mencionar sólo algunas aproximaciones y autores.

² Michael Ann Holly, "Past Looking", en Stephen Melville y Bill Readings (eds.), *Vision and Textuality*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 68.

³ W. J. T. Mitchell, "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", *Estudios Visuales*, a. 1, n. 1, noviembre de 2003, p. 18.

⁴ Como aproximaciones generales a los estudios de la cultura visual véase Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, New York, The New Press, Dia Art Foundation, 1988; Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey (eds.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Hannover- Londres, University Press of New England, 1994; Chris Jenks (ed.), *op. cit.*; John Walker y Sarah Chaplin, *Visual Culture: An Introduction*, Manchester University Press, 1997; Nicholas Mirzoeff (ed.), *Visual Culture Reader*, Londres-Nueva York, Routledge, 1998; Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London-New York, Routledge, 1999; Jessica Evans y Stuart Hall, *Visual Culture: the Reader*, Londres, Sage, 1999; José Luis Brea (ed.), *Estudios visuales*, Madrid, Akal, 2005.

⁵ Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008 [1990] (a). Véase del mismo autor, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna* Madrid, Akal, 2008 [1999] (b)

⁶ Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la vision en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007 [1993].

⁷ Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1993.

⁸ Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, London-New York, Verso, 1986; Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: the Woman's Film of the 1940's*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987; Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, London-New York, Routledge, 1988; Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

⁹ Dentro de una nutrida bibliografía véase Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, Princeton University Press, 1992 ; Leo Charney y Vanessa Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995; Ségolène Le Men, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet- Regard romantique et modernité*, Paris, CNRS Éditions, 2002 [1998].

¹⁰ Barbara M. Stafford ha analizado la imaginaria médica y científica en *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge, The MIT Press, 1993; *Good Looking. Essays on the Virtue of Images*, Cambridge-London, The MIT Press, 1996; *Echo Objects. The Cognitive Work of Images*, Chicago- Londres, The University of Chicago Press, 2007. En Alemania el desarrollo de la *Bildwissenschaft*, o "ciencia de la imagen" ha abierto otro campo de análisis. Véase al respecto, Horst

Considerando la hipótesis generalmente aceptada que afirma que la mirada, además de una operación física es un hecho social e histórico, o una construcción cultural - hipótesis que propone que la visión se construye históricamente ligada a técnicas y discursos que la informan y la habilitan- cabría preguntarse pues, en primer lugar ¿qué información científica y cultural, qué discursos, técnicas y prácticas de mirar configuraron los modos de visión, que, contruidos socialmente hacia fines del siglo XIX y principios del XX en Buenos Aires, pueden observarse a través de *Caras y Caretas*? Pero además ¿cuál fue el papel de ésta, si es que lo tuvo -en tanto artefacto visualmente novedoso, de circulación masiva, y con una fuerte presencia material en el espacio urbano- en la difusión de nuevos modos de mirar?

El presente capítulo no tiene como propósito plantear una centralidad de la visión en el periodo considerado ni caracterizar a la sociedad porteña en el cambio del siglo considerado como “ocularcéntrica”¹¹, sino mostrar algunos aspectos fundamentales de aquella trama plural y diversa de acontecimientos, objetos y discursos que conformaron la percepción visual, dando cuenta tanto de la ubicuidad y variedad de experiencias visuales reflejadas en, y extendidas por, *Caras y Caretas*, así como de la conciencia acerca de la visión y la visualidad. J. Crary afirma que si existe un observador específico para una época dada “es sólo como un *efecto* de un sistema heterogéneo de relaciones discursivas, sociales, tecnológicas e institucionales.”¹² Pero además, como afirma Svetlana Alpers, las nociones sobre la visión, los dispositivos de creación de imágenes y las habilidades visuales en un tiempo determinado, representan recursos culturales de los cuales se sirven los productores de imágenes de cada época como observadores diestros y como representantes.¹³ De este modo, artistas, fotógrafos y otros productores de imágenes como una suerte de *profesionales de la mirada*, operan con los modos de ver en un momento dado.

A fines del siglo XIX, un contexto histórico en transformación -en el cual se activaron nuevas prácticas sociales y culturales, nuevos discursos políticos y científicos, y se constituyeron condiciones institucionales y económicas inéditas- produjo condiciones de posibilidad para nuevas modalidades de representación y percepción visual. Las

Bredenkamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine. The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, Princeton, Markus Wiener Publishers, 1995; “A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft”, en Michael F. Zimmerman (ed.), *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*, Williamstown, Yale University Press, 2003.

¹¹ Martin Jay, *op. cit.*

¹² Jonathan Crary, “Modernizing Vision”, en Hal Foster (ed.), *op. cit.*, p. 48.

¹³ Svetlana Alpers, “Cuestionario sobre Cultura Visual”, *Estudios Visuales*, a. 1, n. 1, noviembre 2003, p. 84 [Ed. original: “Visual Culture Questionnaire”, *October 77*, Summer 1996, pp. 25-70]

mutaciones tecnológicas en el campo de la impresión y en particular las nuevas técnicas de reproducción de imágenes sostuvieron una activa participación en todo el proceso de masificación de la cultura visual. Si bien deben ser rechazadas las narrativas de progresión lineales en relación con las explicaciones puramente tecnológicas,¹⁴ el fenómeno no puede ser considerado sin tomar en cuenta el factor técnico, ya que éste interviene intensamente en la conformación de modelos de percepción y visualización. Walter Benjamin ha señalado a la tecnología como una forma cultural que representa la cristalización y la corporeidad material de los modos de imaginar y experimentar el mundo, y cuyos cambios intervienen en los cambios perceptivos.¹⁵ A fin de no reducir las explicaciones a innovaciones tecnológicas e indagar los rasgos particulares de la visión y sus alcances culturales su estudio debe ser articulado con los problemas históricos.

De modo que examinar las condiciones discursivas y sociales que habilitaron la formación de una determinada forma de visión, describiendo algunos desarrollos culturales, científicos y coyunturas históricas en los cuales esos modos de visualidad tuvieron lugar, implica dar cuenta de algunos aspectos que vinculan la visión con cuestiones de la modernidad. Una referencia ya clásica remite, por un lado, al surgimiento de los estados modernos y sus mecanismos de control social a partir de la redacción de sus códigos jurídicos entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, cuestiones estudiadas por Michel Foucault. El panoptismo¹⁶ como figura arquitectónica matriz que opera como dispositivo de vigilancia constante permite a los representantes del poder mirar sin ser vistos y simboliza la “penetración del reglamento hasta los más finos detalles de la existencia y por intermedio de una jerarquía completa que garantiza el funcionamiento capilar del poder...”¹⁷ Las múltiples aplicaciones de los escritos de Foucault y los diversos autores que estudiaron los efectos del panoptismo de los estados modernos hacia las sociedades, señalaron de qué modo la visión, la mirada y las imágenes se vieron comprometidas o utilizadas como herramienta estratégica de ese control social.¹⁸

¹⁴ Un ejemplo de este tipo de abordaje lo constituyen los trabajos de Marshall McLuhan, *La Galaxia Gutenberg. La génesis del hombre tipográfico*, Barcelona, Círculo de lectores, 1998 [1962]

¹⁵ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989 [1972].

¹⁶ Derivado del panóptico diseñado por el jurista inglés Jeremías Bentham.

¹⁷ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989, p. 201 [1975].

¹⁸ Véase por ejemplo al respecto de la fotografía el análisis de las normas formales, procedimientos y manipulaciones en determinados marcos institucionales, John Tagg, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988.

Otra referencia de análisis conduce a la conceptualización de la sociedad y su modo de producción moderno como “espectáculo” y “sociedad espectacular”, metáforas sugeridas por Guy Debord.¹⁹ Estas perspectivas fueron desarrolladas a mediados de los años '60 como parte del trabajo teórico del grupo llamado Internacional Situacionista, que intentó teorizar los efectos de la sociedad capitalista en el cambio de la producción hacia la provisión de servicios y bienes de consumo, y la llamada “colonización de la vida cotidiana”. Debord afirma que todo lo que antes era vivido como experiencia directa se ha alejado en una representación. “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social mediatizada por imágenes.”²⁰ No puede ser comprendido como el abuso de un mundo de la visión o como el simple producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes, se trata directamente de una visión del mundo materialmente traducida, objetivada. Es resultado y proyecto de un modo de producción existente y bajo cualquiera de sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de entretenimientos, el espectáculo somete a los hombres en la medida en que la economía los ha sometido. La sociedad que descansa sobre la industria moderna no es superficialmente espectacular, es una sociedad fundamentalmente *espectacularista*. El espectáculo tiende a hacer ver por diferentes mediaciones especializadas y el mundo que no puede ser más directamente alcanzado encuentra en la vista el sentido humano privilegiado de percepción de ese mundo espectacularizado.

Por lo tanto, no pueden separarse los efectos ligados a la visualidad de su interacción entre el espectador y un espacio urbano transformado e industrializado, la aparición de nuevos medios de comunicación y objetos inéditos así como nuevos espacios para la flamante práctica del consumo y las nuevas modalidades de intercambio. Como observara Marx, los sentidos no son naturales sino históricos, y deben verse afectados por las transformaciones en las relaciones de producción e intercambio. Una consecuencia de la mercantilización de las relaciones es la atención a la apariencia visual cuando los objetos devienen mercancías y se deposita en ellos el poder de estimular el deseo y las fantasías de los consumidores. Walter Benjamin desarrolló los efectos de la ciudad industrial del siglo XIX, su realidad y cultura materiales y a través de descripciones e interpretaciones de los grandes almacenes, los panoramas, las exposiciones universales, la moda, los sistemas de iluminación, la publicidad, la prostitución, el coleccionismo, el *flâneur*, las revistas ilustradas,

¹⁹ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile, Ediciones Naufragio, 1995 [1967].

²⁰ Guy Debord, *op. cit.*, p. 9.

y los pasajes, mostró los rasgos de la modernidad temprana bajo las condiciones de producción capitalistas. En este mundo objetual descrito por Benjamin la mirada y las imágenes mantienen un estatuto revelador.²¹

En el ámbito local la organización de las estructuras políticas y sus operaciones de poder sobre la sociedad, conjuntamente con la institucionalización del campo científico de impronta positivista, en particular la medicina, psiquiatría, psicología, y sus prácticas higienista y criminológica proveyeron tanto discursos legitimadores de utilización de lo visual así como prácticas de control social que incluyeron la clasificación, la distinción, la diferenciación de la otredad. La organización estatal incluyó la institucionalización del sistema educativo como herramienta de integración nacional y en ese contexto las teorías pedagógicas normalistas jugaron un papel significativo dentro del proceso estableciendo redes de comunicación y difusión del conocimiento apoyadas por la imagen pero a la vez, a través del sistema educativo, ejercieron un control sobre ella, intentado imponer un modo *nacional* de mirar. Por otra parte, las transformaciones económicas, los desarrollos tecnológicos, la industrialización y el impulso comercial, sirviéndose del atractivo visual de los objetos y de la publicidad con el fin de persuadir al consumo de los productos ofrecidos al mercado conformaron factores anexos que pusieron de relieve la mirada y la visualidad. La urbanización y los cambios demográficos, los sistemas de comunicación masivos y la expansión del capitalismo tuvieron un efecto en las prácticas de la reorganización e intercambios, de cuerpos, signos, imágenes, lenguajes y prácticas devenidas mercancías.

La mirada, entonces, operó en ese contexto en la vinculación o tensión entre situaciones históricas y culturales divergentes. Por un lado, entre los discursos y dispositivos institucionales de vigilancia o represión social y por el otro en la variedad de prácticas de consumo o entretenimiento en un espacio urbano transformado, donde se entremezclan el placer de mirar y la pluralidad de lecturas que posibilitan las imágenes. Debe destacarse que todas ellas se valieron del despliegue visual, la exhibición, y de la construcción de experiencias visuales compartidas en las que participó la prensa periódica ilustrada de carácter masivo.

“Metiendo por los ojos Caras y Caretas”. Hacia una producción y un consumo visual masivos

²¹ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2009 [1982]. Véase asimismo Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, A. Machado, La Balsa de la Medusa, 2001.

Los Estados Unidos han enseñado al mundo la manera como se hace un *magazine* conforme con el paso violento del finisecular progreso. Los adelantos de la fotografía y el ansia de información que ha estimulado la prensa diaria, han hecho precisos esos curiosos cuadernos que periódicamente ponen a los ojos del público junto al texto que les instruye la visión de lo sucedido.²²

Un año después de su aparición, Rubén Darío describía así la tipología que definía a *Caras y Caretas* y a las publicaciones similares como *curiosos cuadernos* -curiosos en tanto que novedad y en tanto que invitaban a ser vistos, curioseados- por lo que constituía uno de sus rasgos más salientes, la profusión visual. En efecto, puede observarse que casi la totalidad de los contenidos del semanario existían en función del material visual. Las notas de actualidad, por ejemplo, nacionales o internacionales, desarrollaron una narrativa gráfica en la cual las imágenes eran su contenido y su razón de ser. Ese rasgo se acentúa aún más en algunas secciones casi enteramente compuestas por grabados provenientes de fotografías o ilustraciones acompañados por epígrafes y textos breves que los referencian y complementan. “De todo el mundo”, “Curiosidades”, “Inventos útiles” eran secciones cuya misma existencia resulta un pretexto para la reproducción de rarezas o curiosidades, animales o personas con alguna deformación o anomalía, objetos de aspecto novedoso, todas características visuales para las cuales una descripción no era suficiente, debían, preferentemente ser exhibidas.

A partir del segundo año de la publicación, estas páginas se multiplicaron, “De todo el mundo” se presenta a fines de 1900, allí se exhiben rarezas como una remolacha gigante, una chimenea construida en espiral, la momia más antigua que se conocía. En 1903 esta sección desaparece y surge otra que se llamará precisamente “Portfolio de curiosidades” o simplemente “Curiosidades”: José Losada, vecino de Bella Vista, mostraba un dedo de un tamaño mucho mayor que el normal, de 22 cm. de largo y cerca de 10 cm. de circunferencia, la fotografía lo verificaba; un caballo sin cola, una enana habitante de un pueblo de la provincia de Corrientes. Este conjunto agrupa imágenes médicas, antropológicas, anomalías humanas o zoológicas calificadas de “monstruosas”. Las fotografías que clasificaban y mostraban lo extraño eran especialmente atractivas para el público general y *Caras y Caretas* destinaba especialmente algunas notas gráficas para reproducir y describir ejemplares estudiados por la teratología.²³ (Figura 1)

²² Rubén Darío, “La cuestión de la revista. ‘Magazines’ e ilustraciones. La caricatura en España”, en *La Nación*, Buenos Aires, 20 de julio de 1899.

²³ “Teratología. Los ejemplares existentes en el Museo Nacional”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 129, Buenos Aires, 23 de marzo de 1901. La teratología, definida por el médico francés Étienne Geoffroy

TERATOLOGÍA

Los ejemplares existentes en el Museo Nacional



UN GATO CON LAS PATAS EN LA COLA



UN CHANCHO CON OCHO PATAS

Siempre llamaron la atención del pueblo los animales que nacen con anomalías que alteran su forma exterior, y la imaginación ha forjado al rededor de cada caso teratológico las

más extravagantes leyendas. Unas veces se ha tratado de un «engendro del diablo», que adoptando la forma de un determinado animal, ha dado nacimiento a un ejemplar destinado a asombrar a los humanos por su fealdad. Ya es un toro con cuerpo de caballo, una cabra con todas las apariencias de un tigre si se le mira de un lado y de un carnero si se le mira de otro, los que han atraído la curiosidad. Ese

ejemplar de una cabra de dos ases, como quien dice, produjo en esta ciudad una cuasi asonada cuando apareció allá por 1860. Se decía que el cabrito era hijo del hombre-chancho, una espe-

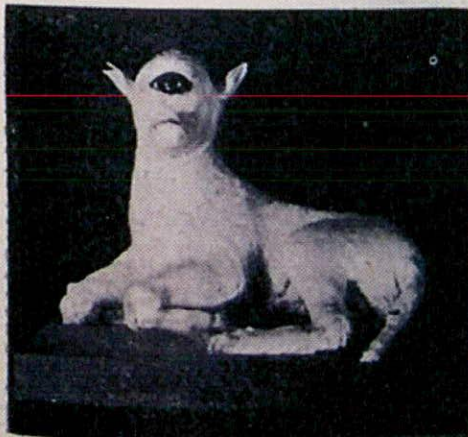
cie de fantasma que tenía aterrorizados a los vecinos de los barrios suburbanos y al cual se miraba como al diablo en persona. Vecindario y policía estuvieron ocupados en perseguir el fan-

tástico animal durante meses y cuando nació el extraño cabrito se le atribuyó la paternidad como la cosa más natural. Un buen día el hombre-chancho fué tomado por una comisión de animosos vecinos miembros de una logia masónica de Barracas, que no creían en fantasmagorías, y se descubrió que era una mujer que se disfrazaba para procurarse alimento. La dirección del Museo Nacional posee

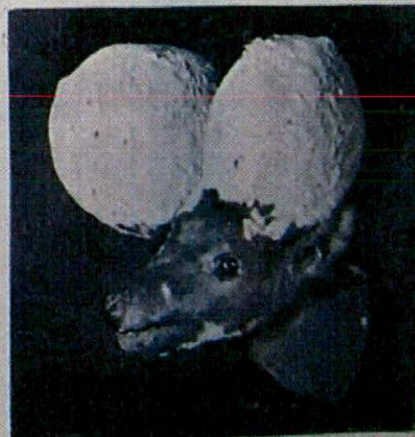


CABEZA DEFORME DE TERNERO

una valiosísima colección de casos teratológicos pues no se produce ninguno en las campañas sin que sea remitido allí, ya como donación ó ya propuesto en venta. De esta colección hemos



OVEJA CON UN SOLO OJO



CIERVO CON DOS BOLSAS DE AGUA POR ASTAS

Las publicaciones periódicas populares solían incluir temas científicos como curiosidades y esta forma cultural y material era básicamente el modo como a fines del siglo XIX y comienzos del XX a nivel popular se accedía a esos contenidos.²⁴ La estructura material de los periódicos, diferente a la de un libro, su frecuencia de aparición, sus textos cortos y fragmentados provistos de numerosas ilustraciones, habilitaban modelos diferentes de lectura favoreciendo una lectura plural. La yuxtaposición física de artículos de temas diversos dentro del periódico, es decir, su formato intertextual, facilitaba una interpretación más abierta.²⁵ Los artículos de *Caras y Caretas* debían ser accesibles a lectores de educación diversa, para lo cual contribuía también la proliferación de imágenes (Figuras 2, 3).

Los textos instructivos así también como las secciones de juegos o entretenimientos, “Pasatiempos” o “Páginas infantiles”, (Figuras 4, 5 y 6) aparecidas en 1900 y 1902 respectivamente, habilitaban también la reproducción de imágenes: rompecabezas, juegos de prestidigitación, un método sencillo para aprender a dibujar, una construcción de juguetes con tarjetas, ilusiones ópticas. “Para la familia” dedicada a la mujer, que desarrollaba temas de moda, cocina o consejos para la crianza de los niños, era también una sección profusamente visual en la que figuran, a modo de ejemplo, instrucciones de costura para confeccionar un sombrero, un abanico, “cocina ilustrada”, “el sombrero con traje de descote”, “bordados de arte moderno”, “las modas que hacen la moda”.

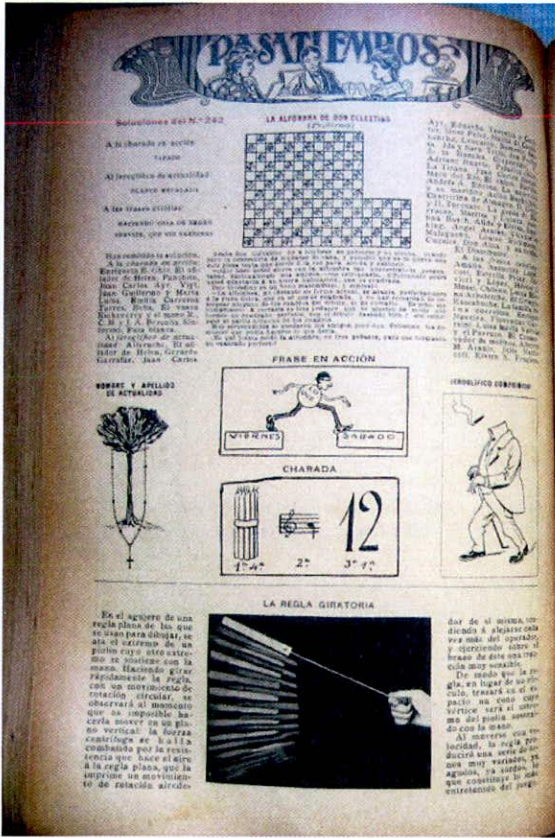
La imagen ocupa entonces un papel en *Caras y Caretas* que la distingue de las publicaciones ilustradas precedentes, distinción que la revista manifiesta continuamente, en notas, avisos y en sus mismos rasgos materiales. Los avisos de contenido autorreferencial publicados en forma periódica anunciando la aparición de un número excepcional de carácter conmemorativo o la celebración de una fecha particular, eran oportunidades que el semanario explotaba comercialmente para presumir acerca de su propio esfuerzo de producción y destacarse distintivamente de otros medios y presentar su propia materialidad como argumento de venta.

Número extraordinario de *Caras y Caretas* en homenaje a Humberto I Album-recuerdo

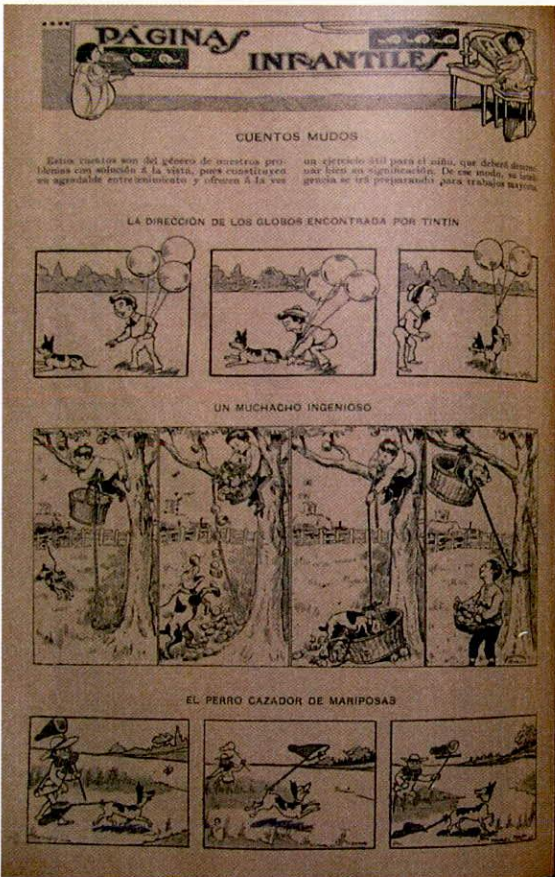
Saint-Hilaire a principios del siglo XIX, describía las mutaciones o malformaciones congénitas que se producen durante el desarrollo embrionario.

²⁴ Louise Henson (*et. al.*), *Culture and Science in the Nineteenth-Century Media*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. XVII.

²⁵ Margaret Beetham, “Towards a Theory of the Periodical as a Publishing Genre”, en Laurel Brake, Aled Jones, Lionel Madden (eds.), *Investigating Victorian Journalism*, London, Macmillan, 1990, pp. 19-32.



2
"Pasatiempos", *Caras y Caretas*,
1903.



3
"Páginas Infantiles", *Caras y Caretas*,
1904.

¿Por qué una bella señora gusta de ser retratada en pinturas o fotografías con tri, el sombrero y un sombrero? Desde que el Guiche...
 Hasta ahora, en cambio, se se ha considerado buena para la realidad lo preferido en la pintura...
 Ahora bien, desde que en pintura agrada tanto una toilette, ¿por qué no establecer un nuevo modo de cosas y poner de moda la combinación del sombrero y el abrigo...
 Todas estas consideraciones han incidido en día a día...
 Para el arte de la moda, que consiste en intervenir, en pensar y en hacer para el teatro, hay que proporcionar los sombreros, pero para el momento de la vida real, la combinación es posible...
 Cuando se trata de la novedad tendrá la aceptación deseada por una incitadora, toda-depende de que agrada el capricho a un cierto es-

4 Moda femenina, Caras y Caretas.

LAS MODAS QUE HACEN LA MODA

Octavia Usane, el conocido escritor francés, ha publicado en su libro 'Las Modas que hacen la moda'...
 El autor de las interesantes observaciones que se encuentran en este libro es el gran graduado de la escuela de la Restauración y se le llama Octavia Usane...
 La deliciosa novela 'Modas que hacen la moda'...
 En el siglo XVIII...
 En el siglo XIX...
A. GADAN
 Robes, manteaux, modes et coiffures
 FLORIDA esquina TUCUMAN

5 Moda femenina, Caras y Caretas.

LA COCINA ILUSTRADA

1.- **Bollos de leche**...
 2.- **Paquetes de pan**...
 3.- **Paquetes de pan**...
 4.- **Bollos de leche**...
 5.- **Bollos de leche**...
 6.- **Bollos de leche**...
 7.- **Bollos de leche**...
 8.- **Bollos de leche**...
 9.- **Bollos de leche**...
 10.- **Bollos de leche**...

6 "Para la familia. La cocina ilustrada", Caras y Caretas.

De las manifestaciones de condolencia realizadas en toda la República. La más completa información gráfica que se haya hecho hasta ahora de suceso alguno. Formará un volumen de **ochenta á noventa páginas**

Profusamente ilustradas con trabajos artísticos de los conocidos dibujantes señores **Bosco, Cao, Castro Rivera, Eusevi, Fortuny, Giménez, Mayol, Sanuy y Villalobos**, impresas en negro y en colores, y multitud de grabados reproducción fotográfica de las demostraciones de duelo que se efectuaron en:

(...)

Representarán en conjunto cerca de

500 grabados

número de ilustraciones que no creemos haya superado hasta ahora ninguna publicación de la misma índole, ni aún en Europa; y por lo que respecta á las condiciones económicas de nuestro número extraordinario, puede asegurarse que sólo en Norte América, el país de las revistas baratas, en razón de la enorme masa de lectores con que cuentan, es frecuente ver ediciones como la que estamos preparando y que no obstante los crecidos desembolsos que nos ocasiona, ofrecemos al público á los siguientes precios:

Edición popular, en rico papel satinado. \$ 0.50 m.n.

“ en papel glacé.....\$ 1.00 m.n.

“ de lujo, papel Japón.....\$ 5.00 m.n.

Recordamos á nuestros agentes, librereros, compradores al por mayor y en general á todos los interesados en adquirir el número extraordinario de CARAS Y CARETAS, que deben hacer sus pedidos antes del próximo miércoles, pues obligados á limitar la tirada, por el largo tiempo que exige la impresión de las páginas en colores, no reimprimiremos la edición una vez agotada.²⁶

En los primeros años de su aparición *Caras y Caretas* pretendía destacarse de otras publicaciones periódicas ilustradas pero también de una prensa diaria que, aunque de contundente presencia y amplísima difusión como medio de comunicación en el periodo, no había adoptado aún la modalidad visual y las largas columnas de texto desprovistas de imágenes definían sus páginas. Los debates y las críticas por parte de quienes se resistían a adoptar un modo de comunicación que se distanciara de la tradición textual y adoptara una modalidad de información novedosa eran frecuentes. En una “Sinfonía” en la cual *Caras y Caretas* responde al cometario crítico de Manuel Láinez, director de *El Diario*, quien cuestionaba la actuación de los fotógrafos de los periódicos ilustrados, que, por obtener una imagen molestaban sin descanso a los protagonistas, Eustaquio Pellicer afirma: “Desengañese *El Diario*: la única información que se impone es la gráfica, á base de magnesio, de kerosene ó de simple fósforo, pues con cualquiera de los tres sistemas se obtiene mayor claridad que con la información á base de tinta.” (...)²⁷

Todos los contenidos reproducidos en las páginas del periódico tenían su correlato visual, cuando no se trataba de una nota exclusivamente gráfica con epígrafes. En una imagen ilustrada dirigida en el primer número del año 1902 a modo de saludo -“A mis

²⁶ “Número extraordinario de Caras y Caretas homenaje a Humberto I”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 100, Buenos Aires, 1º de septiembre de 1900.

²⁷ Eustaquio Pellicer, “Sinfonía”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 83, Buenos Aires, 5 de mayo de 1900.

lectores”²⁸, una mujer representando a *Caras y Caretas* presenta por atributos e instrumentos de comunicación una paleta de pintor, un frasco con pinceles y una cámara fotográfica. (Figura 7) Imagen y periodismo se unen en estrecha relación en el cambio del siglo XIX al XX. *Caras y Caretas* afirmaba esta conexión y la confirmaba en sus páginas, todo debía ser mostrado, toda escena particular u ordinaria de la vida cotidiana podía ser elevada a espectáculo de consumo masivo. “Por un lado el ojo insaciablemente escrutador del repórter social, y por otro, las necesidades, cada vez mayores, que á la persona distinguida le impone el exhibicionismo, las crónicas mundanas han acabado por convertirse en un verdadero escaparate del hogar, donde nada queda oculto a la mirada del curioso. (...)”²⁹ La mirada deviene al mismo tiempo parte fundamental de la metodología periodística moderna y actúa como metáfora del quehacer periodístico en su conjunto. Según afirma Beatriz Sarlo, la crónica, como nuevo modo de producción textual, inaugurada por Roberto Payró junto con otros periodistas, precisaba recoger información *in situ* y requería de un buen oído pero fundamentalmente de una buena mirada. La crónica fue, asimismo, una de las formas desarrolladas en el fin de siglo en la redefinición del periodismo como profesión rentada cuyos productos se dirigían a un público ampliado. Es precisamente Payró quien puso en palabras de su personaje periodista: “¿A usted lo manda *La Nación*? – me preguntó el subprefecto.- Sí, señor. -¿Y para qué? - Hombre... para ver... para observar...”³⁰

La mirada proporciona un tema para la crónica periodística y las imágenes un medio para tornar el impreso más atractivo. En “Buenos Aires nocturno” el cronista describe la intensa actividad del centro de la ciudad en las primeras horas de la noche, y entre todos los personajes que circulan por el centro de la ciudad refiere que “los vendedores de revistas y libretos, se desgañitan metiendo por los ojos CARAS y CARETAS, *Blanco y Negro*, *Madrid Cómic*, ó el argumento y la música de *Mignon*, *Doña Juanita*, *El Santo de la Isidra*, *La Caza del Oso*, *Pagliari*, etc., etc...”³¹ El desarrollo de las actividades comerciales en el espacio de la calle y su intercambio de mercancías imponía la apelación al sentido de la vista destacando el aspecto visual de los objetos, y *Caras y Caretas* era sin duda un artefacto cuyo esfuerzo estaba dirigido a atraer lectores a través de su apariencia y la inclusión de múltiples imágenes.

²⁸ “A mis lectores”, *Caras y Caretas*, a. V, n. 170, Buenos Aires, 4 de enero de 1902.

²⁹ Eustaquio Pellicer, “Sinfonía”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 95, Buenos Aires, 28 de julio de 1900.

³⁰ Citado en Beatriz Sarlo “Prólogo”, en Roberto Payró, *Obras*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, p. XXI.

³¹ Martín Guerra, “Buenos Aires nocturno. Mi barrio”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 23, Buenos Aires, 11 de marzo de 1899.



7
 “A mis lectores”, *Caras y Caretas*, 1902.

El flujo de imágenes multiplicadas en soportes variados constituía una novedad bastante reciente tanto en el paisaje urbano como en el uso privado a fines del siglo XIX. Diversos factores económicos, sociales, técnicos y culturales habían impulsado un paulatino crecimiento de la edición ilustrada con imágenes que transitaban del libro al periódico, al álbum, al afiche, invitaciones, catálogos ilustrados, trabajos comerciales y a todo tipo de soporte de las artes industriales de uso cotidiano. La entrada masiva de la imagen podía ser verificada en impresos tradicionalmente sin imágenes que gracias a las innovaciones tecnológicas y al abaratamiento de costos de producción las incorporaban, así como en nuevos artefactos culturales.

Tan sólo dos décadas atrás, la circulación de imágenes era significativamente limitada. Laura Malosetti observa las escasas posibilidades que quienes habitaban en Buenos Aires encontraban para ver obras de arte antes de la década de 1880 ya que “todavía no circulaba la imagen impresa en diarios o revistas como lo haría un poco más adelante, con el perfeccionamiento de nuevos métodos de reproducción mecánica. Hoy resulta inimaginable una presencia tan exigua de la imagen en la cultura visual de la ciudad.”³²

Existía en 1880 una producción local de libros y periódicos con imágenes, textos escolares, álbumes litográficos y otros impresos ilustrados, sin embargo, esa producción era poco fecunda, el emplazamiento de las imágenes no era abundante y las tiradas eran por lo general muy limitadas. Pero a fines del siglo XIX la situación había variado considerablemente. El desarrollo tecnológico de la industria gráfica favorecido por un impulso económico y un mayor consumo hicieron posible este fenómeno.

Caras y Caretas da cuenta precisamente de ese proceso, en cada una de sus páginas se confirma la presencia de una cultura material en la cual la imagen conquistaba terreno firmemente. El periódico demuestra la densa circulación de publicidad gráfica, catálogos ilustrados, tarjetas postales o vistas fotográficas estereoscópicas, una creciente existencia en el espacio urbano de afiches y publicaciones ilustrados, juguetes ópticos, entre otros tantos dispositivos u objetos a través de los cuales la imagen multiplicada se diseminaba y difundía.

La práctica de enviar cartas postales, coleccionarlas o intercambiarlas, en particular como una moda femenina, se manifiesta en el periódico en “Postalomanía”: “Tanto cundió

³² Laura Malosetti Costa, “Artistas viajeros en la *Belle Époque*”, en Laura Malosetti Costa (selec.), *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 13.

la manía de la tarjeta postal, que no se encuentra hoy en día, mujer, ni aquí ni en Turquía, que no haga acopio. ¡Formal!”³³ La ilustración que reproduce una escena de dos hombres, vendedor y comprador, (Figura 8) en un local atestado de impresos presenta la misma idea, la cual evidentemente no estaba limitada al consumo privado de las mujeres sino que era un hábito suficientemente extendido como para constituirse en un fenómeno perceptible. Las colecciones de postales que editaban las casas impresoras argentinas como Peuser, Kapelusz o Rosauer, con reproducciones litográficas o fotográficas, abarcaban una amplia variedad de temas y motivos: reproducciones de obras de arte, tipos populares y costumbres locales, vistas urbanas, particularmente edificios públicos de Buenos Aires y de otras ciudades, calles o plazas, paisajes, grupos étnicos.³⁴

Caras y Caretas publicita la venta de colecciones de vistas estereoscópicas de todo el mundo, o de tarjetas postales con vistas de la República Argentina, articulando una práctica comercial con la diseminación de imágenes simbólicas tendientes a “educar el espíritu general” familiarizando al público a través de sus “cartulinas fotograbadas”,³⁵ con paisajes emblemáticos del país. La instalación del turismo con la práctica del *souvenir* contribuyó a la difusión y la utilización del paisaje como medio transmisor de valores.³⁶ El paisaje es, además de una representación de la naturaleza, un modo de apropiación real y simbólica del espacio que juega un rol particularmente activo en momentos de expansión territorial y de replanteos de los conceptos de nación y estado.³⁷

Pero la facilidad de reproducción de la época hacía accesible la posibilidad de elaborar la propia postal a sólo \$ 2,50 m/n. las 10 tarjetas en la Fotografía y Pintura Platense, ubicada en la calle Artes 723. “Una buena sorpresa hará usted á sus amigos y

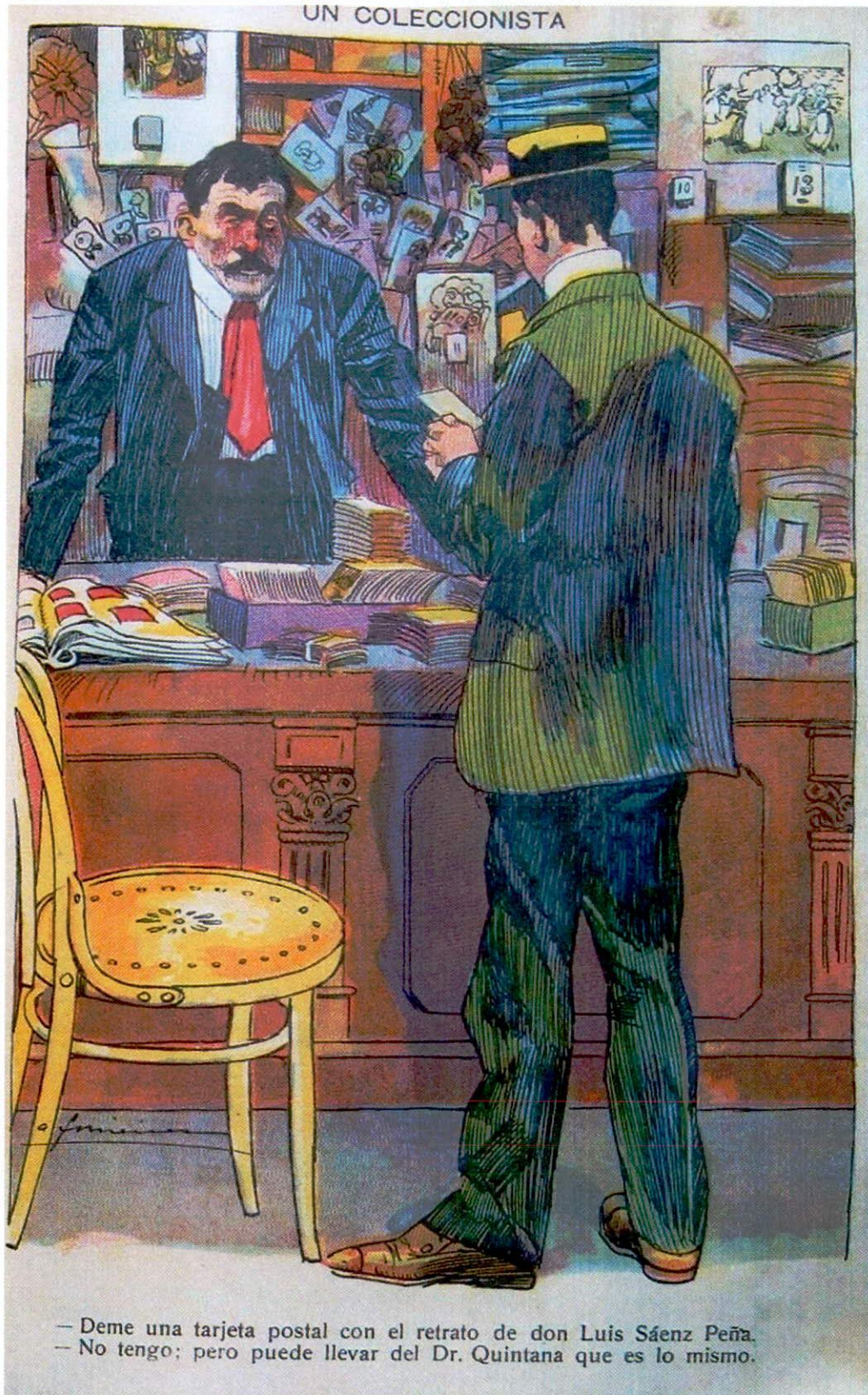
³³ Julio S. Canata, “Postalomanía”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 321, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1904.

³⁴ Véase Carlos Masotta, “Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina. 1900-1930”, en AAVV, *Arte y antropología en la Argentina*, VIII Premio Fundación Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas 2004, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2005, pp. 67-105.

³⁵ “La tarjeta postal”, en *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, a. II, n. 22, Buenos Aires, octubre de 1911.

³⁶ Véase Graciela Silvestri, “Postales argentinas”, en Carlos Altamirano (ed.), *La Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Ariel-Universidad Nacional de Quilmes, 1999, pp. 111-135, y de la misma autora “El viaje de las señoritas”, en www.revistatodavia.com.ar, n. 4, Fundación Osde, abril de 2003. Véase también Marcelo Loeb, *Catálogo descriptivo de postales argentinas*, Buenos Aires, Ediciones Marcelo Loeb, 1997.

³⁷ Jens Anderman, “Entre la topografía y la iconografía: mapas y nación, 1880”, en Marcelo Montserrat (comp.), *La ciencia en la Argentina entre siglos. Textos, contextos e instituciones*, Buenos Aires, Manantial, 2000, p. 103.



8

“Un coleccionista”, *Caras y Caretas*, 1905.

parientes lejanos mandándoles la felicitación para el próximo año nuevo en una *Tarjeta Postal* con su propio retrato hecho sobre la misma en perfecta fotografía.”³⁸

Más popular aún que las tarjetas postales eran las “figuritas” de cartón ilustrado con retratos de mujeres, políticos, o imágenes de buques de guerra de países en conflicto, que se recortaban de las cajas de fósforos o se encontraban en el interior de los paquetes de cigarrillos. Muchos niños reunían esas colecciones, las juntaban por número y serie y el tráfico hizo que se les asignase un valor y que algunos comercios cotizaran artículos en “500 figuritas”, “2000 figuritas”, etc.

El coleccionador de figuritas –el re juntador- era un chiquilín que unía al placer de posesión el quemante vicio del juego. Apenas quedaba muchacho que no resultara re juntador en menor o mayor grado, según su constancia y su suerte. (...) Lo importante era la recolección de figuritas en series completas que daban cierta categoría al juntador. Porque se podía ser un simple poseedor de figuritas de caja de fósforos, con sus dos divisiones elementales de caras y cecas, al único objeto de poder jugar a la arrimada o a la tapadita. Pero se podía ser también un coleccionista hábil y rico, conocedor perfecto de las series publicadas, de los números que se daban mucho y de los que escaseaban, de los dueños de las raras y del valor que llegaba a asignárseles a aquellas cuya persecución era más tesonera. Alguna pieza difícil podía multiplicar por cinco o por diez su verdadero precio y se llegaron a señalar figuritas que costaron a sus felices poseedores, hasta 20 centavos en moneda “constante y sonante”. De añadidura, el re juntador de algún mérito fijaba su vanidad en las figuritas de cigarrillos, más caras y más lindas, que no hacía falta recortar y que rara vez se jugaban. (...) Desde luego el lucimiento de los eruditos era cosa de tertulia en el umbral o de discusión esquinera. (...) Ellas mismas, las figuritas, tenían o no suerte. Las había que ganaban siempre; las había que nadie quería guardar. Se configuraba lo bueno o lo malo según resultara simpática o antipática la figura. ¡A qué decir que los muchachos ya tenían sus predilecciones estéticas y querían o desechaban a las mujeres de las fotografías, artistas anónimas o pechugonas modelos de tarjetas postales que servían para el caso!³⁹

Además de las cartas postales o las figuritas, las páginas de *Caras y Caretas* ofrecen el testimonio de numerosas imágenes impresas circulando cada vez con mayor densidad en el espacio urbano. Ilustraciones de periódicos adheridas a las vidrieras, afiches fijados en las calles, y, particularmente, numerosísimas publicidades comerciales que ofrecían, gratuitamente, sus catálogos ilustrados con gran cantidad de grabados, y la amplia tirada que manifiesta tener, prueban una abundante circulación de imágenes extraña a la Buenos Aires de algunas décadas atrás.

Tienda La Piedad. Ya apareció el Catálogo General Ilustrado

La Guía del Comprador”, Catálogo Colectivo Ilustrado, num. 2, temporada Primavera y Verano 1904-1905, se remite gratis, tiene más de 3000 grabados, la guía la componen 22

³⁸ *Caras y Caretas*, varios números.

³⁹ Bernardo González Arrili, *Buenos Aires 1900*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, pp. 102-104.

casas “más renombradas de Buenos Aires”, pídale a A. L. Legrand, Reconquista 34, Buenos Aires.

A la Ciudad de Londres. En distribución el Catálogo General de Verano (sírvese mandarnos su dirección para remitírselo gratis á su domicilio en cualquier punto de la República)

Al Palacio de Cristal. Artes 130, ¡¡Ya apareció!! La primera edición de 100.000 ejemplares del Gran Catálogo de confecciones y novedades para Hombres, Niños y Niñas. Contiene más de 1500 grabados con precios y descripciones de todos nuestros grandes departamentos. Se remite gratis y franco de porte a cualquier punto de la República.⁴⁰

(Figuras 9, 10, 11, 12, 13)

Otra de las manifestaciones de la publicidad ilustrada fue la proliferación de afiches de publicidad en el espacio público de Buenos Aires, fenómeno que aunque de menor desarrollo que el de París o Londres, deviene notable en imágenes de *Caras y Caretas*. El semanario contribuye en la difusión de concursos y exposiciones como el concurso de carteles del Coñac Domecq,⁴¹ (Figuras 14, 15) del que obtienen el primer premio el ilustrador Giménez, el segundo premio, José María Cao, mientras que otros premiados fueron Eusevi y Sanuy, y la exposición de carteles artísticos organizada por la fábrica de cigarrillos Paris⁴² son sólo algunos ejemplos.

Caras y Caretas publicitaba, por otra parte, la venta de tarjetas con las imágenes de las “Caricaturas Contemporáneas” que ya habían tenido una previa circulación como una sección del semanario pero que ahora se ofrecían a la venta en forma independiente, lo cual refuerza la idea del significativo papel que la propia publicación jugó en la operación de poner en circulación un conjunto creciente de imágenes multiplicadas. Lo mismo sucedía con las fotografías⁴³ publicadas en el semanario cuyas copias eran ofrecidas al público por el Gabinete Fotográfico de *Caras y Caretas* en formato de imágenes independientes reproducidas, ampliadas, en forma de Bromuros, Platinos, etc.⁴⁴ En definitiva, imágenes

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ “Concurso de carteles del Coñac Domecq”, en *Caras y Caretas*, a. IV, n. 148, Buenos Aires, 28 de julio de 1901.

⁴² “La exposición de ‘affiches’ del concurso universal”, en *Caras y Caretas*, a. IV, n. 158, Buenos Aires, 12 de octubre de 1901.

⁴³ La fotografía, otro de los fenómenos que contribuye a la densificación del campo visual, será tratado particularmente en el Capítulo 5.

⁴⁴ Véase Verónica Tell, “Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 149-161.

Francisco Ferrer, en su momento director de la Escuela Moderna, el que puso la cátedra Abadía y libro de la prisión salador de Madrid, después de verse procesado como culpable en el atentado de Marsala, ha dejado algo de sí mismo en las paredes de su celda.

En sus horas de torcedo sólo se dedica Ferrer a lo que podría llamarse apichografía: trasplante, aborreciendo los papeles con caricaturas antireligiosas y antimilitaristas, recordando de algunas periódicas indisciplinadas.

La celda número 17, como todas de paja, en el momento de haber que una celda ordinaria. Sus interesantes los cuatro cuadros, llenos de curiosos materiales artísticos e literarios, como puede verse por los grabados que aquí reproducimos.

En el centro de la pared número 4, sobre la cama, se lee la siguiente inscripción: «En acción. Al ideal es la existencia—pero racional y científica—cual la de la Escuela Moderna—que humaniza y dignifica». La inscripción que sigue está en la pared sobre la cabecera de la cama: «La inscripción que sigue está en la pared sobre la cabecera de la cama».

COMENTANDO Y OPINANDO

Desde Quevedo hasta Meléndez los escritores, muy satirizados y muy justamente exorados en su obra, hasta que en la práctica y sin desearlo los escritores. Muy triste es ver familias cristianas por donde se incuban el fin que a los autores obreros los que creen (existe algo más hábil para los escritores que querer libertad y vida humana dependa de que se (Mientras no se cambie el sistema que hasta ahora tratando a toda costa de evitar los casos penales los)

Apenas, en fin, hay trozo de pared ó de paja ni margen de libro, sobre los que no deja trazar huella de los pensamientos que le ocupan durante su prisión.

La más equitativa del mundo. Sorteo semanal de premios mayores de \$ 100.000 y 100.000. La completa vale \$ 50 y \$ 25, respectivamente. Los números se venden por la mayor cantidad "CARA YAO CARO", Calle Florida, 156. Buenos Aires. Los señores hacen por esta actividad, acompañando giro del pedido más 50 centavos para gastos de envío.

LOTERIA NACIONAL

Panel número 1

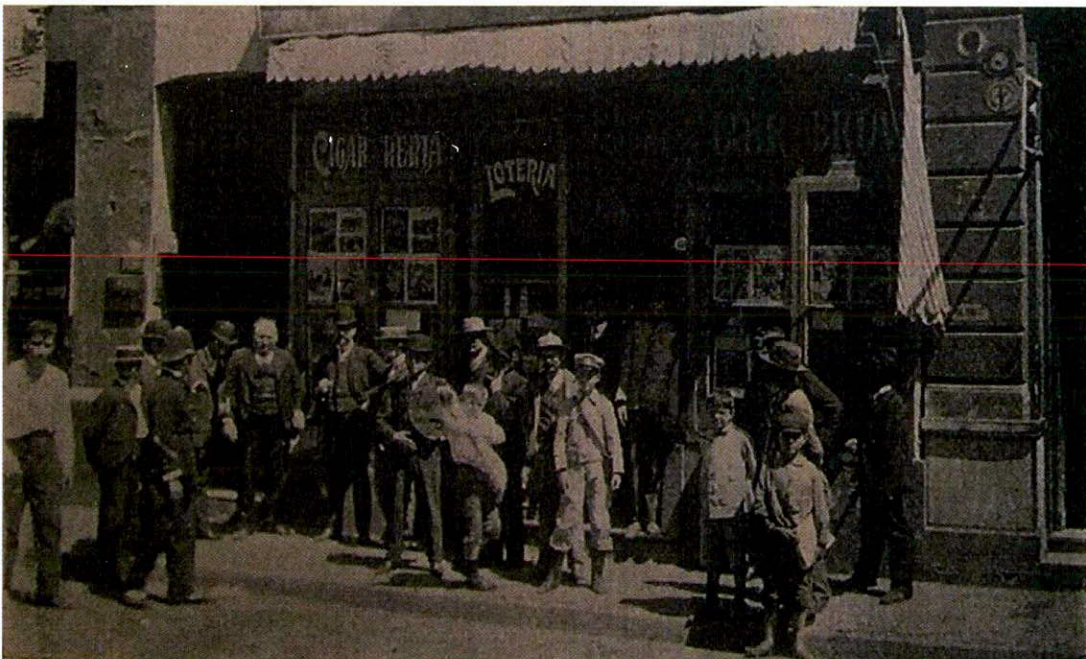
Panel número 2

Panel número 3

Panel número 4

Panel número 5

9
Difusión de imágenes
impresas.



10
Despliegue de imágenes, fotografía de *Caras y Caretas*



11
Partituras impresas por el editor de
literatura popular Pérez. *Caras y Caretas*



12
En el negocio del editor Pérez.
Caras y Caretas



13
El editor Pérez en su despacho.
Caras y Caretas

CONCURSO DE CARTELES
DEL
COÑAC DOMECCO

Esta colosal puede llamarse el obrero por las señoras Laclaustra y Sáenz, en el concurso que han organizado para un cartel anunciador del famoso Coñac Domecq, con la concurrencia de 131 obras de verdadero arte, habiendo sido la exposición de ellas un acontecimiento porque han desfilado por el local de la Avenida de Mayo, donde estaba instalada, toda el pueblo inteligente de Buenos Aires.

Publicamos los carteles que fueron premiados, para que muchas de las personas que no pudieron visitar la referida exposición conozcan las obras que merecieron las recompensas otorgadas por los organizadores señores Laclaustra y Sáenz, con arreglo al fallo dictado por el Jurado.

También hemos de informar a nuestros lectores de la precocidad del Coñac Domecq, cuyo especial y delicado producto es hoy de fama universal.

La casa de Pedro Domecq de Jerez de la Frontera, fundada el año 1723 con un fuerte capital, para la explotación de los vinos jerezanos, y desde tan remota fecha ha venido sucediéndose de padres a hijos sin perder el nombre del fundador, ni dejar cada sucesor de introducir en sus bodegas cuantas reformas han permitido la práctica y la ciencia en el cultivo de sus plantaciones y en la elaboración de sus ricos vinos, habiendo sido altamente recompensado con honores de diferentes soberanos, y en España, tiene especial privilegio de usar el escudo Real en todos sus envases por gracia otorgada por el Rey Fernando VII desde 17 de Octubre de 1824.

Desde muy remota fecha la casa Pedro Domecq dedicaba el sobrante de sus mostos a la elaboración de alcohol, que eran exportados a Francia para dedicarlos a la fabricación del coñac, y con estas primeras materias alcanzaron algunas marcas gran fama, y en mucho contribuyó la casa Domecq al renombre que alcanzó Francia con sus coñacs, que en gran parte procedían de alcoholes de es-

Concurso de carteles del **COÑAC DOMECCO**



SEÑOR DIMEZZ



SEÑOR CAU

Las importantes destilerías. En el año 1850 dio principio la casa Pedro Domecq a la fabricación de coñac el primero fabricado en España, y de esa fecha es la marca Fundador, verdadero elixir por su aroma y sabor, sin rival en el mundo.

