

Entre el retrato y el estereotipo

Fotografías de trabajadores: 1902-1907-1909

Autor:

Staude, Mariela

Tutor:

Schuster, Graciela

2017

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

Posgrado

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Análisis del Discurso

Tesis

Entre el retrato y el estereotipo

Fotografías de trabajadores: 1902-1907-1909

Mariela Staude

Directora de Tesis: Graciela Schuster

Octubre 2014

ÍNDICE

Introducción	1
Estado de situación	
Buenos Aires, el mundo obrero y sus primeras fotografías	9
0.1 Un nuevo artefacto visual, la fotografía y la representación de los trabajadores	9
0.2 La inmigración en los primeros años del siglo XX	15
0.3 El pensamiento positivista	20
0.3.1 La masa y el individuo	20
0.3.2 Cesare Lombroso	28
0.4 Anarquistas, socialistas, sindicalistas	38
0.4.1 El Anarquismo	41
0.4.2 El Socialismo	43
0.4.3 Rol del Estado: leyes y represión	44
0.5 La huelga general y el Estado de sitio	48
0.6 Ley