Sucesivamente han seguido fabricando sus respectivas marcas Extra, Tres Cepas, Dos y Una Cepa, que son superiores a todas sus similares, y en igualdad de precios es preferido el coñac Domecq, en cuantos mercados se introducen, por la excelente calidad del mismo, y en muchas partes ha logrado desterrar por completo a todas las demás marcas. En esta República tiene un consumo enorme en los dos años que lleva de ser introducido, siendo pocas las casas particulares desde un tiempo y también muy pocas los establecimientos de alguna importancia que no expendan tan preciado artículo.

Mucho tiene que agradecer los españoles aquí residentes, a la casa de Laclaustra y Sáenz, por los grandes esfuerzos y sacrificios que les ha ocasionado conseguir la importación en tan grande escala como lo hacen, de los mejores artículos de España, y especialmente por haber dedicado su atención preferente a los productos de la casa Pedro Domecq, reconocidos universalmente como los más superiores de la Península Ibérica.

Sus representantes e importadores los señores Laclaustra y Sáenz, de los reconocidos vinos de la Compañía Vinícola del Norte de España, los más acreditados para mesa en toda la península, porque rivalizando en calidad con las mejores marcas de Burdeos, son infinitamente más baratos, habiendo obtenido las más altas recompensas en la última exposición de París. Es también importadora la referida casa de toda clase de vinos, licores, aceites, garbanzos, conservas y otra infinidad de artículos de España, todos especiales, que sin reparar en sacrificios da a conocer en esta República.

No concluiremos esta ligera reseña del concurso del Coñac Domecq, sin manifestar a los señores Laclaustra y Sáenz, y a los artistas premiados, en su mayoría colaboradores de esta revista, nuestro más cumplido elogio por el brillante resultado obtenido en dicho certamen.

NOTA.—Hacen un ruego los señores Laclaustra y Sáenz, a los artistas que no han pasado a retirar las obras presentadas al concurso, se sirvan hacerlo a la referida casa calle de Maipú N.º 41.

Sección repetidora de polaina ni tendones de libro con saquito de seda, pero que tienen de millos gorrios todo el año y una lana que no la esquila la serpa.

—Claro. Y será de los que necesitan por serpa en la vida del cuchillo y duermen sobre el rocas, comiendo en la cocina con los perros.

—Justamente. Pero no soy de los que tienen plomada que se levanta con el sol alto, ni de los que le hacen telegramas al mayor domo, diciéndole: mañana soy, esperen en la Estación, dando la señal pa que el jardineto salga con la randa a medio cuerpo, apurao, alrededor de las casas y cada cual que le comienza a reírse a su tarca pa que la estancia no parezca tapera y vaya a notar el patrón que los pesceros de los líos de tres mil pesos no se lavan sino cuando el viento, o que los tales líos han estado durmiendo a la intemperie como cualquier mortal, a veces ataca al pelo venenoso de los mosas, sin comer ni beber y eso cuando no les han sacado la frisa en la recinda.

—Ché, ché... qu'imaginación... La gran perra... cualquiera crítica que vos palos vos pa casa.

—No... ni han de ver pa la del papá.

—Pao sería d'eso, ché... para va todas las semanas Enrique, mi hijo.

—Claro. Y te creés que tu hijo va a ver nada, ó le has olvidao en Francia de que en el campo no va el que quiere sino el que sabe. Mirá qué tigre el que les vas a echar. Tu hijo hará como todos los hijos de los estancieros de tu laya. Llegará al chalc medio ahogado por la poca tierra del camino y rodeando porque no es adonquino de madera como la Avenida, oirá el crujido de los herrajes del molino y al agua y después agarrará el campo con los amigos que lo han acompañado, a desacar mancarrones, a guatar balas en tiradas a los certeros pa probar la puntería ó a relatar las muchachas de los puecos. Aséndame ché y arde, los estancieros de tu laya no sirven sino pa d'eso... y andar comiendo en caché... pabid... porque p'andar a caballo son demasiado jolís y pa jolís no les dá el cuero.

Prax MOCHMO



Dib. de Giménez

14
Concurso de carteles del Coñac Domecq, *Caras y Caretas*, 1901

15
Ilustración de A. Giménez, *Caras y Caretas*

comerciales de todo tipo, baratas, circulando en diversos campos, fue sin duda un rasgo significativo del Buenos Aires finisecular.

Imágenes, instrucción y entretenimiento

Estas perspectivas de mayor disponibilidad de imágenes multiplicadas -en el Buenos Aires del 1900-, fenómeno perceptible en las formas discursivas y visuales del semanario *Caras y Caretas*, encuentran un campo de desarrollo en la utilización de las imágenes para la instrucción y educación. Esta vinculación entre educación e imagen -relación que presentaba ya una larga tradición- se había visto reforzada durante el siglo XIX por desarrollos intelectuales tales como el de la filosofía empirista -ya que la imagen resultó útil a la adquisición y reproducción del saber experimental que permite el dominio de la naturaleza-, y desarrollos históricos como el de la producción capitalista, que la utilizó como instrumento para el sistema de producción industrial ayudando a la fabricación de objetos y a difundir instrucciones para su armado o utilización.⁴⁵ Pero además, complementando la información que los textos proveían, la imagen brindó representaciones simbólicas que contribuían a diseminar conceptos valorados por las naciones en construcción, glorificando y explicando el mundo de progresos técnicos erigidos por la burguesía, u operando como instrumento de luchas facciosas o legitimaciones ideológicas, territoriales y políticas de las elites dirigentes.

El libro escolar ilustrado - de lectura, ciencias, historia, geografía, o "lecciones de cosas"⁴⁶- fue una de las manifestaciones de esa vinculación, y se institucionalizó pues, durante el siglo XIX junto con el uso de láminas en el aula apoyándose en la facilidad de reproducción de un objeto más gráfico y en discursos legitimadores provenientes de las teorías pedagógicas.

La cantidad de imágenes emplazadas en los textos escolares se fue multiplicando gradualmente pero además, fotografías de la época señalan que las aulas se ambientaban con imágenes didácticas que respondían a requerimientos institucionales particulares,

⁴⁵ Véase Michel Melot, "Le texte et l'image", en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard/Promodis, 1990, pp. 331-334.

⁴⁶ Las "lecciones de cosas" formaban parte de una metodología de aprendizaje practicada en el siglo XIX, existían libros de texto con ese nombre así como una asignatura para los primeros grados escolares. La metodología derivaba del concepto pedagógico de "intuición" propuesto por Pestalozzi, que criticaba los modos de enseñanza memorísticos y planteaba la educación basada en la experiencia y en la aprehensión sensible y directa de los objetos para captar su forma, sus partes o sus cualidades. Las imágenes servían como sustitutos de los objetos si éstos no podían estar presentes en el aula.

provenientes de las estrategias pedagógicas de los espacios educativos. *El Monitor de la Educación Común*, órgano oficial del Consejo Nacional de Educación,⁴⁷ ofrece numerosas evidencias acerca de la utilización de la imagen como herramienta didáctica. Desde mediados del siglo XIX. D.F. Sarmiento había enviado al Ministerio de Educación una colección de “Cartas Murales” que completaban por medio de figuras las descripciones verbales destacando los objetos a los ojos del niño.⁴⁸ Estas “Cartas Murales” representaban además de mapas, imágenes de flora y fauna o lecciones de anatomía y eran producidas fuera del país e importadas. La casa Curt Berger y Cía. representaba a la firma K. F. Koehler de Leipzig, Alemania, e importaba cuadros murales, útiles, aparatos y materiales para la enseñanza.⁴⁹ (Figura 16)

Las teorías pedagógicas hegemónicas a fines del siglo XIX, de una impronta fuertemente positivista, se basaban en la idea de que la cultura escolar reproducía el orden ideológicamente dominante y estaba llamada a difundir los valores seculares, los principios republicanos y cierta visión científica de la realidad. Los textos de José María Torres, Víctor Mercante, Rodolfo Senet⁵⁰ y de otros educadores indican que la didáctica positivista estaba basada en una metodología apoyada en la psicología evolutiva estrechamente ligada a la biología. La preocupación por el método era central en la pedagogía positivista y ésta orientaba la formación docente. Las prácticas pedagógicas implementadas en el aula partían de la idea de una población escolar pasiva a la cual debía educarse y estimular apelando a todos los sentidos posibles, a la experiencia y la observación orientados por el método intuitivo, bajo las influencias de las teorías pedagógicas de Johan H. Pestalozzi y de Johan F. Herbart.⁵¹ “La enseñanza será intuitiva y práctica, empezando por la observación de objetos sensibles para elevarse después a la idea abstracta, a la comparación, generalización

⁴⁷ Véase Silvia Finocchio, *La escuela en la historia argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 42-50.

⁴⁸ Véase Sandra Szir, *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños. 1880-1910*, Buenos Aires, Ed. Miño y Dávila, 2006, pp. 78-85.

⁴⁹ La publicación *Éxito Gráfico*, editada por la casa Curt Berger publicita estos materiales y difunde notas en las cuales se afirma que “La pedagogía actual se fundamenta en lo que entra por los ojos, principalmente porque la observación de las cosas es una enseñanza natural, rápida, fuente de conocimientos positivos, que no se borran nunca”. *Éxito Gráfico*, a. 3, n. 33, Buenos Aires, septiembre de 1908.

⁵⁰ José María Torres, *Primeros elementos de Educación*, Buenos Aires, Angel Estrada, s/f, *El arte de enseñar*, Buenos Aires, Angel Estrada, s/f; Víctor Mercante, *La educación del niño y su instrucción (Escuela Científica)*, Buenos Aires, Imprenta Mingot y Ortiz, 1897, *Metodología de la enseñanza primaria*, Buenos Aires, Cabaut y Cía, 1911; R. Senet, *Pedagogía*, Buenos Aires, Cabaut y Cía, 1918.

⁵¹ J. C. Tedesco, “La instancia educativa”, en Hugo E. Biagini (comp.), *El movimiento positivista argentino*, Buenos Aires, Ed. Belgrano, 1985, pp. 333-361.



Teatro Argentino. Final de la comedia de Laferrère "Locos de verano"

Teatro Apolo. Escena 5.ª del 2.º acto de "Barranca abajo"

La segunda obra del señor Laferrère «Locos de verano», ha sido todo un acontecimiento social. De los tres actos de que consta la obra, el primero es el mejor de todos. Su diálogo, demuestra, la espiritualidad e ingenio del aplaudido autor de «Jettatore».

—En el teatro Apolo y bajo la dirección de Suparo, ha tenido un éxito grande el drama de Florencio Sánchez «Barranca abajo». Desde las primeras escenas el público apreció la obra en todo su valor.

LOS NUEVOS MÉTODOS PEDAGÓGICOS

Con una actividad y dedicación ejemplares la señorita Adriana Zala distinguida directora de una de nuestras escuelas de niñas, con el propósito de prestar su cooperación en favor de las nuevas tendencias para la enseñanza del dibujo, ha logrado en un brevísimo tiempo, una magnífica colección de objetos para la copia del natural de acuerdo con las ideas patrocinadas por las autoridades superiores y puestas, para su ejecución, en las hábiles manos del conocido artista señor Martín Malharro.

El grabado adjunto da una idea de la exposición de objetos, muchos de ellos preparados por la señorita Zala, colección que manejada por maestros expertos ha de servir de poderoso auxiliar para la difusión y progreso de la cultura estética en la escuela primaria.

La obra de la señorita Zala le ha valido merecidos aplausos de parte de las autoridades y de los miembros del personal docente de esta capital y de La Plata. El señor Guillermo Navarro, inspector técnico del Consejo Nacional, ha tenido la gentileza de enviarnos la fotografía que reproducimos.



Exposición en la escuela núm. 3 del distrito 1.º de los objetos adquiridos para la enseñanza del dibujo

Fot. de A. Fernández.

y raciocinio.”⁵² Las lecciones para el aprendizaje de la lectura, para José María Torres, debían basarse en carteles e ilustraciones, ya que éstos conformaban el material didáctico indicado para estimular la atención de la clase por lo cual afirmaba:

El niño, decía Plutarco, no es un vaso en el cual es necesario verter conocimientos sino un hogar que es menester calentar. Este juicio, debido al genio del ilustre moralista griego ha llegado á ser, gracias á Pestalozzi, una verdad luminosa que ha dado claridad á la ciencia pedagógica (...) Pestalozzi, en una de las admirables cartas que escribió a su amigo Enrique Gessner, le dijo: ‘Si me pregunto ¿qué he hecho por la ciencia pedagógica que sea obra personal mía? Me digo: he sentado el principio superior que lo domina, el día en que he reconocido en la intuición la base absoluta de todo conocimiento.’ Las abstracciones no son convenientes en la primera enseñanza, porque el niño no comprende desde luego sino lo que él mismo ve y toca. La intuición sensible es el único medio en hacerle adquirir conocimientos elementales⁵³

La imagen, además de servir funcionalmente al aprendizaje de las distintas materias, representaba parte del programa de educación estética que comprendía también a la arquitectura escolar, “según las exigencias de la higiene y la estética urbana”. El ambiente estético escolar debía desarrollarse acorde con las exigencias del arte, y comprendía a la educación del maestro, a la enseñanza elemental del dibujo, y al desarrollo de otras herramientas para educar la sensibilidad y el gusto. En la escuela, considerada como un “templo del saber y del buen gusto (...) la lección estética debe surgir espontáneamente de los objetos que rodean al alumno acostumbrándole a discernir, a comparar, a sentir la caricia de la forma y del color, que no son privilegio exclusivo de las formas expuestas en los Museos.”⁵⁴

Pero una de las dificultades que enfrentaban los educadores en el siglo XIX era la escasez local de imágenes que cubriera estas aspiraciones. En *El Monitor de la Educación Común* se encuentran numerosos pedidos de inspectores que reclaman y señalan la escasez de imágenes y cuadros murales para ilustrar las lecciones escolares. A comienzos del siglo XX, en cambio, conjuntamente con los desarrollos tecnológicos de la industria tipográfica, la producción local de imágenes didácticas no sólo cobra impulso sino que transforma su carácter con la inclinación hacia la educación patriótica. Cuando en el año 1908 José María

⁵² “Plan de Estudios 1888”, en *El Monitor de la Educación Común*, n. 119, Buenos Aires, marzo de 1888.

⁵³ Discurso de José María Torres citado en *El Monitor de la Educación Común*, n. 61, Buenos Aires, agosto de 1884.

⁵⁴ Carlos E. Zuberbühler, “El arte en la escuela”, en *El Monitor de la Educación Común*, a. XXIX, n. 436, Buenos Aires, 30 de abril 1909, pp. 3-20.

Ramos Mejía asume como presidente del Consejo Nacional de Educación,⁵⁵ crea la Oficina de Ilustraciones y Decorado Escolar, encargada de implementar la reproducción de cuadros en forma de láminas, diapositivas y tarjetas postales que se distribuían en las escuelas de todo el país para la instrucción visual. Las definiciones y debates por parte de quienes se hacían cargo de esta producción de imágenes concernían a qué técnicas de reproducción eran las más adecuadas para utilizar, qué formatos y lugares de exhibición, cuáles debían ser las funciones (adorno o colecciones documentarias) y qué temas debían difundirse.

Las propuestas se generalizaron en torno a la utilización de las estampas a color y los diversos procedimientos de multiplicación de imágenes explotando los desarrollos de la industria gráfica. Se sugiere asimismo que la renovación de imágenes sea constante y que la presencia de leyendas explicativas se aplique como herramienta indispensable para la enseñanza. Con respecto a los asuntos para el decorado mural se impone “en primer término la documentación nacional, retratos, cuadros históricos, paisajes, costumbres, oficios e industrias,” para completarlos con una documentación gráfica universal, en particular paisajes y animales, escenas infantiles o familiares, composiciones históricas.⁵⁶

Se institucionalizan y difunden entonces los retratos que conformaron el panteón de próceres nacionales, las escenas de los pintores costumbristas y viajeros de la primera mitad del siglo XIX, y las escenas de pintura de historia encargadas por los sucesivos gobiernos posteriores.⁵⁷ Se impone entonces la implementación de la estética y la belleza como valores fundamentales en la formación de las subjetividades nacionales, consagrando al paisaje argentino como espacio de visualización, apropiación territorial y política, y se suma, a la ya tradicional imagen de la pampa, otros cuadros que se irán erigiendo como símbolos de argentinidad. Las cataratas del Iguazú, los glaciares del sur o el paisaje de la provincia de Mendoza, ligada en el imaginario al histórico cruce de la cordillera de los Andes del libertador San Martín, fueron imágenes de la nación-estado moderno difundidas como un medio de consolidar una integridad espacial y establecer una identificación, ya que al igual que la cartografía, los paisajes sirven al conocimiento del espacio pero también construyen una representación política de él.⁵⁸

⁵⁵ Posición que ocupará hasta el año 1913.

⁵⁶ Carlos E. Zuberbühler, *op. cit.*

⁵⁷ Véase Gustavo Blázquez, “Los hombres carbono y la nacionalización de la retina. Políticas y poéticas culturales en la Argentina del Centenario”, en *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte. V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes-XIII Jornadas CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2009, pp. 311-324.

⁵⁸ Véase Pedro Navarro Floria, “El conocimiento de los Territorios Nacionales generado por los agentes del Estado: memorias, informes y mapas”, en Irina Podgorny, Marta Penhos, Pedro Navarro

La Oficina de Ilustraciones y Decorado Escolar asumía también el control de las representaciones que circulaban y es de suponer que la figura de Ramos Mejía tuvo una particular influencia en el tipo de representaciones difundidas. Médico higienista dedicado a la psiquiatría, con una producción intelectual y académica de gran difusión, y una vasta actividad científica, cultural y política, como muchos de sus colegas representantes de la intelectualidad positivista imperante en las ciencias y en las teorías pedagógicas de la época, adhería a un discurso que sostuvo -en sus escritos y a través de la implementación de una liturgia patriótica en las escuelas- la nacionalización de las masas.⁵⁹ Preocupado por la presencia de las multitudes y de su gobernabilidad, por la sugestión y contagio social de actitudes que consideraba adquirirían las muchedumbres compuestas fundamentalmente por masas de inmigrantes recientemente arribados, proponía que esa muchedumbre fácilmente impresionable era también susceptible de ser educada.⁶⁰

Otro modo de difusión de conocimiento a través de las imágenes que *Caras y Caretas* señala, lo presenta una caricatura de José M. Cao representando a Alberto Martínez,⁶¹ quien proyecta una imagen que indica el uso de diapositivas para instrucción visual. La escena ilustra la presentación de nuestro país ante un público europeo para difundirlo con propósitos políticos o comerciales, como lo indica el texto que acompaña la imagen.

Las conferencias que en Italia ha dado
y en las que á la Argentina ha presentado
mediante proyecciones luminosas
aplausos le han valido y distinciones
y podrán resultar muy provechosas
si tienen proyecciones⁶²

Caras y Caretas registra asimismo otras conferencias de Alberto Martínez (Figura 17) en Londres, así como una celebrada en Buenos Aires en el salón del Cinematógrafo

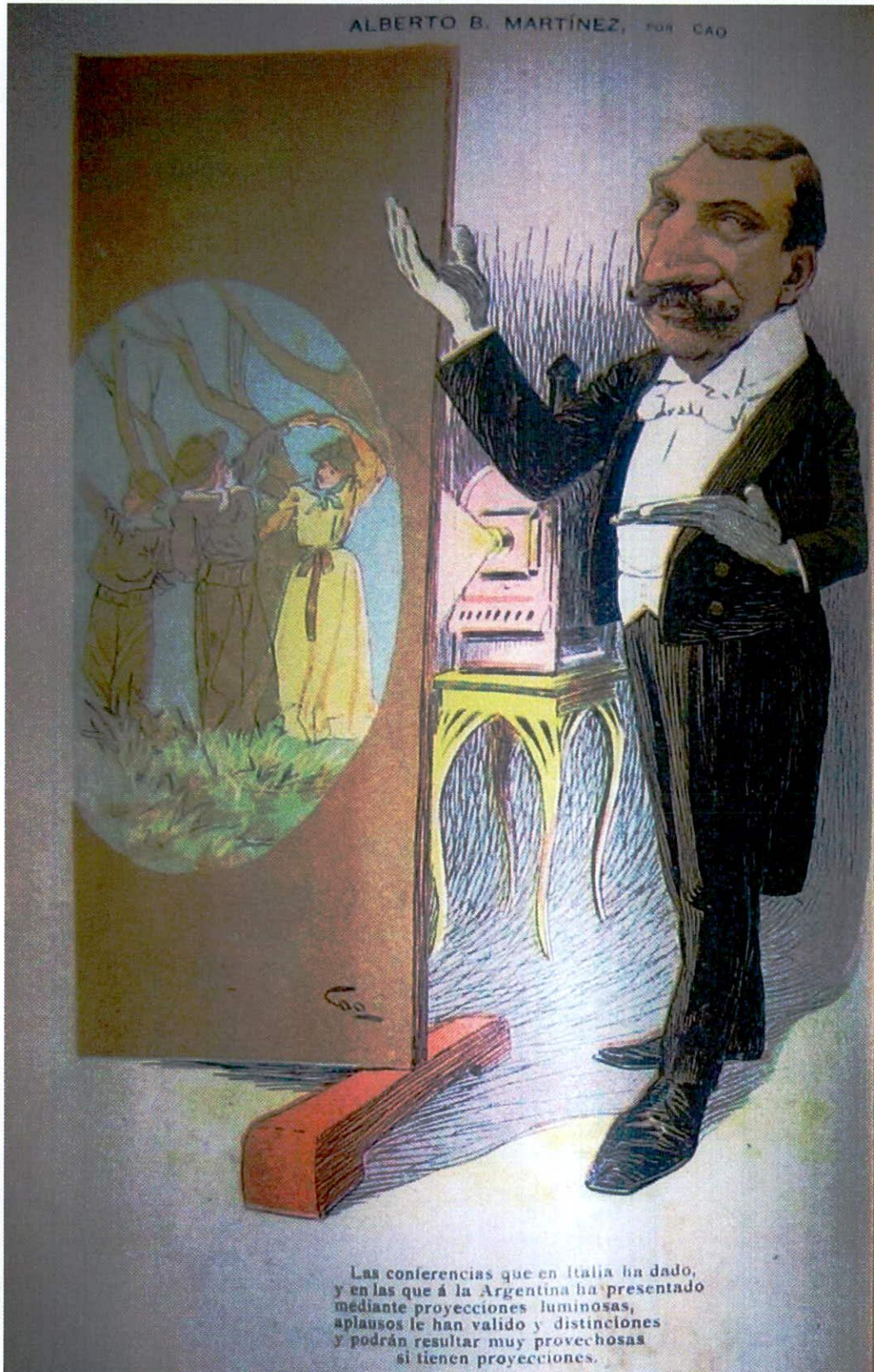
Floria, *Viajes. Espacios y cuerpos en la Argentina del siglo XIX y comienzos del XX*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional-Teseo, 2009 (a)

⁵⁹ Véase Oscar Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*, Buenos Aires, FCE, 2000, pp. 83-133.

⁶⁰ J. M. Ramos Mejía, *Las multitudes argentinas*, Buenos Aires; Secretaría de Cultura de la Nación-Editorial Marymar, s/f. [1899]

⁶¹ Alberto Martínez fue funcionario y estadígrafo. Fue director de Estadísticas de la ciudad de Buenos Aires, y dirigió la realización de varios censos, entre ellos los nacionales de 1895 y 1914, los municipales de 1904, 1910 y el *Censo General de población, edificación, comercio e industria de la Ciudad*. Fue también autor de estudios topográficos y demográficos de Buenos Aires y de manuales de viajeros de la Argentina como el conocido *Baedeker de la República Argentina* de varias ediciones.

⁶² J. M. Cao, "Caricaturas Contemporáneas. Alberto Martínez", *Caras y Caretas*, a. V, n. 173, Buenos Aires, 25 de enero de 1902.



Nacional, en la calle Maipú acerca de “la antigua y moderna Roma”, celebración presentada por el periódico como verdadero evento social y cultural, aunque de público selecto.

En una serie de 150 vistas fotográficas, escogidas con delicado gusto, presentó el conferenciante la proyección luminosa de los más célebres monumentos y personajes, acompañando la exhibición con un comentario animado é instructivo que formaba el fondo de su trabajo.

La numerosa concurrencia, en que abundaba el elemento femenino, representado por conocidas familias, tuvo así ocasión de admirar impecables vistas del Coliseo, del Forum, de las termas de Caracalla y de otras históricas reliquias de la Roma antigua, complementándose la serie con las excavaciones del campo Vaccino, que tanto han dado que hablar á los arqueólogos en estos últimos tiempos.

La catedral de San Pedro con la célebre capilla Sixtina, el Vaticano y sus museos, y por último, el Quirinal, en que pudo verse a los reyes de Italia, desfilaron luego ante los ojos de la concurrencia, que aplaudió repetidas veces la interesante labor del señor Martínez.⁶³

El desarrollo de conferencias acompañadas de proyecciones luminosas era habitual a fines del siglo XIX y éstas tenían el objetivo de instruir a niños y adultos, y a menudo eran utilizadas como instrumento de propaganda nacional.⁶⁴ Las proyecciones luminosas tomaban la forma de viaje imaginativo por los escenarios y sitios nacionales, los espectadores eran transportados visualmente por sitios emblemáticos, mostrando recursos naturales, potencial industrial, entre otras cosas, estableciendo un papel significativo para las imágenes de paisajes nacionales como símbolos de identidad nacional o de propaganda visual. Estas conferencias instruían la mirada, transformando a las audiencias en espectadores modernos.

La adopción de proyecciones luminosas en clases y conferencias tuvo una particular trascendencia en ciertas disciplinas académicas tales como la historia del arte. Ya en el Primer Congreso Internacional de Historia del Arte celebrado en Viena en 1873 se había discutido la utilización de las técnicas de reproducción de imágenes, incluyendo las diapositivas fotográficas, cuyo uso fue diseminándose en clases universitarias en Alemania en las décadas siguientes. Uno de los representantes del formalismo de principios del siglo XX, el historiador del arte, H. Wölfflin, utilizó la nueva tecnología, escribió un ensayo acerca de las posibilidades formales de estudio con diapositivas fotográficas, y frecuentaba

⁶³ “La conferencia del señor Alberto Martinez”, *Caras y Caretas*, a. VI, n. 248, Buenos Aires, 4 de julio de 1903.

⁶⁴ Un ejemplo de esta utilización en el ámbito europeo está documentado por el programa diseñado por el Comité de Instrucción Visual de la Oficina Colonial (Colonial Office Visual Instruction Committee, COVIC) fundado en 1902 en Gran Bretaña con objetivos de propaganda, uniendo técnicas de instrucción visual -a través de fotografías- con educación geográfica y promoción imperial. Véase James R. Ryan, “On Visual Instruction”, en Vanessa R. Schwartz y Jeannene M. Przyblyski (eds.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York-London, Routledge, 2004, pp. 145-151. Véase asimismo Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmas, 1997.

la práctica de mostrar dos imágenes al mismo tiempo.⁶⁵ Las posibilidades de la diapositiva fotográfica permitieron un análisis visual más profundo y detallado que con otro tipo de tecnologías utilizadas en tiempos anteriores a la fotografía, como la exhibición de grabados en las salas de conferencias o de grandes ilustraciones como ayudas visuales.

Las proyecciones luminosas de linterna mágica⁶⁶ eran utilizadas extensamente tanto para instrucción como para entretenimiento, ya que en el siglo XIX las demostraciones científicas a menudo eran consideradas una forma de entretenimiento popular. Como espectáculo se había extendido en Buenos Aires desde su introducción en la ciudad a fines del siglo XVIII por parte de Juan Bautista Goiburu, religioso, maestro de canto y música en el Colegio de San Carlos y en el Seminario Conciliar, establecimiento del cual fue su director hasta su muerte en 1813. Realizó exhibiciones de linterna mágica, aparato que había adquirido en Buenos Aires del platero italiano José Boqui.⁶⁷ A partir de la década de 1830 comenzaron a multiplicarse en Buenos Aires, al igual que en otras ciudades del mundo, salas de recreo en las cuales se exhibían estos espectáculos visuales protagonizados por la proyección de imágenes de dispositivos ópticos a menudo acompañados por otros artefactos de entretenimiento como autómatas, espejos deformantes y curiosidades. Los artefactos de manipulación de imágenes van ganando popularidad durante el siglo XIX ligada a la curiosidad visual a medida que sus tecnologías se hacen más intensas o más excitantes con los añadidos de color, tridimensionalidad, iluminación regulada o movimiento. Estos artefactos, en los cuales conflúan la tradición de la imaginería mágica, la experimentación científica, y el deseo de maravillar, a pesar de sus modestos comienzos a

⁶⁵ Robert S. Nelson, "The Slide Lecture, or the Work of Art 'History' in the Age of Mechanical Reproduction", *Critical Inquiry*, vol. 26, n. 3, 2000, pp. 414-434.

⁶⁶ La creación de la linterna mágica -tipo temprano de proyector de imágenes que consistía en una lente amplificadora, una fuente de luz (primitivamente vela o lámpara de aceite y a fines del siglo XIX electricidad) e imágenes pintadas en placas de vidrio- se le atribuye erróneamente al jesuita Atheneus Kircher quien la habría descrito en su libro *Ars magna lucis et umbrae* en 1646, pero la referencia al aparato en sí no aparece hasta la edición posterior del libro, en 1671. Otros investigadores atribuyen la paternidad del invento a Christiaan Huygens, matemático y astrónomo holandés, quien la habría construido en 1659. Véase Tom Gunning, "'Animated Pictures'. Tales of the Cinema's Forgotten Future, after 100 years of Film", en Vanessa R. Schwartz y Jeannene M. Przyblyski (eds.), *op. cit.*, p. 101; Mark Gosser, "Kircher and the magic lantern – a re-examination", *Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, n. 90, octubre 1981, pp. 972-8.

⁶⁷ Véase Vicente Gesualdo, "Los salones de 'Vistas Ópticas'. Antepasados del cine en Buenos Aires y el interior", *Todo es Historia*, a. 21, n.248, febrero de 1988; Ana María Telesca y Roberto Amigo "La curiosidad de los porteños. Los temas y el público de las salas de vistas ópticas en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)", en *Historia de la fotografía. Memoria del 5° Congreso de Historia de la fotografía en la Argentina 1996*, Buenos Aires, Comité Ejecutivo Permanente, 1997; Marta Dujovne y Ana María Telesca, "Museos, Salones y Panoramas. La formación de espacios de representación en el Buenos Aires del siglo XIX", en *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y Espacio*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1997.

fin del siglo XVII, devino una forma fuertemente comercializada para entretenimiento público o doméstico en el siglo XIX, que en Europa se había industrializado como modo de comunicación producido en serie.

Entre tanto, otras formas de espectáculos visuales fueron desarrolladas: el diorama, el panorama, el cosmorama. El “diorama”, al cual Louis Daguerre dio forma definitiva en 1822, consistía en una instalación de telas suficientemente transparentes pintadas por ambas caras de modo que las luces colocadas estratégicamente pudieran representar diversos efectos, nocturnos o diurnos, con el fin de lograr la apariencia de un verdadero paisaje. El observador permanecía inmóvil y estaba sujeto a un despliegue temporal prediseñado de experiencia óptica.⁶⁸ A menudo la audiencia se ubicaba en una plataforma circular que se movía lentamente, permitiendo ver diversas escenas y efectos de luz. El “panorama” había sido patentado en 1787 por el pintor irlandés Robert Baker y eran amplios espacios circulares cerrados rodeados de grandes pinturas en los cuales el espectador podía moverse en la penumbra y se percibía incluido ilusoriamente en el espacio representado. En Buenos Aires existieron algunos panoramas entre ellos el que se constituyó en 1885 en la Plaza del Retiro, construido por el empresario belga, Mauricio Le Tellier, y en el cual se representaba la batalla de Garibaldi en Roma de 1849 y la pintura se complementaba con la presencia de objetos reales que rodeaban al espectador como árboles, escombros y utensilios.⁶⁹

Tecnologías y dispositivos de la visión

Como forma cultural moderna, el periódico ilustrado de carácter masivo surgió a fines del siglo XIX como uno de los nuevos modos de representación, entretenimiento y consumo que involucraba imágenes y que entrecruzaba ideas, técnicas y estrategias presentes también en otros fenómenos culturales, como en la fotografía, el cine o la publicidad. Como en estos artefactos culturales, la propia visión era uno de los medios de representación y un tópico desplegado en el semanario. Diversos contenidos de *Caras y*

⁶⁸ Jonathan Crary, *op.cit.*, (a), p. 150-51.

⁶⁹ Marta Dujovne y Ana María Telesca, *op. cit.*, pp. 436-437.

Caretas remiten a temas ligados a la visualidad, ya sea desde una perspectiva científica acerca de la visión, sus técnicas, experimentos ópticos y diversos dispositivos que servían a la observación de los fenómenos visuales, o desde la atención puesta en el cuerpo y la mirada como vehículo de expresión de las emociones pero también, del carácter de un individuo. El espectador, el cuerpo y junto con ellos, la visión, devienen importantes centros de atención en el siglo XIX debido a factores ligados a la producción industrial y a los modos de coerción dentro de los dispositivos del poder.

En efecto, el tono de ciertos artículos del semanario alude a las tradiciones de la fisiognomía y la frenología, doctrinas que se basaron en la observación de los rasgos faciales y craneales y ocuparon un sitio importante en el desarrollo del pensamiento en el siglo XIX. Estas teorías tuvieron importantes repercusiones en la psicología y psiquiatría y al final del siglo formaban parte de las creencias en los estudios de los científicos argentinos. La fisiognomía, que, en la Antigüedad clásica se había basado en la comparación entre un tipo humano y una especie animal,⁷⁰ tuvo un nuevo despertar en el Renacimiento en el que algunos estudiosos relacionaron las características del rostro y la cabeza con ciertos rasgos de la personalidad.⁷¹ Posteriormente, surgió la frenología⁷², teoría de las localizaciones cerebrales, basada en la consideración de que el cerebro no era un órgano único, sus diversas partes correspondían a una función específica y la forma de cada una de las regiones influía en la estructura ósea. De este modo se creía que era posible conocer el estado de cada órgano mediante el estudio externo del cráneo, y se consideraba que la exploración manual de la cabeza permitía conocer tendencias de la conducta humana.

Caras y Caretas presenta imágenes que satirizan el examen frenológico, como la caricatura de tapa “Conferencia frenológica” (Figura 18) en la que un individuo hace una demostración en un teatro a un J. A. Roca con una exagerada protuberancia craneana.⁷³ Pero otro artículo, firmado por el Dr. Pietro de Fidel, titulado “Leyendo en los cráneos.

⁷⁰ E. H. Gombrich, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Alianza, 1991, p. 119 [1982]

⁷¹ Giambattista della Porta escribió en el siglo XVI *De humana physiognomia*, escrito que tuvo gran difusión. En el siglo XVIII Johann Caspar Lavater escribió también ensayos en la materia.

⁷² La frenología fue creada por Franz Joseph Gall, médico alemán nacido en 1758 que ejerció la medicina en Viena y luego en París. Difundió su doctrina a través de su obra *Anatomie et physiologie du système nerveux en general et du cerveau en particulier, avec des observations sur la possibilité de reconnaître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leurs têtes*, publicada en cuatro tomos entre 1810 y 1819. Véase Edelmira Domenech, *La frenología. Análisis histórico de una doctrina psicológica organicista*, Barcelona, Seminario Pedro Mata, Facultad de Medicina, Universidad de Barcelona, 1977, p. 11.

⁷³ “Conferencia frenológica”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 283, Buenos Aires, 5 de marzo de 1904.

Moldes de cabezas”⁷⁴ considerando seriamente la cuestión, analiza las personalidades de M. B. Gonnet, José Gálvez, Ernesto Tornquist, Mauricio Roca, Bernardo de Irigoyen, Manuel Gálvez, Marco Avellaneda, del doctor Llobet, y observando las formas del contorno de las cabezas señala:

Tan elocuente como su propia lengua es el cráneo del hombre, y sus revelaciones son tanto más dignas de fe, cuanto no son hechas en idioma que pueda manejarse a voluntad. En la línea que le contornea, quedan impresas las pasiones que movieron con más poder el cerebro que encerró, así como sus tendencias predominantes, sus instintos, sus nobles aspiraciones, sus extravíos y con poco esfuerzo el observador ve desarrollarse ante sus ojos todo el panorama de una vida.

Aquí las ambiciones de poderío, de riqueza, de gloria; allí la envidia, la cobardía, la astucia, el valor, la hipocresía; más allá el amor con sus variantes infinitas, las pasiones que son comunes á racionales é irracionales y hasta aquellos recónditos instintos que de un cuentero del tío pueden hacer un banquero; de un asesino, un guerrero; de un candidato presidencial, un megalómano, y de un simple ciudadano, un mártir o un caudillo.

Aplicando mis conocimientos en esta materia, he estudiado los cráneos de algunos hombres argentinos, resultando de mi observación el presente escrito.⁷⁵

Otros artículos buscan interpretar significativamente no ya las formas craneales sino las miradas. En “Lo que dicen los ojos” se señala que “ningún rasgo del semblante puede dar indicaciones tan precisas y seguras sobre el carácter de su poseedor como los ojos. La frente puede indicar una alta inteligencia, la boca el refinamiento, la nariz la intuición ó la sagacidad; pero el ojo puede desmentirlos á todos y está lleno de revelaciones para aquel que esté en disposición de aprender su lenguaje.” El artículo afirma, demostrado a través de numerosas fotografías y sustentándose en la autoridad de W. E. Elliot, director del Instituto Frenológico Fowler⁷⁶, que las miradas “si no espejos, las ventanas del alma”, que denotaban ostensiblemente, de acuerdo a los diferentes casos, características tales como la rapidez del pensamiento o la acción, la amabilidad, genialidad, carácter alegre, lógica, frialdad, bondad, vivacidad, pero también rasgos como “la capacidad para los negocios, la tendencia a la filantropía, el temperamento activo, el corazón inflamable, la fuerza de carácter, la escasa energía, la predisposición artística, el cinismo o la imaginación.”

⁷⁴ *Caras y Caretas* publicó diversas notas del mismo tópico: “El carácter y las narices”; “La adivinación del carácter observando las cabezas por detrás”; “Quiromancia política ó modo de conocer el carácter por el estudio de las manos”, en *Caras y Caretas*, a. VII, n. 310, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1904.

⁷⁵ “Leyendo los cráneos. Moldes de cabezas”, en *Caras y Caretas*, a. III, n. 90, Buenos Aires, 23 de junio de 1900.

⁷⁶ La frenología había devenido sumamente popular en Estados Unidos a partir de los hermanos Orson y Lorenzo Fowler, quienes habían establecido en Nueva York a mediados del siglo XIX una oficina en la que orientaban frenológicamente en diversas cuestiones de la vida diaria como los negocios, el matrimonio. Su trabajo fue una de las causas por las que la doctrina cayó en descrédito y era blanco de burla de caricaturistas o escritores. Dirigían además una empresa editorial en la cual daban a conocer su doctrina.

Sin embargo, el semanario se orienta también a concepciones algo diferentes ligando los rasgos fisonómicos más que a características de la personalidad, a estados emocionales.

El lenguaje de los ojos

Expresión de la mirada femenina

Entre todos los medios que la naturaleza ha dado al hombre para expresar su pensamiento, la mirada es uno de los más curiosos y variados; hasta cierto punto puede suplir a la palabra y hay circunstancias en que todavía es más elocuente que ella y más patética. Lo que da a la expresión de algunos sentimientos una fuerza de persuasión ó de fascinación considerable, no es tanto la gran movilidad del ojo y las combinaciones de apertura y cierre de los párpados, como una especie de poder muy difícil de definir, aunque muy real que, impalpable como el rayo luminoso, existe como él y se traduce para nosotros en impresiones determinadas.⁷⁷

(Figura 19)

Jean-Jacques Courtine y Claudine Haroche⁷⁸ señalan que en el siglo XIX se percibe una nueva forma de facialidad. Anteriormente, el sentido del rostro humano era interpretado en términos de retórica o lenguaje, pero en el siglo XIX el rostro se explica como perteneciente a un sujeto psicológico, individual pero también, socializado. Courtine y Haroche ven en el libro de Charles Darwin *Expressions of Emotions in Man and Animals* publicado en 1872, un eslabón indicativo de que la perspectiva estaba cambiando. El trabajo de Darwin marca una inquietud que se mueve entre lo somático, lo psicológico y lo social.⁷⁹

Como indica Jonathan Crary⁸⁰ en un conjunto de trabajos del siglo XIX de los campos científico, filosófico y psicológico que abordaron el estudio de la visualidad, los modelos de visión subjetiva fueron reemplazando a un régimen clásico que partía de la idea de una objetividad esencial dependiente de los estímulos del mundo exterior. El funcionamiento de la visión dependerá entonces de la psicología del observador y a partir de la segunda mitad del siglo XIX sus estudios⁸¹ instalaron la idea de que la cualidad de nuestras sensaciones depende del funcionamiento del aparato sensorial. El cuerpo y la

⁷⁷ “El lenguaje de los ojos. Expresión de la mirada femenina”, en *Caras y Caretas*, a. V, n. 209, Buenos Aires, 4 de octubre de 1902.

⁷⁸ Jean-Jacques Courtine y Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVIIe-début XIXe siècle)*, Paris, Édition Payot & Rivages, 1994.

⁷⁹ Charles Darwin, *La expresión de las emociones en los hombres y en los animales*, Valencia, Francisco Sempere y Ca. Editores, 1902 [1872]

⁸⁰ Jonathan Crary, “Unbiding Vision: Manet and the Attentive Observer in the Late Nineteenth Century”, en Leo Charney y Vanesa Schwartz (eds.) *op. cit.*, pp. 46-56.

⁸¹ Véase entre los principales autores que estudiaron la visión en el siglo XIX y las experiencias perceptivas en relación con ésta Gustav Theodor Fechner, *Elemente der Psychophysik*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1860; Hermann von Helmholtz, *On the Sensations of Tone*, Nueva York, Dover, 1954, *Handbook of Physiological Optics*, Nueva York, Dover, 1962.

LEYENDO EN LOS CRÁNEOS MOLDES DE CABEZAS

Los cráneos como su propia lengua es el cráneo del hombre y sus revelaciones son tanto más dignas de fe, cuanto más hechas en silencio que por la manifestación de voluntad. En la línea que se conforma, quedan impresas las pasiones que el cerebro con más poder el cerebro que en el cerebro, así como sus tendencias predominantes, sus ideales, sus nobles aspiraciones, sus extraños, y con poca exactitud el observador ve desvelado ante sus ojos todo el panorama de una vida.

Aquí las ambiciones de poderío, de riqueza, de gloria; allí la envidia, el egoísmo, la cobardía, la avaricia, el valor, la hipocresía; más allá el amor con sus variantes idiosincrasias, las pasiones que son comunes a los racionales e irracionales y hasta aquellos recónditos instintos que de un cuerno del tipo pueden hacer un hombre de un tipo, un genérico, de un mandado presidencial, un malandante, y de un simple ciudadano un maridón o un caudillo.

Aplicando mis conocimientos en esta materia, he estudiado los cráneos de algunos hombres argentinos, resultado de mi observación el presente escrito.

Como cráneos casi normales tenemos el del doctor M. B. Goñes y el del doctor José Gálvez, que actúan en equilibrio estable de facultades. Acaudalados apenas en la línea inferior, revelan un temperamento de sensualidad discretamente contenido. Si el doctor Goñes o el doctor Gálvez se hubiesen dedicado al teatro, serían, seguramente, unos galanes jóvenes inapreciables, y estoy seguro de que ellos no comprenderían la existencia de Cyrano de Bergerac. En amor son hombres positivistas, así como idealistas en materia comercial. Malo para socios: ellos, como el general Levalle, son demócratas fanáticos, por más que sean estimabilísimas personas. En cambio los señores Erasmo Torquini, Mauricio Roca, doctor Bernardo de Irigoyen, Manuel Gálvez y Marco Avellaneda, que son de característico cráneo en forma de pera, serían capaces de venderle al diablo ponchos colorados si se los pagaba bien. Estudiando la acción de esos hombres en la vida, se ve la similitud de sus caracteres, que son concordantes. El doctor Irigoyen, además de tener expresada la circunspección que presenta el cráneo del general Levalle, por ejemplo, — que es un deditivo contenido y un desprecupado del porvenir — acusa la misma particularidad de los otros cuatro que, como él, han sido hombres providos y generadores, siéndole de gran fortuna. Presenta un mayor desarrollo de la parte anterior, demostrando con esto sus altas facultades intelectuales. En él como en

Dr. Bernardo de Irigoyen Dr. Mauricio Roca Sr. Erasmo Torquini Dr. M. B. Goñes
Sr. Avellaneda, Torquini y Manuel Gálvez, la impudencia y el apuro de sus intereses, á sus altas facultades, ocupan un lugar eminente. El señor Mauricio Roca presenta, entre otros rasgos característicos, pero en el no prima la imaginación. En cambio, los otros no tienen como él un elevadísimo nivel intelectual y espiritual, un verdadero delirio por la música, con excepción del señor Avellaneda, que es también un apasionado de ella, pero no como él, sino como un músico, según lo prueba la muestra que nos que lleva la compañía, presidencial en la cámara joven.

Singular contraste forman las cabezas del doctor Lobet y del señor Ramón Bravo, y sin embargo, la resultante de los facultados que actúan en la constitución de hombre sobresaliente en el rubro humano de la vida. El señor Bravo tiene como característica la tenacidad en sus propósitos, y el doctor Lobet la rapidez en

ramente, unos galanes jóvenes inapreciables, y estoy seguro de que ellos no comprenderían la existencia de Cyrano de Bergerac. En amor son hombres positivistas, así como idealistas en materia comercial. Malo para socios: ellos, como el general Levalle, son demócratas fanáticos, por más que sean estimabilísimas personas. En cambio los señores Erasmo Torquini, Mauricio Roca, doctor Bernardo de Irigoyen, Manuel Gálvez y Marco Avellaneda, que son de característico cráneo en forma de pera, serían capaces de venderle al diablo ponchos colorados si se los

carante de tal protuberancia, se distingue por una tendencia marcada á mirarse los pies de los demás.

El caudillo estanciero señor Guerrero y el caudillo de la curia de Aroca, señor Massey, exagerado cariño á los ganados, el cual le lleva á extremas incruentadas, cuando inundaciones ó epidemias castiga á la provincia de Buenos Aires. El señor Massey vive á más respecto sin cuidarlos, y únicamente le preocupan los ciegos

Dr. José Gálvez Sr. Antonio Guerrero Sr. Manuel Gálvez Sr. Ramón Bravo

son ejemplares típicos del cráneo en forma de bicho chombo, que corresponde á aquellos hombres para quienes se hizo el dicho "más aceite que ladrillos". Grandes derramadores de plata y de ordenados. El cráneo del señor Guerrero presenta una depresión parietal que no ofrece á la vista el de Massey y ella corresponde á su

allegria. Es por esto por lo que goza de reputación de hombre electorista.

La comparación detallada de las diferencias que caracterizan los cráneos tipos que hemos presentado no serían de la índole de este artículo y más adelante la estableceré.

Buenos Aires, Julio de 1920. Dr. PIERRE DE FIDELI

DE LOMAS DE ZAMORA

INAUGURACIÓN DEL INSTITUTO POPULAR

El domingo 19 del corriente se efectuó en Lomas de Zamora la inauguración del Instituto Popular Modelo, fundado por la Sociedad Popular de Educación de dicha localidad.

Desde ahora sólo existirá escuela popular en la provincia de Corrientes. Le ha tocado á Lomas de Zamora dar el patético ejemplo de

La sociedad ha fundado y sostendrá el Instituto Popular, para poner los beneficios de la instrucción primaria y secundaria y de enseñanzas especiales de utilidad y adorno, al alcance del mayor número posible. Propagará también los ideales de la educación nacional, por la cultura pública, el periódico, la biblioteca y

Acto inaugural del Instituto Popular en Lomas de Zamora

fundar el primer establecimiento de esta clase, en la provincia de Buenos Aires.

La Sociedad Popular de Educación que sostiene á dicho Instituto, se constituyó hará apenas dos meses. Su objeto, según los estatutos, es aplicar la ley del mínimo esfuerzo al progreso y difusión de la enseñanza general y especial.

todo otro medio factible y propio para la realización de este propósito.

La inauguración del Instituto se efectuó ante una numerosa concurrencia. El local es el más amplio e higiénico que hay en Lomas. El personal directivo y docente está formado por profesores diplomados y las clases funcionan ya con un regular número de alumnos.

Fot. de H. Ballo, para CARAS Y CARETAS

EL LENGUAJE DE LOS OJOS EXPRESIÓN DE LA MIRADA FEMENINA

LA MIRADA DE SÚPLICA LA INOCENTE LA SOÑADORA

La dirección de la vista y la posición de la cabeza; sin embargo, la cabeza está aquí inclinada á un lado y los ojos un poco cubiertos por el párpado superior. Esta mirada no se dirige á un determinado objeto.

En la mirada triste, que se ve sin abertura como la de súplica, la influencia de la dirección es grande. El bello ángel ó diablo que conoce de ese modo el arte de

que la poseen un poder de persuasión y de seducción deliciosa. Mientras que en la sonrisa producida exclusivamente por una tensión de los labios, hay siempre un gesto en germen, la sonrisa de los ojos apenas descomponga la armonía natural de los rasgos, parece expresar sólo la alegría del alma y es quizás la más perfecta expresión humana de la dicha, unida al deseo de agradar y

de hacer participar á los otros de la propia satisfacción.

Sobre la mirada humana pueden escribirse volúmenes; en estos tiempos de progreso fotográfico, es posible coleccionar cientos y miles de fotografías con distintas formas de expresión, para realizar estudio temático y construir luego un sistema. Esta nota es una pequeña muestra de lo mucho que puede hacerse y que seguramente se hará, en ese sentido.

LA MIRADA QUE SÍE

mirar, sabe seguramente que lo oscuro de la pupila y del iris forma un gran contraste con lo blanco espantoso del ojo, contraste que se realza con la mirada de

La mirada franca pertenece también á la clase de las de ojos abiertos, aunque en ella los párpados se abren con menos energía.

La mirada que ritra es encantadora y da á las mujeres

LA DUELOSA LA ESCRUTADORA LA REALIZADA

18

"Leyendo los cráneos. Moldes de cabezas", Caras y Caretas, 1900.

19

"El lenguaje de los ojos", Caras y Caretas, 1902.

mirada, devenidos objetos de observación, se tornaron elementos sujetos al control de técnicas externas de investigación, manipulación y estimulación, y esto fue una condición para la emergencia de la moderna cultura de la espectacularización.

Los estudios experimentales sobre la visión condujeron a la invención de dispositivos ópticos creados inicialmente con propósitos de observación científica,⁸² pero, como lo confirma la existencia de numerosas publicidades en *Caras y Caretas*, llegaron a convertirse en formas de entretenimiento muy difundidas, accesibles para el consumo privado (Figuras 20, 21). Este hecho resultó significativo en relación con la ampliación del consumo de imágenes en un espacio social expandido.

El Kinetoscopio

Este aparato de instrucción y diversión está ya presentado por primera vez al público á un precio al alcance de todos.

Aunque el aparato es muy conocido en una forma mucho más primitiva, no dudamos que el Estado de perfección en que está ahora presentado va á llamar la atención de todos los que les gusta divertirse.

No hay necesidad de gastar para ir al teatro para reírse.

Descripción: Un gabinete según grabado, hecho de caoba pulida á mano con manija de níquel. De un tamaño grande, pues mide 29x29x10 cm. para dar cabida á la cinta de vistas que forma una correa sin fin. Cada aparato tiene 6 cintas de vistas. Hay bailes, toreros, juegos atléticos, Boxing, etc.

Precio completo \$ 16.00 Encomienda \$ 1.50

Las cintas extras \$ 1.00 cada una. Correo 10 centavos.⁸³

Los aparatos ópticos fueron generados por diferentes investigadores a partir de los estudios sobre la imagen residual, es decir, la persistencia retiniana, y la disyunción entre el ojo y el objeto percibido. Uno de los primeros aparatos, creado en función de estas observaciones, fue el taumatropo, producido en Londres por John Ayrton Paris en 1825, que consistía en un pequeño disco circular con una imagen en ambas caras de modo que al tomar de las cuerdas fijadas a los discos y hacerlos girar, se percibía la ilusión óptica de que ambas imágenes estaban unidas. Es famoso el ejemplo del pájaro en un lado del disco y una jaula en el otro que producía la ilusión de que el pájaro se encontraba dentro de la jaula. En 1831, el físico Michael Faraday, explorando el movimiento de una rueda a través de un eje vertical produjo un artefacto, luego llamado la rueda de Faraday, que consistía en dos ruedas provistas de ranuras montadas en un mismo eje, dispositivo que sirvió de base para construir el fenaquitoscopio. Éste fue desarrollado por el científico belga Joseph Plateau, quien había estado trabajando con la rueda de color de Isaac Newton para demostrar que la

⁸² Jonathan Crary, *op. cit.*, (a), pp. 141-142.

⁸³ "El Kinetoscopio", *Caras y Caretas*, a. III, n. 91, Buenos Aires 30 de junio de 1900.



El Kinetoscopio

Este aparato de instrucción y diversión está ya presentado por primera vez al público á un precio al alcance de todos.

Aunque el aparato es muy conocido en una forma mucho más primitiva, no dudamos que el estado de perfección en que está ahora presentado va á llamar la atención de todos los que les gusta divertirse.

No hay necesidad de gastar en ir al teatro para reírse.

Descripción: Un gabinete, según grabado, hecho de caoba pulida á mano con manija de níquel. De un tamaño grande, pues mide 29x29x19 centim. para dar cabida á la cinta de vistas que forma una correa sin fin. Cada aparato tiene 6 cintas de vistas. Hay balles, toreros, juegos atléticos, boxing, etc.

Precio completo \$ 16.00 Encomienda 1.50

Las cintas extras \$ 1.00 cada una. Correo 10 centavos.



MOTOR EDISON

COMPLETO

Es éste el motor más aceptable por su práctica y su baratura que se conoce.

Es un modelo exacto de los motores de mayor fuerza.

Tiene la suficiente fuerza para hacer funcionar un ventilador de 5 á 1800 revoluciones por minuto y poner en movimiento las figuras como las que más adelante publicamos.

Una caja conteniendo este motor con el ventilador y las pilas correspondientes por la ínfima suma de **Diez pesos moneda nacional.**



\$ 10.00 m/n.

Las pilas se cambian cada vez que están gastadas, al costo de 20 cts. Sirve 5 años.

20
Publicidad de
kinetoscopio,
Caras y Caretas

CINEMATOGRAFOS Y BIÓGRAFOS

PARA TEATROS Y EXHIBICIONES PÚBLICAS

Tenemos en venta todos los nuevos sistemas de luz para poder dar funciones con cinematógrafo, hasta en los puntos donde no hay luz eléctrica.



MOTORES
Y DINAMOS

de volumen y peso reducidos para la producción de luz eléctrica.

VISTAS DE LOS ULTIMOS ACONTECIMIENTOS

Coronación del rey Alfonso XIII, Coronación del rey Eduardo VII y muchas otras novedades

GRATIS SE REMITE EL GRAN CATÁLOGO

ENRIQUE LEPAGE & Cía.

BOLÍVAR, 375.—SUCURSAL: AV. DE MAYO, 638
BUENOS AIRES

21
Publicidad de aparatos cinematográficos y biógrafos de la Casa Enrique Lepage y Cia.

duración y la calidad de las imágenes retinianas variaban con la intensidad, el color, el tiempo y la dirección del estímulo. El fenaquitoscopio consistía en una placa circular con ocho o dieciséis segmentos cada uno de los cuales contenía una pequeña rendija y una figura que representaba una posición en una secuencia de movimiento. Haciendo girar la placa frente a un espejo, se percibe la ilusión de una imagen en movimiento continuo. En 1833 eran vendidos en Londres modelos comerciales, y en 1834 aparecieron dos artefactos similares, el estroboscopio y el zoótropo, el primero inventado por el matemático austriaco Simón von Stampfer y el segundo por el inglés William G. Horner. El zoótropo consistía en un tambor circular provisto de cortes a través de los cuales el espectador miraba las imágenes dispuestas en bandas en el interior del tambor, al girar éste se producía el efecto de movimiento de las imágenes.

El kinetoscopio, más cercano que los dispositivos anteriores al proyector de películas, fue patentado en 1891 y había sido creado por William K. L. Dickson para Thomas Edison, a partir de varios conceptos, el fonógrafo de Edison y del cronofotógrafo de Etienne-Jules Marey. Este aparato -una caja de madera vertical con una serie de bobinas por las que la película pasaba por una lámpara eléctrica por debajo de un cristal magnificador- permitía la visión individual de bandas de imágenes pero no permitía su proyección en una pantalla. Luego de su presentación en 1891, Edison comenzó a producir el kinetoscopio en forma comercial, a fines de los años 1890.

Todos estos artefactos han sido estudiados al servicio de la historia del cine como formas iniciales, imperfectas, de un desarrollo tecnológico que condujo a la emergencia de una única forma dominante al final del siglo.⁸⁴ Pero como señala J. Crary, la existencia de una vaga idea colectiva de relacionar estos aparatos con una búsqueda de mayores estándares de verosimilitud ignora las singularidades históricas y conceptuales de cada uno de los dispositivos. A pesar de que la idea de la persistencia de la visión como una explicación de la percepción del movimiento ilusorio es discutida hoy por recientes investigaciones neurofisiológicas, en el siglo XIX las experiencias de velocidad y movimiento mecánico influyeron en la creencia de la persistencia de la visión como una verdad empírica. El nuevo público consumía imágenes de una realidad ilusoria, y eran los mismos aparatos que los científicos utilizaban para acumular conocimiento acerca del observador.

Pero es innegable que estas tecnologías de la visión que ganaron popularidad durante el siglo XIX están ligadas a experiencias de tecnología, tiempo y representación

⁸⁴ Jonathan Crary, *op. cit.*, (a), pp. 147-148.

visual que se articulan asimismo con la innovación producida hacia fines del siglo por Thomas A. Edison, los hermanos Lumière y otros, el cine. Sin embargo, la narrativa genealógica que lleva desde la linterna mágica a los dispositivos ópticos pasando por la fotografía hasta el cine, ha sido reexaminada, ya que, como afirman diversos autores, la observación de los juguetes ópticos manifiesta un escenario de obsesiones y fascinaciones muy diferente.⁸⁵

Con respecto a la aparición del cine André Gaudreault y Tom Gunning afirman que deben ser puestas en perspectiva las condiciones en las cuales emergió la nueva tecnología y que fueron varios los procesos que condujeron a la creación de ese fenómeno sociocultural complejo que se institucionalizó gradual y colectivamente.⁸⁶ Ambos autores consideran como momento inaugural la fecha del 22 de marzo de 1895 en la cual Louis Lumière realizó una proyección de imágenes fotográficas en movimiento para los miembros de la *Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale*, en París, dando una conferencia acerca del éxito de la industria fotográfica de su familia proyectando el film que duraba menos de un minuto, *Sortie d'usine*.

En Buenos Aires, las casas Lepage, Guppy y otras publicitaban en *Caras y Caretas* aparatos para proyecciones cinematográficas. El comercio del belga Enrique Lepage se dedicaba a importar material fotográfico, y allí trabajaban el austríaco Max Glucksmann y el francés Eugenio Py. En el año 1896 -sólo unos meses después del surgimiento del cine en Francia en 1895- se produjo en Buenos Aires en el teatro Odeón la primera proyección cinematográfica en la que se vieron cortos de los hermanos Lumière. Esta función fue organizada por el empresario Francisco Pastor y por Eustaquio Pellicer, quien fue precisamente uno de los fundadores de *Caras y Caretas* y su redactor en jefe desde los inicios hasta 1903.

Eugenio Py, tras una larga experiencia como fotógrafo, realizó en 1897 el primer film argentino,⁸⁷ al cual seguirán otros cortos de diversas escenas como la visita del presidente de Brasil, Dr. Campos Salles en 1900, *El arribo del Presidente de los Estados Unidos del Brasil doctor Campos Salles al puerto de Buenos Aires*, una visita de Bartolomé Mitre al Museo Histórico en 1901, la llegada del tranvía a la Plaza de Mayo o una escena rural de doma de caballos. Por lo general las vistas animadas registraban eventos oficiales, inauguraciones,

⁸⁵ Tom Gunning, *op.cit.*, p. 102.

⁸⁶ André Gaudreault y Tom Gunning, "Introduction. American Cinema Emerges (1890-1909)", en André Gaudreault (ed.), *American Cinema, 1890-1909, Themes and Variations*, New Brunswick-New Jersey-London, Rutgers University Press, 2009, pp. 1-21.

⁸⁷ El documental fue *La bandera argentina* en el que una bandera flameaba en Plaza de Mayo.

desfiles militares. Alicia Aisemberg afirma que esta primera etapa explota fundamentalmente las posibilidades de registro del dispositivo, tomándolo como curiosidad y novedad y que el cinematógrafo se sirvió e interactuó culturalmente con otros fenómenos, fundamentalmente las vistas ópticas y la fotografía, y, más adelante, con el circo, el teatro gauchesco y el sainete.⁸⁸

Caras y Caretas publicita en sus páginas numerosos avisos de aparatos cinematográficos:

Novedades recibidas esta semana

CINEMATÓGRAFOS

Un surtido de estos aparatos excelentes; funcionan con tanta exactitud como los mejores, precios al alcance de todos.

También nos llegó una buena colección de CINTAS para los mismos.

F. R. GUPPY y Cía.

San Martín, 368⁸⁹

CINEMATÓGRAFOS Y BIÓGRAFOS

de los sistemas más modernos

(...)

Gran potencia, volumen y peso reducidísimos y sumamente portátiles especiales para cinematógrafos y biógrafos ambulantes. (...) Gran manufactura de vistas del país (...)

Grande y variado surtido en vistas extranjeras de todas clases.

Remitimos gratis catálogo ilustrado.

Enrique Lepage y Ca.

Calle Bolívar 375. Sucursal Av. de Mayo 638. Buenos Aires⁹⁰

Los aparatos cinematográficos “al alcance de todos” (Figura 22) testimonian la existencia de un consumo privado pero también público y de su uso como negocio de entretenimiento. En suma, *Caras y Caretas* confirma la presencia en Buenos Aires de un fenómeno cultural que ha sido considerado paradigmático de la modernidad: la multiplicación de dispositivos tecnológicos de representación, espectáculo, difusión de mensajes y consumo de reproducción mecánica y productos de alta movilidad con imágenes proyectadas apoyados en una tecnología lumínica y para una utilización lúdica o instructiva. Al expandirse pusieron en tensión sistemas de representación e identidades que contribuyeron a la creación de una cultura urbana del tiempo libre diferente a la existente

⁸⁸ Alicia Aisemberg, *El sistema misceláneo de representación en los géneros populares: sainete y cine sonoro argentinos*. Tesis de doctorado, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009, mimeo.

⁸⁹ “Cinematógrafos”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 103, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1900.

⁹⁰ *Caras y Caretas*, varios números.

hasta ese momento y con potencial de masividad. Pero, fundamentalmente, estas nuevas tecnologías colocaban al cuerpo y a la visión en particular como centro de atención.

Imágenes y discurso científico

La mirada a fines del siglo XIX encontró uno de los rasgos propios en la disposición hacia la observación y documentación de los entornos naturales y sociales, tarea que fue llevada a cabo por políticos, economistas, inspectores gubernamentales, pero también por botánicos, antropólogos, geólogos, psiquiatras o higienistas ya que en este esfuerzo concurren diversas disciplinas, de filiación por lo general positivista, involucradas con un empirismo ligado a la observación de los fenómenos físicos, sociales y biológicos.

En efecto, el positivismo y el científicismo hegemonizaban la producción teórica y el pensamiento argentinos, sus círculos intelectuales más representativos y sus instituciones académicas de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX.⁹¹ Si bien la noción de positivismo plantea un problema de definición, y se afirma que dentro de sus filas deben incluirse a “darwinistas, lamarckianos, spenceristas, pasteurianos, lombrosianos”⁹² existe un fondo de ideas común en el movimiento positivista argentino. Félix Schuster sostiene que la principal tesis del positivismo consiste en la idea de la centralidad del conocimiento de los hechos dado por las ciencias experimentales, de modo que el contacto con la experiencia provoque la renuncia a todo *a priori* a fin de evitar el error.⁹³ Es decir, como indica Oscar Terán, en forma amplia, el positivismo en la Argentina al que adhería la elite dirigente podría caracterizarse como un conjunto de intervenciones teóricas que, aunque no todos sus representantes cumplían cabalmente con el canon desarrollado por A. Comte o H. Spencer, reconocían el prestigio de las ciencias como dadoras de legitimidad de sus argumentaciones.⁹⁴

En *Caras y Caretas* se manifiestan los principales intereses de un campo científico en construcción que desarrollaba su carácter de disciplina moderna entre los debates acerca de

⁹¹ Véase Ricaurte Soler, *El positivismo argentino. Pensamiento filosófico y sociológico*, México, Universidad Autónoma de México, 1979.

⁹² Alfredo Ferreira, citado en Hugo Edgardo Biagini (comp.), *El movimiento positivista argentino*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1985, p. 7. Véase asimismo Marcelo Montserrat, *Ciencia, historia y sociedad en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

⁹³ Félix G. Schuster, “El concepto de ciencia”, en Hugo E. Biagini, *op. cit.*, pp. 321-322.

⁹⁴ Oscar Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la “cultura científica”*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 9.

la nación argentina y los mitos y realidades que conformaron la nacionalidad. Mientras que las imágenes del periódico graficaban las formas observables, clasificables y medibles de los objetos de estudio de las ciencias, los textos presentaban las orientaciones científicas de la biología, psiquiatría, o paleontología, pero también sus programas de acción,⁹⁵ los movimientos de diversas agrupaciones profesionales,⁹⁶ las fundaciones o los avatares de las instituciones,⁹⁷ los progresos y hallazgos en distintos campos,⁹⁸ las exposiciones, congresos y reuniones académicas,⁹⁹ o simplemente la presentación de figuras científicas relevantes.

Una de aquellas figuras relevantes era sin duda el “respetable y genial paleontólogo argentino” Florentino Ameghino, “gloria de su país”,¹⁰⁰ quien en 1902 había obtenido - luego de años de vaivenes y luchas dentro del campo científico y en el político- el cargo de director del Museo Nacional. Una nota publicada en el semanario señala:

Y este hombre que, hasta ayer no ejercía ninguna función pública, reconociéndosele por fin los muchos y sólidos méritos que le adornan, ha sido nombrado director del Museo Nacional, sucediendo al doctor Berg en el cargo que honró Burmeister durante un periodo glorioso para la ciencia argentina. En todas partes el esperado nombramiento del ilustre sabio ha sido bien recibido.¹⁰¹

Ameghino, valorado como símbolo del “sabio argentino”, de luchador infatigable contra las fuerzas más conservadoras de la sociedad, el hostigamiento gubernamental y el oscurantismo de la Iglesia, uno de los primeros en adherir al evolucionismo darwinista, era

⁹⁵ “La gota de leche”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 324, Buenos Aires, 17 de diciembre de 1904; “Las desinfecciones domiciliarias”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 54, Buenos Aires, 4 de noviembre de 1899; “La bubónica en Buenos Aires. El nuevo lazareto de Liniers”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 76, Buenos Aires, 17 de marzo de 1900; “Contra la bubónica. Aislamiento de familias é higienización de viviendas”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 77, Buenos Aires, 24 de marzo de 1900; “La peste bubónica en la Argentina”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 70, Buenos Aires, 3 de febrero de 1900; “El suero antituberculoso del Dr. Villar”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 135, Buenos Aires, 4 de mayo de 1901.

⁹⁶ “31° aniversario de la Sociedad Científica Argentina”, *Caras y Caretas*, a. VI, n. 253, Buenos Aires, 8 de agosto de 1903; “Sociedad Científica Argentina”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 147, Buenos Aires, 28 de julio de 1901.

⁹⁷ “La inauguración del Hospital Italiano”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 69, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1901; “La inauguración del Hospital de Flores” *Caras y Caretas*, a. IV, n. 140, Buenos Aires, 8 de junio de 1901.

⁹⁸ “Hallazgo de los restos de un mylodón”, *Caras y Caretas*, a. V, n. 196, Buenos Aires, 5 de julio de 1902; “Hallazgo de un fósil”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 303, Buenos Aires, 23 de julio de 1904; “El territorio de la Puna. La última expedición científica”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 90, Buenos Aires, 13 de junio de 1900.

⁹⁹ “El primer Congreso Médico Latino-Americano”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 123, Buenos Aires, 9 de febrero de 1901; “La inauguración de la Exposición Internacional de Higiene”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 288, Buenos Aires, 9 de abril de 1904.

¹⁰⁰ “El nuevo director del Museo Nacional”, *Caras y Caretas*, a. V, n. 188, Buenos Aires, 26 de abril de 1902.

¹⁰¹ *Ibid.*

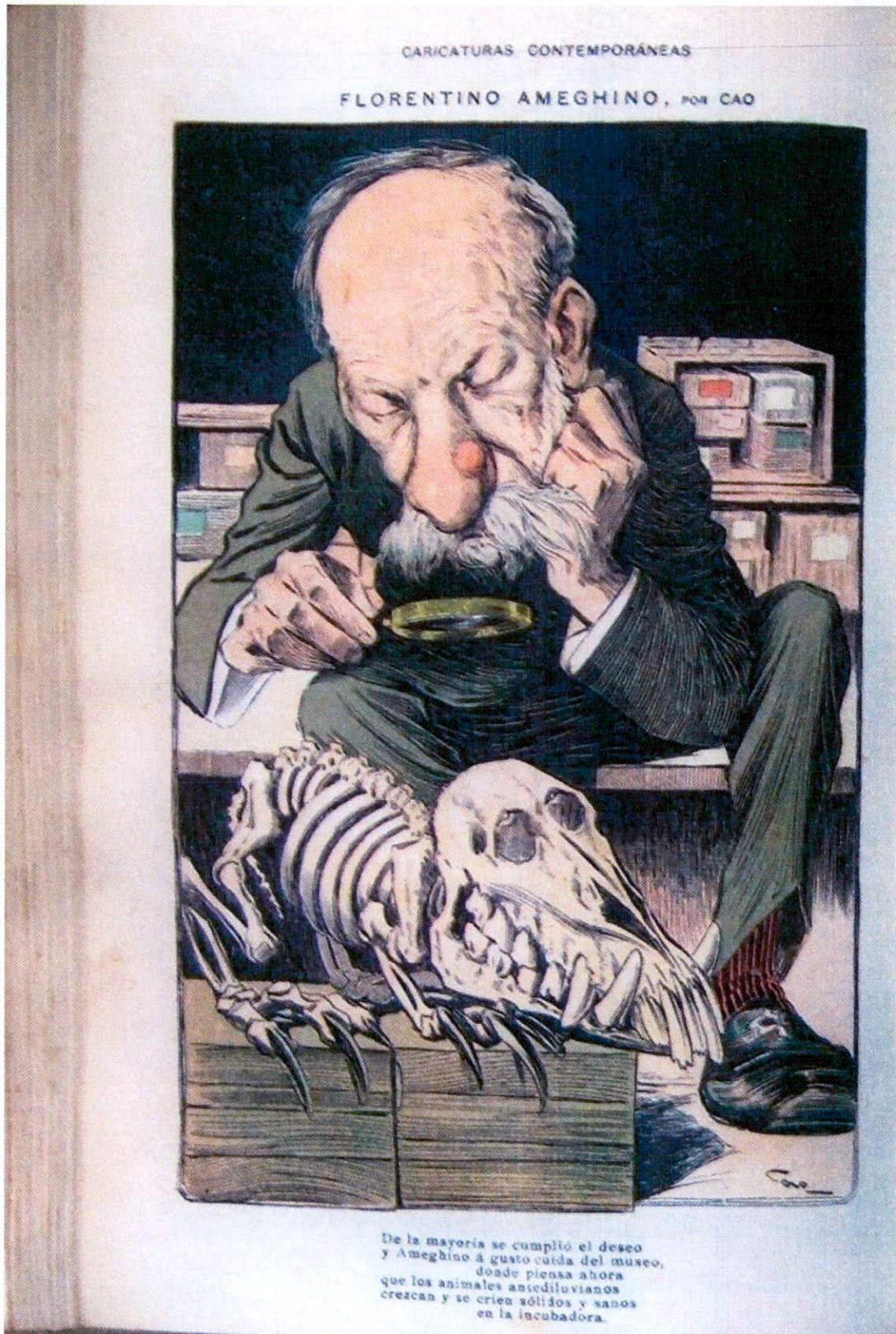
para algunos “un símbolo de la grandeza y capacidades de los argentinos, resultantes de la fusión de suelo, ideales laicos e historia.”¹⁰²

En la sección “Caricaturas Contemporáneas” del 17 de mayo de 1902, el científico, vestido con traje de calle, observa un ejemplar prehistórico a través de una lente, por detrás de su figura se perciben objetos envueltos que supuestamente aguardaban ser observados, clasificados, y ordenados en nuevas taxonomías (Figura 23). En 1884 había publicado *Filogenia*, trabajo en el que clasificaba evolutivamente los géneros y las especies, y en 1889/90 su *Contribución al estudio de los mamíferos fósiles de la República Argentina* determinaba la posición filogenética y estratigráfica de los fósiles de mamíferos hallados en territorio argentino.¹⁰³ El verso que acompaña la caricatura indica: “De la mayoría se cumplió el deseo, y Ameghino a gusto cuida el museo, donde piensa ahora, que los animales antediluvianos, crezcan y se críen sólidos y sanos, en la incubadora.” Ficción científica dirigida justamente a la figura del paleontólogo que se había visto inmerso no sólo en las luchas de poder de su campo, sino en disputas intelectuales en relación con las conclusiones de sus hallazgos. Estudioso de la arqueología prehistórica, Ameghino construyó una ficción basada en la observación que se impuso para algunos por un tiempo. Intentó probar que el origen del hombre se situaba en suelo argentino.¹⁰⁴ Sostuvo en *La antigüedad del hombre en el Plata*, publicado en dos tomos en 1880 y 1881, que en los huesos de restos fósiles de animales prehistóricos (gliptodontes, milodontes) hallados en la zona del Río Luján, cerca de Buenos Aires, había incisiones no producidas naturalmente que probaban la convivencia de esos animales con el hombre. Eso implicaba afirmar que el hombre americano existía en la era Cuaternaria. Encuentra luego restos supuestamente anteriores en la zona de Monte Hermoso y en Miramar, al sur de la provincia de Buenos Aires que, según señalaba, eran los restos óseos humanos más antiguos que se conocían. Sin embargo, se comprobó lo que otros científicos extranjeros sospechaban, los restos humanos no presentaban la antigüedad pretendida por el paleontólogo argentino, se trataba de un error de lectura estratigráfica, una confusión de estratos. La mirada científica, en este

¹⁰² Irina Podgorny demuestra que muchas de las afirmaciones acerca de la figura del científico fueron construcciones ideológicas: su marginalidad era relativa, poseía un reconocimiento internacional y fluidos contactos con científicos de las metrópolis europeas, conseguía financiamiento para sus proyectos y para publicar sus obras. Irina Podgorny “De la santidad laica del científico Florentino Ameghino y el espectáculo de la ciencia en la Argentina moderna”, *Entrepasados*, a. VI, n. 13, Buenos Aires, 1997, p. 45.

¹⁰³ Irina Podgorny, *op. cit.*, p 41.

¹⁰⁴ Véase Fermín Adrián Rodríguez, “Prehistorias argentinas: naturalistas en el Plata. Charles Darwin, Francisco Moreno, Florentino Ameghino, Bruce Chatwin”, *A Contra Corriente*, vol. 7, n. 1, otoño 2009, pp. 45-75.



caso guiada ideológicamente, conducía al armado de un esquema explicativo local que buscaba la ubicación de nuestro país en una posición central en la prehistoria de la humanidad y en el mapa contemporáneo del mundo.

La medicina constituía otro campo de gravitación en la cultura de fines del siglo XIX y su mirada se vio transformada por ciertos rasgos de la modernidad. Los cuerpos, tanto el social como el individual, serán objeto de la particular mirada médica que se modificó con el nacimiento de la medicina moderna, de acuerdo con M. Foucault, a fines del siglo XVIII. La eficacia de lo percibido en relación a los saberes médicos había reemplazado a la imaginación y a los mitos acerca de la realidad física de las formas y características del cuerpo. La racionalidad médica y la percepción se articularon en una percepción que ofrecía “como primera cara de la verdad el grano de las cosas, su color, sus manchas, su dureza, su adherencia. El espacio de la experiencia parece identificarse con el dominio de la mirada atenta, de esta vigilancia empírica abierta a la evidencia de los únicos contenidos visibles. El ojo se convierte en depositario y la fuente de la claridad...”¹⁰⁵ La visión será el sentido dominante en el trabajo profesional, y la observación y la experiencia se oponen pero a la vez se complementan. Pero ese empirismo no descansó sólo en un nuevo descubrimiento de los valores de lo visible sino también en un reordenamiento de los espacios relacionales, el saber racional y el lenguaje que vinculó los cuerpos y las miradas en relación con las enfermedades y sus síntomas de un modo diferente. Esta reorganización que produjo la mutación en el saber médico proviene de una nueva distribución de los elementos en el espacio, de condiciones diferentes de aislamiento de pacientes con distintas patologías y de nuevas gramáticas que transformaron los síntomas en signos.

Las prácticas de los médicos resultan fundamentales para comprender ciertos rasgos sociales del siglo XIX ya que éstos devienen “especialistas del espacio”: no sólo operan en los espacios cerrados de los hospitales y academias de medicina sino en los espacios de las ciudades y se ocupan de la salud y las patologías de los cuerpos individuales y también del entorno del cuerpo colectivo. En efecto, la salud pública a fines del siglo XIX en nuestro país, con una creciente participación del Estado en actividades asistenciales, habilitó el surgimiento y consolidación de nuevas disciplinas como la higiene pública y la

¹⁰⁵ Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, p. 14, [1963].

medicina social.¹⁰⁶ Estas actividades estatales experimentaron una fuerte expansión con la creación de la Asistencia Pública de Buenos Aires¹⁰⁷ en 1883, que condujo progresivamente a la extensión de las facultades de inspección y control en temas vinculados a la salud, vivienda, condiciones sanitarias. El campo académico acompañó este proceso creándose la cátedra de Higiene Pública a cargo de Guillermo Rawson como curso autónomo de la Universidad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires. El Colegio Nacional de Buenos Aires tenía también su curso de higiene dictado por Eduardo Wilde. Finalmente, y como lo atestigua *Caras y Caretas*, el periodo asiste a una ampliación en la eficiencia y número de servicios sanitarios con la instalación y mejoramiento de instituciones hospitalarias.

La organización de los hospitales y de la higiene pública afectó asimismo a los ámbitos de la psiquiatría y la psicología, cuya acción fue pieza clave en la organización y control de la población. Los discursos y dispositivos alienistas, incluyendo las prácticas de internación y externación de los enfermos mentales, produjeron transformaciones en las modalidades de atención a pacientes. Estas transformaciones expresaban cambios no sólo en las normas protocolares de higiene y hospitalización sino que involucraron normas burguesas de moralidad y establecieron los límites de la marginalidad, marcando una diferenciación social entre *normalidad* y *locura*.¹⁰⁸

La caricatura del Dr. Domingo Cabred que ofrece *Caras y Caretas* retrata a uno de los protagonistas de la reforma de la asistencia médica producida a fines del siglo XIX. Cabred trabajó en la mejora de los ámbitos hospitalarios para alojar a los pacientes psiquiátricos, presidió la Comisión Asesora de Asilos y Hospitales Regionales, fue profesor titular de la Cátedra de Enfermedades Mentales de la Facultad de Medicina entre 1893 y 1918 y Director del Hospicio de las Mercedes. En 1899 inauguró el asilo-colonia de Luján, primero en el país en el que se implementaba el sistema *open door*, que sostenía la supresión de la coerción mecánica en el tratamiento de los alienados y una profesionalización de la atención que demandaban las exigencias del tratamiento científico de la locura. Realizó además una labor académica cuyos trabajos se destacan por la idea de una causalidad

¹⁰⁶ Eduardo A. Zimmermann, *Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina. 1890-1916*, Buenos Aires, Editoria Sudamericana, Universidad de San Andrés, 1995, p. 101. Véase asimismo Juan Suriano (comp.), *La cuestión social en la Argentina. 1870-1943*, Buenos Aires, Ed. La Colmena, 2000.

¹⁰⁷ La Asistencia Pública fue creada por el intendente Torcuato de Alvear con el auspicio de un grupo de higienistas como Emilio Coni, Telémaco Susini y José María Ramos Mejía. Éste último sería su primer director. Eduardo A. Zimmermann, *op. cit.*, p. 105.

¹⁰⁸ Véase Hugo Vezzetti, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1985.

orgánica de las enfermedades mentales, en parte ligado a predisposiciones hereditarias. Pero en su labor asistencialista, en cambio, se advierte la asignación de la locura a causas morales vinculados con factores sociales, como la creciente urbanización, el consumo de alcohol, la “mercantilización” de la sociedad o condiciones ambientales que favorecían la expansión de enfermedades como la sífilis.¹⁰⁹

Otras dos figuras que actuaron en este mismo campo a las cuales *Caras y Caretas* refiere en forma reiterada son José M. Ramos Mejía y José Ingenieros. Ramos Mejía es caricaturizado en el semanario en el n° 197, (Figura 24) y José Ingenieros es citado en “Preliminares de un libro científico”¹¹⁰ en la cual *Caras y Caretas* alude a la preparación de *Los accidentes histéricos*, libro del alienista, refiriéndose al gran trabajo material que supone la elaboración de un libro científico en el campo de la literatura médica. En 1900 Ingenieros era jefe de clínica en el Servicio de Observación de Alienados de la Policía de Buenos Aires y a partir de 1907 dirigió el Instituto de Criminología de la penitenciaría nacional, espacios en los cuales aplicó un positivismo reformista, aunque científicista y elitista. El periodista del semanario señala el derroche de observación que debe efectuar el clínico en su trabajo, y el hecho de que debe proceder a investigar con detenimiento los antecedentes de familia y hasta el último detalle “morboso”, buscando en todos los rincones las causas que pudieron contribuir a desarrollar la enfermedad. Afirma además que los psiquiatras son los médicos de “clientela más curiosa”, lo que produce que sus libros sean más interesantes describiendo la realidad “vista a través de la ciencia”, aunque a veces con dolorosas historias. Y concluye apuntando que “‘Los accidentes histéricos’ de Ingenieros, por ejemplo, serán en este sentido, una verdadera galería, en que se destacarán tipos raros, pobres enfermos, nerviosos, cada una de cuyas vidas encierra una tragedia y una enseñanza.”¹¹¹

Pero las tecnologías de la mirada produjeron un nuevo descubrimiento a fines del siglo XIX, un dispositivo que traspasó la interioridad corporal y que transformó una vez más la mirada médica. A partir del año 1895, con el descubrimiento de Wilhelm C. Röntgen de los rayos que llevan su nombre, o Rayos X, el cuerpo vivo del paciente bajo la piel

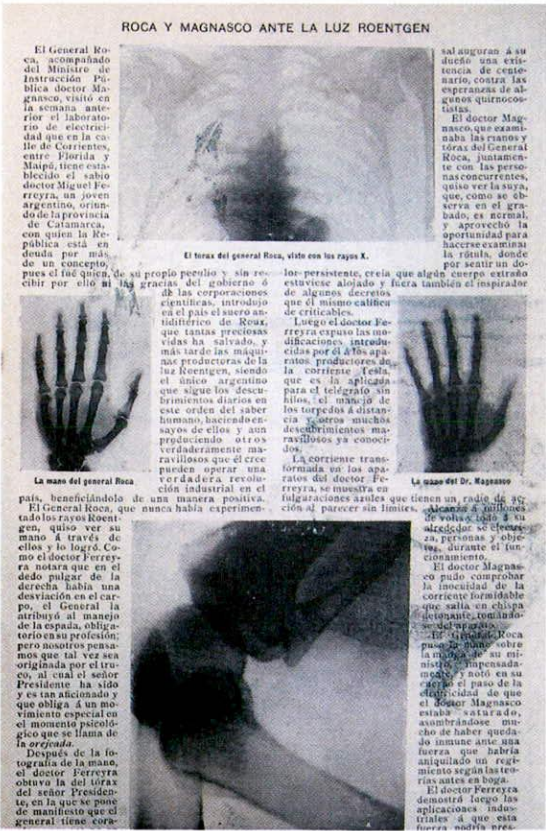
¹⁰⁹ Maria Laura Piva, “El ‘Pinel argentino’: Domingo Cabred y la psiquiatría de fines del siglo XIX”, en Marcelo Montserrat (comp.), *op. cit.*, pp. 71-72.

¹¹⁰ “Preliminares de un libro científico”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 307, Buenos Aires, 20 de agosto de 1904.

¹¹¹ *Ibid.* Véase asimismo O. Terán, *José Ingenieros: pensar la nación*, Buenos Aires, Alianza, 1986.



24
 "Preliminares de un libro científico",
Caras y Caretas, 1904.



25
 "Roca y Magnasco ante la luz
 Roentgen", *Caras y Caretas*, 1899.

intacta comenzó a ser un espacio físico casi transparente para la mirada clínica.¹¹² (Figura 25) Según afirma Lisa Cartwright la imaginería médica, sus nuevos instrumentos y técnicas de registro y visualización, fueron cruciales para la emergencia de un modo distintivo de representación de la cultura científica occidental acerca de la configuración y descomposición de los cuerpos como campos de acción dinámicos de una necesidad de regulación y control.¹¹³ Las imágenes del cuerpo humano, de manos o cuerpos vistos a través de los rayos, tuvieron una difusión que implicó que, de la ciencia a la cultura popular, conocimiento científico y subjetividades se articulen con un más amplio espectro de prácticas culturales y representacionales ligadas a los temas de enfermedad, vida y muerte. En *Caras y Caretas*, el doctor Ferreyra ofrecía al público el servicio de reconocimiento del interior del organismo, diagnóstico de tumores, cálculos, aneurismas, fracturas, luxaciones, diagnóstico precoz de la tisis y fotografías para guiar las operaciones. Por otra parte, el semanario anuncia localmente la novedad tecnológica en un artículo firmado por Figarillo.

Roca y Magnasco ante la luz Roentgen

El General Roca, acompañado del Ministro de Instrucción Pública, doctor Magnasco, visitó en la semana anterior el laboratorio de electricidad que en la calle Corrientes, entre Florida y Maipú, tiene establecido el sabio doctor Miguel Ferreyra, un joven argentino oriundo de la provincia de Catamarca, (...) él fue quien, (...) introdujo en el país el suero antidiftérico de Roux, (...), y más tarde las máquinas productoras de la luz Roentgen, siendo el único argentino que sigue los descubrimientos diarios en este orden del saber humano, haciendo ensayos de ellos y aún produciendo otros verdaderamente maravillosos que él cree pueden operar una verdadera revolución industrial en el país, beneficiándolo de una manera positiva.

El General Roca, que nunca había experimentado los rayos Roentgen, quiso ver su mano a través de ellos y lo logró. Como el Dr. Ferreyra notara que en el dedo pulgar de la derecha había una desviación en el carpo, el General la atribuyó al manejo de la espada, obligatorio de su profesión; pero nosotros pensamos que tal vez sea originada por el truco, al cual el señor Presidente ha sido y es tan aficionado y que obliga a un movimiento especial en el momento psicológico que se llama de la *orejada*.

Después de la fotografía de la mano, el doctor Ferreyra obtuvo la del tórax del señor Presidente, en al que se pone de manifiesto que el general tiene corazón –aunque no se sabe si duro ó blando– y que los pulmones y la espina dorsal auguran a su dueño una existencia de centenario, contra las esperanzas de algunos quirnocostistas.

(...)

El doctor Ferreyra demostró luego las aplicaciones industriales a que esta fuerza podría prestarse (...)¹¹⁴

¹¹² Véase Cristóbal Pera, “El cuerpo bajo la mirada médica”, *Humanitas. Humanidades Médicas*, a. 1, n. 4, oct-dic. 2003, pp. 27-36.

¹¹³ Lisa Cartwright, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1997, p. 107 y ss.

¹¹⁴ Figarillo, “Roca y Magnasco ante la luz Roentgen”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 59, Buenos Aires, 18 de noviembre de 1899.

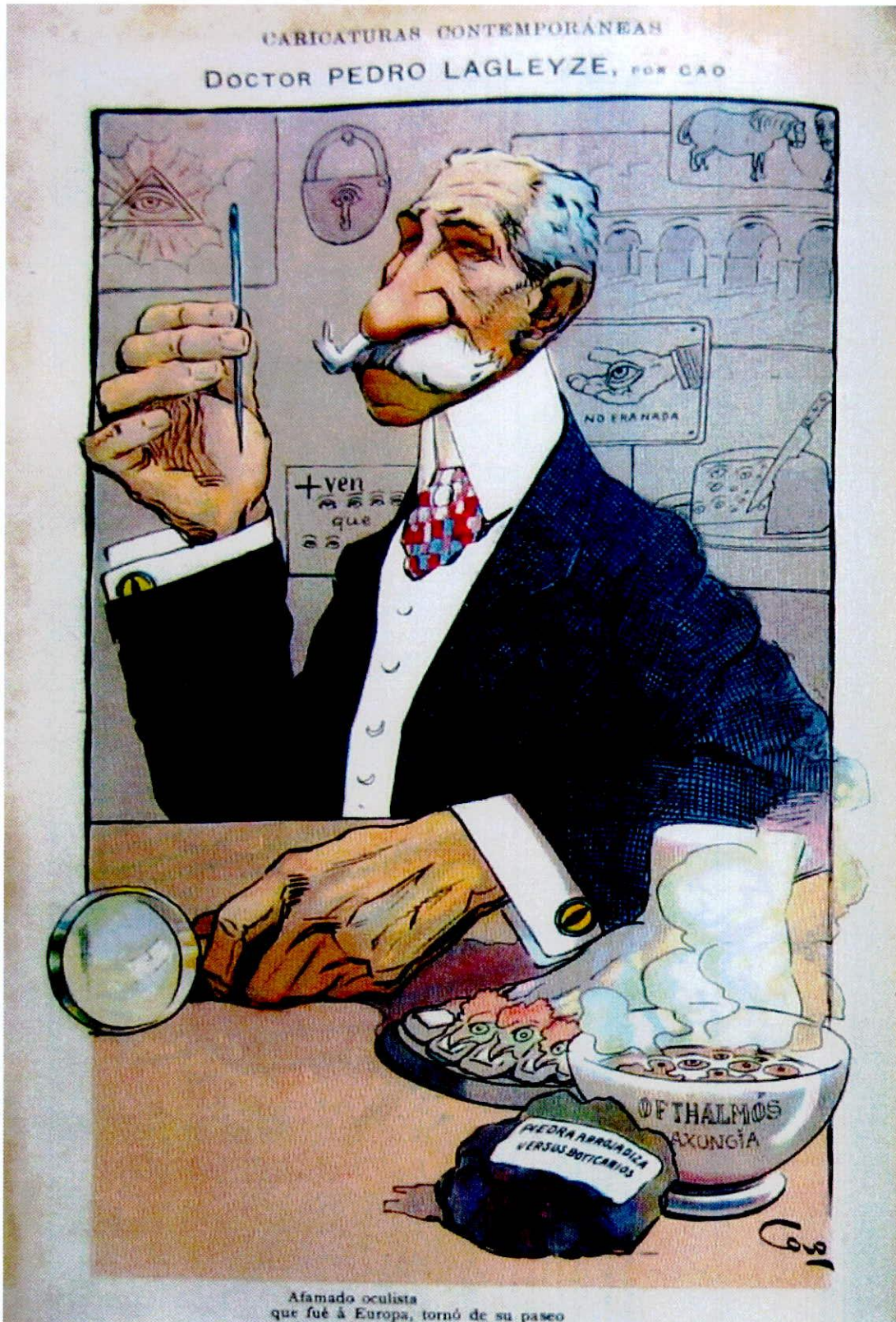
Las ciencias médicas, además, en el marco de su impulso institucionalizador presentaron un desarrollo en el campo particular de la visión y sus problemas. Las dificultades visuales eran una preocupación constante en el siglo XIX en relación a las necesidades de la producción o de la educación. Una de las figuras más importantes de los estudios oftalmológicos en la Argentina a fines del siglo XIX fue Pedro Lagleyze, quien se doctoró en 1881 con una tesis sobre el daltonismo, publicada como *Cromatoscopía*. Fundó en 1883 la *Revista Argentina de Oftalmología*, fue profesor de Clínica Oftalmológica -cátedra que ocupó en 1889 a la edad de 34 años reemplazando a Cleto Aguirre- y contribuyó en la fundación de la Sociedad de Oftalmología de Buenos Aires. Lagleyze, como muchos otros científicos del siglo XIX acompañaba sus investigaciones y sus clases con dibujos que él mismo realizaba, con gran habilidad.¹¹⁵ (Figura 26) Amigo del pintor Ángel Della Valle, relación de la infancia que perduró largos años, compartía con él un interés por el dibujo y la pintura, manifestado por Lagleyze cuando afirma que la ceguera para los colores tiene implicaciones para la fisiología, la física, la psicología, la historia y la estética.

El ojo es una cárcel que entre sus maravillosas paredes oculta á la *mirada*; que cual un faro girando su cono luminoso en las tinieblas del horizonte, investiga las distancias, los contornos y los colores del universo entero, desde la nebulosa cuya luz ha viajado dos millones de años para llegar á la tierra, hasta los objetos más cercanos. Pero la facultad de percibir, discernir y apreciar los colores y los matices que engendran sus combinaciones, no está desarrollada igualmente en todos los hombres, hay una infinidad de grados entre el individuo que contó 18.000 matices en las pinturas del Vaticano y el que no encuentra diferencia de color entre un cuadro pintado y una fotografía.¹¹⁶

Su argumentación explica que las diferencias perceptivas o de sensibilidad cromática son variadas y obedecen a una “inclinación típica de las colectividades” o a una perturbación -de origen congénito o provocado por ciertas enfermedades- y se manifiestan en diversos grados de ceguera cromática, desde la incapacidad de percibir o distinguir algunos colores -daltonismo- hasta la *acromatopsia*, que impedía la visión de todos los colores, permitiendo ver sólo claridad y oscuridad. Si bien el propósito de Lagleyze era presentar los procedimientos para detectar y diagnosticar este mal visual ya que acarreaba un peligro social, en particular para el desempeño de los trabajos de señalización en los ferrocarriles y en la marina, se lamenta de que el “desheredado del sentido cromático” se

¹¹⁵ José María Roveda, “Nuestra oftalmología”, en *Primer Congreso de Historia de la Medicina Argentina*, Buenos Aires, 1968, p. 195; Rafael Renard, “Los precursores de la oftalmología en la Argentina” en *Ibid.* p. 258-261.

¹¹⁶ Pedro Lagleyze, *Cromatoscopía. Tesis para optar al grado de doctor en Medicina*, Buenos Aires, Imprenta de la Nación, 1882, p. 12.



vea privado de placeres que llenan nuestros ojos y producen ilusiones emocionales como la observación de un arco iris en el cielo o de una pintura.¹¹⁷

Otros campos sociales de aplicación científica en los cuales los médicos higienistas participaron en forma activa fueron la medicina legal y la criminología. Si debían desterrarse las enfermedades infecciosas del cuerpo social, la analogía era fácilmente extensible a los individuos indeseables que podían “infectar” la sociedad a través de sus conductas patológicas. La caracterización anatómica del criminal nato desarrollada por los seguidores de Cesare Lombroso¹¹⁸ en la Argentina requería la colaboración activa de médicos y alienistas junto a los criminólogos que jugaron un papel destacado en la identificación de los individuos “peligrosos” que debían ser excluidos del cuerpo social.¹¹⁹

El poder estatal en el siglo XIX manifestó una tendencia hacia un control cualitativo y capilar de la sociedad basado en características diferenciales de los individuos. En los sistemas de identificación y archivo creados con esa finalidad, las imágenes, ilustradas primero y fotográficas luego, cumplieron un rol vital: eran susceptibles de expresar y reproducir la información visual de aquellos rasgos cualitativos individuales, sensibles a la mirada, y devinieron objetos privilegiados para ciertos campos sociales y disciplinares. El retrato de delincuentes, compartía extrañamente con el retrato de celebridades el privilegio de ser las dos modalidades de retrato público más difundidas,¹²⁰ contribuyendo a establecer jerarquías morales y sociales con fines honoríficos o represivos.¹²¹

Los retratos de identidad policial formaron parte de los procesos de aplicación de dispositivos técnicos y científicos con los cuales el Estado argentino, a través de la intermediación de la institución policial, desarrolló sus capacidades represivas y de control

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 76-77.

¹¹⁸ Cesare Lombroso (1835-1909) médico y criminólogo italiano representante del positivismo criminológico sostenía que las causas del delito se debían principalmente a factores innatos observables en ciertos rasgos físicos de los delincuentes, aunque acepta la incidencia de otros factores como el grado de civilización o ciertas condiciones socio-económicas. Véase Cesare Lombroso, *El delito. Sus causas y remedios*, Madrid, Ed. Victoriano Suárez, 1902.

¹¹⁹ Eduardo A. Zimmermann, *op. cit.*, p. 107.

¹²⁰ Véase Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”, en Gloria Picazo y Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, 1997, p. 140; John Tagg, *op. cit.*

¹²¹ La otra categoría, la del retrato privado, estaba también extensamente difundida. Véase al respecto la huelga de cocheros del año 1899 en la que éstos se resistieron a ser registrados a través de un retrato y una libreta de identificación afirmando que no eran delincuentes. Mercedes García Ferrari, “Una marca peor que el fuego”. Los cocheros de la ciudad de Buenos Aires y la resistencia al retrato de identificación”, en Lila Caimari (comp.), *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica-Univ. de San Andrés, 2007.

social.¹²² En las últimas décadas del siglo XIX el Estado asumió funciones judiciales y de identificación de personas y desarrolló sus capacidades punitivas a través de la creación de instrumentos legales e institucionales, como el establecimiento en 1880 de la Policía de la Capital luego de la federalización de Buenos Aires, o el Código Penal de 1887. El avance de la criminología positivista, los temores al desorden y al descontrol derivados del proceso de inmigración masiva, así como los cambios urbanos y sociales suscitados por las transformaciones de fines del siglo XIX constituyen otros factores que explican el desarrollo de los dispositivos de control y vigilancia.

Caras y Caretas no sólo publicaba numerosas notas informativas, a veces con ironía, acerca de crímenes y otros hechos delictivos de resonancia en Buenos Aires sino que además desplegaba gráficamente algunos casos, a menudo utilizando fotografías recreadas. Pero los temas policiales no solamente se presentan como notas sensacionalistas sino que constituyen asuntos en los cuales el progreso de un estado moderno se muestra a través de los desarrollos de la policía y la implementación de dispositivos de vigilancia.

En 1880 se había adoptado en el Departamento General de Policía un taller fotográfico y comenzaron a circular entre las reparticiones los archivos de imágenes que conformarían la Galería de ladrones de la Capital, material publicado luego en forma de libro en 1887, prologado por el entonces comisario de pesquisas de la Policía Federal, José S. Álvarez (Fray Mocho). El objetivo de la publicación era fijar por medio de una fotografía reproducida y de una descripción, la fisonomía de doscientos delincuentes a fin de que puedan ser identificados en la calle por los agentes de la policía.¹²³

La finalidad perseguida en las primeras utilizaciones del retrato aplicadas a delincuentes no era solamente la identificación sino el registro de rasgos que revelarían la “naturaleza criminal” en la fisonomía de los sujetos retratados, a los que se aplicaban las teorías de la craneología, frenología o la fisiognomía. El desarrollo de nuevas teorías criminológicas condujo a la implementación del sistema creado en 1882 por el funcionario de la Policía de París Alphonse Bertillon. Se basaba en once medidas corporales, la

¹²² Lila Caimari, “Presentación”, en Lila Caimari (comp.), *op.cit.*, p. 14. Véase asimismo de la misma autora, *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004. Al respecto de la utilización de la fotografía en la intervención de los procesos de modernización en la Argentina véase Verónica Tell, *La fotografía en la construcción de relatos de la modernización argentina (1871-1898)*, Tesis de Doctorado, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009, mimeo.

¹²³ *Galería de ladrones de la Capital 1880 a 1887. Publicación hecha durante Jefatura del señor Coronel Aureliano Cuenca, por el Comisario de pesquisas Don José S. Álvarez*, Buenos Aires, Imprenta del Departamento de Policía de la Capital, 1887. Véase Geraldine Rogers (ed.), *La Galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*, La Plata, Biblioteca Orbis Tertius, Universidad Nacional de La Plata, 2009, <http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar>.

descripción física del sujeto y la fotografía estandarizada de frente y perfil. El sistema antropométrico de identificación o “bertillonage”¹²⁴ se extendió luego a otros países y se aplicó en la Argentina en 1889 cuando comenzó a funcionar la oficina Antropométrica dentro de la Policía de la Capital. Juan Vucetich, jefe de la oficina de Identificación Antropométrica de la provincia de Buenos Aires reproduce el sistema de Bertillon en sus instrucciones para medir el largo y ancho de la cabeza; largo y medio del dedo auricular izquierdo; largo del pie izquierdo; largo del antebrazo izquierdo; largo de la oreja derecha; estatura; extensión de los brazos; altura del busto; anotación especial del color del ojo izquierdo; cicatrices y señas particulares; color de pelo y barba; forma de la nariz. Añade además los instrumentos especiales y las condiciones para efectuar las mediciones y descripciones y la nomenclatura para anotarlas. Precisa también las disposiciones sobre el modo de tomar las fotografías, para que éstas brinden la información requerida para la identificación del individuo, y faciliten la búsqueda complementando las colecciones de datos antropométricos. Cada individuo debía ser fotografiado de frente y de perfil en condiciones particulares de luz, exposición, posición, distancia y formato e indica que “los cliché no deben retocados bajo ningún pretexto”¹²⁵

En “Cien mil retratos contemporáneos. ¿Existen dos hombres iguales?” (Figura 27) el semanario describe la metodología del sistema de identificación antropométrica de “resultados absolutamente precisos” y cuya aplicación era de una “facilidad sorprendente”. Luego de tomadas las medidas al individuo y observados los rasgos debían clasificarse tipológicamente y ser anotados en la “tarjeta signalética” o “carta antropométrica” en la cual también se colocaban las fotos de frente y de perfil. Pero para que este sistema funcionara en toda su eficacia metodológica era necesario entrenar la mirada de los policías al reconocimiento de los delincuentes.

El establecimiento de este sistema ha tenido por consecuencia la preparación especial de los agentes, encargados de buscar a los criminales. Se trata de enseñarles á descubrir al individuo que se busca tanto, entre la multitud como bajo los desfiguramientos á que haya recurrido para cambiar su fisonomía. Se les acostumbra á fijar su atención en el rasgo esencial, el mismo que una vez reconocido no se olvida ni consiente dudas, y así el famoso golpe de vista policial que antes era un instinto, es hoy una facultad que puede adquirirse ó desarrollarse por el estudio; una cuestión de método. Esta enseñanza se practica hoy regularmente en Francia, Alemania, Austria, Suecia y Noruega, Dinamarca, Italia, etc.¹²⁶

¹²⁴ Alphonse Bertillon, *La Photographie Judiciaire*, Paris, Gauthier-Villars et Fils, Imprimeurs-Libraires, Éditeurs de la Bibliothèque Photographique, 1890.

¹²⁵ Juan Vucetich, *Instrucciones generales para la Identificación Antropométrica*, La Plata, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios de la Provincia, 1893, p. 62.

¹²⁶ “Cien mil retratos contemporáneos. ¿Existen dos hombres iguales?”, *Caras y Caretas*, a. VIII, n. 350, Buenos Aires, 17 de junio de 1905.

CIENT MIL RETRATOS CONTEMPORÁNEOS ¿EXISTEN DOS HOMBRES IGUALES?



En el servicio antropométrico: la sala de medidas

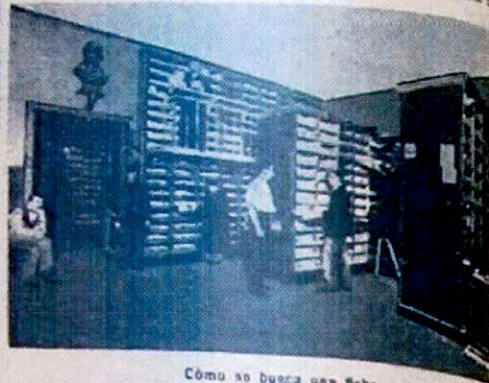
Cuando se acaba de cometer un delito, ¿cómo encontrar la identidad de su autor, señalada a la policía? ¿Cómo, sobre todo, no ser engañada por una de esas semejanzas que hacen que se tome fácilmente a un individuo por otro? Se ha llegado en este terreno de la identificación a resultados absolutamente precisos, con el auxilio de un ingenioso método, cuya aplicación es de una facilidad sorprendente.

Reconocer un individuo entre cien mil, aún cuando la vejez lo haya arrugado, encanecido, cambiado totalmente, he aquí a lo que ha arribado el servicio antropométrico. Se miden la cabeza, el pie, la talla, el busto y los brazos de todo malhechor aprehendido. Gracias a estas indicaciones, el reincidente más genialmente astuto será inmediatamente reconocido.

Tal seguridad se basa, como el sistema, en el hecho de que, contra el dicho vulgar, no existe una gota de agua idéntica a otra, como en toda la extensión de las

más vastas selvas, no hay entre los millones y millones de hojas que tiemblan al viento de ambos hemisferios, dos que sean exactamente iguales. Con más razón ocurre otro tanto entre los hombres, no existen en la humanidad dos individuos iguales. La naturaleza no se repite jamás.

Algunas partes de nuestro esqueleto pueden ser directamente medidas, como la talla, la altura del busto, la altura y el ancho de la cabeza, la longitud del pie, la del dedo del medio. Si se agrega a estas medidas típicas principales el ancho y el largo de la oreja, la forma de



Cómo se busca una ficha

la nariz y el color de los ojos, se tiene todo lo necesario para caracterizar, identificar y catalogar un individuo cualquiera.

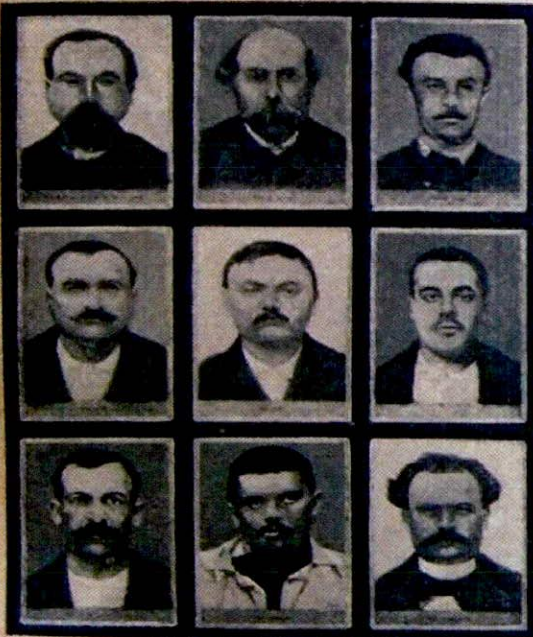
Sobre estos elementos se ha podido establecer un método seguro para descubrir la identidad de los individuos que busca la policía.

Desde luego estos sujetos tienden siempre a disimular su personalidad. Si han tenido ya cosas con la policía, si son reincidentes, temen ser más severamente castigados, así es que se valen de infinitas astucias para no ser descubiertos.

Los recursos de los criminales son a este respecto innumerables. La marca de la ropa es siempre cuidadosamente arrancada. El forro del sombrero donde se pegan las agujas, también, lo mismo.

Cuando a un criminal se le coloca delante del aparato fotográfico, hace muecas para desfigurarse la cara, en fin, estos hombres no tienen más que un propósito: engañar, despistar y permanecer desconocidos.

Siempre se ha tenido el cuidado de retratar a todo criminal a su llegada al depósito, pero las fotografías se amontonaban sin orden y hojear estos archivos era bus-



La conformación de la cabeza es uno de los signos distintivos que permiten reconocer un individuo



No hay dos orejas que se asemejen

car, como se dice vulgarmente, una aguja entre la paja.

Gracias al método de identificación antropométrica, concebido y puesto en práctica por el eminente Bertillon, director de ese servicio en la prefectura de policía de París, el orden y la clasificación han sustituido al caos.

La base de esta clasificación la constituyen las analogías de los diversos órganos exteriores que permiten

Alhajas empeñadas

Se compran las pólizas y se paga todo su valor. Pólizas del Monte de Piedad, se paga la taxación. Venta de alhajas a ocasión. SAN MARTÍN, 140. No confundir la casa: se va a domicilio.

Se compran las pólizas y se paga todo su valor. Pólizas del Monte de Piedad, se paga la taxación. Venta de alhajas a

Sin embargo, el sistema antropométrico se vio complementado y luego reemplazado por la dactiloscopia, o sistema de huellas dactilares y *Caras y Caretas* lo anuncia como una notable mejora. En 1906 se afirma que la vieja oficina de identificación antropométrica “que tantas molestias producía a los señores delincuentes, sin que por eso reportara grandes beneficios”¹²⁷, estaba desapareciendo. El antiguo sistema había sido reemplazado por el de las impresiones digitales. Este último es referido en otro artículo:

A nuestras fuentes características de país agrícola, ganadero y de inmigración, esperamos á añadir singularidades de otro orden, basados en la ciencia, que, como el sistema dactiloscópico de clasificación de delincuentes, adoptado en la república y generalizado con gran éxito en Francia, Austria, Brasil y Ecuador, primero y después en toda Europa (...) constituye también una fuente de notoriedad para la civilización argentina.¹²⁸

Si bien el cronista admite que no se trataba de un descubrimiento “nacional” en el sentido absoluto de la palabra ya que el sistema de identificación de las personas por la impresión de los marcas digitales era conocido en Oriente y había sido implementado contemporáneamente por el científico inglés Francis Galton afirma que el mérito de “...adoptarlo como un medio jurídico policial, superior a todos los conocidos para establecer inmutablemente la filiación de los criminales, corresponde á la policía de la provincia de Buenos Aires y á su jefe de estadística é identificación, señor Juan Vucetich”¹²⁹ (Figuras 28, 29)

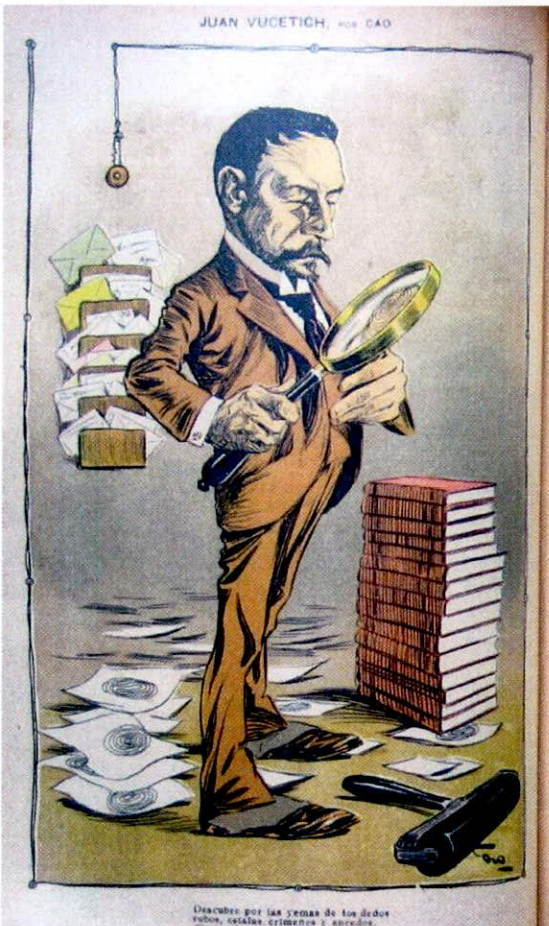
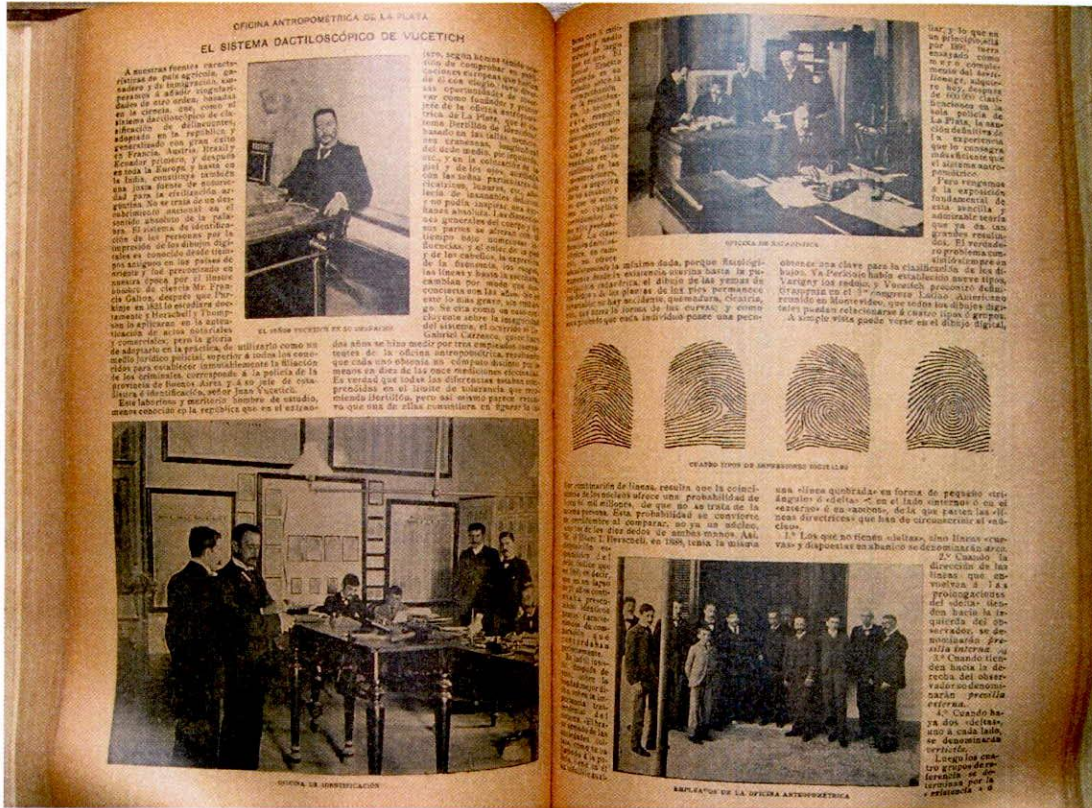
El sistema dactiloscópico fue instalado en 1891 en la Oficina de Identificación de la Provincia de Buenos Aires en La Plata que dirigía Vucetich, que luego reemplazó al sistema antropométrico pues, como sostiene el propio Vucetich, siguiendo a la “escuela positiva de derecho penal” y al “progresismo de las naciones cultas” el método antropométrico carecía de confiabilidad científica ya que las medidas de un individuo podían modificarse con los años y que la medición hecha por distintos operadores arrojaba resultados diferentes, por lo tanto los resultados eran solamente una *probabilidad* de identificación y nunca una certidumbre.¹³⁰

¹²⁷ “Desaparición de la oficina antropométrica”, *Caras y Caretas*, a. IX, n. 424, Buenos Aires, 17 de noviembre de 1906.

¹²⁸ “Oficina Antropométrica de La Plata. El sistema dactiloscópico de Vucetich”, en *Caras y Caretas*, a VI, n. 225, Buenos Aires, 24 de enero de 1903.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Juan Vucetich, *Dactiloscopia Comparada. El nuevo sistema argentino*, La Plata, Establecimiento Tipográfico Jacobo Peuser, 1904, pp. 13-29. Véase también al respecto Mercedes García Ferrari, *Identificación. Implementación de tecnologías y construcción de archivos en la Policía de la Capital. Buenos Aires, 1880-1905*, Tesis de Maestría en Investigación Histórica, Buenos Aires, Universidad de San Andrés, 2007, mimeo.



28
 "Oficina antropométrica de La Plata", *Caras y Caretas*, 1903.

29
 Caricatura de Juan Vucetich, *Caras y Caretas*.

Sin embargo, en el universo de *Caras y Caretas*, los diversos sistemas y creencias científicas conviven en sus páginas. Una nota acerca del museo criminal de Lombroso, establecido en la Universidad de Turín, (Figura 30) describe las colecciones de cráneos de criminales pero también de “hindúes”, “indígenas de Nueva Guinea”, distintos “representantes de las varias razas de Rusia y de Tartania”, material que le había sido proporcionado al “ilustre antropólogo que renovó la ciencia criminalista” por amigos estudiosos y estudiantes que revisando viejos sepulcros, le habían enviado “documentos”, y por sus propias búsquedas y colecciones de restos de soldados muertos en el campo de batalla. El museo contenía también muchas fotografías y todo ese material, además de sus investigaciones en manicomios y cárceles le habían servido a Lombroso, por ejemplo, para encontrar entre otras pruebas “señas evidentes de la analogía de la gran criminalidad con la epilepsia.”¹³¹

De modo que las imágenes, y particularmente las fotografías vinculadas a los procesos que incluían las tareas políticas de documentación y control, no fueron exclusivamente aplicados a identificar y señalar delincuentes sino que estuvo asimismo ligada al desarrollo de la antropología que la utilizó para retratar y estudiar diversos grupos sociales y étnicos. Muchas imágenes tomadas en aquella etapa portan una información cultural acerca del modo en que la sociedad blanca construyó su relación con los pueblos a los cuales había sometido y despojado, convirtiéndolos en individuos dominados y a la vez, objetos de estudio.¹³²

Mirar, ver y mostrarse en el espacio urbano. La ciudad como espectáculo y como espacio de consumo

Gran parte de las formas culturales señaladas surgieron como prácticas sociales a partir de la complejización y diversificación del espacio urbano. La ciudad era el espacio moderno por excelencia para la circulación de cuerpos y bienes, el intercambio de miradas, y en particular, para el ejercicio del consumo.¹³³ La exhibición de Buenos Aires era parte

¹³¹ “El museo criminal de Lombroso”, *Caras y Caretas*, a. IX, n. 396, Buenos Aires, 5 de mayo de 1906.

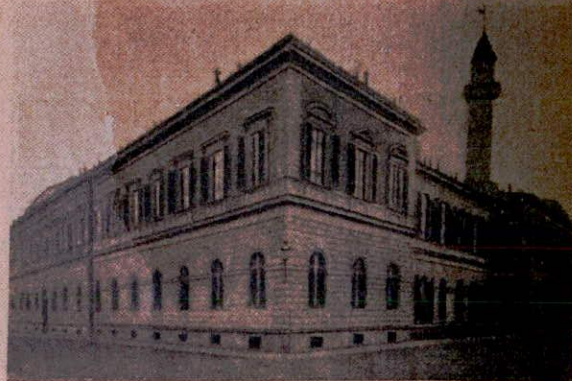
¹³² Véase Marta Penhos, “Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”, en AAVV, *Arte y antropología en la Argentina, op. cit.*, pp. 17-64; Eugenia Scarzanella, *Ni gringos ni indios. Inmigración, criminalidad y racismo en la Argentina. 1890-1940*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

¹³³ Leo Charney y Vanesa Schwartz, “Introduction”, en Leo Charney y Vanesa Schwartz (eds.) *op. cit.*, p. 3.

EL MUSEO CRIMINAL DE LOMBROSO

En un escrito reciente, el ilustre antropólogo que renovó la ciencia criminalista, describe el museo de psiquiatría, establecido por él después de cuarenta años de estudios, de ruegos y de diligencias, en la universidad de Turín. A la vez consigna preciosos recuerdos y observaciones sobre tan complicada materia.

Pobre alumno de la Facultad, en 1859, espantaba a los patrones de casa con ligeros trofeos arañeados a los cadáveres. El primer núcleo de su colección consistió en cráneos de soldados muertos en el campo de batalla. Más tarde, ejerciendo las funciones de médico militar, pudo extender su plan y sistematizar con más fruto sus menuras. Bondadosos amigos, estudiantes principalmente, revisaban sin escrupulo viejos sepulcros abandonados para enviarle documentos. A la colección de cráneos italianos vinieron poco a poco a agregarse cráneos antiguos o extranjeros.



Vista exterior del museo

esqueletos de criminales. Pierdan entre sus más raros reliquias los restos de varios "briganti" de la Italia meridional. Muchas otras razas, entre otras la Abisinia, están representadas.

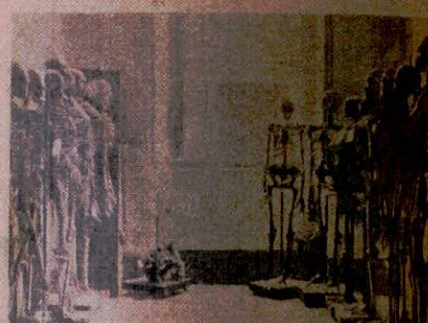
Declara entre las raras los cráneos que en todos estos sinistros despojos ha encontrado tantas evidencias de la analogía de la gran criminalidad con la epilepsia.

Una curiosidad del museo es el modelo desmontable de la penitenciaría de Filadelfia y la colección de cadenas y barras en uso hasta hace poco en las cárceles.

les italianas. Notable también es un ejemplar de un pñales que solían usar miembros de la Camorra ó de otras gaviilas. El arma disimula su ferocidad bajo el hipócrita aspecto de un crucifijo. Lleva grabada en la hoja una inscripción generalmente de este tenor: "Se la mano non treme" ó "Alpo si farà", ó "Morta alle spie".



Sala de colección de cráneos



Sala de los esqueletos de criminales

Por ejemplo, el gobernador de Bombay le remitió enrusivos cráneos de hindus normales y criminales. De varios exploradores ó sabios recibió cráneos de grandes delinquentes, de indígenas de la Nueva Guinea, de representantes de las varias razas de Rusia y de Tartaria, etc.

De las comparaciones que naturalmente hacia, surgía todo un sistema. Este tomó un rumbo definitivo cuando, en 1870, Lombroso, después de muchos informes buscados en los manicomios y las cárceles, encontró fenómenos notables al hacer la autopsia de un bandido calabrés en la penitenciaría de Pavia.

Consiguió también de Alejandría doce cráneos de ajusticiados ó de criminales muertos en la prisión. Pausatinamente ha aumentado este número, hasta llegar hoy á la cifra de 240. Este también en el museo una serie de veinte

Mucha importancia, como carácter sistemático, atribuye Lombroso á los trabajos, muchas veces no desprovistos de sentimiento artístico, ejecutados por los criminales. El famoso jefe de bandidos Laporte es, por ejemplo, un especialista en la materia. Uno de sus grupos, que reproducimos, representa una lucha entre bandoleros y gendarmes. En varios otros se complace en figurar tribunales tan rionando ó escenas de robo, de asalto, de asesinato, etc.

Otro encarecido ha producido obras notables, entre las cuales se destacan por su ejecución y su naturalidad dos mendigas acompañadas por niños y pidiendo limosna.

Los criminales se dedican también con facilidad á la cerámica y sus productos se van siempre dibujos alusivos á sus fechorías y palabras de amenaza ó de desesperanza, como por ejemplo: "Destino", "L'infelice autore D. B.", "Abi non se



Retratos y mascarillas de criminales y modelo desmontable de la penitenciaría de Filadelfia

fundamental del programa de *Caras y Caretas*, uno de los temas y escenarios fundamentales de sus crónicas periodísticas, y presentaba desde triviales observaciones de la vida cotidiana hasta sucesos trascendentes de la vida política y social, rarezas y curiosidades de sus habitantes, propuestos como novedad a consumir en un registro que proponía la espectacularización de la vida moderna. *Caras y Caretas* impulsó una “sensacionalización de lo cotidiano”¹³⁴, funcionando también como una gran fuente para legitimar la experiencia de la ciudad como espectáculo a la vez que promovía placeres o padecimientos compartidos y ofrecía una identidad a los habitantes de la extendida capital. Buenos Aires deviene escenario de consumo y a su vez, paisaje a ser consumido. “Buenos Aires pintoresco. La mañana” (Figura 31) muestra fotografías en las que pueden observarse canillitas dispuestos a repartir periódicos (“A la entrada de ‘La Prensa’”, “En la puerta de ‘La Nación’”), trabajadores (“Sacando los postigos”, “¡Puntilla barata!”, “El carro de la basura”, “El carro de la carne”), o la compra (“Un puesto del Mercado del Centro”, “Regateando”) y describe el movimiento de la ciudad que lentamente se despierta y rápidamente se llena de

(...) la mar de gentes que gritan dentro del sordo, monótono rumor de millares de coches, carros, tramways que tocan campanas ó trompetillas y el pito de las fábricas y el enorme bullir de 770 mil humanos con 77 millones de viviendas en la extensísima área del Plata á la Floresta y de Palermo á Barracas.

Y en confuso torbellino se revuelven en los mercados estrechos, hormigean en las veredas recreando la vista en las vidrieras y escaparates, desbordan hacia Palermo en toda clase de rodados, ó van, allá, al borde de los diques y de las dársenas, á completar la baraunda de los que cargan y descargan los buques, mueven los guinches, arrean las tropas de ganado que se envía á Europa, ó pululan curioseando a caza de novedades ó sensaciones. (...) ¹³⁵

Buenos Aires y sus progresos materiales eran contenidos particularmente destacados en las páginas del semanario tanto en imágenes como en textos, aunque la descripción de la ciudad como emblema de civilización y progreso era frecuentemente contrastada con notas críticas o irónicas acerca de las incomodidades sufridas por los habitantes debido al propio proceso de modernización. El desarrollo del Buenos Aires finisecular fue el marco progresivamente apropiado para el despliegue de actividades mercantiles en expansión. *Caras y Caretas* presentaba este aspecto como parte de una orientación global hacia el progreso. Con sus establecimientos, sus grandes tiendas, los

¹³⁴ Vanessa Schwartz propone esta perspectiva en su análisis del París de fines del siglo XIX en *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1999, p. 26.

¹³⁵ Brocha Gorda, “Buenos Aires pintoresco. La mañana”, *Caras y Caretas*, a. I, n. 11, Buenos Aires, 17 de diciembre de 1898.

BUENOS AIRES PINTORESCO



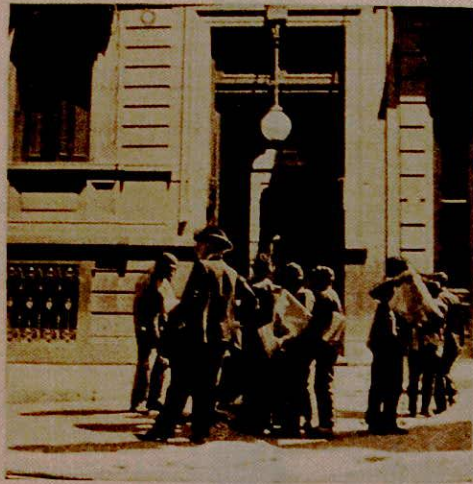
LA MAÑANA

EL último coche del tranway nocturno se lleva pesadamente a los tipógrafos soñolientos que han compuesto y dejado en la plana destinada al estereotipo los pensamientos, los sucesos, los latidos del día, a costa de sus dedos adormecidos y de sus pulmones cavernosos.

Ignora el lector que recorre las columnas, generalmente displicente, descontentadizo, tendido en mullido lecho y blandos almohadones, lo que enesta a los obreros del plomo el satisfacer su curiosidad, sus afectos y sus intereses cotidianos.

Brilla todavía el amarillento gas en las carnicerías de los mercados y en los pequeños puestos de venta para los barrios lejanos, alumbrando la faz de los que a la continua despedazan la carne de las reses, ensangrentadas las manos hasta la muñeca y enrojecidos los delantales, que hacen pensar en la blusa de los verdugos y evocan recuerdos de cristianos despedazados por los leones en el circo romano.

La algarabía de los volátiles en jaulas que transportan enormes carros a los mercados, alterna con las disputas de los carreteros en lenguaje más lleno de legumbres y pepinillos que los mis-



En la puerta de «La Nación»

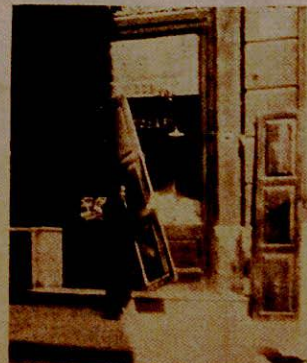


A la entrada de «La Prensa»

mos puestos en que aquéllos se depositan en toneladas, formando cercos de matizado rojo y verde y blanco, como los rábanos, como las coles, como los nabos.

Una faja azul asoma aclarando por grados hacia el otro lado del inmenso río, que aún duerme entre brumas y se rebaja ondulando en su lecho de greda y lamas glutinosas.

Millares de balandras, buques, vapores y embarcaciones de todo linaje se balancean como fantasmas informes bajo el silencio del sueño, que bate sus alas en los camarines donde reposan los anfibios humanos.



Sacando los postigos

nuevos bares, la ciudad es exhibida como escenario de consumo, y representa un tema significativo para el despliegue visual del periódico. Las ilustraciones de las “Páginas artísticas” como “En la avenida” ó “El aperital” revelan estos nuevos espacios en los cuales una de las actividades principales consistía en mirar la escena urbana, atravesando diversas sensaciones desde la optimista fascinación por las novedades hasta el disgusto por los cambios o el aburrimiento.

Walter Benjamin observó los fenómenos del desarrollo urbano inscriptos en la modernidad como operadores de experiencias visuales condicionadas por los principios de la publicidad que invitaban a mirar y no tocar, produciendo una espectacularización atravesada por el deseo y la idea de mercancía-fetiché, fenómenos ligados a los escaparates de vidrio de las grandes tiendas y los pasajes comerciales.¹³⁶

Por otra parte, quienes han historizado el consumo en el siglo XIX han apelado a la idea de Baudelaire del *flâneur*, tipo de espectador y consumidor urbano cuya situación específica implica movilidad y subjetividad. El *flâneur* camina por las calles u observa la multitud desde una ubicación particular, interrogándose sobre la modernidad misma y la riqueza de su cultura material inagotable. Se lo ha situado también como un privilegio burgués y masculino de la vida pública del París moderno.¹³⁷ Sin embargo, en el Buenos Aires de *Caras y Caretas* tenía lugar también la contraparte femenina del paseante masculino. En “En busca de pichinchas” una mujer se muestra frente a un escaparate, como paseante y potencial consumidora. Janet Wolf afirma que la existencia de la *flâneuse* era impensable en las divisiones de género del siglo XIX,¹³⁸ sin embargo Anne Friedberg junto con otros, señalan lo contrario, y trazan su origen en la ocupación femenina del espacio urbano a través de la cultura del consumo.¹³⁹ Las publicidades exhiben por lo general al consumo como una práctica femenina, de placer y ocio, más que como una actividad que formaba parte de la obligación diaria del trabajo del hogar. En la imagen, la mujer, en actitud y con tiempo para el ocio, observa una vidriera, pero el epígrafe y el cartel en el cual se lee “Fin de temporada” indican la existencia de grupos sociales que acceden al consumo a través de la búsqueda de saldos u ofertas y el surgimiento de productos especialmente dirigidos al mercado masivo.

¹³⁶ Susan Buck-Morss, *op. cit.*

¹³⁷ Véase Keith Tester (ed.), *The Flâneur*, New York, Routledge, 1994.

¹³⁸ Véase Janet Wolf, “The Invisible Flâneuse”, en *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 5.

¹³⁹ Véase Anne Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 32-37; Erika D. Rappaport, *Shopping for Pleasure: Women in the Making of London's West End*, New Jersey, Princeton University Press, 2000.

“El comercio moderno”¹⁴⁰ describe las nuevas instituciones comerciales instaladas en Buenos Aires al igual que en otras grandes ciudades del mundo, las grandes tiendas departamentales. Con sus vidrieras atractivas y cambiantes proponían una distracción urbana con la inclusión de lugares de esparcimiento, cafés, salones de lectura o de “escribir cartas” y devinieron verdaderos monumentos de consumo masivo.

La sociabilidad urbana activaba el consumo y la mirada destacaba las diferenciaciones sociales en las nuevas costumbres y los modos de exhibirse, como comenta Pellicer en una “Sinfonía”:

Alternando con las místicas contemplaciones, la juventud devota, en su tránsito por las profanas vías, se paraba á examinar los últimos modelos de trajes que las vidrieras exhiben, y por un momento sentíase más rendida á los halagos de la moda que á las bienaventuranzas ultraterrenas.

-¡Qué linda capa de pieles!- exclamaban ellas.

-¡Qué hermoso chaquet de esterilla!- exclamaban ellos.

Por obra del diablo se tiene á esta en que sastres y modistas están empeñados para el fomento de nuestra vanidad, y si no es cierto, hay que convenir en que merece serlo, pues sólo al mismo demonio pueden ocurrírsele las extravagancias á que hoy recurre la gente *chic* en sus adornos y vestimenta. (...) ¹⁴¹

El consumo y las estrategias comerciales desplegadas para estimularlo son registrados particularmente durante los meses de diciembre en ocasión de las fiestas navideñas. Buenos Aires se brindaba para el paseo de gente de todas las clases sociales que, en un ir y venir incesante curioseaban una profusión de objetos que

(...) desbordaba en las vidrieras de los grandes magazines y bazares, bajo el torrente deslumbrador de la luz eléctrica que echaba en las calles una tenaz reminiscencia del día. Las vidrieras de la Ciudad de Londres, del Progreso, de lo de Gath y Chaves, de la nueva y lujosa casa Peyrú, de las confiterías, de las joyerías, de las tiendas todas, de los almacenes, (...) En los bazares de la calle Florida el arte tenía expresiones delicadas y espléndidas, en bronces, mármoles, cuadros, faiences del más raro primor, bibelots caros y excéntricos, objetos de alto linaje artístico, que ya pide y sabe pagar el Buenos Aires rico, rápidamente refinado en sus aficiones por el contacto de las civilizaciones diversas que diariamente lo penetran y pulen, produciendo en su médium social propicio á los más varios y difíciles cultivos, un rápido y gallardo florecimiento de cultura. (...) Y el río negro y movable de las gentes en masas interminables, seguía y seguía lentamente por las veredas, bajo el claro reverberar de los focos voltaicos, y por las calles y por la vasta Avenida de Mayo, (...) paseaba bajo el apacible cielo, en la templada Noche Buena (...) ¹⁴²

(Figuras 32, 33, 34)

¹⁴⁰ “El Comercio moderno”, *Caras y Caretas*, a. VI, n. 243, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1899.

¹⁴¹ Eustaquio Pellicer, “Sinfonía”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 80, Buenos Aires, 14 de abril de 1900.

¹⁴² “Las fiestas de Navidad. En la calle”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 65, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1899.



EN LA CALLE

Los primeros días de Año en la calle—los últimos casi—porque con la proximidad de los tres grandes días del año cristiano—Navidad, los Reyes—el cuerpo de transeúntes, el trabajo no es el espíritu una impetuosa fiesta. Navidad, la primera. Irán fuera de la religión, ha dado la medida de lo que sea en las otras. Todo el mundo se mueve en las calles, bulliciosas y ruidosas, favorecido por una temperatura y un grado que en estas latitudes del planeta priva al cuerpo humano del pesbre, de sus días más polvorientos encantos; no se salda aquí el sereno primado del Día, sino por los ruidos animales de otros animales que constituyen el ritmo de la Navidad, agitando al niño y alvando las augustas lenguas de la divina pospera, con el olor de sus rosarios y el calor de sus quejidos volados. Aquí no lleva sobre las lenguas herbes de las amargas que van molidos, agitando en la tibia que los que destinan los minutos de la vida a otros fines. Hasta que se mira a los tres reyes con los pedidos alvando con los puros las mueras de alvando de cada uno de los días. Por el cambio, aquí tiene el movimiento del Río de Dios, toda circunferencia de galas, y la mujer, el momento con que los magos permutaron el mundo, el momento en paberos de oro empoderados, de todos, pero a que los molinos, de las rotulas que las cosas se moviera mejor suavemente en los caminos, y que los magos y candelas y ramilletes se movieron a los pies de los santos, arrojando alvando de los tiempos, desde el primer los radiantes que el momento parvulo, el momento de que arrojaba la historia de la humanidad, se reproduce en toda su ligeros sublimidad.

Las calles y las plazas de Buenos Aires se llenaban, en verdad, para las fiestas de conmemoración temporal del género de todas las clases sociales que los invadido en un día y venir incesante, cubriendo el mundo, en las calles, con el torrente del mundo, en la eléctrica que se cubra en las calles una tenaz reminiscencia del día. Las vidrieras de la Ciudad de Londres, del

Progreso, de lo de Gatsy y Chaves de la mujer y la mujer, de las confiterías, de las pastelerías, de las tiendas, de los almacenes, donde el ramo de la vidrieras se perfecciona, elevándose a valedores, equiparándose a valedores, desapareciendo de la vida la función del comer—todo los esfuerzos se ponen en las cosas, en las cosas más o menos bellas, algunas de gusto relativo, algunas por la buena intención. En las vidrieras de la calle Florida el arte toma expresiones bellas y expresivas, en bonacas, marfiles, cuadros, latentes del mundo, grupos, dibujos, caros y expresivos, objetos de alto interés artístico, que se pide y caben por el contacto de las civilizaciones, diversas que dirigiéndose a los gustos y pabos, produciendo un su todo social, presentando a los ojos caros y sublimidad, un rápido y galante fortalecimiento de cultura. Las joyas se engraban con el río, los años de los desiertos, irridados que emergían desde allá adentro, de los ligeros escapitales de cristal tallado, donde las joyas, bajo las dos engarces, ocultas, se veían de las irrasas.



que se destinan los minutos de la vida a otros fines. Hasta que se mira a los tres reyes con los pedidos alvando con los puros las mueras de alvando de cada uno de los días. Por el cambio, aquí tiene el movimiento del Río de Dios, toda circunferencia de galas, y la mujer, el momento con que los magos permutaron el mundo, el momento en paberos de oro empoderados, de todos, pero a que los molinos, de las rotulas que las cosas se moviera mejor suavemente en los caminos, y que los magos y candelas y ramilletes se movieron a los pies de los santos, arrojando alvando de los tiempos, desde el primer los radiantes que el momento parvulo, el momento de que arrojaba la historia de la humanidad, se reproduce en toda su ligeros sublimidad.

Las calles y las plazas de Buenos Aires se llenaban, en verdad, para las fiestas de conmemoración temporal del género de todas las clases sociales que los invadido en un día y venir incesante, cubriendo el mundo, en las calles, con el torrente del mundo, en la eléctrica que se cubra en las calles una tenaz reminiscencia del día. Las vidrieras de la Ciudad de Londres, del



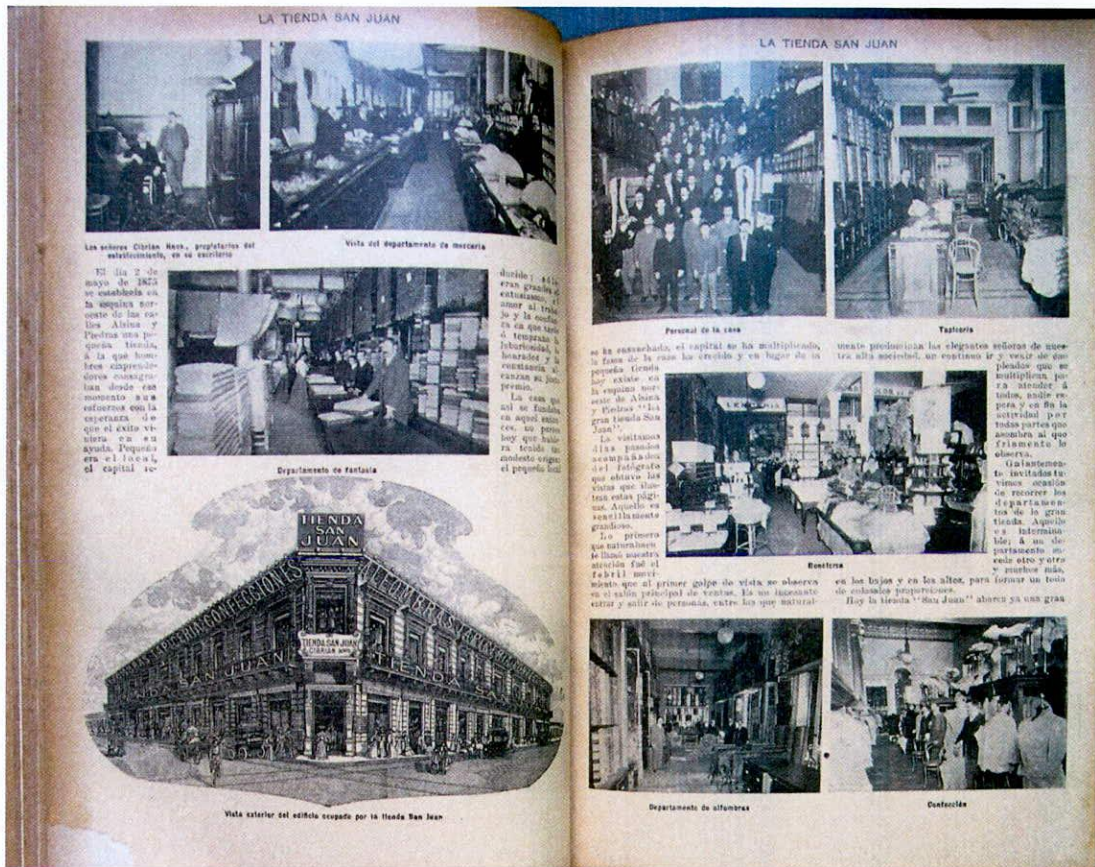
VISITANDO LAS VIDRIERAS

UNA ELECCIÓN DIFÍCIL

Fot. de CARAS y CARETAS.

32
"Las fiestas de Navidad", *Caras y Caretas*, a. II, n. 65, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1899.

33
Visitando las vidrieras, *Caras y Caretas*, 1904.



34
 La tienda de San Juan, *Caras y Caretas*, 1904.



El propósito de diseminar el consumo a las clases media y popular es señalado por el semanario en una nota acerca de la inauguración de la casa de la Cooperativa Nacional de Consumos en la calle Suipacha 263, sociedad que contaba con la cantidad de 7200 socios, que permitía llevar al terreno de la práctica “los anhelos de todo un pueblo que gime agobiado por los altos precios á que han llegado los artículos más indispensables á las necesidades ordinarias de la vida”. Suscribiendo una acción de veinte pesos moneda nacional, pagados en cuotas mensuales de dos pesos, “todos, pobres y ricos, burgueses y obreros, pueden en cualquier momento, incorporarse a la institución y gozar de las ventajas y beneficios que ella ofrece...”¹⁴³ Las fotografías que la nota presenta exhiben productos de consumo como productos de bodega, tés y cafés, artículos de menaje y conservas, en un despliegue visual tendiente a atraer al consumo más que a contribuir a la solución de problemas como los precios o la carestía, referidos en el texto. (Figuras 35, 36, 37)

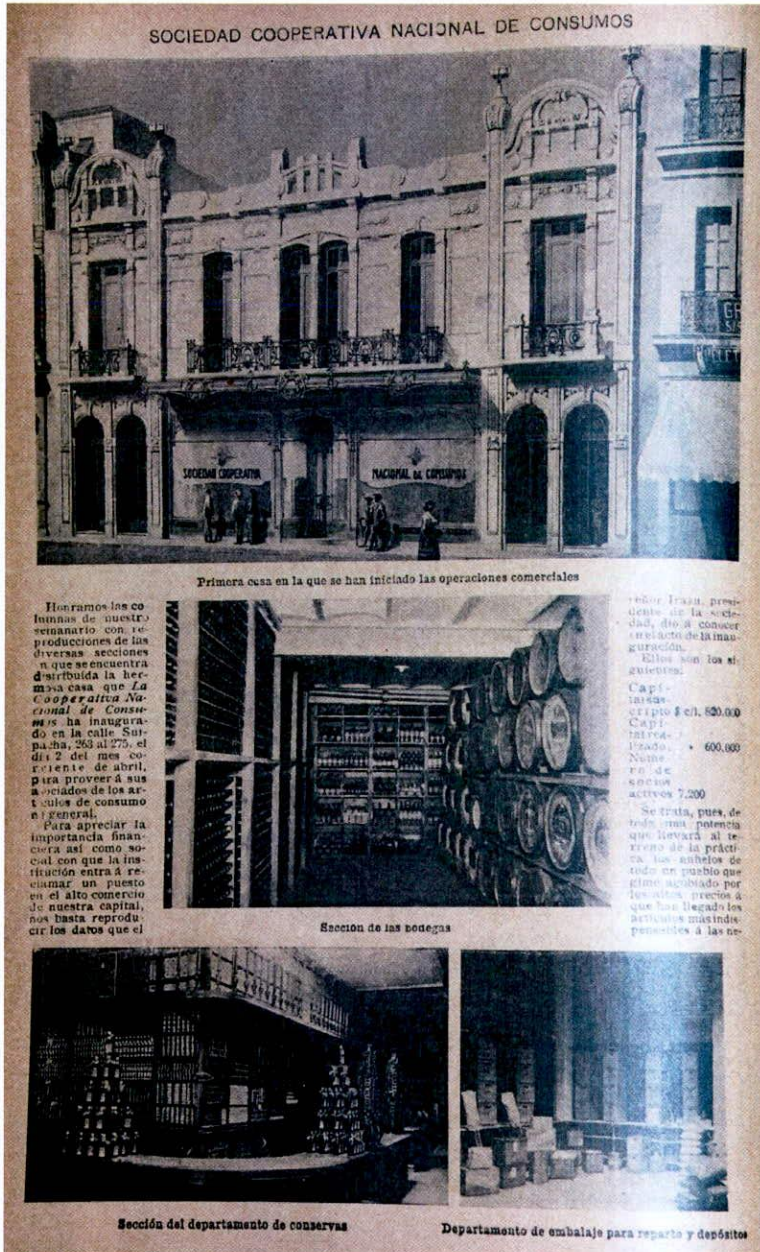
Pero la ciudad no es sólo propuesta como un espacio de consumo sino también como escenario de exposición y de intercambios visuales en ocasión de las fiestas de carácter religioso, cívico o tradicional que se festejaban públicamente y que representaban momentos en los cuales se fundían formas de cultura tradicionales y populares con otras modernas en una versión sensacionalizada de la vida contemporánea y del momento particular de la fiesta. La multitud como actor social participaba de la fiesta pero cada vez más la consumía como espectáculo. (Figuras 38, 39) Las crónicas de las fiestas cívicas y sus imágenes de las conmemoraciones del 25 de mayo, 9 de julio o aún del tradicional Corpus Christi describen:

La sensación penetrante y grata de los recientes festejos cívicos que han dejado sin duda como una pincelada de luz en la memoria del pueblo, actor y espectador á la vez en las regocijadas conmemoraciones, aconseja que se les consagre una reseña en síntesis, más bien gráfica que narrativa, para que cada uno pueda reavivar fugazmente, al hojear este número, la impresión recibida, ó gozar otra nueva. —El sentimiento patriótico del pueblo argentino le ha hecho suspender un instante la tarea gigantesca y múltiple con que elabora su porvenir, para consagrar un recuerdo ferviente de gratitud y amor (...) ¹⁴⁴

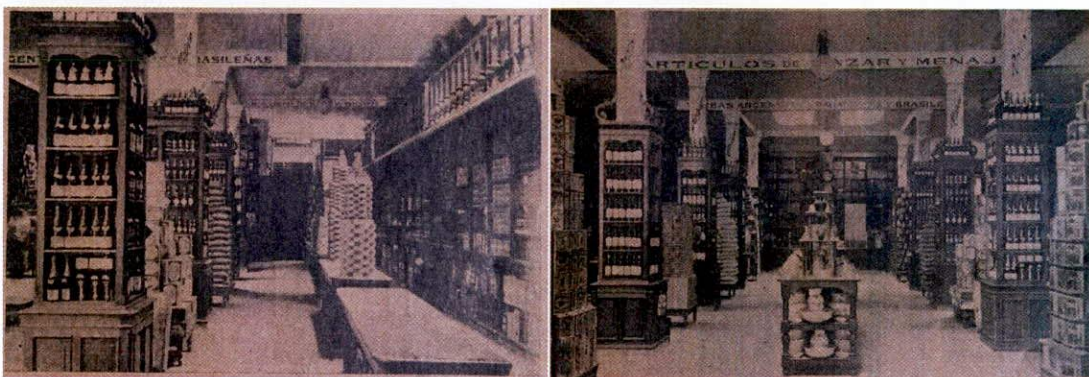
El Carnaval, por otro lado, festejado en Buenos Aires desde los tiempos coloniales, había experimentado sucesivas transformaciones desde los comienzos del siglo XIX debido a factores como los cambios en las relaciones entre las clases populares y las *élites*, las

¹⁴³ “Sociedad Cooperativa Nacional de Consumos”, *Caras y Caretas*, a. IX, n. 392, Buenos Aires, 7 de abril de 1906.

¹⁴⁴ “Las fiestas mayas”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 35, Buenos Aires, 3 de junio de 1899.



35
Sociedad
Cooperativa
Nacional de
Consumos, *Caras y
Caretas*, 1906.



36-37
Local de la Sociedad Cooperativa Nacional de Consumos, *Caras y Caretas*, 1906.

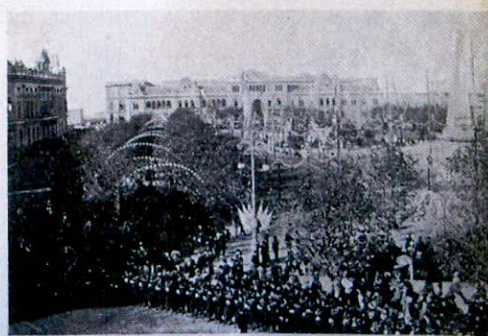
LAS FIESTAS MAYAS



El Presidente y su comitiva saliendo de la Catedral después del «Te-Deum»

La sensación penetrante y grata de los recientes festejos cívicos, que han dejado en el alma una impronta de luz en la memoria del pueblo, autor y espectador de la vez de las regocijadas conmemoraciones, asegura que se los celebrará una vez más en síntesis, más bien gráfica que narrativa, para que cada uno pueda revivir figuradamente, al releer este número, los momentos recibidos, y pasar otros nuevos.

El entusiasmo patriótico del pueblo argentino le ha hecho suspender en momentos la tarea gigantesca y múltiple que se elabora en el país, para consagrar un recuerdo de viviente gratitud y amor a los grandes que



Aspecto de las fiestas de Mayo en el momento de la parada.

38

“Fiestas mayas”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 35, Buenos Aires, 3 de junio de 1899.

FIESTAS JULIAS
El Te Deum y el desfile militar



El desfile militar en la República de Argentina. El Te Deum y el desfile militar

El Te Deum, que se hizo en su día para celebrar la victoria de las escuelas cristianas, se volvió una vez más un momento de unión y de cooperación internacional, que permitió a la gente celebrar el día de la victoria, ya los temores de los días de la guerra.

La victoria fue celebrada en las calles por medio de un desfile de soldados. Este día, que es el Te Deum del día. A la solemnidad religiosa asistió el presidente de la República, y los ministros. Terminada la ceremonia de la metropolitana, el general Irujo, y sus acompañantes fueron a pie a la casa rosada, desde donde presenciaron el desfile de las tropas.

En dicho desfile figuraron el Colegio Militar, los batallones 1.º, 2.º, 3.º y 4.º de infantería, el regimiento y de artillería de campaña, y el 5.º de caballería de línea, más de la Escuela Naval, cabos de cañón y batallones de maestreía.



Por de CARAS Y CARETAS.

EL DESFILE MILITAR

39

“Fiestas julias. El te deum y el desfile militar”, *Caras y Caretas*, 1901.

intervenciones políticas y regulaciones oficiales o los cambios sociales y culturales producto de la inmigración masiva.¹⁴⁵

Hasta los años '80 el protagonismo de la distracción lo acaparaban los juegos de agua, harina, u otros objetos que se arrojaban desde las azoteas de las casas creando verdaderas batallas barriales, pero hacia fines del siglo XIX tuvieron un desarrollo cada vez mayor los festejos de carnaval que involucraban corsos, comparsas y orfeones caracterizados por sus vestimentas, coros, bandas y orquestas. Hacia fines de siglo se había instituido, por ejemplo, el "Corso de las Flores" organizado por la Sociedad de Beneficencia en el Parque 3 de Febrero en el cual desfilaban lujosos carruajes a los cuales el público arrojaba flores. Los centros y las comisiones encargadas de los festejos se organizaban meses antes de la fecha buscando financiar mediante colectas y donaciones los gastos concernientes a la instalación de luces y adornos. Los desfiles nocturnos llevados a cabo en las calles Florida, Rivadavia y Victoria se fueron extendiendo a otras calles del centro y más tarde a distintos barrios y suburbios. Las crónicas de los diarios relatan que los habitantes de Buenos Aires se reunían para no perderse ningún detalle y contemplar el espectáculo, quienes vivían sobre las calles dispuestas para los corsos adornaban sus balcones con flores y faroles y quienes residían fuera de esas arterias, concurrían con sus sillas y se ubicaban a lo largo de las veredas. El lujo, los carruajes y el vestido de las familias más acomodadas eran parte del espectáculo para las clases populares: el carnaval era uno de los tantos momentos en los cuales los signos de diferenciación social permanecían altamente visibles.

En 1900 sumaban diecinueve los diferentes corsos organizados, se suspendía la circulación de carros y tranvías por donde debían pasar las comparsas, y un decreto prohibía arrojar agua o cualquier otro objeto que no sea papel cortado, flores sueltas o serpentinas. El desfile oficial se organizaba con fines benéficos y tenía lugar en la calle Corrientes en la que en 1899 con motivo de los desfiles se instaló un sistema de luz, grandes arcos y millares de banderas. Los cronistas describen el lujo, el grandioso espectáculo, la exhibición de "belleza". Las comparsas se multiplicaron y hacia 1900 el lujo de los trajes y la preparación musical caracterizaron la época. Las comparsas más activas eran las de las comunidades de inmigrantes como de las diferentes regiones de España, las

¹⁴⁵ Daniel O. de Lucía, "Carnaval y sociedad en la Gran Aldea", *Todo es Historia*, n. 331, Buenos Aires, 1995.

italianas, las caricaturescas, las de las comunidades de negros y mulatos, las barriales, las gauchescas.¹⁴⁶ (Figuras 40, 41)

Caras y Caretas participa activamente de este proceso de espectacularización del carnaval, estimulando con premios a las mejores comparsas y disfraces, publicando crónicas carnavalescas, describiendo escenas de los festejos tanto en la calle como en los salones, fotografiando y publicando, año tras año, decenas de hombres, mujeres y, sobre todo niños en sus disfraces, y destacando los particulares avatares de cada uno de los festejos describiéndolos como fenómenos principalmente dirigidos a la percepción visual. En el carnaval de 1900 “pintarrajeado, chillón, discordante” al que le habían dado, a diferencia de los de los años anteriores, un nuevo aspecto “más artístico y atrayente”

(...) Las comparsas filarmónicas y los corsos dieron la nota agradable y expansiva en el cuadro multicolor y estrepitoso de los días carnavalescos. Los orfeones, el Gallego y el gallego Primitivo, con sus vistosos hábitos de Santiago, de capa rosada con alto cuello Stuart éstos, y de capa caída, blanca y flotante sobre el traje de terciopelo negro los primeros, el orfeón Buenos Aires, también floreciente, se destacaron por el número de músicos y la destreza y afinación de sus masas corales (...) La Juventud Unida, de vistoso disfraz, los Carreros y los Astrónomos del siglo XX, la Sac y Mac, ya conocida del público, y algunas otras, valían la pena de ser vistas, y no defraudaban sino á medias el altruista propósito que las echó a la calle, de divertir á la gente á costa de su ingenio y su transpiración. (...)

Los corsos ofrecieron la animación feérica de otros años, atrayendo a las calles donde se celebraban, bajo arcadas de luces y frondas de follaje, toda la población de los contornos, que quedaban desiertos y como abandonados en su semiobscuridad silenciosa por las gentes alegres que corrían a mariposar locamente entre la luz y el estruendo discordado y chillón del desfile carnavalesco, vibrante de bullicio.¹⁴⁷

Despliegue y consumo visual institucionalizado. El museo y la exposición

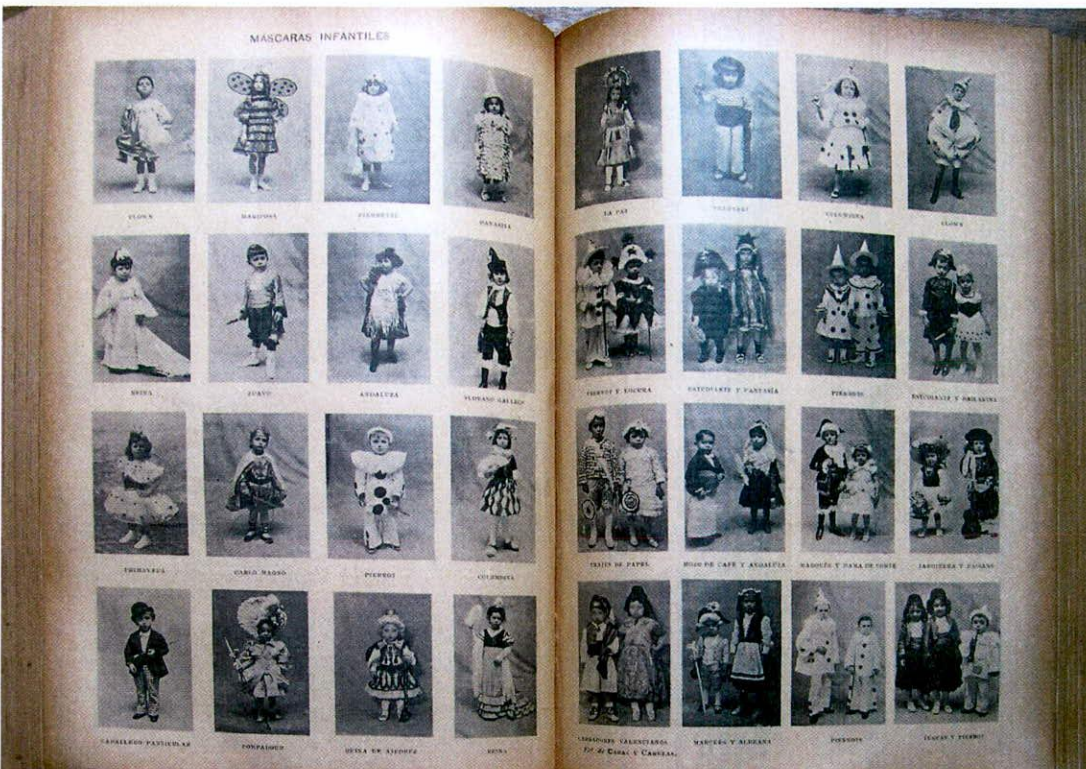
Como se viene sosteniendo en este capítulo, la tecnología visual de *Caras y Caretas* suscitó la objetivación y exhibición a través de imágenes de todo hecho pasado o presente y todo objeto material y estaba ligado al impulso de espectacularización perceptible también en otras formas de cultura y consumo visual como ferias, carnavales, fiestas cívicas o religiosas, vidrieras comerciales, monumentos, exposiciones de arte, museos de historia y ciencias naturales, exhibiciones de la industria nacionales e internacionales, dioramas y

¹⁴⁶ Véase Enrique H. Puccia, *Breve historia del carnaval porteño*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1974, pp. 64 y ss.

¹⁴⁷ Evohé, “El Carnaval”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 74, Buenos Aires, 3 de marzo de 1900.



40
"Los corsos de Carnaval",
Caras y Caretas, 1904.



41
"Las máscaras infantiles",
Caras y Caretas, 1904.

panoramas. Este impulso de espectacularización o despliegue visual -vinculado al desarrollo y circulación de diversas disciplinas (historia, biología, antropología, historia del arte) y a sus formaciones discursivas- ha sido interpretado a través de un aspecto significativo del siglo XIX, caracterizado por la idea de “complejo exhibicionario”, propuesto por Tony Bennett.¹⁴⁸

Douglas Crimp incluye al museo —junto con las prisiones, asilos, hospitales- entre las instituciones articuladoras de las relaciones de poder y saber analizadas por M. Foucault como lugares de confinamiento.¹⁴⁹ Bennet analiza esta analogía y afirma que si bien los museos contienen objetos dentro de sus muros, en el siglo XIX abren sus puertas al público en general y devienen instituciones de exhibición antes que de confinamiento, conformando relaciones entre poder y disciplina más complejas. Los museos de arte, junto con un conjunto más amplio de instituciones, al contrario de los lugares de vigilancia y castigo, se involucraron en el siglo XIX en la transferencia de objetos y cuerpos del dominio cerrado y privado en el cual habían sido dispuestos a un campo progresivamente más abierto y público en una dirección de carácter opuesto al de las instituciones carcelarias, si bien presentan con éstas rasgos en común y sus historias no están totalmente separadas. Las formas de exhibición imbricadas con las nuevas formas de espectáculo produjeron un conjunto más complejo y matizado de relaciones a través de las cuales el poder fue ejercido en un impulso por ganar los corazones y las mentes de los individuos y entrenando sus cuerpos y miradas hacia esas formas culturales. Los individuos, devenidos ciudadanos, no sólo serán objeto sino también sujetos de conocimiento. La propia mirada será así interiorizada como principio de autovigilancia y, a partir del estado moderno y el desarrollo de la democracia, permitió una autorregulación social.¹⁵⁰

Si el dispositivo panóptico tornaba todo visible a los ojos del poder, la tecnología de la visión que se establece en el complejo exhibicionario revierte el principio panóptico. Ya no sólo todos pueden ser vistos sino que también pueden ver: las mercancías, objetos de

¹⁴⁸ Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London-New York, Routledge, 1995 y del mismo autor, *Past Beyond Memory. Evolution, Museums, Colonialism*, London-New York, Routledge, 2004. Véase para una perspectiva panorámica sobre este tema Bettina Messias Carbonell (ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, Malden-Oxford, Blackwell Publishing, 2004.

¹⁴⁹ Douglas Crimp, “On the Museum’s Ruins”, en Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1985, p. 45.

¹⁵⁰ Tony Bennet, *op. cit.*, p. 119.

arte y también a la propia multitud mirando, combinando así las funciones de espectáculo y vigilancia.¹⁵¹

La nota inaugural del semanario correspondiente al 8 de octubre de 1898 informa sobre el Pabellón de la Exposición Nacional¹⁵² en conexión con el impulso hacia el despliegue visual de las exposiciones que se había iniciado, de acuerdo con algunos historiadores, cuando a mediados del siglo XIX la exposición en el Crystal Palace en 1851 - *The Great Exhibition of the Arts and Manufacturers of All Nations*- inaugura la serie de grandes exposiciones internacionales. Donald Preziosi señaló que en la lógica espacial y la opticalidad del edificio y los modos con los cuales el Crystal Palace corporeizaron los principios epistemológicos de orden e identidad debe reconocerse nuestra modernidad.¹⁵³ Su construcción translúcida, expandible, que puso en exposición las diferencias y similitudes, jerarquizando los pueblos entre sí, significando sus producciones y mostrándolos en una ilusión de totalidad universal, metáfora del mundo entero, parecía contener todas las cosas y todos los pueblos como templo de consumo imperial.¹⁵⁴

El Crystal Palace fue replicado en innumerables exposiciones, museos, y planificaciones urbanas creadas a través de Europa y del mundo bajo su dominio o influencia. Su orden exhibicionario, sin embargo, expresaba un esquema cognoscitivo dominado por los ojos europeos. La otredad estaba presente pero en una uniformidad sólo aparente.

El espíritu de monumentalidad, universalidad ilusoria, mezcla de aspiración pedagógica y espectacularidad feérica de estas exposiciones es claro en una nota de *Caras y Caretas* al respecto de la Exposición Universal de Saint Louis de 1904:

(...) Parece el interior de un colosal proscenio antes de levantarse el telón. (...) Pero, en fin, ya está todo para terminarse. Mirando desde el Palacio de Fiestas que domina el panorama desde la altura de una colina, el espectáculo ha de ser gratificador para los que han concebido la obra. Los palacios se alzan en el espacio que dejan entre sí las avenidas que irradian desde la colina como las varillas de un abanico. Ahí está el de Agricultura, el ámbito más grande del mundo (...) ya no son palacios ni salas: son verdaderos bosques (...)

Ya comprenderán ustedes que no habrá ser humano que consiga visitar la exposición en detalle. Tendría que caminar no menos de veinte leguas por el interior de los palacios sólo para recorrer las calles que dividen las exposiciones parciales de las distintas naciones. Y

¹⁵¹ Véase para el análisis de estas cuestiones en América Latina, Jens Anderman y Beatriz González-Stephan (comp.), "Introducción", en *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.

¹⁵² "La Exposición Nacional. Vista del conjunto de las instalaciones", *Caras y Caretas*, a. I, n. 1, Buenos Aires, 8 de octubre de 1898.

¹⁵³ Donald Preziosi, *Brain of the Earth's Body. Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2003, p. 95.

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 97.

aún así habría hecho sólo una visita somera, como la haría quien curiosease las vidrieras de una calle sin entrar á las tiendas.

Pero es claro que así es mejor. Este es el siglo de la especialidad, y las exposiciones deben enseñar á todos. Es incalculable lo que mostrarán, cuando se abran al público, los trece inmensos palacios que contendrán los productos del trabajo humano. Téngase en cuenta que el lugar ocupado por estantes, vitrinas, máquinas, etc. llenaría el espacio limitado por las calles Rivadavia, Tucumán, Artes y Callao.

Los países extranjeros han mandado legiones de especialistas para estudiar esta enorme feria, la que será más instructiva que ninguna otra, pues más se ha tenido en vista su valor educativo que el propósito de reclame.

(...) La exposición no carecerá de las diversiones que constituyen hasta ahora el cebo con que se atraen las multitudes. Los teatros, los circos, los espectáculos raros y sensacionales tienen su lugar destinado (...) Allí se presenciarn los bailes exóticos, se verán los enanos y gigantes, indios —un rey (!) de la Patagonia entre ellos— contorsionistas, funámbulos, fakires, no faltando espectáculos más instructivos, como promete serlo la excursión á las minas de carbón, el viaje a la luna y los grandes ‘stereopticons’.¹⁵⁵

Walter Benjamin destacando el rol regulador del capitalismo en el proceso de surgimiento, difusión y consolidación de las exposiciones, afirma que el fetichismo de la mercancía domina las exposiciones universales:

(...) Surge ésta del ‘deseo de entretener a las clases trabajadoras, y se convierte para ellas en una fiesta de emancipación’. Los trabajadores, como clientes, están en primer plano. El marco de la industria de recreo aún no se ha constituido. La fiesta popular lo establece (...) Las exposiciones universales ensalzan el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco en el que su valor de uso retrocede. Inauguran una fantasmagoría en la que penetra el hombre para hacerse distraer. La industria de recreo se lo facilita aupándole a la cima de la mercancía. Él se deja llevar por sus manipulaciones al gozar de su alienación respecto de sí mismo y de los demás. (...) ¹⁵⁶

Hacia fines del siglo XIX estas exposiciones no sólo se tornaron aún más espectaculares y monumentales sino que adquirieron un significado adicional. Además de los fines comerciales y manipulación económica observados por Benjamin, que proporcionaban muestras altamente visibles del progreso industrial presentado utópicamente como progreso sin límite los gobiernos se habían involucrado de tal manera con las exhibiciones como parte del nuevo imperialismo, que cada pabellón nacional promovía las propias riquezas y desarrollos industriales, comerciales, sociales y culturales como una mercancía patriótica en exhibición.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Ernesto Nelson, “La exposición de San Luis. Antes de la apertura”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 297, Buenos Aires, 11 de junio de 1904. En el contexto del envío argentino a esta exposición cabe destacar el conjunto de obras de arte seleccionado y organizado por Eduardo Schiaffino, conjunto que logró una considerable cantidad de premios entre los que se encontraba un “Gran Premio” para *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova. Véase Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 313-318.

¹⁵⁶ Walter Benjamin, *op. cit.*, 2009, pp. 41-42.

¹⁵⁷ Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 105.

En cuanto a nuestro país, los primeros envíos a las exposiciones universales no fueron proyectos orgánicos y dependieron más de la iniciativa privada que de la intervención oficial, pero a partir de la Exposición Universal de París de 1889 la participación forma parte de la política del estado, lo cual se repitió en las exposiciones celebradas en Estados Unidos, la de Chicago de 1893, la de Saint Louis en 1904, etc. (Figura 42). El Estado argentino, como parte de su gestión educativa y *civilizatoria*, entendía que los envíos de productos del suelo –fósiles, minerales, productos agropecuarios- así como manufacturas, y objetos de carácter simbólico-, impresos y obras de arte, era material significativo del avance del país y de un logro colectivo nacional. Las retóricas del nacionalismo y la del progreso a través de las exhibiciones sirvieron a la Argentina a los fines de una visibilidad en el conjunto de las naciones ligada a la inclusión de nuestro país en el orden capitalista, para atraer inversores e inmigrantes.¹⁵⁸

Caras y Caretas se refiere a la exposición de Saint Louis a través de notas gráficas – firmadas por Ernesto Nelson, uno de los miembros auxiliares de la comisión organizadora del envío argentino- en las cuales se destaca la participación argentina.

El pabellón argentino de las artes liberales (...) buen modelo de simplicidad arquitectónica que acusa sobriedad y gusto ofrece al visitante valiosas muestras de los progresos de nuestro país presentados en cartas y álbums suficientes á dar excelente idea de la Argentina á los visitantes del gigantesco certámen internacional.¹⁵⁹

Argentinos en la exposición de San Luis

El pabellón argentino en la exposición de San Luis, ha constituido desde los primeros días, uno de los centros de atracción más efectivos, favoreciendo con su presencia las distintas instalaciones una concurrencia numerosa de turistas y familias, entre las que, como es natural, se encuentran muchas argentinas (...)¹⁶⁰

Pero todos los desarrollos señalados en relación con los dispositivos de exhibición se tornan, por lógica, particularmente significativos en el ámbito de las artes visuales, ya que en el proceso de institucionalización del campo artístico que tuvo lugar hacia fines del siglo XIX se manifestó explícitamente el lugar que las imágenes ocuparon en las políticas de la modernidad, así como las estrategias desplegadas por los actores sociales del campo

¹⁵⁸ Álvaro Fernández Bravo, "Latinoamericanismo y representación: iconografías de la nacionalidad en las exposiciones universales: (París, 1889 y 1900), en Marcelo Montserrat (comp.), *op. cit.*, pp. 171-185.

¹⁵⁹ "La exposición de San Luis", *Caras y Caretas*, a. VII, n. 308, Buenos Aires, 28 de agosto de 1904.

¹⁶⁰ "Argentinos en la exposición de San Luis", *Caras y Caretas*, a. VII, n. 313, Buenos Aires, 1º de octubre de 1904.

ARGENTINOS EN LA EXPOSICIÓN DE SAN LUIS

El pabellón argentino en la exposición de San Luis, ha constituido desde los primeros días, uno de los centros de atracción más efectivos, favoreciendo con su presencia las distintas instalaciones una concurrencia numerosa de turistas y familias, entre las que, como es natural, se encuentran muchas argentinas.

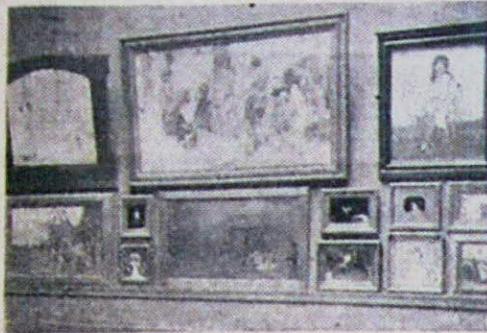
En una de las vistas, sacada con motivo de una visita realizada últimamente, aparecen la doctora López y su señora madre, los señores



VISTA EXTERIOR DEL PABELLÓN ARGENTINO

ahí que se organizaron excursiones en comandita criolla, una de las cuales, al lago de Cayuga, dió pretexto á un soberbio asado al asado. Hablar de lo espléndidamente que recibieran los estómagos el manjar criollo con saborito yarqui, sería repetir la eterna cantinela de lo bueno, lo bueno, etc.

Los excursionistas, entre los que se encontraban además de los nombrados, el señor Alejandro Sorondo, en cuyo honor realizó el



LA SECCIÓN DE PINTURA



LA SECCIÓN DE ESCULTURA

res Enrique Nelson, representante de la sección agricultura, Ernesto Nelson, cuyos cuadros gráficos sobre producción argentina han llamado tanto la atención, el señor Horacio Anasagasti, el inspector de escuelas Teodoro Beratti, el señor Manuel Zavaleta, quien tiene expuesta una espléndida colección de arqueología y etnología, el doctor Puentes, el señor Alejandro Sorondo y su hijo, etc.

Y como además de estas visitas que tanto agradan á nuestros compatriotas, pues del conjunto de lo expuesto se saca en consecuencia una nota altamente honrosa para las industrias y todo género de producciones nacionales, se cuenta siempre con un espíritu que ni pintado para divertirse y recordar cuando viene á pelo, la patria ausente. De



ENTRADA Y ESCALERA DEL PABELLÓN CON LOS OFICIALES Y CADETES DE LA SOCIEDAD AGRICOLA ARGENTINA QUE VISITABAN LA EXPOSICIÓN.

paseo y se preparó el asado, visitaron la universidad de Cornell en la ciudad de Ithaca, á inmediaciones del lago Cayuga. Se recorrieron todas las instalaciones, siendo los visitantes amablemente acompañados por los jóvenes compatriotas que allí reciben instrucción.

El núcleo de argentinos congregados con este motivo, recordó en la forma más característica -vidalitas, tristes, baile y guitarra- á la patria lejana, haciendo todos gala de un buen humor á prueba de flema sajona y mezclando á las enrevesadas dicciones de Washington, los dichos más netamente criollos.

El señor Sorondo, secretario de la Cámara de Diputados, estará de regreso entre nosotros en los primeros días del año próximo.



GRUPO DE ARGENTINOS Á LA ENTRADA DEL PABELLÓN



CORDERO AL ASADO CON QUE OBSEQUIARON LOS ESTUDIANTES ARGENTINOS DE LA UNIVERSIDAD DE CORNELL AL

artístico para ampliar el público, “educar su gusto”, abrir nuevos espacios de exhibición, actividades que se produjeron conjuntamente con un proceso más amplio ligado a intereses comerciales y sociales, el proceso de difusión del consumo de obras y objetos artísticos.

“Amateurs”, (Figura 43) ilustración firmada por C. Villalobos, indica la existencia de una práctica de consumo artístico por parte de nuevos públicos que accedían a los espacios de exhibición de obras de arte, espacios que además se multiplicaron hacia fines del siglo XIX. Una de las mujeres representada sostiene en sus manos -y consulta- una guía o catálogo, elemento necesario para la educación de ese público cuyos gustos y sensibilidades debían ser acomodados a los códigos impuestos por el nuevo consumo de las “bellas artes”. Sin embargo, estos “*amateurs*” o “aficionados”, como fueron calificados por la prensa de la época, compradores eventuales de obras, manifestaban ya cierta competencia en las reglas del gusto artístico, cierta frecuentación que les permitía participar del “gusto burgués”,¹⁶¹ ligado a una identidad social y a la ostentación de carácter material y simbólico de la burguesía en ascenso.

María Isabel Baldasarre señala la existencia hacia fines del siglo XIX de dos circuitos diferentes de consumo artístico, aunque mutuamente conectados, uno comercial y otro institucional. El circuito comercial estaba activo desde poco después de mediados del siglo XIX bazares, pinturerías, mueblerías, o comercios de ramos generales exhibían y comercializaban cuadros junto con otro tipo de objetos como estampas, bronce, mármoles, *bibelots*, porcelanas o piedras lujosas. Este comercio estaba dirigido tanto a la alta burguesía que acumulaba objetos lujosos en sus “palacios” o hacia sectores medios que consumían reproducciones litográficas, oleografías o copias de objetos artísticos. Hacia el final del siglo este comercio deviene particularmente prolífico, instalado en su mayoría en la calle Florida. Muchos de estos locales publicitan sus objetos en *Caras y Caretas* como Arturo Demarchi, Samuel Boot, Durán Hnos., M. Mondet, y en algunos casos se desarrollaron hasta desembocar en la galería profesional, como es el caso de Francisco Costa, que, a partir de 1898, devendrá en Salón Costa.¹⁶²

Hacia fines de siglo la diferenciación entre los ámbitos comerciales y los institucionales se tornó más representativa. La actividad institucional estuvo orientada al desarrollo de las “bellas artes” insertadas en los debates y reflexiones en torno a la nacionalidad así como a la consideración de las artes visuales dentro de la concepción del

¹⁶¹ María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006, p. 28.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 36-37.

PÁGINAS ARTÍSTICAS



AMATEURS, FOR VILLALOBOS

43

"Amateurs", *Caras y Caretas*.

progreso y la civilización, sosteniendo la idea de que el arte complementa el progreso material de las naciones.¹⁶³ La actividad institucional y educativa promovida por un grupo de artistas había tenido una de sus primeras importantes cristalizaciones materiales en la fundación en 1876 de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.¹⁶⁴ Este grupo, entre los que figuraban Eduardo y Alejandro Sívori, Eduardo Schiaffino, Carlos Gutiérrez, Alfredo Paris, José Aguyari, Juan Camaña, a los que después se sumaron Ernesto de la Cárcova, Reinaldo Giudici, Ángel Della Valle, tenía por aspiraciones la profesionalización de la actividad artística, la superación de sus recursos materiales y técnicos, la elevación de la actividad a la categoría de actividad intelectual interviniendo en los grandes debates del momento, la conformación de un público y un mercado para el arte argentino, la difusión del mismo a partir de la práctica periodística y la multiplicación de los espacios específicos de exhibición, el establecimiento de vínculos con las grandes metrópolis internacionales, en vistas a concretar viajes de aprendizaje pero también envíos a exposiciones universales y Salones.¹⁶⁵

Subyacía en estos artistas de la generación del '80 la convicción de que las artes visuales podían operar como un medio transmisor de ideas, valores y ejemplos tan poderoso como la palabra escrita dentro de los ideales de progreso y civilización.¹⁶⁶ Eduardo Schiaffino afirmaba que “el arte es la última palabra en la civilización de los pueblos; complementa por lo tanto, el progreso material de las naciones”¹⁶⁷

Las primeras exposiciones anuales de artes visuales organizadas por el Ateneo, - grupo fundado en 1892 que reunió a escritores, músicos, artistas- en los años 1893, 1894, 1895 y 1897 fueron una novedad como manifestaciones de arte nacional representativo del momento.¹⁶⁸ Pero además en 1896 se inauguró el Museo Nacional de Bellas Artes, cuya fundación fue parte de una cadena de inauguraciones institucionales que, junto a las el Museo de La Plata en 1888, al Museo Histórico Nacional en 1891, al Museo Naval de la

¹⁶³ Laura Malosetti Costa, *op. cit.*, 2001, p. 16.

¹⁶⁴ Véase Ofelia Manzi, *Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Desde su fundación hasta la nacionalización de la Academia*, Buenos Aires, Atenas, s/d.

¹⁶⁵ Laura Malosetti Costa, *op. cit.*, 2001, p. 17.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁶⁷ Eduardo Schiaffino, “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento”, en *El Diario*, Buenos Aires 18 de septiembre de 1883.

¹⁶⁸ Véase Francisco A. Palomar, *Primeros Salones de Arte en Buenos Aires. Reseña histórica de algunas exposiciones desde 1829*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1972, p. 79. Con respecto a la institucionalización de los Salones Nacionales a partir del año 1911 véase Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, CAIA- Ediciones del Jilguero, 1999; Juan Carlos Grassi *Una historia del progreso argentino. Crónicas ilustradas de las exposiciones y congresos. Siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Editorial Ferias & Congresos, 2011.

Nación en 1892, a los que se le suma luego el Museo de la Policía Federal en 1899, y otros museos en las provincias.

(Figuras 44, 45, 46, 47)

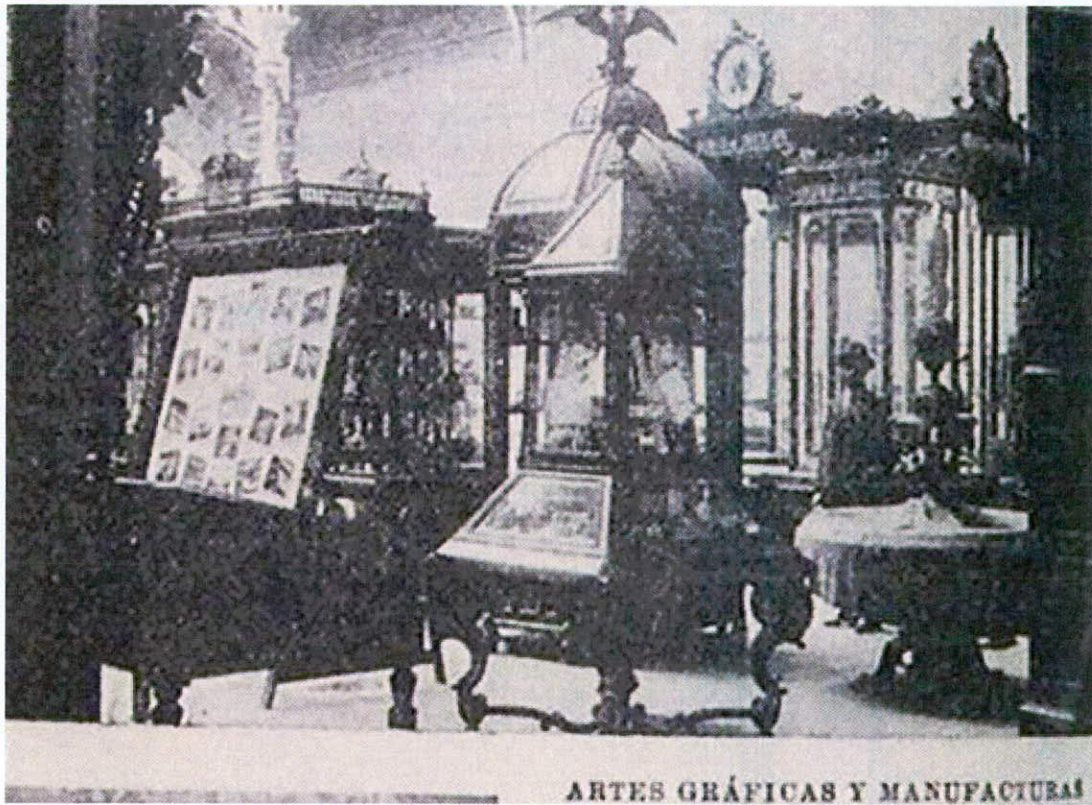
Caras y Caretas anima y confirma esta vía institucionalizadora que habían emprendido las artes relevando las actividades del Museo de Bellas Artes¹⁶⁹, las entregas de premios de concursos anuales por parte de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes,¹⁷⁰ pero también reseña exposiciones,¹⁷¹ publica las actividades de los artistas argentinos que se estaban formando en Europa,¹⁷² así como concreciones materiales ligadas a inauguraciones

¹⁶⁹ "Regreso del Sr. Schiaffino. Las adquisiciones para el Museo de Bellas Artes", *Caras y Caretas*, a. VIII, n. 344, Buenos Aires, 6 de mayo de 1905.

¹⁷⁰ "El concurso de pensionados", *Caras y Caretas*, a. II, n. 60, Buenos Aires, 25 de noviembre de 1899; "Estímulo de Bellas Artes. La distribución de premios", *Caras y Caretas*, a. V, n. 194, Buenos Aires, 21 de junio de 1902; "Sociedad Estímulo de Bellas Artes. El último concurso", *Caras y Caretas*, a. VII, n. 307, Buenos Aires, 20 de agosto de 1904; "Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Reparto de premios", *Caras y Caretas*, a. VII, n. 299, Buenos Aires, 25 de junio de 1905; "Exposición del Estímulo de Bellas Artes- Los premiados", *Caras y Caretas*, a. VI, n. 245, Buenos Aires, 13 de junio de 1903.

¹⁷¹ "Rosario. Exposición artística", *Caras y Caretas*, a. VII, n. 309, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1904; "Las obras del escultor Cafferata", *Caras y Caretas*, a. VII, n. 310, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1904; "Los artistas argentinos premiados en la exposición de San Luis", *Caras y Caretas*, a. VII, n. 314, Buenos Aires, 8 de octubre de 1904; "Córdoba. Exposición de cuadros", *Caras y Caretas*, a. VII, n. 321, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1904; "De Córdoba. 8º Aniversario de la Academia de Pintura", *Caras y Caretas*, a. VII, n. 323, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1904; "Exposición Sívori", a. VIII, n. 345, Buenos Aires, 13 de mayo de 1905; "La Plata. La exposición artística del 'Buenos Aires'", *Caras y Caretas*, a. VI, n. 246, Buenos Aires, 20 de junio de 1903; "Demostración al pintor de la Cárcova", *Caras y Caretas*, a. VIII, n. 331, Buenos Aires, 4 de febrero de 1905; "El mes artístico. Exposición de las discípulas de Sívori" *Caras y Caretas*, a. V, n. 209, Buenos Aires, 4 de octubre de 1902; "Exposición de la señora Soto y Calvo", *Caras y Caretas*, a. V, n. 209, Buenos Aires, 4 de octubre de 1902; "Salón Castillo. Exposición de escultura", *Caras y Caretas*, a. V, n. 195, Buenos Aires, 28 de junio de 1902; "Arte y artistas. La exposición Mateo Alonso en el salón Castillo. Una obra del escultor Lavarello", *Caras y Caretas*, a. V, n. 219, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1902; "Exposición Artal en la casa Witcomb", *Caras y Caretas*, a. II, n. 37, Buenos Aires, 17 de junio de 1899; "Arte y artistas. La exposición Tommasi", *Caras y Caretas*, a. IV, n. 150, Buenos Aires, 14 de agosto de 1901; "Arte y artistas. La exposición argentina en el salón Freitas y Castillo", *Caras y Caretas*, a. IV, n. 155, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1901; "La exposición italiana en el Salón Witcomb", *Caras y Caretas*, a. IV, n. 155, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1901; "De la exposición Artal. En la casa Witcomb", *Caras y Caretas*, a. III, n. 84, Buenos Aires, 12 de mayo de 1900; "Arte y artistas. La exposición de Checa, Maggiolo y García", *Caras y Caretas*, a. V, n. 213, Buenos Aires, 1º de noviembre de 1902; "Arte moderno", *Caras y Caretas*, a. III, n. 84, Buenos Aires, 12 de mayo de 1900; "La exposición de Bellas Artes", *Caras y Caretas*, a. VI, n. 241, Buenos Aires, 16 de mayo de 1903; "Córdoba. Exposición de Bellas Artes", *Caras y Caretas*, a. VI, n. 263, Buenos Aires, 18 de octubre de 1903; "Arte y artistas. Villar y Maggiolo en la exposición Witcomb", *Caras y Caretas*, a. III, n. 114, Buenos Aires, 8 de diciembre de 1900; "Una artista argentina", *Caras y Caretas*, a. III, n. 98, Buenos Aires, 18 de agosto de 1900; "Arte y artistas. De la exposición Freitas y Castillo", *Caras y Caretas*, a. IV, n. 155, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1901; "Exposición Arango. Salón Witcomb", *Caras y Caretas*, a. VII, n. 284, Buenos Aires, 15 de abril de 1904.

¹⁷² "Artistas argentinos en Italia. Dresco y Collivadino", *Caras y Caretas*, a. VI, n. 228, Buenos Aires, 14 de febrero de 1903; "Artistas argentinos en Roma", *Caras y Caretas*, a. V, n. 201, Buenos Aires, 9 de agosto de 1902; "Pintores argentinos en París", *Caras y Caretas*, a. V., n. 29, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1902; "Los artistas argentinos en Europa. Martín A. Malharro en su estudio en París", *Caras y Caretas*, a. II, n. 48, Buenos Aires, 26 de agosto de 1899; "Un artista argentino", *Caras y*



44
Exposición Artes Gráficas.



45
Miembros del Jurado del concurso de afiches de cigarrillos de la marca "Paris", *Caras y Caretas*, 1901.



46
La exposición de Bellas Artes, Caras y Caretas, 1903.

47
La exposición de Bellas Artes, Caras y Caretas, 1903.



de monumentos, o aquellos que aún estaban en proyecto.¹⁷³ Pero el contexto y los intereses del propio semanario autorizaba a reseñar no sólo las exposiciones de bellas artes sino un más amplio campo en el cual participaban otras manifestaciones de las artes industriales como afiches, caricaturas, estampas y hasta bordados.¹⁷⁴ (Figuras 48, 49)

La ciencia también participó en el proceso de espectacularización y desplegó su propia retórica de exhibición, aunque con características compartidas con la exhibición artística. Además de la inauguración de museos de ciencia, durante el siglo XIX abundaron las colecciones ambulantes y muchas de ellos combinaban rasgos de muestra científica, empresa comercial y espectáculo. Irina Podgorny describe el “Museo artístico, científico, anatómico y patológico de Baernoum”, uno de los museos itinerantes “que explotan comercialmente el interés por la exhibición de los cuerpos y las partes anatómicas, sanas o patológicas.”¹⁷⁵ La muestra tuvo lugar en 1885 en los altos del Teatro Nacional en la calle Florida y consistía en objetos de entomología, anatomía y patología, reproducciones de microbios, instrumentos de tortura empleados en tiempos de la inquisición y una colección de figuras mecánicas. Había también un “Gabinete reservado para los caballeros”, se exhibían moldes en cera del proceso de gestación de la vida humana con todas las fases de desarrollo del feto, así como otros moldes que representaban las manifestaciones sintomáticas de enfermedades venéreas. El museo ambulante exponía también una galería de monstruosidades y deformidades, manos con seis dedos, un corazón con doble aorta, gemelos siameses unidos por las caderas, y momias, en particular de casos curiosos, como el caso de Julia Pastrana, cuyo cuerpo estaba cubierto de pelos y se exhibía embalsamada junto con su hijo también muerto.¹⁷⁶

Caretas, a. VII, n. 275, Buenos Aires, 9 de enero de 1904; “Pintura argentina en la exposición de Paris”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 92, Buenos Aires, 7 de julio de 1900.

¹⁷³ “El monumento a Garibaldi para Buenos Aires. Una visita al escultor Maccagnani”, *Caras y Caretas*, a. VI, n. 248, Buenos Aires, 4 de julio de 1903; “Arte y artistas. La fuente de Lola Mora”, *Caras y Caretas*, a. VI, n. 225, Buenos Aires, 24 de enero de 1903; “Arte y artistas. La placa para Humberto I. El monumento á Alberdi”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 104, Buenos Aires, 29 de septiembre de 1900.

¹⁷⁴ “La exposición humorística. Su inauguración en el Círculo Italiano”, *Caras y Caretas*, a. V, n. 220, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1902; “Exposición arte humorístico”, *Caras y Caretas*, a. V, n. 216, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1902; “Bellas Artes. Exposición de estampas”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 148, Buenos Aires, 28 de julio de 1901; “Arte y artistas. La exposición de ‘affiches’ del concurso universal”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 158, Buenos Aires, 12 de octubre de 1901; “El concurso universal de ‘affiches’. Los tres primeros premios”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 161, Buenos Aires, 2 de noviembre de 1901.

¹⁷⁵ Irina Podgorny, “‘Recuerden que están muertos.’ Cuerpos embalsamados y museos ambulantes en la Buenos Aires del fin de siglo”, en Irina Podgorny, Marta Penhos y Pedro Navarro Floria, *op. cit.*, pp. 11-43. Véase también de la misma autora, *El sendero del tiempo y de las causas accidentales. Los espacios de la prehistoria en la Argentina, 1850-1910*, Rosario, Prohistoria ediciones, 2009, pp. 47-51.

¹⁷⁶ Julia Pastrana era una mujer mexicana que había sufrido de hipertrichosis (crecimiento excesivo de vello en la cara y el cuerpo) y era llamada “la mujer más fea del mundo”, su condición había sido

Las muestras del siglo XIX referidas a las ciencias médicas, fundadas necesariamente en el cuerpo humano, gozaban de una enorme popularidad. Supuestamente eran sitios de despliegue científico y de una ordenada racionalidad que difundían información acerca de enfermedades y curas pero su imaginería del cuerpo remite asimismo a una estratificación social y de género.¹⁷⁷ En muchos casos los caracteres feéricos y circenses de estas museos anatómicos cuyos cuerpos se completaban con los vestidos y trajes exóticos respondían a una lógica imperialista al modo de las exposiciones universales.

Pero la noción de espectáculo no es la única posible en relación a los museos de ciencias naturales, también el siglo XIX dio lugar a la aparición del museo moderno en el cual se pone en interacción una determinada colección con un espacio público, una contemplación y un orden en el cual se disponen los restos fósiles, las antigüedades arqueológicas y otros objetos. El ordenamiento, descripción, clasificación y comparación a través de la observación de la naturaleza fue gran parte tarea de los museos de historia natural durante la modernidad temprana y tardía. Pero los museos del siglo XIX se asignan la tarea adicional de presentarse al público y enseñar a través de la mirada. Sin embargo, la mirada está siempre ligada a condiciones culturales, de modo que los museos “buscaron técnicas de presentación de los objetos para condicionar, dirigir y educar los modos de ver...”,¹⁷⁸ es decir, la visita se dirigía a educar la mirada a través de la presentación retórica de los objetos en vitrinas, armarios, ejemplares armados, gráficos y reconstrucciones de escenas vivientes mediante maniqués. La disposición espacial se torna significativa como conformadora de prácticas de visualización y forma parte de la lógica del despliegue museológico.

A su vez, los museos de ciencias sostenían la función de investigación y de producción de conocimiento asociada al estudio de las colecciones que albergaban. Si bien en el siglo XIX la investigación estaba fuertemente ligada a la conformación de saberes que reforzaran las identidades nacionales y por lo tanto a un valor pedagógico, la necesidad de

explotada por un empresario que la exhibía como espectáculo, pero que además se casó con ella. Al quedar embarazada, murió al dar a luz y también su bebé, su marido embalsamó a ambos y continuó lucrando con su exhibición. Véase Andrea Cuarterolo, “El estaño en el espejo. Monstruos en la fotografía latinoamericana del siglo XIX”, en Dora Barrancos (comp.), *Criaturas y saberes de lo monstruoso*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008, pp. 67-87.

¹⁷⁷ Peter Wollen, “Introduction”, en Lynne Cooke y Peter Wollen, *Visual Display. Culture Beyond Appearances*, New York, Dia Center for the Arts, 1995, pp. 9-11.

¹⁷⁸ Irina Podgorny y Maria Margaret Lopes, *El desierto en una vitrina. Museos de historia natural en la Argentina, 1810-1890*, México, Ed. Limusa, 2008, p. 22.

incrementar las colecciones, revisar los criterios de clasificación y producir un saber fueron constantes en la labor de los museos.¹⁷⁹

En resumen, los discursos de la mirada se expresan en la modernidad como una tensión entre los dispositivos de espectáculo y vigilancia. El semanario *Caras y Caretas* representa y opera una tecnología visual que, ligada a la masividad, participa de una retórica exhibicionaria y un carácter de espectacularidad que lo relaciona con otros dispositivos productores de imágenes y representaciones. Como producto de la nueva cultura visual masiva emerge como nuevo signo en el espacio social urbano e interviene en esa modalidad cultural productora de sentidos a través de un ordenamiento discursivo y de los numerosos recursos visuales.

Caras y Caretas conforma a través de sus modalidades textuales, materiales y visuales un espacio en el cual los modelos de espectáculo y vigilancia, prescripción de la mirada y placer visual se solapan y sus materiales constitutivos ofrecen una huella de las características culturales de la visión en el periodo, así como de la conciencia acerca de la visión y la visualidad.

¹⁷⁹ Cristina Mantegari, "Museos y ciencias: algunas cuestiones historiográficas", en Marcelo Montserrat (comp.), *op. cit.*, pp. 299-300.



48

“La exposición de ‘affiches’ del concurso universal”, *Caras y Caretas*, 1901.



49

“Exposición de Estampas”, *Caras y Caretas*, 1901

Capítulo III

Lectura gráfica y condiciones materiales de posibilidad.

Diseño y tecnología en *Caras y Caretas*

“No como elogio de ocasión decimos esto último.
Los más grandes estadistas han reconocido
el poder del periodismo, doblemente poderoso
desde que la fotografía y el grabado han venido
en su ayuda, conservando en las hojas volantes
la visión luminosa de la vida diaria, las vibraciones
de la actualidad.”
La Redacción, *Caras y Caretas*, 1903

Formas materiales, modos de producción y cultura gráfica

Las formas físicas y visuales que *Caras y Caretas* propuso para comunicar una pluralidad de contenidos a sus lectores, los recursos y materiales distintivos que desplegó y sus novedosas modalidades de registro, presentación y articulación de textos e imágenes constituyen en conjunto un particular testimonio gráfico de las transformaciones operadas por el semanario con respecto a los métodos tradicionales de producción y disseminación de los objetos impresos.

Los diversos pasos que conforman la instancia de la producción ligados a las circunstancias económicas, sociales, políticas y tecnológicas del propio contexto producen un efecto en las formas materiales que deja huellas en el objeto impreso y crea sentido junto con el contenido textual.¹ La observación de la estructura material y de los rasgos visuales de *Caras y Caretas* en los primeros años de publicación adquiere un interés especial si se considera que se trata de un momento histórico en el cual no existía aún la figura del diseñador como tal. Sin embargo, llevada a cabo por una sola persona o separada en diversas funciones, existía la necesidad de determinar estrategias para transmitir información ligando formas de impresos, usos y funciones pensadas para un supuesto público y sus competencias propias de lectura.

¹ Véase Roger Chartier, *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVII*, Barcelona, Gedisa, 1994, pp. 19-22; *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1996, pp. 50-56.

De modo que los aspectos estéticos de un impreso están estrechamente vinculados con la dimensión social de la producción. Las decisiones estéticas y gráficas que determinaron las características tipográficas -tipos de letras, títulos o espacios, tipos de imágenes, cantidad, técnicas, estilos o emplazamiento de las fotografías o ilustraciones incluidas- provenían de una compleja negociación entre los editores, impresores, compositores y a menudo el director artístico, tarea que fue asumida por Manuel Mayol hasta 1905,² y luego por José María Cao. Pero también implicaban al trabajo de muchos otros hombres que desde el taller tipográfico, lito o fotográfico, operaban con sus actos físicos, tradiciones y saberes, en la codificación e implementación de técnicas mecánicas y gráficas que producían un resultado visual en los impresos. Estos hombres -artesanos y obreros gráficos- que probablemente no sean identificados, eran portadores de una cultura y saberes profesionales, pero debieron, además, adaptarse a un nuevo contexto industrial capitalista y a sus tecnologías. Puede afirmarse junto con A. Petrucci que comprender la dimensión social de la escritura y la difusión de lo escrito en un momento determinado implica considerar, entre otras cosas, a los protagonistas que participan en diversos niveles y con diversas responsabilidades en la operación productiva de objetos gráficos por medio de diferentes mecanismos e instrumentos técnicos. Estos operadores utilizan procedimientos manuales e intelectuales que están directamente influidos por los instrumentos, los materiales y las técnicas adoptadas en un momento y son, por lo tanto, variables en relación a un tiempo y un espacio determinados. Esto implica que las técnicas de escritura -en un sentido amplio- comprometen de diferentes maneras las aptitudes intelectuales, visuales y manuales de aquellos que escriben determinando sus prácticas y gestos.³

Las innovaciones o rupturas que en sus aspectos gráficos produjo *Caras y Caretas* con relación a los periódicos que la precedieron -si bien se sostiene que una constante en el diseño de revistas es el quiebre permanente de reglas-⁴ se insertan en los cambios y desarrollos de la industria impresora de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Es indudable que el campo de las artes gráficas en las últimas décadas del siglo XIX en la Argentina se vio modificado en varios aspectos, cuantitativa y cualitativamente. Un nuevo panorama se abrió para la cultura gráfica, y se exhibió un crecimiento inédito de la producción impresa en sus diversas formas, libros, periódicos, folletos, y una vasta cantidad de objetos impresos de uso cotidiano. Los periódicos presentaron más títulos y

² Véase "Manuel Mayol. Su partida para Europa", *Caras y Caretas*, a. VIII, n. 344, Buenos Aires, 6 de mayo de 1905.

³ Armando Petrucci, *Alfabetismo, escritura y sociedad*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 26.

⁴ William Owen, *Modern Magazine Design*, Dubuque, Iowa, Wm. C. Brown Publishers, 1992, p. 126.

mayores tiradas. De la cantidad aproximada de 3000 ejemplares que solía ser una tirada máxima de mediados del siglo XIX, se asiste a fines del siglo, a una producción de cerca de 100.000 copias como es el caso de los diarios *La Nación*, *La Prensa* y *Caras y Caretas*, a los que deben sumarse una importante difusión de novelas baratas y libros de texto para el sistema escolar. Esta circulación multiplicada para un mayor número de lectores estuvo apoyada en un proceso de industrialización de la producción.

De a poco, los primitivos talleres de impresión, de reducidas dimensiones, con sus antiguas prensas operadas manualmente dan paso a modernas empresas, con una cantidad mayor de máquinas más veloces y eficaces, que reemplazaron y mecanizaron gran parte de las tareas manuales. A comienzos de la década de 1850 existían en Buenos Aires de acuerdo con la *Guía de la ciudad de Buenos Aires y manual de forasteros* editada en 1851 por la imprenta de Arzac, seis imprentas y tres talleres litográficos, en 1855 las imprentas habían ascendido a diez pero las litografías eran dos según el *Almanaque comercial y guía de forasteros para el Estado de Buenos Aires*, publicado por *La Tribuna*.⁵ En 1860 Buenos Aires contaba con 12 imprentas, en 1879 el número era de 33 con 560 operarios, mientras que en 1895,⁶ ya eran 111 las imprentas que operaban en Buenos Aires y 212 en el país. En ese año, según los datos del Segundo Censo de la República Argentina, en la ciudad de Buenos Aires las imprentas empleaban 1395 personas, poseían 29 máquinas a vapor y 471 de otras clases. Las casas litográficas en ese mismo año ascendían a 27 en Buenos Aires y 35 en todo el país, empleando en la capital 1335 personas, contando con 22 máquinas a vapor y 488 de otras clases. A estos números deben agregarse los establecimientos de encuadernación y de fundiciones de tipos que sumaban un total de 53, en los cuales trabajaban 700 personas. El Censo Industrial de la Capital Federal de 1908 arrojó como resultado en el rubro de artes gráficas en cuanto a fábricas y talleres, un total de 474, siendo las más importantes y con mayor cantidad de trabajadores las Imprentas (305, con 3977 trabajadores); los Grabadores (46, con 161 trabajadores);

⁵ Imprentas: De la Tribuna, Héctor y Mariano Varela, Santa Rosa 95; Del Nacional, Martín Piñero, Santa Rosa 37; De la Constitución, Manuel Fernández, Representantes 132; De la Crónica, Juan Ramón Muñoz, Reconquista 39; Republicana, Saturnino Martínez, San Francisco 194; De la Revista, Ramón Vidiella, Federación 23; Del Pueblo, José Saborido, Chacabuco 131; De Mayo, Carlos Casavalle, Belgrano 86; British Packet, Alejandro Bernheim, Defensa 73; Americana, Demetrio Cabrera y Cia, Santa Clara 66. Encuadernadores: Carlos Denoe, Merced 92; Alejandro Ferrando, Santa Rosa 161; Adolfo Fruteling, Buen Orden 26; Martin Lendersdorf, Piedras 38; Benjamin Reincker, Chacabuco 86. Litografías: Rodolfo Kratzenstein, San Martín 87; J. Pelvilain, Santa Clara 20. Véase Felix de Ugarteche, *La imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo*, Buenos Aires, Talleres Gráficos R. Canals, 1929.

⁶ En este periodo se fundan importantes firmas como la compañía Ángel Estrada en 1863, la casa Guillermo Kraft en 1864, la casa Jacobo Peuser en 1867, los diarios *La Prensa* y *La Nación*, en 1869 y 1870 respectivamente, la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, en 1885, la Compañía General de Fósforos en 1889, entre otros.

talleres de encuadernación (33 con 367 trabajadores); litografías (27 con 2452 trabajadores).

Hacia fines del siglo XIX, con la introducción de la linotipia que reemplazó a los modos de composición manual, hecho que se sumó a las innovaciones que se habían producido en los procesos de impresión, se completa el pasaje de lo que Roger Chartier denominó para el contexto francés, el “antiguo régimen tipográfico”⁷ hacia uno nuevo, industrial. En nuestro medio local, si bien la escala dimensional y el volumen de la producción difieren significativamente de los europeos, la industria gráfica de fines del siglo XIX siguió muy de cerca los pasos en los procesos de industrialización y mecanización en todas sus etapas.

Las consecuencias de las mutaciones tecnológicas fueron numerosas. Además de las transformaciones en las dimensiones de los espacios de producción y de las importantes inversiones de capitales requeridas para la instalación de esos espacios y la compra de maquinarias e insumos, la industrialización condujo a cambios significativos en el mundo del trabajo. El obrero tipógrafo, se vio obligado a transitar aprendizajes y adaptaciones a nuevas tareas y nuevos roles que le impuso la adopción de nuevas tecnologías. La complejización de la estructura del trabajo y las nuevas reglas condujeron a la formación de organizaciones, que contaban con el antecedente de la Sociedad Tipográfica Bonaerense, la más antigua de las organizaciones gráficas.

Los industriales también se agruparon dando lugar a la fundación de la Sección Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina en el año 1904 con el propósito de defender los intereses corporativos frente a los reclamos sindicales pero también frente a las autoridades a las que demandaban la derogación de gravámenes e impuestos aduaneros que encarecían los costos de producción. Por otra parte, surgieron publicaciones especializadas⁸ y se fundaron importantes instituciones como el Instituto

⁷ El sistema de producción de impresos de fines del siglo XVIII caracterizado como “antiguo régimen tipográfico” presenta tres rasgos principales. El primero se refiere al proceso de fabricación del libro, que en sus técnicas y problemas de producción aún era casi el mismo que en los inicios de la imprenta a mediados del siglo XV. La segunda característica la constituye el hecho de que la edición permanecía sometida al capital comercial, los mercaderes libreros imponían las reglas a la producción. La tercera, desprendida de las anteriores se relaciona con los tirajes reducidos. Roger Chartier, *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*, México, Instituto Mora, 1995, pp. 96-97.

⁸ En 1893 surge *La Voz del Arte* dirigida por Arturo Pereyra y editado por la Imprenta J. A. Berra, en 1899 *La Noografía*, editada por la imprenta Elzeviriana, y dirigida por Antonio Pellicer y Pedro Tonini, ambas de efímera existencia. A partir de 1905 se publica *Éxito Gráfico*, dirigida por Antonio Pellicer, y editada por la casa Curt y Berger, publicación que se extiende hasta el año 1915. Véase Stella Maris Fernández, *Las instituciones gráficas argentinas y sus revistas (1857-1974)*, Buenos Aires, Sociedad de Investigaciones Bibliotecológicas, 2001; Sandra Szir, “Los orígenes de la cultura visual masiva y sus condiciones materiales de posibilidad” en AAVV, *Original- Copia... Original?*, Buenos Aires, CAIA, 2005, pp. 219-230.

Argentino de Artes Gráficas surgido en 1907 como instituto educativo con el objeto de formar técnica e intelectualmente a los obreros del sector.⁹

Caras y Caretas respondió a las exigencias técnicas y comerciales de las nuevas condiciones de producción en el contexto de la industria tipográfica de finales del siglo XIX y comienzos del XX con la introducción de distintivas codificaciones y manipulaciones de los mensajes a difundir que concluyeron en numerosas innovaciones gráficas. Los impresores del semanario ilustrado se enfrentaron con nuevos problemas a resolver, nuevos tipos de información a trasladar al impreso por lo cual implementaron nuevos procesos y materiales. *Caras y Caretas* instauró un tipo de lectura gráfica en la cual incorporó las imágenes como productoras de sentido conjuntamente con los textos y en una diversidad de articulaciones visuales con ellos. Como primer semanario ilustrado de carácter masivo utilizó las últimas tecnologías para su producción pero además, como se verá en este capítulo, operó activamente como una de las empresas impulsoras del desarrollo tecnológico de la industria tipográfica en Buenos Aires y del mismo proceso de industrialización de la producción gráfica.

De modo que el interés por los modos de producción de la revista y sus aspectos tecnológicos compromete a tres factores que unen estrechamente hombres, procesos de producción y resultados visuales, es decir aspectos sociales, económicos y formales ligados a los objetos impresos. Por un lado, las capacidades tecnológicas de los procesos de producción autorizan resultados novedosos tanto materiales como visuales, como la posibilidad de multiplicar fotografías en una escala inédita y la de articular texto e imagen en la misma página, ambas a un costo reducido. En segundo lugar, en la cultura de fines del siglo XIX y comienzos del XX, el desarrollo tecnológico del campo gráfico era percibido con orgullo por parte de quienes estaban construyéndolo y era presentado por sus protagonistas como un gran aporte al *progreso de la civilización y de la nación* dándole a su trabajo una dimensión y un contenido cercano a los debates culturales del momento acerca de un arte y una literatura nacionales. Por último, explorar el mundo de los impresores, tipógrafos, litógrafos, grabadores, entre muchos otros, implica considerar aquellos intermediarios,¹⁰ —entre autores y lectores— que con sus conocimientos,

⁹ Sus estatutos fueron aprobados en 1908 y comenzó a funcionar en 1911. Véase AAVV, 1907-2007. *Fundación Gutenberg. Cien años generando saber gráfico*, Buenos Aires, Fundación Gutenberg, 2007; "Instituto Argentino de Artes Gráficas. Estatutos", en *Éxito Gráfico*, a. III, n. 27, Buenos Aires, marzo de 1908, pp. 51-52; "Instituto Argentino de Artes Gráficas", en *Éxito Gráfico*, a. VI, n. 63, Buenos Aires, marzo de 1911, pp. 33-34.

¹⁰ Petrucci, aunque aplicado a otro contexto geográfico y a otro período, se refiere a la importancia de los *intermediarios*, que si bien se encuentran entre el autor, la producción textual y los lectores, estos escribas o impresores intervienen directamente, con sus prácticas de producción, cultura material y habilidades técnicas, en las formas materiales de los impresos. Véase Armando Petrucci, *Writers and*

aspiraciones, ideas, competencias técnicas y visuales operaron en la implementación de respuestas prácticas a los nuevos requerimientos de la producción y la demanda y en la difusión de la cultura gráfica.

De la cultura impresa a la cultura de lo visible en las publicaciones periódicas del siglo XIX

La historia de *Caras y Caretas* se inserta en una narrativa de más larga duración que corresponde al desarrollo local de la prensa periódica ilustrada del siglo XIX aunque rompe con gran parte de sus modos de producción, formas de comunicación y modelos visuales. Los desarrollos tecnológicos de comienzos del siglo XIX así como diversos cambios culturales en el contexto de la prensa periódica habían dado como resultado el surgimiento de un nuevo género, el periódico ilustrado, que propuso a la imagen como un invaluable accesorio al texto, ofreciendo su potencial poder de atracción y comunicación. Las hojas ilustradas de entrega periódica asumieron las funciones de diversos tipos de imágenes y estuvieron entre los primeros dispositivos que pusieron al alcance de buen número de personas representaciones visuales que satisfacían la curiosidad y el deseo de explorar con la mirada y poseer, a un valor accesible, representaciones de objetos, ciudades lejanas, retratos de personajes ilustres, obras de arte, figuras o lugares exóticos. Así lo expresa en su editorial *El Museo Americano*, (Figura 1) uno de los primeros periódicos ilustrados¹¹ editado en Buenos Aires en 1835 por el litógrafo suizo César Hipólito Bacle:

Por cierto es un verdadero Museo el que nos hemos propuesto abrir para todos los asuntos de curiosidad y para todos los bolsillos. Queremos que en él se hallen materias de todos los precios, de todos los gustos: cosas antiguas y modernas, animadas e inanimadas, monumentales, naturales, civilizadas, *salvages*, pertenecientes a la tierra, al mar, al cielo, a todos los tiempos, procedentes de todos los países, del Indostán y de la China, así como de la Irlanda y del Perú, de Buenos Ayres, de Roma o de París. Queremos, en una palabra, imitar en nuestros grabados, describir en nuestros artículos, todo lo que sea digno de fijar la atención y las miradas, todo lo que ofrezca un objeto interesante de meditación, de entretenimiento o de estudio.¹²

Readers in Medieval Italy. Studies in the History of Written Culture, New Haven- London, Yale University Press, 1995.

¹¹ El primer periódico que según González Garaño incluyó litografías insertadas en sus artículos fue *Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales de Buenos Aires*, que comenzó a ser publicado el 5 de enero de 1835 y fue editado por el litógrafo César Hipólito Bacle y redactado por José Rivera Indarte. Cuando el 4 de abril de 1835 apareció el primer número de *Museo Americano. Libro de todo el Mundo* también editado por Bacle y con las mismas características, el anterior suspendió sus ilustraciones. Véase Alejo B. González Garaño, "Los primeros periódicos ilustrados de Buenos Aires. Un capítulo en la vida del litógrafo Bacle", en *La Nación*, Suplemento Literario, Buenos Aires, 8 de julio de 1928.

¹² "A todo el mundo", *El Museo Americano, Libro de todo el Mundo*, a.1, n. 1, Buenos Aires, 1835, s/p.

MUSEO AMERICANO.



DESPOSORIO DEL DUX DE VENEZIA
CON EL MAR. *Lit. de C. H. Bache.*

Se reciben Subscripciones en la IMPRENTA DEL COMERCIO, calle de la Catedral, No. 17.

TOM. I.

La profusa presencia de imágenes en estos primeros proyectos resultaba un fenómeno novedoso que, a pesar de sus reducidas tiradas, ofrecía a un público más numeroso un acceso visual a personajes, objetos o lugares asumiendo funciones diversas en relación con textos de carácter también diverso. La procedencia de las representaciones era con gran frecuencia extranjera, es decir que los grabadores locales copiaban ilustraciones de libros o periódicos llegados de ultramar, o se grababan directamente en los talleres porteños clichés adquiridos en el mercado internacional.¹³ También fueron variables las modalidades de inserción de las imágenes en las páginas de las publicaciones, y sus relaciones con los textos que acompañaban. Las técnicas con las cuales las imágenes fueron reproducidas eran asimismo diversas, aunque en nuestro país predominó la litografía hasta las décadas de 1880 y 1890 para ser acompañada hacia fines del siglo con distintas modalidades fotomecánicas del grabado industrial.

La afirmación de la imagen en la cultura de lo impreso está estrechamente vinculada al contexto técnico-industrial de la cultura tipográfica del siglo XIX. Las distintas tecnologías de reproducción de imágenes deben ser analizadas en tanto las mismas condicionan el costo de un impreso ilustrado y por lo tanto su alcance y posibilidades de difusión, pero conjuntamente con los factores económicos, debe observarse que la disponibilidad de tecnologías condicionan las posibilidades de emplazamiento de las imágenes y los resultados visuales del impreso. Pues, como propone Estelle Jussim, las técnicas de reproducción de imágenes difieren entre sí ya que presentan diferentes cualidades en cuanto a sus posibilidades de vehiculización de información visual o de expresión artística.¹⁴

¹³ Benito Hortelano, inmigrante español, propietario de la imprenta La Española y editor de varios periódicos entre los cuales se encuentran dos titulados *Ilustración Argentina* de 1853 y 1854 refiere en sus memorias: "Había yo recibido trescientos clisés y algunas colecciones de lindas letras francesas y siempre empeñado en presentar adelantos y probar a los americanos que los españoles no estaban tan atrasados como ellos nos consideraban, quise demostrarles como los españoles son y lo han sido los que han introducido los adelantos en las ciencias y en las artes. Para el efecto, y aprovechando la inteligencia de Serra en la tipografía, fundé el periódico *La Ilustración*, adornado con grabados, con magnífica impresión, siendo la parte tipográfica la más acabada que hasta entonces se había impreso en el Plata, y donde tardarán muchos años en llegar a aquella perfección". Benito Hortelano, *Memorias*, Madrid, Espasa Calpe, 1936, p. 237.

¹⁴ Estelle Jussim, *Visual Communication and the Graphic Arts. Photographic Technologies in the Nineteenth Century*, N. York, R.R. Bowker, 1983. Sobre el aspecto de cambios tecnológicos, industrialización y reproducción de imágenes véase también: Brian Coe y Mark Haworth Booth, *A Guide to Early Photographic Processes*. London, Victoria and Albert Museum, 1983; John Dreyfus y Francois Richaudeau (Dir.) *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*, Madrid, Ed. Fundación Germán Sánchez Ruiperez, 1990; Michel Melot, "Le texte et l'image" en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard/Promodis, 1990; Bamber Gascoigne, *How to Identify Prints. A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Ink-jet*, Toledo- New York, Thames and Hudson, 1998; Anthony Griffiths, *Prints and Printmaking. An Introduction to the History and Techniques*, Los

Las ilustraciones que *El Museo Americano* reproducía, salvo contadas excepciones, eran imágenes tomadas de periódicos europeos, copiadas por sus ilustradores y litografiadas por Bacle en sus prensas. González Garaño señala que el periódico era una réplica de *El Instructor. Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes*, impreso por Ackermann y Cía. en Londres, redactado en castellano, muy leído en los hogares de Buenos Aires a pesar de la frecuencia irregular con que arribaba a puerto argentino. Debido a que este periódico incluía grabados en madera provenientes de las matrices ya impresas y desgastadas por las amplias tiradas de la *Penny Magazine*, la intención de Bacle era elaborar un periódico que repitiera la tipología¹⁵ pero que optimizara la calidad de sus imágenes. Las láminas eran impresas en las mismas páginas del texto por un procedimiento de “doble pasada”, es decir, en primer lugar se imprimía el texto en la prensa tipográfica y seguidamente se estampaban las imágenes en la litografía ya que el proceso litográfico no permitía la impresión conjunta de imagen y texto. Sin embargo en el siguiente proyecto editorial de Bacle, *El Recopilador*, surgido en mayo de 1836, las láminas no formaban parte del cuerpo del periódico, estaban tiradas aparte como láminas fuera de texto, una para cada número, ilustradas por Andrea Bacle y por Alfonso Fermepin, quienes reproducían originales levantados de publicaciones europeas.

¿Cuál era el modo o, más exactamente, los modos con los cuales podían obtenerse copias idénticas, o casi, de una imagen para ilustrar las páginas de un periódico en el siglo XIX? A principios del siglo el impresor disponía de dos procesos de reproducción básicos: la xilografía, grabado a partir de una matriz de madera tallada en relieve, y el grabado en metal, huecograbado o *talla dulce*, producido a partir del proceso de incisión en una matriz metálica, cobre y posteriormente acero. El huecograbado había sido el procedimiento preferido por los artistas durante los siglos XVII y XVIII para la ilustración de libros por su facilidad para expresar detalles, sombreados y medios tonos a pesar de que su costo era mayor que el de la xilografía.¹⁶ Durante ese periodo, ésta última estaba relegada a impresos de menor costo y de consumo popular. En cuanto a los libros más lujosos, los que estaban ilustrados incluían pocas imágenes, limitándose a menudo a

Angeles, University of California Press, 1996; Paul Jobling y David Crowley, *Graphic Design. Reproduction and Representation since 1800*, Manchester University Press, 1996; Michael Twyman, *Breaking the Mould: The first hundred years of Lithography*, London, The British Library, 2001.

¹⁵ La adscripción de *El Museo Americano* a los periódicos ingleses propuesta por González Garaño se desmiente en parte al considerar formato y contenidos de *Le Magasin Pittoresque* (1833-1938) periódico francés editado por Édouard Charton.

¹⁶ Michel Pastoureau, “L’illustration du livre: comprendre ou rêver?”, en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l’édition française. Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVIIIe siècle*, Paris, Fayard-Promodis, 1989, pp. 602-627; Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, *L’apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1958 ; Michel Melot, *op. cit.* pp. 329-355.

una portada alegórica que resumía en una única representación visual el contenido del libro. Pero en las últimas décadas del siglo XVIII se produjo una renovación técnica a partir de la invención de nuevos procedimientos: el grabado en madera de boj,¹⁷ la litografía, el grabado en acero, la fotografía y más tarde, las técnicas fotomecánicas aplicadas al grabado industrial. Todas ellas multiplicaron el poder de reproducción, las posibilidades de circulación y recepción e impulsaron un proceso de densificación visual que durante el siglo XIX no cesó de extenderse. Estos cambios tecnológicos habilitaron en Europa la inserción de ilustraciones en una multiplicidad de objetos impresos, (Figuras 2, 3, 4) particularmente libros y publicaciones periódicas, dando lugar al nacimiento y difusión del periódico ilustrado.

La litografía, descubierta en Munich a fines de los años 1790 por Alois Senefelder, era un proceso gráfico de reproducción diferente a los que se conocían hasta ese momento. Consistía en una piedra caliza en la cual se dibujaba o escribía con un lápiz litográfico o pincel embebido en una tinta grasa, la piedra se humedecía y luego se entintaba, las marcas grasosas del lápiz litográfico o del pincel retenían la tinta que la piedra húmeda rechazaba. Seguidamente se colocaba el papel sobre la piedra y se imprimía ejerciendo presión con la prensa sobre el papel y la piedra.¹⁸ (Figura 5)

Todas las técnicas de reproducción de imágenes son diferentes entre sí y poseen ventajas pero también límites en sus modos de producción y posibilidades de emplazamiento en la página tipográfica, ya que no todas comparten con la tipografía el sistema técnico. De esta cuestión deviene una división fundamental. Por un lado, están aquellas que permiten la inclusión de la imagen en el texto sin dificultad, como el grabado en madera cuyos tacos en relieve pueden insertarse en la prensa junto a la forma de los caracteres tipográficos – también en relieve - en una puesta en página integrada. Lo mismo sucede con el fotograbado de medio tono, utilizado en Europa y Estados Unidos después de 1880, y en la prensa europea a partir de 1891.¹⁹ Por otro lado, se encuentran aquellas que, como el grabado en acero (hueco) o la litografía (planográfica), obligan a la imagen a imprimirse en una página separada a la de la composición tipográfica y en una prensa especial, con una tecnología y tratamiento diferentes.

¹⁷ La utilización de la madera de boj tallada a contra-fibra, técnica implementada en Inglaterra por el grabador Thomas Bewick a fines del siglo XVIII, ofrecía numerosas ventajas. A la economía de la madera con respecto a la utilización del metal, se sumaba la dureza y resistencia de las planchas de boj para soportar mayores tiradas con respecto a otros tipos de madera, y la capacidad de las planchas de madera talladas en relieve de insertarse en la tipografía, y compatibilizar con el relieve de los tipos móviles.

¹⁸ Michael Twyman, *op. cit.*, p. 2

¹⁹ Véase Dean de la Motte y Jeannene M. Przyblyski (eds.), *Making the News. Modernity & the Mass Press in Nineteenth-Century France*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999, p. 5.



2
Detalle de plancha de madera tallada en relieve.



3
Bloque de madera de boj grabado.

De modo que la posibilidad de reproducir imágenes a lo largo del siglo XIX no había estado siempre relacionada con el taller tipográfico. En una perspectiva histórica, la asociación entre imagen y texto había sido a menudo problemática por una razón tecnológica, pero de estos imperativos derivaron implicaciones en relación con los sentidos de las imágenes y sus funciones. Estos y otros factores han conducido a las palabras y a las imágenes impresas a ser estudiadas en forma separada por diferentes disciplinas que enunciaron una supuesta disociación entre materialidades y discursos. Por esta razón, se presume que los primeros manuales consagrados a la impresión se dividían entre los que se dedicaban a las palabras por un lado y a las imágenes por el otro.²⁰

A diferencia de Europa, en la Argentina, el grabado en madera -procedimiento que requiere del dominio de una educación técnica importante- fue escasamente practicado durante el siglo XIX. Por lo tanto, no tuvo lugar en nuestro medio la amplia difusión y el éxito comercial que en Europa produjera hacia 1830 una cultura gráfica con un dominio de la imagen tanto en el mundo del libro como en el de la prensa periódica. En el ámbito local, la técnica de reproducción de imágenes que logró mayor desarrollo durante el siglo XIX fue la litografía, con sus establecimientos y artistas especializados que produjeron ilustraciones para periódicos, impresos comerciales y estampas.²¹

La primera firma litográfica de la región fue instalada por Bacle en el año 1828 aunque ya se habían producido litografías en Buenos Aires un año antes.²² Bacle fue, además de litógrafo, cartógrafo, topógrafo, naturalista y botánico y sus intereses están representados en el tipo de material que producía y comercializaba. Su comercio estaba surtido de letras de cambio, papel rayado para música, piezas de música, retratos, planos

²⁰ Pueden citarse *Orithypographia*, de Hieronymus Hornschuch, en 1608 y *Mechanick exercices*, de 1683-4 de Joseph Moxon que se dedican a la impresión y edición de textos; mientras que *Traicté des manières de graver en taille douce sur l'airin*, editado en París en 1645, de Abraham Bosse y *Traicté historique et pratique de la gravure en bois*, de 1766 y de Michel Papillon, conciernen a la producción e impresión de imágenes

²¹ Para una aproximación a la litografía en Argentina véase Alejo B. González Garaño, *Exposición de las obras de Bacle existentes en la colección de Alejo B. González Garaño*. Buenos Aires, Ediciones de Amigos del Arte, 1933, "La litografía argentina de Gregorio Ibarra (1837-1852)" en *Contribuciones para el estudio de la historia de América: Homenaje al Doctor Emilio Ravignani*. Buenos Aires, Peuser, 1941; Rodolfo Trostiné, *Bacle. Ensayo*, Buenos Aires. A.L.A.D.A, 1953; Bonifacio del Carril, "El grabado y la litografía" en AAVV, *Historia General del Arte en la Argentina*, t. III, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984.

²² Las primeras litografías ejecutadas en Buenos Aires se deben a Jean Baptiste Douville, viajero, naturalista y etnógrafo francés (aunque de acuerdo con Bonifacio del Carril era en realidad un aventurero y contrabandista) quien había encontrado una prensa litográfica con todos sus accesorios en el comercio de un inglés y concibió la idea de retratar a personajes como el Almirante Brown, los generales Mansilla, Alvear y Balcarce, los que imprimió en 1827 y comercializó con beneficio. Pero el establecimiento no tuvo continuidad y Douville inmediatamente se dedicó a otras actividades. Véase Alejo González Garaño, *op. cit.*, 1933, pp. 7-9. Véase también J. B. Douville, *Viajes a Buenos Aires, 1826 y 1831*, Prólogo y notas del Bonifacio del Carril, Buenos Aires, Emecé Editores, 1984.

y mapas de la ciudad y de la provincia, dibujos para bordar, algunos libros, papeles de dibujos, tarjetas y esquelas para confeccionar invitaciones o saluciones para bodas, funerales y todo tipo de eventos. Esto revela el rango comercial de la litografía como proceso tecnológico alternativo al tipográfico y muestra el tipo de trabajos que el negocio captaba, o esperaba atraer. La litografía, desde sus inicios, indicó que sus posibilidades excedían los trabajos artísticos y se brindaban para otro tipo de aplicaciones tanto comerciales, industriales, sociales, cartográficas o topográficas.

De las prensas de “Bacle y Cía”, -“Imprenta Litográfica del Estado” a partir de 1829- de la que fue también socio el ilustrador Arthur Onslow, salieron entre otros trabajos: retratos, (Figura 6) algunos de ellos ilustrados por Carlos E. Pellegrini, los cuadernos de la *Colección General de las Marcas del Ganado de la Provincia de Buenos Aires* (1830), mapas, vistas, planos, hojas de música litografiadas, los álbumes de los *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*, entre 1834 y 1835 con seis cuadernos de seis litografías cada una.

En los años posteriores a la instalación de la primera prensa litográfica se desarrolló gradualmente la producción de imágenes sustentada en el aumento de establecimientos en la ciudad de Buenos Aires.²³ De las tres casas litográficas citadas por la *Guía de la ciudad de Buenos Aires y manual de forasteros* de 1851 se pasa a dos en 1855 según el *Almanaque comercial y guía de forasteros para el Estado de Buenos Aires*, las de Rodolfo Kratzenstein y Jules Pelvilain. Éste había adquirido las instalaciones de la antigua Litografía de las Artes (de Carlos Pellegrini) y llegó a tener un importante taller del cual salieron numerosos trabajos. Pero en 1895 el panorama se había transformado, de acuerdo con el censo nacional, 35 talleres litográficos se hallaban establecidas en el país, de las cuales 27 se encontraban en Buenos Aires. La mayoría de sus propietarios eran extranjeros, empleaban 1494 personas, frente a los 77 litógrafos que arroja el Primer Censo de la República Argentina de 1869.

La imprenta tipográfica que operaba con tipos móviles, desde los tiempos de Gutenberg, había mostrado una predilección por los mensajes verbales, mientras que la impresión en hueco se concentró en los trabajos pictóricos y decorativos. La litografía se ubicó entre ambas, en parte por necesidades comerciales y en parte por las oportunidades que ofrecía de trabajar con palabras dibujadas en la piedra e imágenes dentro del procedimiento litográfico.²⁴ La práctica litográfica implicaba una diversidad de métodos,

²³ Los estudios disponibles acerca de la historia de la litografía en la Argentina no presentan cronologías exhaustivas ni abarcan el desarrollo industrial.

²⁴ Michael Twyman, *op. cit.*, 2001, p. 63.



6
C. H. Bacle, "Retrato de Facundo Quiroga"

más simples o más complejos, el dibujo en la piedra con el lápiz o crayon litográfico, el dibujo a tinta litográfica con un pincel fino, la utilización de un papel para transferir escritos o cualquier tipo de trazos, o grabado en la piedra. La versatilidad de la técnica y la posibilidad de simplificar el sistema a través del primero de los métodos lograba a menudo evitar la figura del especialista intermediario que se ocupara del pasaje del diseño a la piedra, intermediación imprescindible en los casos de las planchas de madera y metal de la xilografía y el huecograbado. La utilización de los dos métodos básicos y especialmente el crayon litográfico otorgaba al artista autonomía y posibilidad de experimentación, mientras que los otros métodos, y los que se fueron desarrollando en el siglo XIX requerían asistentes y especialistas para ciertas partes de la imagen, y dependían asimismo de las herramientas y el soporte técnico del impresor litógrafo, cuyos conocimientos y habilidades eran fundamentales para el tratamiento de la piedra y su correcta impresión.

Uno de los campos de desarrollo de la litografía fue la prensa satírica que además constituye una de las tipologías más importantes de periódicos ilustrados que se editaron en Buenos Aires durante el siglo XIX. Las imágenes litografiadas actuaban en ésta como avanzada visual en relación con los textos críticos en una prensa general en la que imperaba el carácter faccioso. Las caricaturas políticas o sociales de *El Mosquito*²⁵ podían estar acompañadas de un texto tipográfico pero por lo general lo hacían con palabras escritas en forma manual en la piedra.

Los modelos visuales y el formato de *El Mosquito* eran claramente tomados de los periódicos satíricos europeos *La Caricature*, *Le Charivari* y *Punch*. Este último, fue fundado en Londres por el grabador Ebenezer Landells y el escritor Henry Mayhew en 1841 e ilustraron allí John Tenniel, E.H. Shepard, entre muchos otros. Los dos primeros habían sido fundados en Francia, en 1830 y 1832 respectivamente, por Charles Philipon y sus imágenes estaban firmadas por J.J. Grandville, Paul Gavarni, Honoré Daumier, y más.²⁶ *Le Charivari* tiraba unos 3000 ejemplares y vendía láminas aparte para afrontar las

²⁵ *El Mosquito*, periódico que se autodefinía como “satírico-burlesco con caricaturas” surgió el 24 de mayo de 1863, y si bien no inauguró la prensa satírica ilustrada en nuestro país, fue el primero que tuvo en Buenos Aires gran difusión y continuidad, publicándose durante treinta años hasta el 16 de junio de 1893. Aparecía los domingos y en algunos periodos también los sábados y jueves. Fue fundado por Henry Meyer, dibujante y litógrafo francés. Henry Stein, también francés, se incorporó en mayo de 1868 y en 1872 figura como director-gerente de la publicación y, a partir de 1875, la adquirió, editó, e ilustró hasta 1893. Colaboraron asimismo otros dibujantes como Julio Monniot y Ulises Advinent, y como redactores el propio Meyer y Eduardo Wilde.

²⁶ Jean Watelet, “La presse illustrée”, en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard/Promodis, 1990, p. 371. Véase también Elizabeth Childs, “The Body Impolitic: Press Censorship and the Caricature of Honoré Daumier”, en Dean de la Motte y Jeannene M. Przyblyski, *op.cit.*, pp. 43-81

numerosas cauciones y multas resultado de las demandas del gobierno por las caricaturas publicadas. Pero además sus ilustradores desarrollaron estrategias visuales - además de las distorsiones y exageraciones propias de la caricatura - como encarnaciones en personajes literarios o animales con el fin de repudiar y burlarse de las autoridades eludiendo la censura. En su forma material, *El Mosquito*, constituía pues, al igual que los europeos, un pliego de 4 páginas que reproducía la imagen litografiada en sus páginas centrales, la segunda y la tercera y a menudo también en la carátula.

El proceso de trabajo en la piedra litográfica, artesanal y en este caso aparentemente solitario, es descrito por la hija de Henry Stein, director y caricaturista de *El Mosquito* en su última época.

Empezaban (...) el día lunes, a dar fino pulimento a la pesada piedra que le traían de la imprenta y litografía "La Madrileña", cada vez que se llevaba la que iba a imprimirse. Con un pulidor de vidrio (...) y con polvo humedecido de piedra pómez, frotaba mi padre, cariñosa y persistentemente la piedra. (...) Afilaba luego su lápiz litográfico con puntas talladas a lo ebanista (...) con facetas iguales y con el mismo escrúpulo con que se talla una piedra preciosa. (...) Había también que ordenar e imaginar la composición y disposición de las caricaturas políticas, que el sábado por la noche cuando se distribuyera el "Mosquito" del domingo, despertarían carcajadas en la calle, en las vidrieras de los almacenes, en el hogar y hasta en la presidencia (...) Proyectadas sus ideas gráficamente en un papel, las disponía en la piedra en distintas direcciones, bosquejándolas con un lápiz de color sanguíneo y dibujando luego sobre este bosquejo con lápiz litográfico. El último día y a veces también, la última noche los pasaba en claro trabajando nerviosamente para terminar a tiempo.²⁷

La piedra litográfica se convirtió en símbolo en otro proyecto editorial de carácter satírico, *Don Quijote*, fundado en 1884 por el inmigrante español Eduardo Sojo y fue la imagen a la cual se recurrió para representar la disputa entre el periódico y la arbitrariedad oficial en sus prácticas represivas. La piedra acompañaba como atributo todas las representaciones del jefe de policía durante el gobierno de Juárez Celman, el coronel Alberto Capdevila (Figura 7) quien la había secuestrado de la redacción de *Don Quijote* en agosto de 1888 a raíz de la publicación de caricaturas anticlericales y de manifestaciones a favor del matrimonio civil y del divorcio aparecidas en el número anterior. La piedra, entonces, signo de censura, pero también emblema de una práctica artístico-política del editor del periódico hacia el régimen, se muestra recurrentemente en el año siguiente y a través de sus representaciones se narran las vicisitudes del proceso judicial seguido por Eduardo Sojo en su reclamo. Esta demanda culminó en 1889 con un fallo judicial de la Suprema Corte que ordenaba al jefe de policía devolver la piedra y pagar una suma de dinero en carácter de indemnización y costas.²⁸

²⁷ Carlota Stein de Sirio, "Henry Stein, director de 'El Mosquito', *Artes Gráficas*, a. II, n. 6, Buenos Aires, enero-marzo 1943, p. 147

²⁸ Véase Laura Malosetti Costa, "Los 'gallegos', el arte y el poder de la risa. El papel de los



7
Periódico satírico *Don Quijote*, 1888.

Sin embargo, en Europa, la litografía -asociaba a la ilustración satírica- era rechazada por otros géneros de periódicos, como los de actualidad o los culturales, que utilizaban otras técnicas como proceso para multiplicar imágenes. *The Illustrated London News*²⁹, (Figura 8) uno de los periódicos ilustrados cuyo modelo inspiró más réplicas en el siglo XIX y fue pionero en la implementación del oficio de reportero visual, reproducía grabados en madera de alta calidad con los que cubría eventos de actualidad de diversa naturaleza que incluían “retratos, diagramas, y ‘escenas de la vida contemporánea’ en un esfuerzo por atraer lectores”³⁰, utilizando los últimos avances de la tecnología impresora para enfrentar la creciente demanda. Este periódico devino en poco tiempo una verdadera fábrica de imágenes que enviaba junto con los periodistas, ilustradores *reporters* a bosquejar del natural un evento militar, político o social, que luego sería grabado en sus talleres para su reproducción, a menudo simultáneamente por varios grabadores que dividían una misma imagen en varios tacos de madera que luego montaban como una gran imagen única cuya articulación ocurría en la reproducción.

Este diario presentaba algunos rasgos en común con su antecedente directo más importante, el semanario anteriormente mencionado, *Penny Magazine*, como la particularidad de brindar una nueva experiencia de consumo popular a través de proveer a un “vasto número de personas (...) información accesible e imagería de toda suerte”³¹, produciendo un amplio rango de ilustraciones, “diagramas de artefactos científicos y mecánicos, adecuadas representaciones de plantas, animales, tierras extranjeras y monumentos famosos; retratos individualizados de personas notables; y escenas detalladas de la vida contemporánea y arquitectura”.³² Su fundador, Charles Knight, tenía la intención de dirigirse a una amplia audiencia compuesta mayormente por trabajadores y su propósito era esencialmente didáctico. *The Illustrated London News* era una publicación más lujosa, y su precio la colocaba fuera del alcance de la clase trabajadora y aún de la clase media baja. En 1843 y siguiendo a este periódico, surgió en París el semanario *L'Illustration*, siendo también la iconografía su razón de ser, y a pesar de su alto precio, conquistó, como su par inglés, cada vez mayor número de lectores,

inmigrantes españoles en la historia de la caricatura política en Buenos Aires (1880-1910)”, en Yayo Aznar y Diana B. Wechsler (comps.), *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp 266-267.

²⁹ Fue fundado en Londres en mayo de 1842 por Herbert Ingram, y en el año 1863 ya había alcanzado una tirada de 300.000 ejemplares, cifra sorprendentemente elevada para la época.

³⁰ Peter Sinnema, *Dynamics of the Pictured Page, Representing the Nation in the Illustrated London News*, Vermont, Ashgate, 1998, p. 16.

³¹ Patricia Anderson, “‘A Revolution in Popular Art’: Pictorial Magazines and the Making of a Mass Culture in England, 1832-1860”, *Journal of Newspaper and Periodical History*, 7, 1991, p. 21.

³² *Ibid.*, p. 17.

THE ILLUSTRATED LONDON NEWS.



REGISTERED AT THE GENERAL POST-OFFICE FOR TRANSMISSION ABROAD

No. 1656—VOL. LVIII.

SATURDAY, JUNE 24, 1871.

PRICE FIVEPENCE
BY POST, 6D.



apelando a la atracción que ejercía lo visual.

Del mismo modo la Argentina presentó sus publicaciones periódicas ilustradas, sin contar sin embargo con el despliegue visual y la calidad de sus modelos europeos. Los proyectos editoriales se multiplicaron en las últimas dos décadas del siglo XIX. Para el año 1887, el *Anuario Bibliográfico* de Alberto Navarro Viola refiere 23 publicaciones ilustradas entre las que se encuentran periódicos satíricos (*El Mosquito*, *Don Quijote*, *La Chispa*, *El Arca de Noé* y *Tartagal*); de actualidad (*Las Noticias Ilustradas*, *Los Sucesos de la Semana*); de moda (*La Moda*, *La Moda del Día*, *La Elegancia Porteña* y *La Elegancia*); de deportes (*El Sportman* y *La Fuerza*); científicos (*Anales del Instituto Agronómico-Veterinario*); infantiles (*La Ilustración Infantil* y *Periódico de los Niños*); culturales generales (*El Mundo Artístico*, *La Ilustración Argentina*, *Las Provincias Ilustradas*, *El Álbum del Hogar*); de teatro (*El Entre-acto*) y comerciales (*Boletín Ilustrado*, de la papelería Jacobo Peuser) más un periódico *El Domingo* que Navarro Viola describe como “dedicado a la *high-life*.”³³

Al año siguiente surgen *Buenos Aires Ilustrado* -que en sus 25 entregas reproduce un total de 56 grabados³⁴- y *El Sud Americano* editado por la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco. De rasgos diversos, todos los periódicos se encontraban sin embargo con similares dificultades técnicas y económicas, frente a la inversión que suponía la edición de una revista ilustrada.

La Ilustración Argentina periódico cultural que había surgido en 1881 y que tuvo la particularidad de configurarse como un espacio de intensa interacción entre las artes plásticas y la literatura,³⁵ presentó un particular interés por la experimentación gráfica.³⁶ Como gran parte de estas publicaciones, no sólo brindaba reflexiones y debates acerca del arte, reseñas de exposiciones u otras actividades artísticas con un programa estrechamente vinculado y comprometido con la difusión de imágenes,³⁷ sino que acostumbraba a comentar acerca de la experimentación de posibilidades novedosas en cuanto a las tecnologías de reproducción y de sus limitaciones.

El proceso más utilizado en *La Ilustración Argentina* era la litografía pero se

³³ Navarro Viola, *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*, Buenos Aires, M. Biedma, 1888.

³⁴ Véase Néstor Tomás Auza, “‘Buenos Aires Ilustrado’ (1888). Estudio e índice general”, *Boletín. Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos*, n. 1, Buenos Aires, abril de 1996, pp. 9-20.

³⁵ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001. pp. 162-176.

³⁶ Véase Verónica Tell, “Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 149-161.

³⁷ Se reproducían retratos de artistas, y obras de Augusto Ballerini, Santiago V. Guzmán, Reynaldo Giúdice, Eduardo Sívori, Lucio Correa Morales, Graciano Mendilaharsu, Severio Rodríguez Etchart, Eduardo Schiaffino, Ángel Della Valle, Miguel Pallejá.

practicó asimismo la foto-litografía y otras técnicas fotomecánicas, como la fototipia o heliograbado, impresión de fotografías en relieve o en hueco. “La Ilustración, el primer periódico que formó un núcleo de artistas nacionales, el primero que introdujo el grabado en madera, es también el primero que pone en práctica el moderno procedimiento de la Foto-Gravure”.³⁸ Las artes gráficas, a pesar de los constantes ensayos que se estaban produciendo en Europa, no habían encontrado aún a comienzos de la década de 1880 un procedimiento de verdadero carácter industrial para reproducir fotografías. Por otra parte, el emplazamiento de las imágenes junto con el texto continuó siendo una dificultad que aumentaba los costos y era difícil de sortear.

Por un error de la inteligencia de la instrucción dada, el grabador ejecutó el retrato del Dr. Villegas en proporciones demasiado reducidas para ser estampada en lámina suelta, como hacemos hasta hoy con las ilustraciones.

Demasiado tarde para hacer un nuevo grabado de mayor formato, forzoso nos es dar el mencionado y lo damos intercalado en el texto, por adaptarse mejor que al espacio de la lámina.

Esta alteración no ha de desagradar ciertamente, pues es indudable que un periódico de la índole del nuestro, debe contener sus ilustraciones en el texto, como parte integrante e inseparable de aquél.

Por qué no lo hemos hecho así entonces? Se dirá. Por dificultades que no hemos podido salvar, pero desde el nuevo año esa será la forma en que aparecerán las ilustraciones.³⁹

Correspondió a los periódicos de la década de 1890 implementar el fotograbado de medio tono (o autotipía), procedimiento que eliminó la limitación técnica de imprimir fotografías o cualquier tipo de imagen conjuntamente con el texto en la misma página.

*Buenos Aires Ilustrado*⁴⁰ (Figura 9) en 1892 incluía la impresión de fotografías como láminas fuera de texto, vistas de Buenos Aires tales como “La Catedral”, “Iglesia del Socorro”, firmadas por su grabador (Coll). Algunos de sus avisos de publicidad corresponden a talleres de grabados. El taller de grabados de “Ortega Hnos.” ubicado en la calle Venezuela 1028 se ofrecía como “Grabadores de toda clase de procedimientos gráficos. Especialistas en Fotograbado y Autotipía. Se encargan de ilustrar toda clase de obras. Reproducción de grabados en madera, cobre, aguafuerte, acero, dibujos a la pluma y al lápiz, etc”. Este tipo de avisos indica que en los años ’90 las técnicas fotomecánicas competían fuertemente con la litografía en la reproducción de imágenes.

³⁸ *La Ilustración Argentina*, a. III, n. 30, Buenos Aires, 30 de octubre de 1883.

³⁹ *Idem*, a. I, n. 18, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1881.

⁴⁰ Si bien su nombre es el mismo que el proyecto ya mencionado se trata de otra revista, que tampoco duró ya que no superó las siete entregas. Entre sus colaboradores principales figuran autores-periodistas como Julio Piquet, Pablo della Costa, Gabriel Cantilo, Segundo I. Villafañe, Victoriano E. Montes, Julio L. Jaimes (Brocha Gorda), Alberto I. Gache, Eduardo L. Holmberg, Juan Antonio Argerich, Mario Nereo, Leopoldo Díaz, Mariano de Vedia, Manuel Mayol. Como dibujante principal se acredita el nombre de Martín Malharro. Pero también figuran los grabadores: Emilio Coll y Cia, Ortega Hnos., Francisco M. Gates y José Nelly.



La Ilustración Sudamericana, publicación que había surgido el 1° de diciembre de 1892, dirigida por Rafael J. Contell, incluía también fotografías representando retratos individuales y colectivos, vistas, actualidad. Algunas fotografías corresponden a láminas fuera de texto, pero se observan otras que están emplazadas junto a la tipografía reproducidas a través del fotograbado de medio tono, autotipía o *half-tone* que fue adoptado en nuestro país unos pocos años más tarde de su implementación en Europa.⁴¹

La invención de la fotografía, en 1839, no había podido adaptarse originalmente a la ilustración de libros. Ni el daguerrotipo, creado por Daguerre, ni el calotipo, invención de Fox-Talbot, eran procedimientos aplicables a la impresión de fotografías a gran escala. A partir de mediados del siglo XIX, con el objetivo de utilizar esta herramienta en la edición industrial se estimularon en Europa y en Estados Unidos las investigaciones que resultaron en la aparición de una serie de procedimientos nuevos. Algunos de ellos de costo elevado y otros pobres en cuanto a sus resultados visuales, condujeron finalmente al fotograbado tramado o de medio-tono hacia 1880. Este procedimiento, que resultaba satisfactorio tanto visual como económicamente para ser utilizado como un brazo de la industria, combinaba la utilización de la gelatina bicromatada sensible a la luz con la trama de líneas horizontales y verticales a través de la cual se fotografía el original para producir un negativo, produciendo la ruptura del tono continuo de una imagen en una colección de puntos discontinuos. La gelatina bicromatada, debido a su sensibilidad, se endurece cuando recibe luz, pero permanece suave y soluble en las otras zonas. Al colocar una trama de líneas horizontales y verticales durante la exposición fotográfica entre la transparencia y la superficie impresora sensibilizada, las áreas más claras de la imagen transmiten rayos intensos de luz a través de los orificios de la trama, y se expanden por detrás de cada orificio y exponen un área relativamente grande de la plancha. Las zonas más oscuras de la transparencia transmiten rayos tan tenues que exponen un área mucho más pequeña de la superficie del bloque o plancha, aún pasando a través de orificios de igual tamaño. En el impreso final resultante esas áreas más grandes y más pequeñas se imprimen como marcas de tinta más grandes y más pequeñas. Siendo casi imperceptibles los puntos cuando son vistos a una distancia de lectura normal, pueden reproducirse exitosamente los tonos más oscuros y más pálidos del original.⁴²

⁴¹ Luis Priamo sostiene que el primer fotograbado de medio tono apareció en *La Ilustración Sudamericana* el 16 de junio de 1894. Luis Priamo, "Fotografía y periodismo", en Margarita Gutman (ed.) *Buenos Aires 1910: Memoria de Porvenir*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, 1999.

⁴² Véase Bamber Gascoigne, *op. cit.*, pp. 34-74-75.

De modo que entre 1893 y 1894 se produjo el cambio que constituyó uno de los factores que condujo finalmente a la masificación de la cultura visual. Se adoptó en Buenos Aires el fotograbado de medio tono o autotipía, que lograba una reproducción suficientemente nítida de las fotografías y de dibujos, método que fue aceptado inmediatamente para la ilustración de publicaciones periódicas, catálogos y un conjunto importante de impresos porque implicaba rapidez de ejecución y bajo costo. Entre los años 1894 y 1896 aplicaron el procedimiento los talleres de Jacobo Peuser, la Compañía General de Fósforos, la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, Coll y Cía, Ortega Hnos, etc.

El fotograbado de medio tono o tramado se aplicó para la impresión de fotografías a gran escala y representó una mecanización masiva de la información visual que las artes gráficas habían perseguido largo tiempo. El fotograbado no sólo podía reproducir en forma industrial una fotografía de un modo satisfactorio visualmente, sino que tenía la capacidad de multiplicar en forma económica y en compatibilidad con el texto, cualquier tipo de imagen, por lo que inmediatamente se convirtió en un brazo de la industria impresora, compitiendo con la litografía por su bajo costo y amplias posibilidades: era un procedimiento económico, podía reproducir cualquier tipo de imagen e insertarse en la página junto al texto.

Pero las convenciones de comunicación, ligadas con prácticas y hábitos de lectura, definían usos y funciones de las imágenes, determinada modalidad de emplazamiento y presentación y una particular relación entre el texto y lo visual. Entre *La Ilustración Sudamericana* o los otros periódicos ilustrados que en la década del '90 insertaron fotografías en sus páginas y *Caras y Caretas* los contrastes son aún significativos. En primer lugar, se observan en la cantidad de imágenes emplazadas; para el año 1898 *La Ilustración Sudamericana* publicaba un total de 229 fotografías en todo el año, distribuidas en actualidades (65), retratos (88), vistas (33), descripción ilustrada (9), bellas artes (26), variedades (2), modas (2), marinas (3), tipos y costumbres (1), suplementos artísticos (3).⁴³ Al año siguiente *Caras y Caretas* reproduce entre 80 y 100 fotografías por número, es decir alrededor de 4800 anuales.

Pero es la modalidad de relación entre texto e imagen lo que distancia definitivamente a *Caras y Caretas* de las formas decimonónicas representadas por las publicaciones precedentes. En *La Ilustración Sudamericana* el texto guía la mirada del lector y le provee extensas explicaciones de cada una de las imágenes. La sección "Nuestros

⁴³ "Índice", *La Ilustración Sudamericana*, 1898.

grabados” comenta e interpreta las fotografías, prescribiendo la lectura. (Figuras 10,11)

Nuestros grabados

Parque de Lezama-Baile de niños en la sala de fiestas.- En nuestra crónica de fiestas nos ocupamos preferentemente de estos festejos que constituyen la nota saliente de las diversiones de la temporada, y el grabado que figura en nuestras páginas completa aquellas anotaciones.

La escuadra de maniobra- Nuestro grabado representa el contratorpedero *Espora* y el destroyer *Entre Ríos*, en las maniobras navales que han tenido lugar en el pasado mes de diciembre, y de que nos ocupamos en otro lugar de este número.

Mar del Plata- La gruta- La playa- El balneario de moda es “Mar del Plata” y crónicas y cricones nos hablan de la afluencia de gente en su encantadora playa, de la animación de los bañistas, de los paseos y giras campestres que se organizan, y del regocijo y alegría que preside a las fiestas de aquel punto de baños. Por salir del tono general de las “reseñas sociales” y sin prescindir de las “notas de actualidad”, damos en esos dos grabados, dos “apuntes gráficos” que completan las informaciones de la prensa en esta temporada estival.

Montevideo- Hipódromo de Morañas- Ahí está la pista en que correrán en los primeros días del nuevo año los más veloces ganadores de ambas orillas...⁴⁴

Caras y Caretas, en cambio, ofrece un profuso repertorio visual y una experiencia diferente en tanto las relaciones jerárquicas tradicionales entre texto e imagen antes a favor del discurso se inclinan ahora hacia lo visual. En lugar de ilustrar el texto las imágenes se ofrecen como principal referencia en el contexto del surgimiento de la cultura del consumo. El siglo XIX manifestó una particular fascinación por las imágenes, por el propio acto de mirar y por interpretar lo que se veía, lo cual puede verificarse en la proliferación de publicaciones periódicas ilustradas. Muchas de las iconografías en *Caras y Caretas* presentan elementos en común con las de las publicaciones precedentes, retratos, rarezas y curiosidades de todo el mundo, vistas e imágenes documentales, lo que difiere es el número de imágenes con que el semanario bombardeaba a sus lectores y el estatuto mismo de esas imágenes. Las imágenes producidas y reproducidas antes como un accesorio del texto devienen en *Caras y Caretas* esenciales y resultan espectáculos en sí mismas.

Hacia un lenguaje gráfico

Durante el siglo XIX las transformaciones en el diseño de los objetos impresos se habían producido sólo en forma gradual. Lo nuevo y lo tradicional se combinaron junto a innovaciones en tecnología y en dispositivos de impresión. Las fuentes locales que

⁴⁴ *La Ilustración Sudamericana*, a. VI, n. 121, Buenos Aires, 1º de enero de 1898.

colectividad española. Este, un *Numero unico*, a estas lineas, en que literatos que dan valor : bien presentado bajo ico, hace honor a la doña y al señor Fran- confecionador de este envio agradecemos y

«Tienda San Miguel» es muy lindos de tres e ellos hacen *pendant*, exquisito gusto y ele-

«lo agradable, sirven olocar sobre la mesa olgados en la pared, is plácemes y felicita- lar obsequio recibido.

las Artes.— Ha teni- nuestro Museo Nacional s han sido completa- sido aumentado consi- las obras, á juzgar r «vistazo» en aquel

«esta siempre opinión as impresiones á pesar idísimas que se notan e «ha dado de mano» se en la necesidad de te está en sus inicios, ra juzgar con acierto ». Hay base ya para aunque no todo es artista «é «Imparcia-

J. SIMON, rue Grange Batelière, Paris, y en las farmacias, perfumerías, bazares y mercaderías del mundo entero.



NUESTROS GRABADOS

31.º Suplemento artístico—Visita al abuelo
—«Cuán contento está el venerable anciano! en sus arrugadas facciones se nota la agradable impresión de los pobres viejecitos que reciben la visita del nietecito. ¿Qué decir aquí de la maestría del artista, de la exactitud de expresión, de ambiente y de tonalidad, que no se presente á ojos vistas ante el curioso observador?»

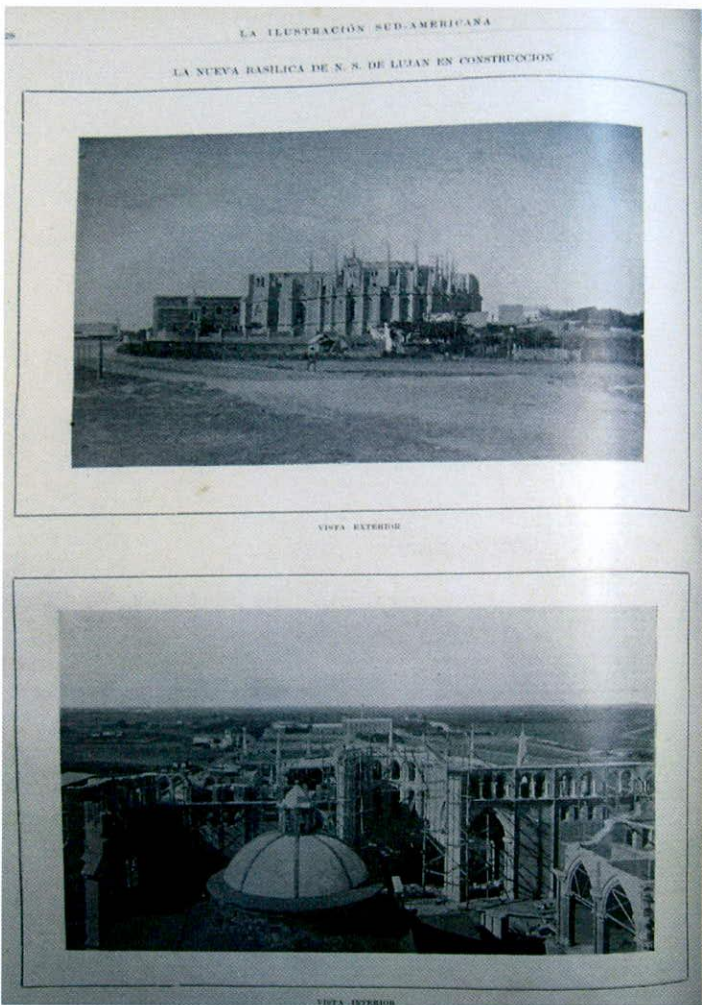
Salvador Barbudo tiene su fama artística bien acreditada, y ya que en otra ocasión hemos hecho la breve descripción de este cuadro, y de los trabajos de aquel laureado pintor, su autor, hacemos aquí punto en nuestras anotaciones, pues el amable lector puede encontrar en la colección de esta Revista del año anterior, más amplios datos, pues allí nos ocupábamos de esta obra artística al hacer la descripción de la colección de pinturas del señor Parmenio Piñero, de la que forma parte la que motiva estas líneas.

Pero esta oportunidad nos permite, en breve reseña, indicar que dicha importante colección, en la que dominan los artistas españoles, ha sido enriquecida con las siguientes obras:

Playa del Cabanal, por F. Pinazo. — *El voto*, de Michetti; este es el boceto bastante razonado del célebre gran cuadro de dicho autor, que mereció

10

La Ilustración Sudamericana, 1898.



11

La Ilustración Sudamericana, 1898.

refieren a la puesta en página de un impreso de mediados de siglo en adelante, manifiestan una preocupación concerniente con la cuestión del estilo, ligado a las reglas clásicas de la práctica del libro. El manual de Benito Hortelano sugiere por ejemplo, que “debe guardarse el orden del buen gusto” en la composición de portadas y carátulas señalando una tendencia en la que predomina la persistencia de fórmulas tradicionales.⁴⁵

Caras y Caretas, en cambio, impugnó gran parte de las convenciones establecidas por las prácticas de composición de libros pero también de periódicos al enfrentarse con la necesidad de comunicar nuevos contenidos y por consiguiente nuevos tipos de trabajo. Al carecer de modelos a seguir explotó la posibilidad de transmitir información a través de nuevos recursos visuales. Un importante rasgo en el diseño de *Caras y Caretas* fue la extensiva apelación a lo gráfico.

Michael Twyman señala su preferencia por el término *gráfico* antes que *visual*, pues afirma que todos los libros son visuales. Lo gráfico indicaría un elemento de comunicación no verbal que en un objeto impreso enfatiza las características que apelan esencialmente a la mirada, es decir, que no resultan evidentes cuando el texto se lee en voz alta. La palabra gráfico no implica oposición a los caracteres textuales o verbales del impreso, sino que agrega algo a nuestra comprensión de su contenido, sugiriendo la introducción de una dimensión extra de significado en el mensaje, o una vía alternativa para su comprensión a través del ojo.⁴⁶

Los aspectos gráficos, entonces, se refieren a dispositivos que comprenden desde imágenes (fotografías o ilustraciones), hasta diagramas y decoraciones, los elementos tipográficos y su disposición en la página, y las propiedades del color. *Caras y Caretas* implementó una variedad de recursos gráficos que impulsaron modalidades no lineales de lectura y que le otorgaron a la imagen un valor comunicativo similar al del texto.

Texto e imagen, la imagen ilustrando el texto, el texto acompañando la imagen, el texto como imagen, *Caras y Caretas* exploró y explotó esas y otras posibles yuxtaposiciones y combinaciones en múltiples variables de modalidades de puesta en página. Sin embargo, dentro de un gran conjunto de posibilidades, dos grandes modelos predominan, por un lado las páginas totalmente gráficas, con muy pocas o ninguna línea textual (publicidad ilustrada, fotografías con marcas o filetes ornamentales, ilustraciones a página entera, páginas de humor gráfico) y por el otro, aquellas en las cuales texto e

⁴⁵ Benito Hortelano, *Manual de Tipografía para uso de los Tipógrafos del Plata*, Buenos Aires, Imprenta Española, 1865, p. 36.

⁴⁶ Michael Twyman, “The Emergence of the Graphic Book in the 19th Century”, en Robin Myers y Michael Harris (eds.), *A Millenium of the Book. Production, Design & Illustration in Manuscript & Print 900-1900*, Winchester-Delaware, St. Paul’s Bibliographies- Oak Knoll Press, 1994, pp. 135-7.

imagen comparten el espacio (notas periodísticas con fotografías o textos de ficción con ilustraciones, etc.) La disposición de las líneas tipográficas en el segundo modelo se presenta con una aparente regularidad, el texto está dispuesto a línea corrida o a dos columnas, aunque esa arquitectura básica resulta casi irrelevante ya que se fragmenta continuamente con el emplazamiento de las imágenes, cuya ubicación modifica las columnas, acorta las líneas, admitiendo algunas de sólo dos o tres palabras. Los márgenes y los interlineados son estrechos; en ese aspecto de la puesta en página, *Caras y Caretas* responde a modelos de época y en particular comparte con los diarios los rasgos visuales de un *horror vacui* con una tipografía de cuerpo muy pequeño, y pocos espacios vacíos (Figuras 12, 13).

En cuanto al emplazamiento de las fotografías en el soporte de la página se advierten diversas formas que involucran técnicas de producción tecnológicas junto con procesos de realización manuales. Ciertos detalles resaltan la superficie de la página como la línea que marca el contorno de una imagen o el filete decorativo, que seguía una antigua tradición del tratamiento del diseño de los libros, aunque aquí la novedad consistía en la tinta de color de los filetes o de las orlas ornamentales. El encuadre de las imágenes y la regularidad con la que a menudo éstas están insertadas en la página junto a los textos responde técnicamente a la cuadrícula tipográfica, aunque esta regularidad es frecuentemente contrastada con diversas formas de compaginar las imágenes desencuadrándolas, recortándolas o colocándolas en serie. La tipografía en esos casos se flexibiliza y adopta las formas de la ilustración, el texto bordea la imagen, los blancos desaparecen y las ilustraciones flotan en las páginas. Las fotografías se fragmentan con el fin de *siluetear* uno o varios personajes u objetos, adquiriendo así las imágenes un valor diferente, descontextualizadas. Algunas configuraciones combinadas en forma de “collage”, refuerzan el efecto misceláneo de los contenidos de la revista (Figuras 14, 15). Esta diversidad en el diseño de las páginas indica una práctica de trabajo artesanal, con una gran cantidad de variantes. Esta misma práctica conduce a veces a la presentación de puestas en página lúdicas en un diseño que puede representar visualmente el contenido discursivo.

En cuanto a las páginas de desarrollo puramente gráfico, se presentan narraciones o descripciones sólo con imágenes, notas de actualidad con retratos, o una historia relatada a través del uso de una secuencia de imágenes. Si bien el recurso a las narraciones visuales no era una novedad en el siglo XIX, tuvo en el periodo un importante despliegue manifestado particularmente en secuencias gráficas humorísticas



12
Diseño de página. *Caras y Caretas*, 1905

LOS NIÑOS DE TODO EL MUNDO

Dr. PICCININI

Exposición Napoleón
RIVADAVIA, 1097 - Buenos Aires

PRIMA ESPECIAL

Vale por un quinto de la Lotería de Beneficencia Nacional.
Gratis a todo comprador cuyo valor de la compra exceda de \$ 5 m.n.

EXPOSICIÓN NAPOLEÓN
Válido hasta el 15 de Junio de 1905.

UN QUINTO DE LA LOTERÍA GRATIS

Todo comprador de mercaderías de nuestra casa que presente el VALLE que antecede, y su compra sea mayor de \$ 5 m.n., recibirá Un quinto de la Lotería de Beneficencia Nacional, GRATIS.

Cuando Vd. haya comprado y fumado nuestros cigarrillos, se convencerá de que valen doble del precio que Vd. pagó. Pruebe y verá la realidad.

El mejor elogio que podemos hacer de nuestros artículos, es nuestra garantía de devolver el valor pagado si los artículos remitidos no resultasen delagradador del comprador.

Elija Vd. entre las mercaderías que ofrecemos en las 3 páginas que siguen a esta, para que pueda obtener nuestro **Regalo.**

3 PÁGINAS SIGUIENTES

13
Diseño de página. *Caras y Caretas*, 1905

que conducirían a la historieta. El lenguaje gráfico derivado de la ilustración caricaturesca había sido teorizado en el siglo XIX entre otros, por Rodolphe Töpffer, autor de cuentos, artista y pedagogo suizo, quien publicó varios álbumes de historias gráficas, novelas y narraciones ilustradas de viajes. En 1848, dio a conocer su *Essai de physiognomonie*, una especie de tratado en el cual brindaba instrucciones para dibujar figuras humanas y producir lo que denominó “literatura en estampas”, parodiando en parte las tesis de Johann Lavater sobre la fisiognomía,⁴⁷ y las teorías de Franz Gall sobre la frenología⁴⁸ a las que consideraba poco científicas. El ensayo expone las ventajas de su método de secuencias de imágenes separadas por cuadros que se leían de izquierda a derecha con epígrafes de texto en el sector inferior de cada uno de los cuadros. Asimismo desarrollaba las características de los diferentes signos de expresión del rostro, constituyendo, de acuerdo con Ségolène Le Men, un verdadero tratado de semiología gráfica.⁴⁹

Un ejemplo particular del modo como un contenido se expresa en una forma gráfica determinada en *Caras y Caretas* lo constituyen las representaciones ligadas a la difusión popular del conocimiento y a los modos de diseminar información cuantitativa. El semanario ofrecía compendios de hechos curiosos e inusuales de todo el mundo, y presentaba objetos, actividades, comparaciones o diferenciaciones como herramientas de análisis (Figuras 16, 17). Toda esa información era acompañada por ayuda visual. En “La guerra y la educación en el presupuesto de las grandes naciones”⁵⁰ *Caras y Caretas* presenta un cuadro comparativo tomado del diario inglés *Morning Leader* de Londres, en el cual ilustraciones de tubos de cañones de artillería de diferentes longitudes junto a libros también de tamaños variables señalan respectivamente los presupuestos que Inglaterra, Francia, Alemania y Estados Unidos destinaban a la guerra, su preparación y equipamiento por un lado, o a la educación por el otro. “El vino que produce el mundo”⁵¹ muestra personificaciones de naciones mediante de figuras vistiendo sus trajes típicos acompañados de barriles que varían de tamaño de acuerdo con los hectolitros de

⁴⁷ Sobre Lavater y la fisiognomía véase E. Gombrich, “Sobre la percepción fisiognómica” en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Debate, 1998, [1963]; “Gesto ritualizado y expresión en el arte”, “La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte” en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Alianza, 1991 [1982]. Véase asimismo Joan K. Stemmler, “The Physiognomical Portraits of Johann Caspar Lavater”, *The Art Bulletin*, vol. 75, n. 1, marzo 1993, pp. 151-168.

⁴⁸ Véase Capítulo II de esta tesis.

⁴⁹ Ségolène Le Men, “L’Essai de physiognomonie de 1845”, en *Töpffer: Pratiques d’écriture et théories esthétiques. Cahiers Robinson*, n. 2, Université d’Artois, 1997.

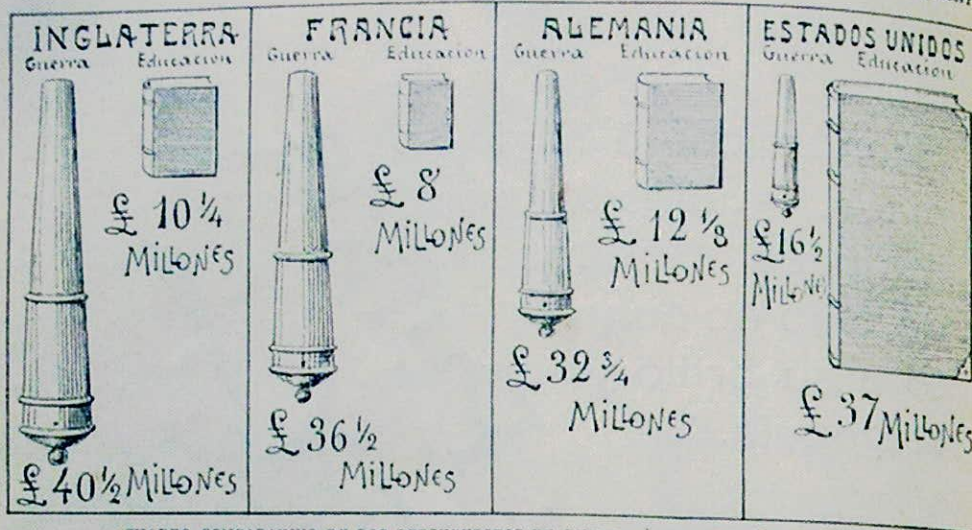
⁵⁰ “La guerra y la educación en el presupuesto de las grandes naciones”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 130, Buenos Aires, 30 de marzo de 1901.

⁵¹ “El vino que produce el mundo”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 464, Buenos Aires, 24 de agosto de 1907.

La guerra y la educación en el presupuesto de las grandes naciones

Este cuadro comparativo ha sido publicado por un diario inglés, el *Morning Leader* de Londres, para hacer ver al pueblo británico lo que le ha costado la fiebre guerrera en que vive sumido desde hace cerca de dos

que han gastado en 1900 la Gran Bretaña, Francia, Alemania y los Estados Unidos, en hacer la guerra ó en prepararse para ella, y en educar á sus hijos. Las cifras hablan por sí solas, y demuestran que Inglaterra



CUADRO COMPARATIVO DE LOS PRESUPUESTOS DE GUERRA É INSTRUCCIÓN PÚBLICA

años y de que no se curará sino muy lentamente, porque la guerra es la embriaguez de las naciones, y, como todas las embriagueces, priva á su víctima de la serenidad necesaria para una pronta reacción saludable. Se ve en la comparación hecha por el *Morning Leader*, lo

ha sufrido un descenso considerable. La ventaja pertenece á los Estados Unidos á pesar de que también esa república ha comenzado ya á beber en la misma copa embriagadora.

16

"La guerra y la educación", *Caras y Caretas*, 1901.

El vino que produce el mundo

Francia, 2,800,000 hectolitros; Italia, 2,200,000 hectolitros; España, 1,500,000 hectolitros; Portugal, 1,200,000 hectolitros; Hungría, 800,000 hectolitros; Alemania, 700,000 hectolitros; Grecia, 600,000 hectolitros; Argentina, 500,000 hectolitros; Chile, 400,000 hectolitros; Rusia, 300,000 hectolitros; Bulgaria, 200,000 hectolitros; Turquía y Chipre, 100,000 hectolitros; Estados Unidos, 80,000 hectolitros; Suiza, 60,000 hectolitros; Austria, 50,000 hectolitros; Rumania, 40,000 hectolitros; México, 30,000 hectolitros.

17

"El vino que produce el mundo", *Caras y Caretas*, 1907.

vino producidos en el año 1906, desde un gran barril al cual la figura que representa a Francia -el país de mayor producción- apenas puede hacer rodar, hasta el puesto diez y siete, correspondiente a Grecia, cuyo barril entra en la palma de la mano de la figura que lo representa.

Estos pictogramas ofrecían nuevos modos de representar información, particularmente estadística –cifras acerca del poderío militar de diferentes naciones, estadísticas de importaciones y exportaciones de productos, riqueza relativa, crecimiento poblacional, estadísticas migratorias, conversiones de monedas- y se encontraban frecuentemente en la prensa popular de fines del siglo XIX en Europa, ya que permitían presentar información sumariando los datos descriptivamente y otorgando el acceso a una comprensión intuitiva aún para quien no tenía nociones de los métodos estadísticos.⁵²

La idea de presentar de modo gráfico información que no es esencialmente visual no era totalmente novedosa en el siglo XIX. Los gráficos cuantitativos han sido una herramienta útil en el desarrollo de la ciencia y provienen de los tempranos intentos de analizar datos estadísticos. Muchas de sus formas familiares y los problemas que abordaban -organización espacial, comparaciones, distribución continua y correlación de múltiples variables- como mapas, gráficos de barras, tablas y cuadros de coordenadas, surgieron en el siglo XVIII.⁵³

Entre todas las contribuciones que en la historia de las ciencias naturales y sociales de los siglos XVIII y XIX crearon formas gráficas que produjeron una imaginaria cuantitativa se destacan los aportes de Joseph Priestley y William Playfair. Priestley desarrolló en 1765 la idea de considerar el tiempo como una línea para enseñar historia a sus alumnos. Educador inglés cuyos intereses abarcaban disciplinas especulativas como teología, estudios bíblicos, filosofía, ciencia, teoría política, fue además un científico práctico interesado en la mecánica del mundo natural y en las herramientas didácticas que aplicó en la enseñanza.⁵⁴ Afirmaba que el concepto abstracto de tiempo admite una representación natural y sencilla en nuestras mentes mediante la idea de un espacio mensurable, específicamente una línea, que puede ser extendida a lo largo, por lo cual un periodo más largo o más corto puede ser representado mediante líneas de igual carácter, más largas o más cortas. En su *Chart of Biography* utilizó barras

⁵² Marija Dalbello, "Franz Josef's Time Machine. Images of Modernity in the Era of Mechanical Photoreproduction", *Book History*, vol. 5, The Pennsylvania State University Press, 2002, pp. 87-92.

⁵³ James R. Beniger y Dorothy L. Robyn, "Quantitative Graphics in Statistics: A Brief History", *The American Statistician*, vol. 32, n. 1, American Statistical Association, febrero 1978, pp. 1-11.

⁵⁴ Véase Dabney Townsend, "The Aesthetics of Joseph Priestley", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, n. 4, Blackwell Publishing-The American Society for Aesthetics, 1993, p. 561.

individuales para comparar el periodo de vida de dos mil personajes célebres que vivieron entre el año 1200 AC hasta el 1750 de nuestra era, mostrando el significado de la historia del mundo en su totalidad. La lectura de las líneas horizontales señala la duración, la lectura vertical la contemporaneidad de ideas y acontecimientos, la densidad de entradas indica el desarrollo de una época.

La línea de tiempo de Priestley fue la inspiración directa del gráfico de barras creado por William Playfair, rescatado por algunos como una de las figuras más importantes en la historia de la gráfica estadística,⁵⁵ como quien propuso por primera vez gráficos para transmitir fenómenos cuantitativos,⁵⁶ e incluso como uno de los primeros observadores y teorizadores de las tendencias del capitalismo.⁵⁷

Playfair fue un escritor y divulgador de historia, economía política y estadísticas de comercio y desarrolló una actividad principalmente como productor de gráficos económicos. Sus trabajos muestran 177 despliegues gráficos, aunque no todas creaciones originales. Combinó diversos tipos de saberes y experiencias anteriores tomados de las ciencias físicas, como los trazados para mostrar los datos climáticos, la cartografía y la representación de J. Priestley de la línea cronológica.

El primer grupo de cuadros gráficos que W. Playfair desarrolló fue el método de curvas aplicado a temas de finanzas publicado en su libro *The Commercial and Political Atlas* (Figuras 18, 19) cuya primera edición data de 1786, un segundo grupo abarca la experimentación con nuevos formatos gráficos como el círculo y en el tercer grupo Playfair experimenta con el diseño de curvas en un libro titulado *A Letter on Agricultural Distresses. Their Causes and Remedies*, publicado en 1821. Afirmaba que el método gráfico era una manera de simplificar lo tedioso y complejo, que el hombre ocupado necesitaba una suerte de ayuda visual, y que tal método era más accesible que la información expresada en forma tabular, ya que apelaba al ojo, proporcionando en una misma operación la idea de tiempo, proporción y cantidad. Apelaba además al intelecto ya que facilitaba no sólo la percepción de formas y relaciones sino que ayudaba a la memorización de las mismas⁵⁸

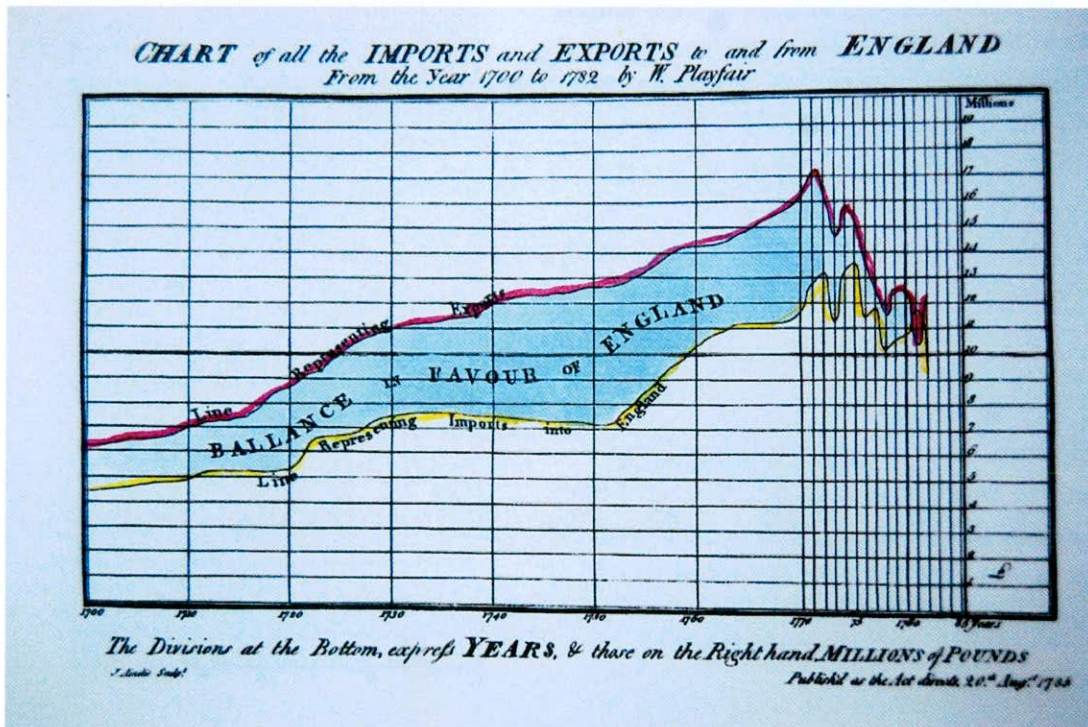
Playfair afirmaba que la eficacia de este tipo de manifestación gráfica lo constituía el impacto de su despliegue visual y la racionalidad lógica de su construcción, pero E. R.

⁵⁵ Patricia Costigan-Eaves y Michael Macdonald-Ross, "William Playfair (1759-1823)", *Statistical Science*, vol. 5, n. 3, Institute of Mathematical Statistics, agosto 1990, pp. 318-326.

⁵⁶ Howard Wainer, "Graphical Visions from William Playfair to John Tukey", *Statistical Science*, vol. 5, n. 3, Institute of Mathematical Statistics, agosto 1990, pp. 340-346.

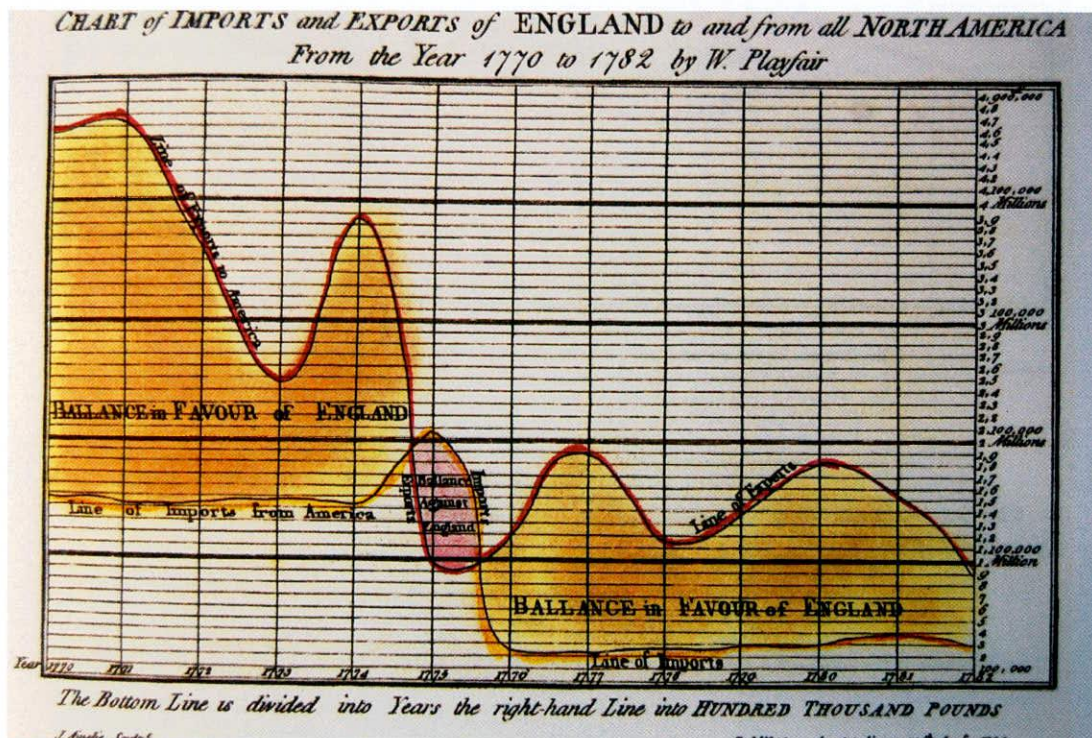
⁵⁷ Henryk Grossman, "W. Playfair, the Earliest Theorist of Capitalist Development", *The Economic History Review*, vol. 18, n. 1-2, Blackwell Publishing-Economic History Society, 1948, pp. 65-83.

⁵⁸ Patricia Costigan-Eaves y Michael Macdonald-Ross, *op. cit.* p. 319.



18

William Playfair, *The Commercial and Political Atlas*, London, 1786.



19

William Playfair, *The Commercial and Political Atlas*, London, 1786.

Tufte indica que Playfair no elude el aspecto estético de sus trazos y que busca la claridad y la elegancia.⁵⁹ Sea uno u otro, la implementación de estos recursos tienden un puente entre las prácticas de producir y sus modos de vehicular información en un impreso a comienzos del siglo XX y el diseño gráfico contemporáneo.

Conjuntamente con los desarrollos de Priestley y Playfair se produjeron otros durante el siglo XIX como el histograma (1833), estereogramas con proyecciones axonométricas (1869), entre otros. En 1884, M. G. Mulhall dio a conocer en su popular *Dictionary of Statistics* el pictograma, una forma comparativa basada en imágenes similares de diferentes tamaños. A través de esta forma los gráficos estadísticos se difundieron popularmente en libros de texto y periódicos, a pesar de su ambigüedad e inexactitud de la representación matemática.⁶⁰

Como periódico popular *Caras y Caretas* utilizó estas herramientas no solamente en la reproducción de investigaciones estadísticas tomadas de publicaciones europeas sino en la elaboración de sus propios informes en temas científicos, políticos o de actualidad. En “La Pampa. Nueva provincia argentina”⁶¹ (Figura 20) con el propósito de señalar el poder productivo de la región que había sido el “pavoroso desierto del pasado”, el despliegue gráfico es múltiple. Cuatro figuras de dimensiones diferentes muestran el crecimiento comparativo entre las poblaciones de las provincias de Jujuy y La Pampa, diez vacas de diferentes tamaños indican la cantidad de ganado vacuno de cada provincia de la república, al igual que el ganado lanar representado por ovejas de distintos tamaños. Los conceptos más abstractos como la superficie del territorio así como la superficie cultivada están señalados por figuras cuadradas, la longitud de los ferrocarriles por un gráfico de barras y la renta proporcionada se expresa en monedas apiladas. La justificación del despliegue visual está claramente enunciada ya que *Caras y Caretas* entiende que la forma gráfica es “la más apropiada para hacer que se comprendan, de una sola ojeada, los hechos susceptibles de demostrarse por los números” y de este modo se hacen “más sensibles y claros”.

Las cuestiones de salud enfocadas como graves problemas sociales que derivaban en una altísima mortandad infantil podían ser asimismo formuladas gráficamente. “Un

⁵⁹ Tufte observa que W. Playfair mantenía cierta “gracia” y “elegancia” en sus marcas en el papel. E. R. Tufte, *The Visual Display of Quantitative Information*, Cheshire, Graphics Press, 2001, p. 92. Véase del mismo autor, *Visual Explanations. Images and Quantities, Evidence and Narrative*, Cheshire, Graphics Press, 2003.

⁶⁰ James R. Beniger y Dorothy L. Robyn, *op. cit.*

⁶¹ “La Pampa. Nueva provincia argentina”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 470, Buenos Aires, 5 de octubre de 1907.

problema nacional”⁶² presenta un pictograma que expresa las defunciones ocurridas según edades durante el año 1905, en el cual un niño gigante que representa los 5796 niños entre 1 a 10 años fallecidos en ese año se encuentra junto a otras figuras de hombres adultos y ancianos de tamaño sensiblemente menor. Sin duda, el impacto era el efecto perseguido en esta nota que exponía el dramatismo de las madres, de esas “infelices Dolorosas” que, a menudo, por desconocimiento de normas básicas de higiene, ofrecían a sus hijos “leche adulterada” o “procedente de animales enfermos” (Figura 21).

Otro aspecto de las características materiales externas de *Caras y Caretas* remiten a las novedosas portadas a color ampliamente imitadas en publicaciones posteriores. La impresión en color fue otra de las grandes aspiraciones de la imprenta del siglo XIX, junto con el fotograbado pero tal vez de mayores consecuencias directas en la lectura. Un lector no iniciado, podía no diferenciar una xilografía bien ejecutada de un huecograbado, ni los diversos sistemas con que se reproducía una litografía, pero no podía escapar a la percepción del color. A mediados del siglo XIX en Europa por primera vez en la historia se hallaron disponibles varios sistemas de impresión accesibles económicamente para imprimir imágenes a color, y para el espectador el cambio debió resultar impactante. Todas las técnicas de grabado pueden utilizarse para producir impresiones a color, y desde el siglo XVIII se aplicaban procesos de coloreado de planchas, o se entintaban con tampones (entintado *à la poupée*) los colores en forma individual en una misma placa. Pero el grabado a color con una única y definitiva intervención manual sobre la matriz y su multiplicación en ejemplares iguales implica un proceso de entintado de varias planchas, cada una con su color, y cuyo resultado definitivo proviene de la superposición de colores de todas las matrices. Es preciso así preparar separadamente cada plancha, prever los resultados de la superposición de los colores fundamentales y evitar los desajustes que podía proporcionar un registro imperfecto. El color fue aplicado en la xilografía y en placas de cobre en el siglo XVIII, y en la litografía después de mediados del siglo XIX.⁶³

El proceso para imprimir color que logró mayor difusión a fines del siglo XIX fue justamente la cromolitografía, técnica que halló la vía comercial proveyendo a la sociedad decimonónica con todo tipo de artefactos, desde reproducciones de obras de arte hasta tarjetas postales, publicidad ilustrada, imágenes para jugar o coleccionar. La cromolitografía dominó el mercado del color hasta que se vio en competencia con los procedimientos fotomecánicos de tricromía y cuatricromía, que comenzaron a aplicarse a fines del siglo XIX. En las primeras décadas del siglo XX invadieron las artes gráficas

⁶² “Un problema nacional”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 444, Buenos Aires, 6 de abril de 1907.

⁶³ Michael Twyman, *op. cit.*, 1998, pp. 64-66.

La Pampa, Nueva provincia argentina

Superficie territorial del territorio de La Pampa con los diez departamentos argentinos (en kilómetros cuadrados), desde 1.º de mayo de 1907 hasta el día 31 de mayo de 1908.

Departamento	Superficie (km²)
La Pampa	145.000
Entre Ríos	125.000
Santa Fe	108.000
Corrientes	98.000
Santiago del Estero	92.000
Misiones	88.000
Chaco	82.000
Paraná	78.000
Formosa	72.000
Salta	68.000

Longitud de los terrenos en explotación en La Pampa, comparada con la de otros territorios y hasta agosto del 1.º de enero de 1908.

Territorio	Longitud (km)
Entre Ríos	440.549
La Pampa	352.247
Entre Ríos	352.247
Entre Ríos	352.247
Entre Ríos	352.247
Entre Ríos	352.247
Entre Ríos	352.247
Entre Ríos	352.247
Entre Ríos	352.247
Entre Ríos	352.247
Entre Ríos	352.247
Entre Ríos	352.247

Mapa de ganadería de la República Argentina.

Mapa de ganadería de la Pampa, comparada con la de otros territorios y hasta agosto del 1.º de enero de 1908.

Mapa de ganadería de la Pampa, comparada con la de otros territorios y hasta agosto del 1.º de enero de 1908.

Un problema nacional

Un enfermo del Hospital de Niños.

Concurrerá a las consultas gratuitas para niños.

Derrochaciones ocultas, según edades, durante el año 1905.

Un problema nacional

Contra los años de vida que se pierden en la infancia, el niño debe ser educado en la escuela pública. Debe ser educado en la escuela pública. Debe ser educado en la escuela pública.

Niños convalecientes, en los jardines del hospital.

de nuestros pueblos rurales. Los que hacen la agricultura, en la campaña, en la siembra, en la cosecha, en la siembra, en la cosecha, en la siembra, en la cosecha.

Haciendo por la vida.

Una cochecita cada día.

Niños del Hospital.

En la balanza.

20
 “La Pampa. Nueva provincia argentina”, *Caras y Caretas*, 1907.

21
 “Un problema nacional”, *Caras y Caretas*, 1907.

ligadas a la tipografía y a la posibilidad de imprimirse conjuntamente con el texto. Sin embargo, para muchas impresiones a color la cromolitografía siguió utilizándose sobre todo para folletos, tarjetas y afiches.

Por otra parte, el color adoptado en la impresión de la cubierta en *Caras y Caretas* actúa además en un espacio urbano que impone una diversificación en los métodos de venta de objetos impresos en un mercado cada vez más consciente en términos gráficos. Este nuevo modo de presentación tiene una función comercial relacionada con los modos de comunicación, la portada debía atraer al lector, apelando a su mirada con el propósito de transformarlo de espectador a comprador.⁶⁴ La implementación del sistema de venta callejera, que se sumaba a las ventas por suscripción, precisaba del efecto visual (Figuras 22, 23).

Éxito Gráfico remite en su Diccionario a propósito del término “cubierta”:

(...) en la carátula moderna predomina el propósito de llamar la atención del público, al punto de que muchas veces la vistosa cubierta de un volumen decide su éxito, más bien que el valor literario ó científico de su contenido, y sobre todo en catálogos es indiscutible su eficacia. El modo de ser de la actual sociedad exige en todo el reclamo; gracias que este reclamo se eleve por el arte; y por más que disguste á los puritanos, el arte útil y utilitario domina en todas las naciones, porque se acomoda á las necesidades y los sentimientos de nuestra época. Este cambio social ha desterrado la sencillez y la ingenuidad, puede decirse, del viejo arte, ya demasiado petrificado, surgiendo una fantasía deslumbradora, complicada y hasta atrevida, que no carece, en sus refinamientos, de emocionante belleza.⁶⁵

Las transformaciones en el diseño de *Caras y Caretas* y la conformación de una lectura gráfica han sido relacionadas frecuentemente con las innovaciones tecnológicas en materia de reproducción de impresos y con el estado altamente mecanizado de la industria tipográfica argentina. Si bien éstas deben considerarse condiciones necesarias de posibilidad, esta perspectiva debe ser ampliada y examinarse más en profundidad de qué tipo de desarrollo industrial se trata.

Caras y Caretas y el “renacimiento” de las artes gráficas

Por qué se hacen tan pésimas impresiones? Qué falta en las imprentas del Plata para no hacer, sino mejores, al menos tan buenas impresiones como las que recibimos de Europa?

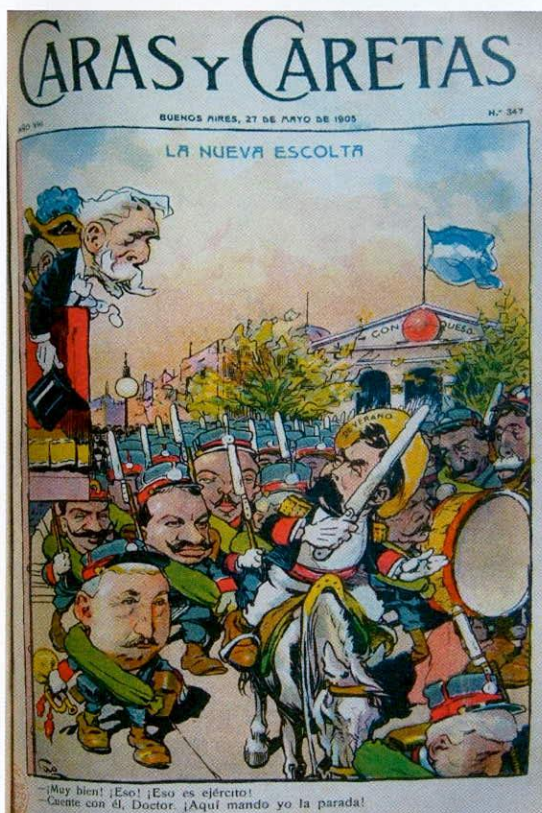
No tenemos las mismas prensas?

⁶⁴ Ségolène Le Men, “La vignette et la lettre”, en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard/Promodis, 1990, pp. 356-368.

⁶⁵ “Diccionario de Artes Gráficas confeccionado por V. Colmegna y ampliado por A. Pellicer”, *Éxito Gráfico*, vol. IV, n. 40, Buenos Aires, abril de 1909.



22
Cubierra, *Caras y Caretas*, 1906.



23
Cubierra, *Caras y Caretas*, 1905.

No usamos los mismos tipos?
 El papel, no podemos emplear el mismo que ellos?
 Qué falta entonces?
 Prensistas, aseo, atención, en una palabra querer hacerlo (...) ⁶⁶

En 1865 se expresaba de este modo Benito Hortelano en su *Manual Tipográfico* aludiendo al visible atraso de las imprentas argentinas con respecto a las de los países europeos en el aspecto de ejecución de los trabajos. Señala, sin embargo, la existencia de excelentes operarios venidos de Europa que debían abandonar “el arte” -aburridos de los inconvenientes con los que se encontraban- y abocarse a la rutina que se les imponía. Este atraso se debía en parte al pobre equipamiento de las imprentas porteñas ⁶⁷ y a las características físicas en las cuales se trabajaba que no disponían de espacios adecuados con condiciones mínimas de iluminación y ventilación de los locales. ⁶⁸

Las transformaciones en las últimas dos décadas del siglo XIX fueron significativas y el surgimiento a fines de siglo de *Caras y Caretas* resulta un ejemplo paradigmático para observar la dinámica que involucra al crecimiento de la industria, las innovaciones tecnológicas, la producción de impresos y el mercado.

En el interior de la industria gráfica *Caras y Caretas* actuó como factor de impulso de gran parte de los desarrollos industriales, ya que las tecnologías no pueden ser consideradas invenciones o adopciones accidentales ni aisladas. Se insertan, en cambio, en un juego complejo de interacciones ligadas a una organización de la producción y a un beneficio económico. Como afirma Frédéric Barbier, la incorporación de una innovación tecnológica debe ser económicamente viable, debe tener un mercado que permita a los productores recuperar la inversión que supuso su adopción. La recepción de una tecnología nueva de carácter industrial implica una reorganización de los modos de trabajo, una producción mayor supone un acompañamiento y expansión de los modos de distribución, eficacia y rapidez de los transportes, circuitos comerciales organizados,

⁶⁶ Benito Hortelano, *Manual...*, *op. cit.*, p. 54

⁶⁷ Hortelano señala, sin embargo, un adelanto en cuanto a cantidad de imprentas y equipamiento en una comparación que establece entre los años 1852 en el que se contaba con 7 imprentas, y 1865, en el que sumaban 20 los establecimientos: Argentina (dos máquinas y dos prensas); Tribuna (varias máquinas de vapor y varias prensas); Bernheim (una máquina de dos cilindros de gran tamaño, una mecánica chica, prensas, fundición de tipos, estereotipia, máquina de vapor para la litografía); Comercio del Plata (máquina mecánica y prensas); Siglo (mecánica y prensa); Nación Argentina (dos mecánicas de vapor, prensas de mano, máquinas para cortar y satinar papel); Pueblo (una mecánica); Buenos Ayres (una mecánica y prensas de mano); Orden (dos prensas de mano y abundancia de tipos); Standard (mecánica y prensa de mano); Porvenir (cuatro prensas de mano); Tipográfica (tres prensas de mano); Mayo (tres prensas); Coni (dos prensas de mano); Revista (una prensa de mano); Española (una mecánica, una de mano y otra de invención argentina); Alemana (una mecánica diminuta y otra prensa de mano); Rossi (una prensa de mano); Tristani (una prensa de mano); Pintos (una prensa pequeña). Benito Hortelano, *Manual...*, *op. cit.*, apéndice.

⁶⁸ Benito Hortelano, *Manual...*, *op. cit.*, pp. 20-22.

publicidad y un conjunto de consumidores que acompañe el proceso.⁶⁹ Raymond Williams sostiene asimismo que este tipo de invenciones son soportadas y promovidas por visiones de uso, la tecnología es perseguida y buscada.⁷⁰ La tecnología y maquinarias son adoptadas por el capitalista para adquirir mayor competitividad.

De modo que algunas de las mejoras tecnológicas del periodo fueron operadas por *Caras y Caretas* en sus primeros años, es decir, el semanario adoptó tecnologías y modos de producción existentes pero simultáneamente contribuyó a imponerlas y generó otras consecuentemente con su conquista definitiva del mercado. El éxito de *Caras y Caretas* operó como factor dinámico para la incorporación e implementación de mejoras y adelantos necesarios para aumentar la producción y cubrir las necesidades de la demanda impulsando la adopción y utilización de los últimos avances de la industria gráfica, -tanto de la fabricada en Europa y Estados Unidos como el incentivo a la producción local- animando a sus productores a invertir en maquinarias e insumos para trabajos gráficos con el fin de lograr velocidad, cantidad y calidad de impresión.

Cuando en 1904, la empresa Ortega y Radaelli, el taller tipográfico que imprimía en ese periodo *Caras y Caretas*, adquiere una nueva rotativa (Figura 24), el semanario señala esta coyuntura:

La rotativa para "Caras y Caretas"

Progreso de la Industria argentina

Doblemente grato es para nosotros el motivo de la presente crónica.

Significa él la realización de un anhelo que desde largo tiempo acariciaba esta empresa y significa también la consagración de un éxito de la industria nacional en la aplicación de la mecánica á las artes gráficas.

La circulación siempre creciente de CARAS Y CARETAS, ha alcanzado en estos últimos tiempos proporciones tales que las máquinas que hasta la fecha se han empleado en su impresión, resultan hoy insuficientes para satisfacer las exigencias de la elevada tirada, sin que el servicio informativo sufra por la anticipación con que debe prepararse los materiales para cada número.

Era éste un problema que se nos presentaba, de difícil solución. Satisfacer la exigencia del público que siempre desea la última noticia y disponer en el día de la aparición del periódico, de la cantidad elevada de ejemplares requerida por el favor que el mismo público nos dispensa.

Felizmente han venido en nuestra ayuda trayéndonos la solución ansiada, los inteligentes y laboriosos mecánicos señores Serra, quienes tras constante trabajo han logrado tener un tipo de máquina rotativa para ilustraciones, en la cual se han hecho desaparecer los defectos observados en las otras máquinas conocidas.

La mencionada máquina construida en los talleres de los señores Serra Hnos. y Cia, especialmente para la impresión de CARAS Y CARETAS, ha sido estrenada con el presente número por la casa de Ortega y Radaelli, impresora de esta revista. (...)

Tal es, a grandes rasgos, la importante adquisición que acaban de hacer los señores Ortega y Radaelli, la cual reportará inmensos beneficios a esta revista, que podrá

⁶⁹ Frédéric Barbier, "L'industrialisation des techniques", en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard/Promodis, 1990, pp. 51-52.

⁷⁰ Raymond Williams, *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, pp. 171 y ss. [1961].

LA ROTATIVA PARA "CARAS Y CARETAS"
PROGRESO DE LA INDUSTRIA ARGENTINA

Doblemente grato es para nosotros el motivo de la presente crónica, significa el la realización de un anhelo que desde largo tiempo acariciaba esta empresa y significa también la consagración de un éxito de la industria nacional en la aplicación de la mecánica a las artes gráficas.

La circulación siempre creciente de CARAS Y CARETAS, ha alcanzado en estos últimos tiempos proporciones tales que las máquinas que hasta la fecha se han empleado en su impresión, resultan hoy insuficientes para satisfacer las exigencias de la elevada tirada, sin que el servicio informativo sufra por la anti-



LOS SEÑORES MAYED, VICENTE, BARTOLOMÉ, JOSÉ Y MELCHOR SERRA, INVENTORES Y CONSTRUCTORES DE LA MÁQUINA

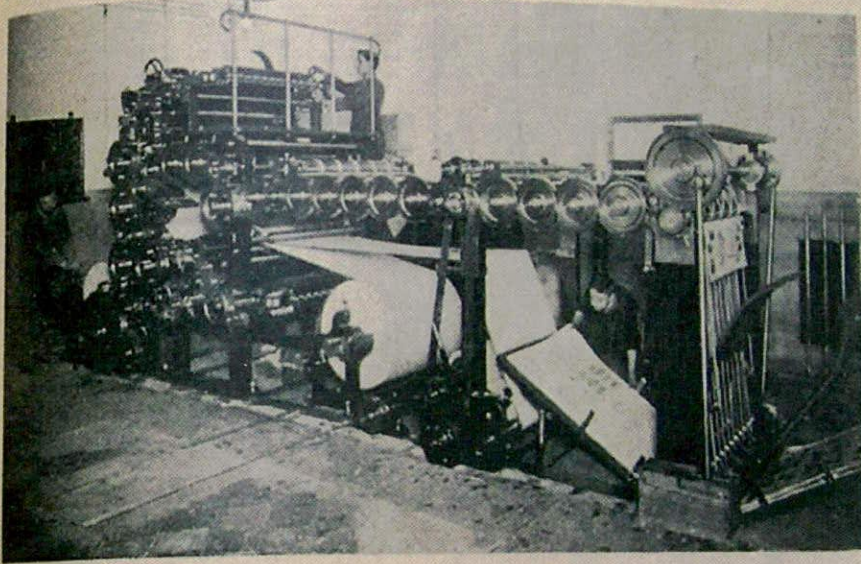
por la casa de Ortega y Radaelli, impresora de esta revista.

Ha sido construída buscando todas las comodida-

des posibles para los operarios que trabajan en ella y conseguir una nítida y perfecta impresión. Los clichés dispuestos en cilindros especiales están colocados y asegurados por medio de piezas que tienen la ventaja de que con ellas puede utilizarse la estereotipia común, galvanos, fotografados en zinc ó cobre. El tiraje es perfecto, uniforme, pudiendo aislarse ó ponerse en acción el tintero

nos la solución ansiada, los inteligentes y laboriosos mecánicos y laboreros Serra, quienes tras constante trabajo han logrado obtener un tipo de máquina rotativa para ilustraciones, en la cual se han hecho desaparecer los defectos observados en las otras máquinas conocidas.

La mencionada máquina construída en los talleres de los señores Serra Hnos. y Cia., especialmente para la impresión de CARAS Y CARETAS, ha sido estrenada con el presente número

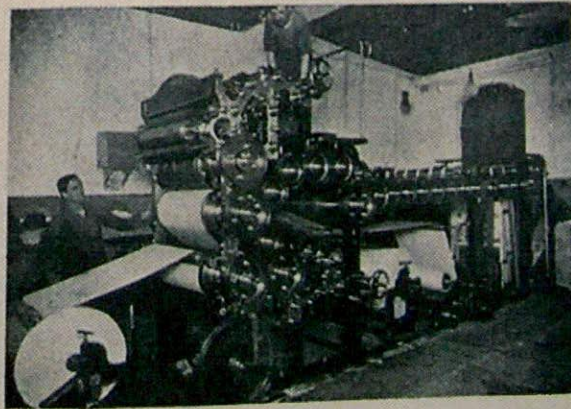


LA MÁQUINA FUNCIONANDO (10 000 EJEMPLARES POR HORA)

cipación con que debe prepararse los materiales para cada número.

Era éste un problema que se nos presentaba, de difícil solución: satisfacer la exigencia del público que siempre desea la última noticia y disponer en el día de la aparición del periódico, de la cantidad elevada de ejemplares requerida por el favor que el mismo público nos dispensa.

Felizmente han venido en nuestra ayuda trayéndo-



FRENTE DE LA ROTATIVA

des posibles para los operarios que trabajan en ella y conseguir una nítida y perfecta impresión.

Los clichés dispuestos en cilindros especiales están colocados y asegurados por medio de piezas que tienen la ventaja de que con ellas puede utilizarse la estereotipia común, galvanos, fotografados en zinc ó cobre. El tiraje es perfecto, uniforme, pudiendo aislarse ó ponerse en acción el tintero

umentar considerablemente su tiraje, que alcanza hoy á 80.000 ejemplares semanales, cifra no igualada por otra publicación de su índole en Sud América, pudiendo acelerar su impresión, puesto que la máquina cuya reseña hemos hecho puede imprimir 10.000 ejemplares por hora. (...) ⁷¹

Años más tarde, a propósito de los talleres Ortega y Radaelli (Figuras 25, 26), una nota del semanario refiere que en el momento en que *Caras y Caretas* comenzó a imprimirse allí, “recibieron sus talleres un impulso considerable que hizo necesaria una ampliación general del establecimiento.” ⁷² Señala asimismo que

La índole de los numerosos trabajos que esta casa ejecuta, y sobre todo, la impresión de esta revista que, debido a su gran tiraje y al poco tiempo de que se dispone para su ejecución, requiere máquinas rápidas y especiales, hizo que los señores Ortega y Radaelli, en un viaje realizado a Europa, estudiaran detenidamente los últimos adelantos en la materia, y sin omitir esfuerzo alguno, dotaran el establecimiento de la maquinaria más novedosa y perfecta que se conoce en nuestros días, lo cual viene a constituir un saludado triunfo para las artes gráficas del país y un notable éxito industrial para sus propietarios. ⁷³

Pero no es solamente el propio semanario que en notas de carácter autorreferencial destaca su rol en las transformaciones que experimentaba la producción gráfica. Otros observadores de la época provenientes del campo gráfico, subrayan que *Caras y Caretas* había sido un actor principal en la trama de ese “renacimiento” gráfico. Si bien la difusión de material impreso y el esfuerzo industrial habían sostenido un constante crecimiento a lo largo del siglo XIX, la crisis económica de 1890 había suspendido gran parte de la actividad y disminuido la calidad de los objetos impresos puestos en circulación. La revista *Éxito Gráfico*, publicación de la industria impresora que se editó durante diez años, hacia fines de la primera década del siglo XX refiere:

Contempladas las artes gráficas argentinas en el presente período, siéntese una gran satisfacción.

Nada queda de aquel fatal decaimiento de hace algunos años, en que la imprenta parecía que iba a desaparecer, presa de anemia terrible que la consumía; (...) ¡El arte!... hablar del arte parecía un insulto. Sin duda la profunda crisis económica que el país atravesaba era la directa causa del aniquilamiento de la imprenta, como lo era de todo. Ninguna iniciativa, ningún entusiasmo; todo era negro como la tinta. (...)

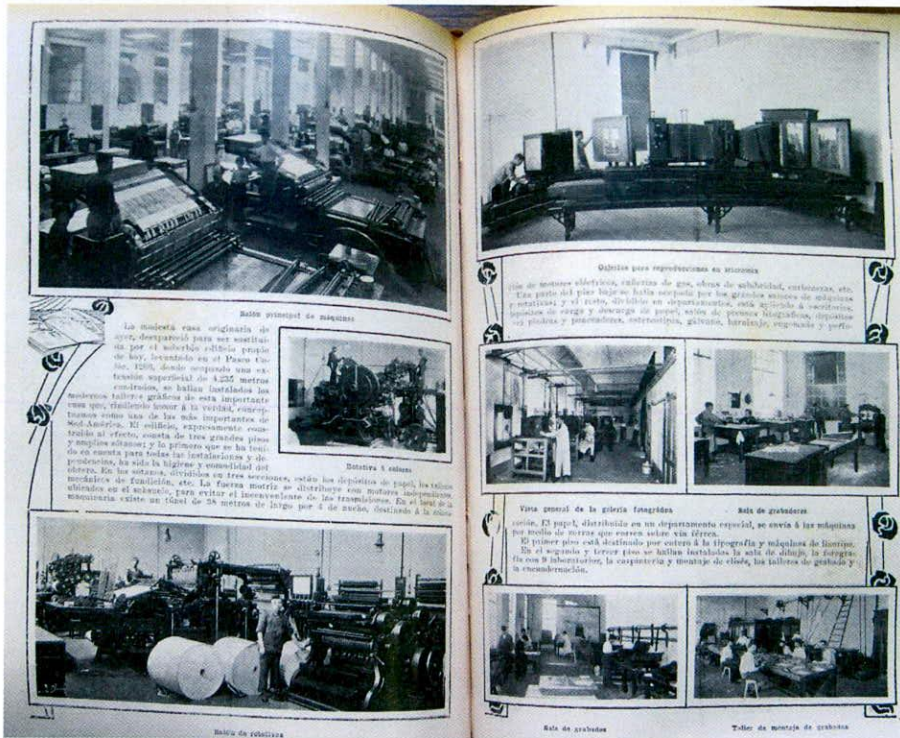
¡La producción!... Una revista ilustrada, con grabados mal hechos y peor impresos; parecía una ilustración de un siglo atrás, campeando el grabado en madera por artistas en decadencia; los oficiales tipógrafos más expertos mezclaban títulos de todas clases, viñetas de todos órdenes, muy floreal todo del pasado siglo, con óvalos y arcos dominadores; era aquello, no la antigua escuela, sino el viejo rutinarismo, de una inconciencia absoluta.

¡Cuánta diferencia hoy de aquella tan cercana época! Podría casi aseverarse que nuestro renacimiento surgió con *Caras y Caretas*, coincidiendo con un mejoramiento económico que marcó el principio de una nueva época de asombrosa prosperidad en toda la Nación,

⁷¹ “La rotativa para ‘Caras y Caretas’. Progreso de la industria argentina”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 293, Buenos Aires, 14 de mayo de 1904.

⁷² “Las artes gráficas en la Argentina. Un establecimiento modelo”, *Caras y Caretas*, a. XIII, n. 607, Buenos Aires, 21 de mayo de 1910.

⁷³ *Ibid.*



25
"Ortega y Radaelli", *Caras y Caretas*, 1910.



26
"Ortega y Radaelli", *Caras y Caretas*, 1910.

y con ella la abundancia del trabajo y la mayor actividad en los negocios, y por consecuencia el fomento del arte. (...)

No queda nada de lo viejo. En muy pocos años hémosle puesto infranqueable barrera. Somos el pueblo joven, sí, pero brioso, entusiasta, acariciando todas las ilusiones bellas que lo hacen grande, emprendedor, activo, estudioso y conciente, con el ánimo de alcanzar los primeros puestos entre los grandes pueblos.

Regocijémonos, pues: *el buen espíritu vuelve*.⁷⁴

Esta idea de que el semanario había ejercido un rol fundamental en la innovación e impulso de la industria gráfica sigue sosteniéndose años más tarde por quienes llevaban a cabo las tareas de educación de los trabajadores gráficos al frente del Instituto Argentino de Artes Gráficas, y por lo tanto se encontraban también en el centro de la reflexión de aspectos que involucraban a los objetos impresos en su papel social y cultural. El Instituto⁷⁵ tenía su propia publicación desde 1910 en la cual se reflejan cuestiones y debates relativos al arte, la industria, y sus mutuas relaciones. Se sostiene que la letra impresa era fundamental para el progreso civilizatorio de los pueblos y para el desarrollo económico de un país, pero también se valoraba positivamente la potencial difusión cultural de material impreso para todas las clases sociales. De modo que resulta más significativo que sus voceros pongan énfasis no sólo en el éxito comercial de *Caras y Caretas* y la revitalización económica de la industria impresora sino también en los aportes del semanario en cuanto a sus resultados visuales, que, según afirman, eran portadores de una presentación moderna y de una alta calidad estética. Asimismo, la elección de las instalaciones de los talleres de *Caras y Caretas* en 1912 como lugar de visita para profesores y alumnos por parte de la dirección del Instituto implica que ésta se erigía en uno de los modelos de producción industrial (Figura 27). La nota que reseña la visita, además de describir sus salas, maquinarias y espacios de trabajo, destaca:

(...) Tantas atenciones, tantas bondades y tantos obsequios, excitaron los sentimientos de gratitud, de los que dejó constancia el presidente del Instituto en breves palabras, y en ambas ocasiones, exponiendo no sólo el profundo reconocimiento de todos los concurrentes hacia la dirección, artistas, redactores, jefes y todo el personal de la casa, que tanto han favorecido los anhelos del Instituto y con tanta generosidad se nos atendía y agasajaba, sino también que nuestras satisfacciones eran duplicadas, tratándose de *Caras y Caretas*, por cuanto su fundación, en los anales gráficos argentinos, representa y marca el principio de una era gloriosa para el arte, el término de la persistente rutina y la entrada en la evolución modernísima de las artes gráficas, que con rapidez increíble nos ha llevado a envidiable altura. Bien merecen, dijo, *Caras y Caretas* nuestras felicitaciones por ello, haciendo votos porque continúe la bella revista sus progresos indefinidamente y pueda proporcionarnos otra vez el estudio de nuevos y más sorprendentes adelantos.⁷⁶

⁷⁴ "El buen espíritu vuelve" *Éxito Gráfico*, a. III, n. 28, Buenos Aires, abril de 1908.

⁷⁵ Debe aclararse que quien presidía el Instituto por esos años era el mismo Antonio Pellicer, director de la revista *Éxito Gráfico*.

⁷⁶ "Nuestras visitas á CARAS Y CARETAS efectuadas el 27 de junio la primera y el día 4 de julio la segunda", *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, a. III, n. 31, Buenos Aires, julio de 1912.

Nuestras visitas á CARAS Y CARETAS

efectuadas el 27 de junio la primera
y el día 4 de julio la segunda



Vista del frente del edificio de CARAS Y CARETAS

27

“Nuestras visitas a Caras y Caretas, efectuadas el 27 de junio la primera y 4 de julio la segunda”, *Anales Gráficos*, a. III, n. 31, julio de 1912.

Caras y Caretas y el proceso de industrialización

Frente a posturas de la historia de la economía argentina que datan el surgimiento de la industria nacional a partir de la década de 1930 como consecuencia de un programa de sustitución de importaciones, otras perspectivas ubican el origen de los procesos de industrialización a fines del siglo XIX. En este debate el estudio de la industria gráfica puede aportar al marco general a través de su especificidad. La imprenta en este periodo se caracteriza por una particular diversidad en el plano de la coexistencia de un gran sector artesanal constituido por algunos talleres que empleaban pocos obreros, y un sector de empresas que habían alcanzado un grado mayor de industrialización. La modernización de la imprenta no se traduce en cifras absolutas por un crecimiento del número de grandes empresas pero sí por la aparición de “gigantes” industrializados que marcarán grandes diferencias con épocas precedentes.

En el contexto de fines del siglo XIX las firmas involucradas con la producción de *Caras y Caretas* son descriptas como imponentes y monumentales “palacios”, provistos de gran cantidad de enormes máquinas, poderosas y eficaces, como “hermosos gigantes de hierro”, con una capacidad productiva que superaba todo lo conocido hasta entonces. En efecto, algunos talleres devienen verdaderas usinas donde la cadena de fabricación estaba racionalizada y repartida en miles de metros cuadrados.

Los catálogos industriales de la época⁷⁷ en sus diversas secciones y los avisos publicitarios de máquinas e insumos para la imprenta que se muestran en las publicaciones de la industria gráfica indican claramente el grado de industrialización en el que se encontraban todos los procesos de producción en las artes gráficas a comienzos del siglo XX respondiendo a las posibilidades de un mercado en expansión que estaba en condiciones de retribuirle al industrial lo invertido en estructura y equipamiento. La mutación tecnológica del sistema de producción de impresos -que había conducido de un sistema manual muy similar al que había sido creado en el siglo XV por Gutenberg a un sistema industrializado- fue un proceso gradual que en Europa tomó casi cien años de ensayos, invenciones y perfeccionamientos técnicos, desde fines del siglo XVIII hasta fines del siglo XIX. A fines del siglo XVIII todas las etapas del proceso de producción de un impreso consistían en tareas manuales; las técnicas de composición (la reunión de los tipos en una forma tipográfica con las páginas a imprimir) la impresión propiamente

⁷⁷ “Catálogo de máquinas para las Artes Gráficas de la casa Curt Berger y Ca.”, *Éxito Gráfico*, a. III, n. 32, Buenos Aires, agosto de 1908, p. 125.

dicha y la encuadernación. Con la invención de la máquina de papel continuo a fines del siglo XVIII y luego con la prensa a vapor utilizada por primera vez por el diario *The Times* en Londres en 1814 comenzó a producirse una renovación que condujo a la industrialización de las técnicas de producción de objetos impresos que culminó con una transformación total de los procesos y cuyos aspectos más relevantes están dados por los cambios en la impresión, composición y fabricación del papel.

En la Argentina la mayor parte de esas innovaciones se adoptaron en las últimas décadas del siglo XIX, y conciernen a la mecanización de la composición a través de la implementación de las máquinas de linotipia, las nuevas y poderosas máquinas de impresión que incluyeron a las rotativas, que aportaron velocidad, pero también modernas máquinas planas que permitieron mayor calidad en la reproducción de imágenes, y otros nuevos procesos en el terreno de la multiplicación de imágenes como la impresión fotomecánica, en particular, el fotograbado de medio-tono (*half-tone*) y otras técnicas de impresión en color como la cromolitografía o la tricromía. El “sistema técnico”, es decir, la suma de las técnicas utilizadas en una época dada por una cierta civilización actúa de modo interdependiente, y conforma una estructura en la cual la adopción de una innovación genera un desequilibrio que es lentamente corregido por la adaptación de otras innovaciones que van restituyendo el equilibrio al sistema.⁷⁸

Las máquinas impresoras, por ejemplo, luego de largos siglos de escasas modificaciones,⁷⁹ presenciaron la invención de Frederick Koenig⁸⁰ en 1810 –la prensa mecánica operada por la fuerza del vapor– que estableció los principios sobre los cuales se sucedieron otras invenciones que implicaron nuevos sistemas basándose en un carro conductor de la platina con la forma tipográfica, un juego de rodillos para entintar la forma a su paso, y un cilindro o cilindros de presión para efectuar la impresión en el momento en que la forma circula por debajo. Pero estos sistemas a comienzos del siglo XIX, aún en sus mejores expresiones, no alcanzaban una producción de 1500 ejemplares por hora, variando entre 600 a 1400, según el tipo de máquina, y el extenso desarrollo del periodismo moderno reclamaba una aceleración que sería satisfecha con la invención de las máquinas rotativas. El sistema rotativo que comenzó a emplearse a mediados del siglo

⁷⁸ Frédéric Barbier, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁹ La prensa que se había utilizado durante largos siglos consistía básicamente en una máquina de madera que se accionaba en forma manual para presionar los pliegos de papel sobre las formas tipográficas impregnadas con tinta sobre la que se hacía bajar una superficie de impresión llamada platina.

⁸⁰ F. Koenig (1774-1833) era un ingeniero alemán que vivía en Inglaterra y fue el primero en aplicar la energía del vapor a una prensa de imprimir de forma plana. Inmediatamente desarrolló el cilindro impresor y el entintaje mecánico.

XIX, se separa completamente de los modelos anteriores ya que aquí todo es cilíndrico: la platina, la forma, el tambor o cilindro de presión, la mesa tintero, los rodillos. El molde tipográfico plano debió ser reemplazado por las planchas de estereotipia adaptadas a las formas circulares de la rotativa, y, con la utilización del papel continuo en bobinas, se optimizó la velocidad de la forma cilíndrica.

A fines de la primera década del siglo XX las máquinas rotativas tenían ya una capacidad impresora de 48.000 ejemplares de 12 páginas, formato 66 x 96, por hora, y de 1 hasta 6 colores; o bien 24.000 impresos de 24 páginas por hora y con los mismos colores, plegados y listos para entregar al lector.⁸¹ Las rotativas cuádruple y séxtuple eran utilizadas para diarios ilustrados, como la *Angsburg* adquirida por la casa L. J. Rosso y Cía. que mostraba una velocidad de 9 a 11.000 ejemplares por hora, de 20, 24, 28 o 32 páginas, de 18 a 22.000. de 10, 12, 14 o 16 páginas, y de 36 a 44.000, de 2 a 8 páginas. La impresión y entusiasmo que produjo en el cronista la rotativa para colores en la visita al taller de *Caras y Caretas* sugieren el rol que las máquinas cumplían desde la perspectiva de los hombres del campo gráfico.

(...) Por fin, después de una ojeada en el taller mecánico hétenos ya ante los colosos de la impresión, ante las magníficas rotativas, donde caímos como una avalancha. Se miraron las máquinas planas, o mejor su producción; se contemplaron las rotativas para el tiraje en negro con interés; pero la impaciencia condujo a todos ante la rotativa para colores, que si hubiese convertido en mujer la hubiéramos ahogado irremisiblemente, pues unos por abajo, otros por arriba, esto por delante, aquéllos por atrás, y hasta en sus senos se metieron los más apasionados; a no ser de hierro y poderosa, maltrecha y aniquilada quedara para siempre. Y después, ¡cuánta discusión! ¡cuánto entusiasmo irreprimible!...El jefe y personal de la máquina, cuántas fatigas para apartar hombres y trabajar de modo que se dieran perfecta cuenta del hermoso gigante de hierro, con indecible paciencia condujeron la ancha faja de papel, para mostrarnos su curso, desde la entrada a la salida, culebreando entre tanto cilindro, subiendo y bajando; después se nos explicaron sus órganos de impresión y tintaje; se contestaron cumplidamente todas las observaciones y preguntas que se nos ocurrieron; se nos mostraron trabajos multicolores, y también efectuados por el procedimiento tricolor, reconociendo que es maravilloso el ajuste y el efecto de la superposición de los colores, con la rapidez y frescura de las tintas, como efectivamente así se produce; y esto fue lo que ocasionó comentarios al infinito, rindiéndose toda incredulidad ante la evidencia de los hechos. (...) ⁸²

Sin embargo, la estampación plana no se vio completamente desplazada por la de cilindros. Surgió así, “al lado del gigante rotativo, el interesante enano convirtiéndose en el niño mimado del arte: la minerva.”⁸³ Máquina de fácil manejo, la minerva era utilizada por sus posibilidades de producción *artística* debido a su precisión para reproducir tricromía, relieves y detalles, elementos que requerían un ajuste y una uniformidad mayor

⁸¹ “¡Gloria a Gutenberg! La evolución de las máquinas impresoras”, *Éxito Gráfico*, a. III, n. 29, Buenos Aires, mayo de 1908, pp. 91-92.

⁸² “Nuestras visitas á CARAS Y CARETAS...”, *op. cit.*

⁸³ “Impresiones en Minerva III”, *Éxito Gráfico*, a. III, n. 27, Buenos Aires, marzo de 1908, pp. 46-47.

de impresión. La minerva fue aplicada a los llamados trabajos comerciales y *de fantasía* como tarjetas, facturas, portadas u otros objetos impresos con relieves de figuras, orlas, dibujos (Figuras 28, 29).

Desde sus inicios *Caras y Caretas* apuntó a un alto nivel de apoyo productivo confiando su impresión a la Compañía Sudamericana de Billetes de Bancos, empresa que comenzó como “Stiller y Laass” en 1885 en la calle San Martín y Sarmiento con una importante inversión de capital. En 1887 se constituyó una sociedad anónima con dirección de Curt Stiller y Rodolfo Laass,⁸⁴ que adquirió un terreno en la calle Chile entre Balcarce y Paseo Colón en el que se construyó un amplio edificio de tres pisos y subsuelos montándose un establecimiento modelo que abarcaba todas las ramas de trabajos gráficos.⁸⁵ En la sección de grabado se desempeñaban Alfonso Bosco⁸⁶ y Felipe Bucich, en fotografía Francisco Martínez y Ernst Seener, en litografía Antonio Vasallo, en tipografía Rafael Sánchez. En sus talleres se imprimieron los billetes de banco, sellos postales oficiales y otros documentos de valor hasta años después de la creación de la Casa de la Moneda en 1888, y la Compañía fue la que introdujo al país el grabado en acero. El nivel de calidad en todo tipo de trabajos lo prueba las numerosas medallas que el establecimiento obtenía en las exposiciones industriales, como en la del Centenario en la que obtuvo dos medallas de oro, una por sus grabados en acero y otra por su litografía; tres medallas de bronce, una por sus textos con autotipías, otra por sus libros en blanco, y otra por su encuadernación; además una mención honorífica por sus timbrados.⁸⁷

Pero en 1901 *Caras y Caretas* se desvinculó de la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco para entregar su producción a otro importante establecimiento, el taller gráfico Ortega y Radaelli. Esta desvinculación suscitó un pleito judicial, al cual *Caras y Caretas* refiere en una breve nota, ya que la compañía pretendía cobrar daños y perjuicios

⁸⁴ Rodolfo Laass (1853-1909) Comenzó como tipógrafo en Rosario y llegó a dirigir la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco. Además de su actuación en el campo tipográfico participó en otras actividades como en la fundación del Club Gimnasia y Esgrima, la Hilandería Argentina de Algodón, fue miembro del directorio de la Acero Platense, y activo participante de la Unión Industrial Argentina. Véase “Rodolfo Laass”, *Éxito Gráfico*, vol. IV, n. 42, Buenos Aires, junio de 1909.

⁸⁵ F. de Ugarteche, *op. cit.*, pp. 386-87.

⁸⁶ Alfonso Bosco era un grabador italiano nacido en Turín en 1858, donde se formó como acuafortista. Llegó a Buenos Aires en 1882 contratado como director artístico de la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco en la cual realizó los dibujos originales de gran parte de los billetes que circulaban en el país, además de ejecutar aguafuertes, litografías y *ex libris*. Se dedicó asimismo a la enseñanza del grabado y Martín A. Malharro y Mario Canale fueron sus alumnos. Participó en la dirección técnica del periódico *El Sud Americano*. Vicente O. Cutolo, *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*, t. 1, Buenos Aires, Editorial Elche, 1978, p. 506; Fernando López Anaya, “El grabado”, en AAVV, *Historia General del Arte en la Argentina*, t. VI, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, pp. 260-263.

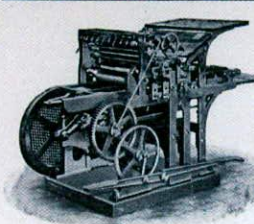
⁸⁷ “Exposición Industrial del Centenario. Expositores gráficos premiados”, *Éxito Gráfico*, vol. VI, n. 65, Buenos Aires, mayo de 1911.

Máquinas Tipográficas **Augsburg**

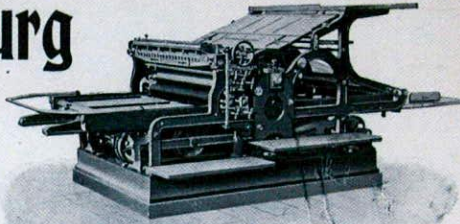
Construcción sólida
Funcionamiento exacto

Estas máquinas no tienen rival en el mundo y responden en un todo a las últimas exigencias del arte gráfico.

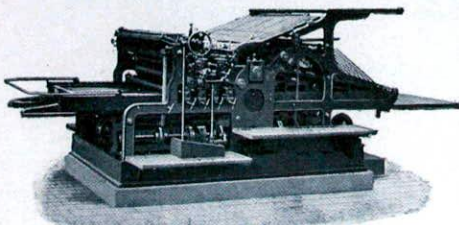
SE FABRICAN desde el modelo LIVIANO hasta las más poderosas ROTATIVAS



Modelo Liviano IIII a pedal y vapor



Modelo Normal, 2 rodillos dadores



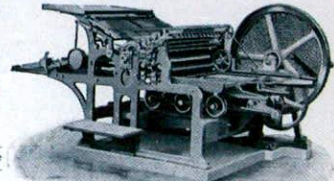
Modelo Normal, 4 rodillos dadores

Más de 250 máquinas se han colocado en la República Argentina, de esta marca

Léase la página de enfrente

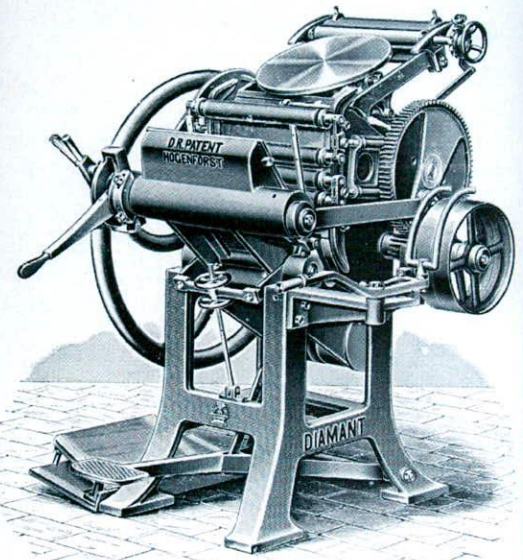
Representantes

• **Curt Berger y Cía. - Buenos Aires**



Modelo Liviano, tipo IV/VIII, a brazo y vapor

"DIAMANT"



"LEGÍTIMA" Y "REFORZADA"

No	Interior de rama	No	Interior de rama
41	24 x 35 cent.	51	24 x 35 cent.
43	28 x 39 "	53	28 x 39 "
45	32 x 44 "	55	32 x 44 "

Únicos Introdutores en las Repúblicas del Plata

BUENOS AIRES HOFFMANN & STOCKER MORENO 443

28
Publicidad de máquinas tipográficas Augsburg, *Éxito Gráfico*, 1910.

29
Publicidad de Minerva Diamant, *Éxito Gráfico*, 1908.

por el supuesto incumplimiento de un contrato de impresión del periódico, pleito que concluyó en una sentencia a favor de la revista.⁸⁸

De modo que por un periodo aproximado de diez años, hasta la instalación de los propios talleres de *Caras y Caretas* en el año 1911, el establecimiento gráfico Ortega y Radaelli se hizo cargo de la impresión del periódico. El grabador Fausto Ortega,⁸⁹ había fundado el taller de fotograbados Ortega Hnos. en el año 1885, que de acuerdo con *Caras y Caretas*, fue el primero de América del Sur en su tipo y luego, en 1901, se asoció con Ricardo Radaelli para fundar el taller Heliográfico Ortega y Radaelli.⁹⁰ Las dimensiones y capacidad de producción que alcanza esta empresa al promediar la primera década del siglo XX, pero además, la velocidad con que este proceso se llevó a cabo, indica el grado de desarrollo y crecimiento que las artes gráficas nacionales habían alcanzado.

El modesto edificio originario de Ortega y Radaelli fue sustituido por un edificio en la calle Paseo Colón 1244 al 1270 de 4.235 metros cuadrados de superficie total, divididos en tres grandes pisos y amplios sótanos. Una descripción en *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas* refiere a estos talleres de este modo:

Funcionaba entonces toda la maquinaria, destacándose las impresiones de color para *Caras y Caretas*, *El Hogar* y otras, lo que facilitó a nuestros maquinistas especialmente el estudio del tiraje tricolor, de sus máquinas, á la vez que se admiraba la excelente comodidad con que allí se trabaja, sin estorbos de transmisiones ni de ninguna clase, la perfecta limpieza y superiores condiciones de luz, de ambiente y de higiene.⁹¹

La planta baja se hallaba ocupada por los salones de máquinas de imprimir y rotativas, depósitos de carga y descarga de papel, salón de prensas litográficas, depósitos para piedras y poncedores, estereotipia, galvano, barnizado, engomado, perforación. El papel se distribuía en las máquinas por medio de zorras que se deslizaban por vías férreas. El primer piso al que se accedía por un servicio de ascensores estaba destinado a los salones de tipografía y las máquinas de linotipos, y el segundo a las salas de fotografía,

⁸⁸ "El pleito de "Caras y Caretas", *Caras y Caretas*, a. IV, n. 141, Buenos Aires, 15 de junio de 1901.

⁸⁹ Fausto Ortega se había iniciado como grabador en 1877, en la Sociedad Heliográfica Española, de Barcelona. En 1881 se trasladó a Madrid donde fundó un taller de grabados. Trabajó en París en la casa de Leffman y Cia. y grabó algunas de las ilustraciones del n. I del *Figaro Illustrée*. De París se trasladó a Londres, con el propósito también de perfeccionarse en la profesión. En 1885 llegaba a Buenos Aires, donde abrió su conocido taller de fotograbados, convertido años más tarde en uno de los grandes establecimientos gráficos del país. F. de Ugarteche, *op. cit.* p. 416.

⁹⁰ La firma desarrolló su actividad como "Ortega y Radaelli" entre 1901 y 1911, desde esa fecha y hasta 1921 como "Ricardo Radaelli", año en que fue adquirida por la Compañía General de Fósforos. María Silvia Badoza, "Patrones, capataces y trabajadores en la industria gráfica. Un estudio de caso: Ortega y Radaelli, 1901-1921", *Secuencia*, nueva época, n. 50, México, Instituto Mora, mayo-agosto, 2001.

⁹¹ "La visita a los talleres gráficos de los señores Ortega y Radaelli", *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, a. II, n. 18, Buenos Aires, junio de 1911.

dibujo, nueve laboratorios, talleres de grabado, carpintería y montaje de clisés y la encuadernación con sus máquinas dobladoras. Es decir, una verdadera fábrica capaz de componer en pocos días miles de ejemplares con textos e imágenes, imprimirlos, encuadernarlos y disponerlos para su distribución y entrega al lector. En 1908 la empresa empleaba 350 trabajadores.⁹²

Pero el crecimiento exponencial de *Caras y Caretas* condujo hacia el final de la década a un paso adicional, la instalación de sus propios talleres gráficos en la calle Chacabuco, en el amplio solar de 15,50 metros de frente por 61,40 metros de fondo en el cual en tiempos pasados había funcionado un teatro, que la empresa adquirió en 1909 y demolió para construir su “palacio”.

No hace falta explicar que nuestro palacio responde á las necesidades de nuestro crecimiento, ni que éste, y aquél –su representación monumental- son la consecuencia del favor público. Pasemos, pues, a unas breves descripciones de nuestras futuras grandezas: subsuelo, para una gran instalación tipográfica propia, que agentes especiales adquieren en Europa actualmente; planta baja para la administración y dirección técnica; primer piso para la dirección, la redacción, el salón de recepciones, departamentos de dibujo, fotografía, canasto, etc.; segundo piso, especialmente dedicado á las manipulaciones que requieren las artes gráficas, (...). Total: cuatro pisos para arriba y uno para abajo.⁹³

En efecto, el 14 de noviembre de 1911⁹⁴ *Caras y Caretas* inauguró públicamente con un festejo sus propios talleres caracterizados un año después como modelo en su tipo en los cuales se practicaba toda clase de impresiones industriales y al que concurrían profesores, alumnos y directores del Instituto Argentino de Artes Gráficas para aprender, observando la habilidad de los obreros en su práctica técnica diaria.

En el primer piso se encontraba el taller de tipografía, donde también podía observarse cómo se colocaban los grabados en las páginas y cómo se ajustaban las formas con un sistema de cuchillas y cuñas y se preparaba todo para hacer luego las matrices de estereotipia. En el mismo piso estaba el departamento de fotografía, en el cual se veía una pantalla por cada color empleado en la producción de los clisés fotográficos para la tricromía. En el segundo piso, se ubicaba el taller de fotograbados y montaje, con máquinas mecánicas de cortar las planchas, encuadrar los grabados y ejecutar las operaciones de pulido. En otro departamento del mismo piso, se veían las máquinas *monotypes*, provistas de dos dispositivos para componer tipos y líneas móviles en

⁹² M. S. Badoza, *op. cit.*, p. 52.

⁹³ Rafael Barreda, “La futura casa de CARAS Y CARETAS”, *Caras y Caretas*, a. XII, n. 575, Buenos Aires, 9 de octubre de 1909.

⁹⁴ Los talleres y las oficinas ya estaban funcionando en el mes de octubre en el nuevo edificio de la calle Chacabuco 151 a 155. Véase “La nueva casa de ‘Caras y Caretas’”, *Caras y Caretas*, a. XIV, n. 684, Buenos Aires, 11 de noviembre de 1911; “Inauguración del edificio de ‘Caras y Caretas’”, *Caras y Caretas*, a. XIV, n. 685, Buenos Aires, 18 de noviembre de 1911.

forma mecánica. En la planta baja del edificio podían apreciarse las máquinas planas de imprimir, las minervas, las dobladoras, las de estereotipia y galvanoplastia. Seguidamente se hallaban los aparatos de moldeado de las planchas sobre las matrices de cartón adaptadas a los cilindros de las rotativas para su galvanizado, lo que las hacía resistentes para el tiraje de cientos de miles de ejemplares. Esta descripción implica además la variedad de procedimientos técnicos diferentes que se empleaban en el cambio del siglo para producir una revista ilustrada (Figuras 30, 31).

Por último, en los sótanos se hallaban las máquinas encuadernadoras, las guillotinas, el taller mecánico, otras máquinas planas, las rotativas y la rotativa de siete colores. La admiración por las “maravillas de la mecánica gráfica” es reseñada así por el periódico del Instituto Argentino de Artes Gráficas:

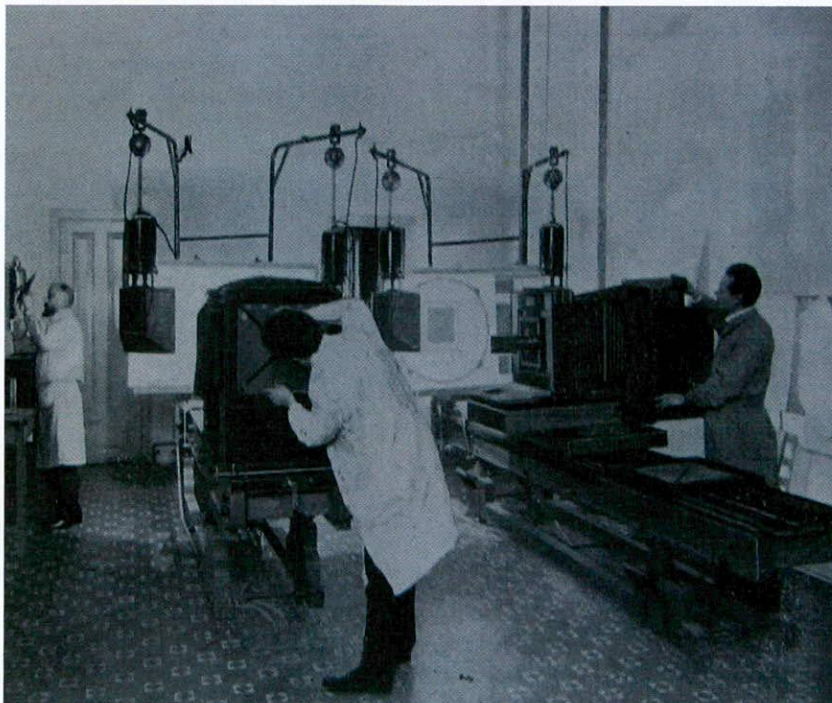
Las máquinas encuadernadoras, que abrochan los pliegos, ponen y pegan las cubiertas, dejando los gruesos números ya listos a razón de 2.500 ejemplares por hora, son un prodigio de habilidad, que ahorran centenares de manos y muchos aparatos. Además, cuentan los pliegos. (...)

Por fin, después de una ojeada en el taller mecánico hétenos ya ante los colosos de la impresión, ante las magníficas rotativas, donde caímos como una avalancha. Se miraron las máquinas planas, o mejor su producción; se contemplaron las rotativas para el tiraje en negro con interés; pero la impaciencia condujo a todos ante la rotativa para colores (...). Y después, ¡cuánta discusión! ¡cuánto entusiasmo irreprimible!... El jefe y personal de la máquina, cuántas fatigas para apartar hombres y trabajar de modo que se dieran perfecta cuenta del hermoso gigante de hierro, con indecible paciencia condujeron la ancha faja de papel, para mostrarnos su curso, desde la entrada a la salida, culebreando entre tanto cilindro, subiendo y bajando; después se nos explicaron sus órganos de impresión y tintaje; se contestaron cumplidamente todas las observaciones y preguntas que se nos ocurrieron; se nos mostraron trabajos multicolores, y también efectuados por el procedimiento tricolor, reconociendo que es maravilloso el ajuste y el efecto de la superposición de los colores, con la rapidez y frescura de las tintas, como efectivamente así se produce; y esto fue lo que ocasionó comentarios al infinito, rindiéndose toda incredulidad ante la evidencia de los hechos. (...)

De las tres rotativas, dos para los pliegos en negro y otro para color, las primeras imprimen por hora 640.000 páginas, en pliegos de 16, perfectamente doblados y listos para la encuadernación y la última 160.000. Esta máquina, como ya se ha publicado, representa un grado tal de perfeccionamiento que se necesitarían 40 máquinas litográficas para rendir, en igualdad de tiempo, lo que rinde la rotativa de colores.⁹⁵

Pero el desarrollo de la industria local aún no proveía todo tipo de productos por lo cual para equipar y abastecer una imprenta el suministro de material importado era fundamental. El incremento en la producción de objetos impresos producido por un número cada vez mayor de imprentas y establecimientos afines de carácter gradualmente industrializado se apoyaba en una ascendente cantidad de casas importadoras y distribuidoras de lo que en Europa y Estados Unidos, y a veces localmente, se fabricaba en maquinarias, materiales auxiliares e insumos para trabajos gráficos. Un ejemplo de este

⁹⁵ “Nuestras visitas á CARAS Y CARETAS...”, *op. cit.*



30

Taller de fotografía, “Nuestras visitas a Caras y Caretas, efectuadas el 27 de junio la primera y 4 de julio la segunda”, *Anales Gráficos*, a. III, n. 31, julio de 1912.



31

Sala de máquinas de encuadernación. “Nuestras visitas a Caras y Caretas, efectuadas el 27 de junio la primera y 4 de julio la segunda”, *Anales Gráficos*, a. III, n. 31, julio de 1912.

tipo de empresas, estrechamente ligado a la historia de *Caras y Caretas*,⁹⁶ era la casa Curt Berger y Cia, que surtía de papel al semanario y que es ubicado entre los establecimientos comerciales “maravillosos” pues en ellos podía encontrarse todo lo que se expendía en las principales ciudades europeas.⁹⁷

La empresa había sido fundada por Curt Berger, inmigrante alemán que había instalado en el año 1894 en la calle Chile 326 un local en el cual comercializaba tinta de imprenta y litografía y algunos utensilios para el trabajo tipográfico, contando sólo con dos empleados. Instantáneamente, el negocio comenzó a extenderse y abarcar mayor cantidad de artículos de imprenta y litografía, debiendo asimismo ampliarse físicamente a otro local en la calle Balcarce 460. A los artículos originarios, se añadieron las grandes máquinas de imprenta y el local nuevamente tuvo que ser ampliado con el agregado de otros nuevos, uno en la misma calle Balcarce al 200 y otro en Perú 1375 al 1385, destinados a depósitos de mercaderías. Nuevas actividades mercantiles se desarrollaron a medida que la empresa alcanzaba un éxito mayor incluyendo más artículos y maquinaria “y las muchas vinculaciones adquiridas con los principales establecimientos de artes gráficas de la república, no les prohibió ampliar la esfera de sus negocios, antes por el contrario les dio ánimos para emprender nuevas empresas.”⁹⁸ Uno de estos establecimientos era *Caras y Caretas* que consumía 30.243 kilos de papel semanal, es decir 1.572 toneladas por año.

Las importaciones de maquinaria y útiles de imprenta –máquinas impresoras, de linotipo, litográficas, tintas, tipos de imprenta, adornos y viñetas, papeles, cartulinas y cartones- provenían de Alemania por lo cual fundaron además una casa de compras en la ciudad alemana de Leipzig. Diversificando sus actividades posteriormente, Curt Berger y Cia. abrió en la calle Esmeralda 184 un local para la venta de cuellos, puños y pecheras de camisa de la marca Mey, de la cual era representante. Finalmente, a comienzos del año 1909 la empresa inauguró un nuevo edificio en la calle 25 de Mayo al 300 y hacia el año 1910 empleaba 230 personas (Figura 32).

⁹⁶ Relación que se verifica en notas de elogios recíprocos publicadas tanto en *Caras y Caretas* como en *Éxito Gráfico*, periódico que editaba la empresa Curt Berger y Cia. El volumen de papel que *Caras y Caretas* consumía resultaba seguramente en un precio ventajoso para ésta, hecho que a la vez afianzaba las relaciones comerciales.

⁹⁷ “Curt Berger”, *Caras y Caretas*, a. IX, n. 378, Buenos Aires, 1º de enero de 1906.

⁹⁸ “Los establecimientos de los señores Curt Berger y Cia.”, *Caras y Caretas*, a. XIII, n. 607, Buenos Aires, 21 de mayo de 1910.

Los establecimientos de los señores Curt Berger y Cía.



El considerable desarrollo de las diversas actividades del comercio metropolitano, en general, revela al cumplirse la primera centena de nuestra independencia un progreso, actividad y auge. Desde cualquier punto de mira que se observen los adelantos comerciales, ya sea en su expansión, en su carácter, en sus métodos, en su perfeccionamiento de sus operaciones, podrá advertirse una gran actividad económica a raíz de nuestra independencia, en un país joven como el nuestro.

Conjuntamente con las victorias económicas alcanzadas por nuestras industrias agropecuarias y con el evidente auge de las instituciones bancarias, el comercio señala con legítimo orgullo una nueva ruta recorrida en triunfo en un espacio de tiempo relativamente breve.

La viva expresión de lo que dejamos escrito se ve en los ensanches periódicos realizados por la casa de los señores Curt Berger y Cía., establecida en el año 1894.

Las artes gráficas, en pleno perfeccionamiento por aquella época, suscitaban en el señor Berger un deseo de emplear sus actividades en la explotación de artículos relacionados con la ciudad, industria y otras afines.

En un principio, las proporciones de la casa, como es de



Fachada de la casa matriz de los señores Curt Berger y Cía., situada en la calle 23 de Mayo, 582 al 592.



La casa de compras inaugurada en Leipzig, año 1894, 2 y 4.

suponer, no fueron nada extraordinarias. Ocupaba un local en la calle Chile, número 120. Sus ventas se reducían a tinta de imprenta y litografía y a determinados utensilios intelectuales de trabajos tipográficos. A esta modesta cantidad de artículos se añadía el personal reducido, que ascendía a tres personas, inclusive el señor Berger. Estos datos serían de poca importancia para comprender los extraordinarios progresos de la casa los cuales hemos reseñado en el curso de este artículo.

Concuerda con la fundación del negocio una visible tendencia progresista e innovadora en las artes gráficas de la capital y aun del interior. La casa, después del primer semestre de su apertura, desarrolló sus operaciones de una manera considerable, al punto de sentir una inmediata necesidad de ensanche. Esto hizo que del pequeño local ya citado se trasladara a otro más amplio, situado en la calle Balcarce, 696.

A partir de este paso de progreso efectuado en el año 1895, la órbita mercantil del negocio se fué extendiendo paulatinamente y abarcando

diversos ramos de las artes gráficas de imprenta, litografía, etc.

Después de esto, el negocio prosperó, el señor Berger y Cía. tuvo la oportunidad de recibir una orden para poder desarrollar los pedidos y las ventas de este tipo de artículos se fueron multiplicando en forma geométrica.

Así, el local anteriormente mencionado se trasladó a otro más amplio en la calle Balcarce, 490 al 510, en el cual las operaciones comerciales y las ventas de este tipo de artículos se fueron multiplicando en forma geométrica.

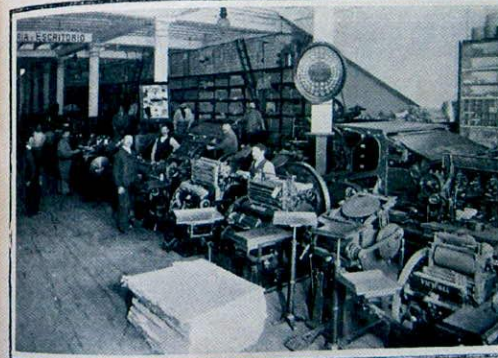


Casa matriz.—El departamento de imprenta y exposición permanente de artículos.

Casa matriz.—El departamento de imprenta y exposición permanente de artículos.

Fue en este local cuando los señores Curt Berger y Cía. se asociaron íntimamente a los progresos realizados por las artes gráficas del país.

La esfera de comercio fué ampliada. A los artículos ya mencionados, como tintas, papel y tipos, añadieron los grandes pasamos. Se imprimieron, y extendieron en muchos



Salón destinado para depósito de máquinas de imprenta.

Los obreros de la imprenta y el triunfo de la mecánica

Las mutaciones producidas por la industrialización en los modos de fabricación de los objetos impresos generaron cambios significativos en el mundo de los trabajadores, cambios que se presentaron en forma gradual en las últimas décadas del siglo XIX pero devinieron más activos a comienzos del siglo XX con la difusión de la composición mecánica, expresándose en la sindicalización y en la resistencia a la descalificación del trabajo.

¿Cuántos trabajadores empleaba el sector gráfico en el siglo XIX? Si bien los datos pueden carecer de precisión y las diversas modalidades de registro dificultan su comparación, puede obtenerse una aproximación al modo como el número de obreros creció significativamente. El primer censo nacional, del año 1869 indica para la ciudad de Buenos Aires en el rubro imprenta 678 trabajadores entre los que se contaban 547 tipógrafos, cajistas e impresores, 77 litógrafos y 54 encuadernadores. En noviembre de 1879 la Sociedad Tipográfica Bonaerense realizó un censo de las 33 imprentas que en ese momento funcionaban en la ciudad que arrojó un resultado de 650 operarios.⁹⁹ El censo nacional de 1895 contó en las 111 imprentas de la capital federal un número de 1395 obreros a lo cual se sumaban 1335 trabajadores en las 27 litografías lo cual implicaba un total de 2730 obreros, más los talleres de encuadernación y otros dando un total de 5.080 trabajadores.¹⁰⁰

A los pocos años el censo industrial de la capital federal registrado el 30 de septiembre de 1908 y el de la república realizado en 1910, arrojan los siguientes datos referidos a las artes gráficas: en 1908 las fábricas y talleres empleaban un total de 8491 personas, y en 1910, 12.955 obreros, aunque estos datos son parciales ya que contabilizaban sólo los talleres gráficos particulares excluyendo las reparticiones oficiales como la Casa de la Moneda, los talleres de la Penitenciaría, de la Policía, de los arsenales de Guerra, Marina, Ferrocarriles, etc., pero además algunos particulares ocultaban información para evitar alzas en los impuestos.¹⁰¹

Los cambios pueden observarse asimismo a partir de las organizaciones del sector. En 1857 se había fundado la Sociedad Tipográfica Bonaerense que en su estatuto establecía los objetivos de estimular el adelanto del arte tipográfico, prestar socorros a los

⁹⁹ La cifra es menor que la anterior dado que en este censo de la Sociedad Tipográfica Bonaerense no están incluidas los talleres litográficos.

¹⁰⁰ *Segundo Censo Nacional de la República Argentina, 1895*. Buenos Aires, 1898, t. III, pp. 270-271.

¹⁰¹ "Talleres gráficos de Buenos Aires. Estadística oficial", *Éxito Gráfico*, a. IV, n. 38, Buenos Aires, febrero de 1909.

miembros enfermos o imposibilitados de trabajar y ayudar a las familias de los socios fallecidos.¹⁰² Pero la Sociedad Tipográfica Bonaerense no estaba conformada sólo por trabajadores, el presidente de su primer Directorio era Ovidio Lagos, tipógrafo, director de la Imprenta del Estado, periodista y fundador del diario *La Capital* de Rosario, el vicepresidente Carlos Casavalle, impresor, editor y librero¹⁰³, acompañados por Adolfo Cárrega, Víctor Fernández, Floro Pérez, Mariano Manzano, Pedro Creuhet y Saturnino Córdoba. Sin embargo, fue una de las primeras organizaciones de este tipo en el país, y aunque el movimiento mutualista estuviese inspirado en tradiciones foráneas, indica que el sector tenía una fuerte idea corporativista, y un sentido de pertenencia e identidad.

En la Sociedad Tipográfica Bonaerense se señalan categorías que implican a las divisiones de trabajo en el interior de la profesión. El ya citado censo de 1879 indicaba las siguientes categorías: tipógrafos de obra de 1ª categoría, de 2da., tipógrafos de diario (linieros) de 1ª y de 2da; de 3ra. (aprendices); estereotipistas, prensistas, maquinistas, ponepliegos y sacapliegos. Algunos años antes, en 1865 el manual tipográfico de Benito Hortelano registraba y clasificaba las siguientes jerarquías: regentes, tipógrafos o cajistas, linieros, tipógrafos de remiendos, impresores, ponepliegos, correctores, encuadernadores. En Europa durante el siglo XIX los tipos de trabajos se agrupaban y diferenciaban en las sociedades de socorros mutuos.¹⁰⁴ En Buenos Aires, en cambio, la convocatoria se producía a través de las nacionalidades o las adscripciones políticas, existían la Sociedad de Tipógrafos Alemanes y la *Société de Travailleurs du Livre* y otras agrupaciones ligadas al anarquismo y al socialismo.

La práctica mutualista instauró un modo de sociabilidad y habilitó la defensa de otros intereses que condujeron a un tipo de organización que abrió la vía a la sindicalización. En 1877 se constituyó la Unión Tipográfica Bonaerense, de carácter claramente reivindicativo, que llevó adelante el 2 de septiembre de 1878 y durante un mes la primera huelga de trabajadores argentinos, aunque esta agrupación se disuelve en 1879, producto de un acuerdo con la Sociedad Tipográfica Bonaerense.¹⁰⁵ Hasta 1900 no hubo una entidad única que representara a los trabajadores gráficos, pero en 1904, una sección de la Sociedad Tipográfica Bonaerense resuelve en asamblea transformarse en la Sección

¹⁰² Stella Maris Fernández, *Las instituciones gráficas argentinas y sus revistas (1857-1974)*, Buenos Aires, Sociedad de Investigaciones Bibliotecológicas, 2001, p. 19.

¹⁰³ Véase Ricardo Piccirilli, *Carlos Casavalle. Impresor y bibliófilo*, Buenos Aires, Julio Juárez, 1942.

¹⁰⁴ Madeleine Rebérioux, "Les ouvriers du Livre", en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard/Promodis, 1990, p. 93.

¹⁰⁵ Nelson Ferrer, *Historia de los gráficos argentinos. Sus luchas, sus instituciones, 1857-1957*, Buenos Aires, Dos Orillas, 2008, pp. 72-73.

Unión Gráfica, de tendencia socialista y con un definido perfil sindical, agrupación que en 1907 se fusionó con otras entidades y conformó la Federación Gráfica Bonaerense. El cambio de denominación hacia el de federación puede implicar que en unos años se pasó de la organización de un oficio al de una industria.

Los trabajadores gráficos no estaban solos, y a fines del siglo XIX se conjugaron nuevas formas de organización con una renovación ideológica.¹⁰⁶ Los obreros gráficos formaron una parte importante del movimiento obrero general, Ricardo Falcón afirma que a los tipógrafos les correspondió el rol de vanguardia en la conformación del movimiento obrero y constituían una suerte de elite gremial. Una de las razones que alega es la necesaria alfabetización del obrero gráfico, y otra es que el oficio había familiarizado a este grupo con el arte de imprimir y editar, por lo cual el gremio “fue, probablemente, el que más periódicos de propaganda produjo en el periodo. En los primeros años editaron *El Tipógrafo Argentino*, reemplazado poco después por *El Estímulo* y luego por *Anales* y *El Obrero Tipógrafo*.”¹⁰⁷ Sin embargo, la condición de alfabetizado correspondía a algunos roles dentro de la imprenta, y no a todos.

La unión de los obreros gráficos en la Federación conforma un frente común no sólo para luchar por sus reivindicaciones sino para resistir la entrada al mercado laboral de las mujeres y de todos aquellos que los patrones utilizaban para bajar o no aumentar los jornales. Los obreros reaccionaron así contra la aparición, a comienzos del siglo XX, de la máquina de componer, e intentaron obtener mejoras a favor de los futuros linotipistas y persiguieron el objetivo de que los puestos en las máquinas fueran ocupados por los compositores manuales desplazados de su trabajo por las linotipos.¹⁰⁸

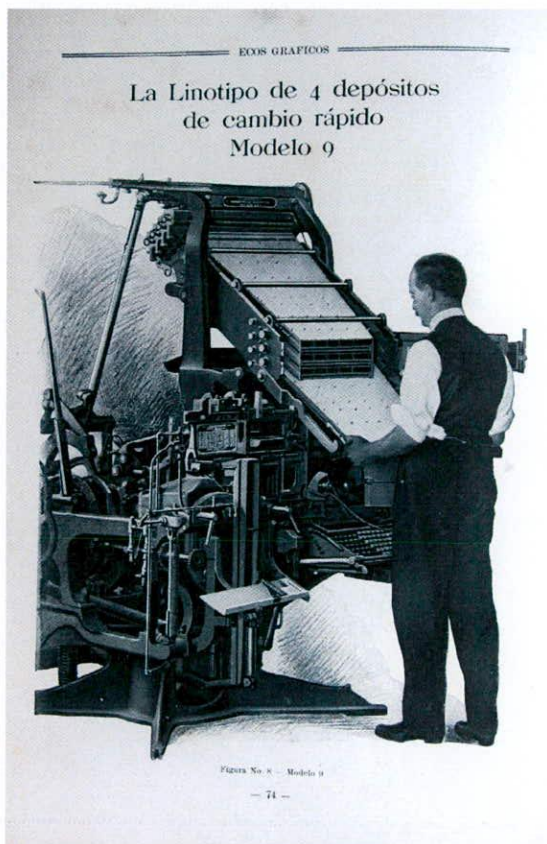
La composición fue el último de los procesos en mecanizarse, en comparación con los cambios en las máquinas de impresión, pero sus efectos fueron mayores en lo que concernía a los trabajadores. Hasta fines del siglo XIX el único método de composición que se practicaba en Buenos Aires era el manual, en el cual el cajista tomaba uno a uno los caracteres móviles y los colocaba en el componedor con el cual armaba luego la forma tipográfica. En 1899 ya habían llegado a Buenos algunas máquinas componedoras y rápidamente se introdujeron otras.¹⁰⁹ (Figuras 33, 34) Los principales

¹⁰⁶ Ricardo Falcón, “Los trabajadores y el mundo del trabajo”, en Marta Bonaudo (dir.), *Nueva historia argentina. Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 500. Véase del mismo autor, *Los orígenes del movimiento obrero (1857-1899)*, Buenos Aires, CEAL, 1984 y *El mundo del trabajo urbano (1890-1914)*, Buenos Aires, CEAL, 1986.

¹⁰⁷ Ricardo Falcón, *op. cit.*, 1999, p. 504.

¹⁰⁸ Véase Damián Bil, *Descalificados. Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica (1890-1940)*, Buenos Aires, CEICS, RyR, 2007.

¹⁰⁹ “Las máquinas de componer”, *La Noografía*, a. I, n. 2, Buenos Aires, febrero de 1899, p. 20.



33

Publicidad de Linotipia, *Ecos Gráficos*,
1913.

¡La Linotipo se impone!

En todo el mundo trabajan actualmente
20.000
máquinas de componer Linotipo "Standard"

Linotipo "Standard" Modelo No. 5

HOFFMANN & STOCKER
BUENOS AIRES

ÚNICOS CONCESIONARIOS EN LAS
REPÚBLICAS ARGENTINA, URUGUAY Y PARAGUAY DE LA
MERGENTHALER LINOTYPE COMPANY DE NEW YORK

34

Publicidad de Linotipia, *Ecos Gráficos*,
1912.

diarios de Inglaterra y Estados Unidos las habían adoptado.

Desde mediados del siglo XIX los industriales habían procurado la mecanización de la composición, prescindiendo de los caracteres móviles y de la composición manual, que, ante la rapidez que se había logrado en la impresión, seguía siendo una tarea lenta. La primera de las máquinas de componer fue inventada en 1837, pero sólo componía y distribuía. Largos años de ensayos y perfeccionamientos condujeron a la aparición en 1886 de la máquina de componer Linotype, procedente de Estados Unidos. La linotipia, creada por Ottmar Mergenthaler ejecutaba consecutivamente y sin interrupción cuatro operaciones diferentes: la reunión automática de matrices, la justificación de las líneas, la fundición de éstas y la distribución de las matrices a sus respectivas canaletas, operada por una sola persona desde el pianotipo, un teclado de 90 letras. En diez años esta máquina se había perfeccionado constantemente.¹¹⁰

Las objeciones que se le hacían a la máquina de componer eran por un lado, la dificultad para hacer una corrección, el cambio de una sola letra exigía la inutilización de toda la línea y, por el otro, lo limitadas que resultaban estas máquinas a fines del siglo XIX para composiciones complicadas con bastardillas, versalitas, negritas y adornos. En los diarios, debido a este inconveniente se recurría a las comillas, pero esto no podía admitirse en otro tipo de obras. Unos pocos años más tarde las máquinas de componer habían invadido el mercado y las desventajas mencionadas, serían prontamente corregidas por nuevas mejoras introducidas en la primera década del siglo XX. Los primeros modelos llegados a Buenos Aires a fines del siglo XIX no permitían variar el largo de las líneas ni el tipo de letra de modo que no podían introducirse bastardillas, negritas ni adornos. En cambio, los desarrollos de los modelos *Standard* de la *Linotype* fabricados en los primeros años del siglo XX permitían cambiar instantáneamente el

¹¹⁰ La linotipia no funciona con tipos móviles; los caracteres son reemplazados por una serie de matrices de bronce de forma especial. El pianotipo está compuesto de 90 teclas, que corresponden a otras tantas matrices, y una para los espacios. Las matrices se hallan depositadas en una caja de bronce en plano inclinado, en cuyo interior hay dos ranuras y canaletas, una superior y otra inferior, por donde, al tocar la tecla, caen aquellas sobre un plano vertical que se halla unido a la caja, para irse colocando sucesivamente una detrás de otra, y empujadas hacia delante por medio de un molinete de textil hasta completar la línea que se compone, á la medida previamente determinada, y que se indica por su timbre. Una vez compuesta la línea, el operador, por medio de una manija que tiene a su lado derecho, la eleva al nivel del carril, donde, al levantar un pequeño resorte de escape, es impelida hacia la izquierda por un tubo de aire comprimido para colocarse en el primer elevador. Cuando se halla en esta posición, desciende para emplazarse frente al molde, el cual se ajusta herméticamente sobre las matrices, después de que el justificador ha desempeñado su trabajo. El crisol es empujado hacia el molde por medio de unas excéntricas fijas. Y así, matrices, molde y crisol, forman un solo cuerpo, y de tal manera se unen que, al bajar un contrapeso ajustado dentro de un tubo del crisol por fuerte elástico, el metal en ebullición es echado hacia la línea de matrices, impidiendo con su perfecto ajuste que se vierta por entre las juntas de uno y otro. Fundida la línea, se separan las tres piezas: el crisol y el molde retroceden para separarse de las matrices, y éstas son vueltas a su lugar, luego el inyector impulsa la línea hacia fuera, colocándose en la galera.

largo de las líneas y el cuerpo de letra, así como introducir ilustraciones de variados tamaños reduciendo el costo de composición de cualquier tipo de impreso.¹¹¹ Pero la composición mecánica constituyó asimismo uno de los factores de conflicto entre el sector obrero y los industriales.

En los tiempos anteriores a la industrialización la cultura de los obreros gráficos estaba ligada al taller de imprenta, lugar en el cual se organizaba el proceso de trabajo, se adquiría el aprendizaje y la cualificación. Era asimismo el lugar de los valores, de la sociabilidad que se expresaba a través de prácticas de convivencia cotidiana, de bromas, de ritos de pasaje, de un lenguaje común. Un argot específico definía el orgullo profesional, *liniero*, *empastelamiento*, *chivaleta*. Las prácticas lúdicas creaban formas de solidaridad del taller, poderosas en la imprenta, la organización del trabajo y el camino hacia el sindicalismo.¹¹² Las prácticas culturales y los hábitos sociales se prolongan también en otros espacios, cafés, fiestas, bailes, banquetes. Lugares en los cuales los obreros gráficos estrechan relaciones con los otros obreros y despiertan los intereses de clase.

Pero es en el taller que se afirmaba fuertemente la convicción de pertenecer a un oficio excepcionalmente cualificado, que se roza con el mundo intelectual y al que "...las familias respetables por sus antecedentes y cierta posición social inducían a sus hijos a ingresar (...), ya por carecer de fortuna, cuanto porque se reputaba un honor ejercer arte tan noble..."¹¹³ Es también en el taller donde el compositor y el corrector fijan sus competencias, su gusto estético, la búsqueda de los errores, la obsesión por la ortografía y la puntuación. Pero examinando más de cerca la cuestión se observan los matices y las dificultades. Las publicaciones de la industria gráfica que recurrentemente aluden a la necesidad de aprendizaje y de estudio por parte del obrero tipográfico, indican claramente que el grado de educación del sector formaba parte de un mito ya que el equipaje cultural era heterogéneo. Afirmaban que en nuestro país la educación del obrero en los talleres nunca existió en debida forma, y por ello debía concretarse la creación del Instituto Argentino de Artes Gráficas.

(...) La falta de aprendizaje, y como consecuencia de ella la escasez absoluta de obreros

¹¹¹ "La linotipo se impone", *Eclos Gráficos*, a. II, n. 17-18, Buenos Aires, mayo-junio de 1911, p. 42-43.

¹¹² Madeleine Rebérioux, *op. cit.*, p. 93. Véase también los trabajos acerca de los trabajadores de imprenta en los siglos XVI y XVIII, como Robert Darnton, "La rebelión de los obreros: la gran matanza de gatos en la calle Saint- Séverin", en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, FCE, 1994, pp. 81-108 y Natalie Zemon Davis, *Sociedad y cultura en la Francia moderna*, Barcelona, Crítica, 1993.

¹¹³ Ugarteche cita a Carlos Mathon, quien se inició en 1847 como aprendiz en la Imprenta del Estado, presidió más tarde la Sociedad Tipográfica Bonaerense y fue director y propietario del diario *El Orden*. Véase F. de Ugarteche, *op. cit.*, p. 342 y Stella Maris Fernández, *op. cit.*, p. 21.

idóneos, es tema en el que se halla involucrado un problema de grande importancia para la imprenta en general (...) Hasta ahora, infortunadamente, no se ha encontrado más solución que la fundación de escuelas profesionales, que si bien del punto de vista técnico creemos que es más acertado, tropieza, tratándose de la acción privada, con insuperables dificultades materiales que, entre nosotros sobre todo, obstaculizarían seriamente su viabilidad.¹¹⁴

¿Existía entonces una cultura común a todos los obreros gráficos? Probablemente no, si bien había obreros ligados al mundo letrado o a la militancia política, existía un número cada vez mayor de trabajadores que se acrecienta con la mecanización -maquinistas, minervistas, ponepliegos, sacapliegos, transportistas, preparadores de planchas, ayudantes, etc.- La penetración lenta pero progresivamente masiva de la composición mecánica sumado a la industrialización de los otros procesos de producción marcó para el obrero gráfico una pérdida de antiguos gestos y prácticas, aunque la composición manual persistió para ciertos trabajos durante gran parte del siglo XX. El taller, sin embargo, será un lugar industrial en el que dominarán otros ruidos, otros ritmos. La resistencia obrera se manifestó de diversas maneras, la amenaza de desempleo de los tipógrafos y de los fundidores de caracteres y el temor del reemplazo de hombres por mujeres se expresó en términos de afirmación de la insalubridad del trabajo en la máquina de componer. Pero los obreros reclamaban también que los linotipistas fueran reclutados entre los tipógrafos con el fin de no perder las fuentes de trabajo. Hacia principios del siglo XX con la mecanización del trabajo tipográfico, la generalización del uso de la máquina, el pasaje a la *gran industria* y la consiguiente fragmentación en diversas categorías de operadores condujeron a la descalificación del obrero.

Pero resulta llamativo el rechazo a la inclusión de la mujer que, como indica Madelaine Rebérioux es difícil de comprender en un grupo obrero que manifiesta una confianza en la instrucción, en las luces y en la razón. Se explica en parte como lucha reivindicativa ya que los patrones utilizaban ese recurso para bajar los salarios. Pero emergen además los rasgos de época de una cultura social patriarcal, que deseaba mantener a la mujer en el hogar, sumisa al hombre y ajena a toda otra organización que no fuese la familiar. La obrera aceptaba trabajar por una tarifa más baja, y otras condiciones de trabajo que el obrero no. Progresivamente los sindicatos comienzan a reclamar que las mujeres ganen lo mismo y las mujeres serán admitidas en el taller de composición.

Se articula así de diversas maneras la constitución del semanario popular ilustrado *Caras y Caretas* como producto cultural con la historia de la cultura gráfica y de su

¹¹⁴ "Necesidad de aprendizaje en tipografía", *Éxito Gráfico*, a. IV, n. 42, Buenos Aires, junio de 1909.

desarrollo industrial, del cual *Caras y Caretas* participa además como uno de sus principales generadores. Artefacto cultural, el semanario conquista lectores masivos interpelando sus modos de representación y operando procesos tecnológicos productivos que habilitaron la masividad y que impulsaron a su vez, nuevos desarrollos culturales, estéticos, económicos y tecnológicos.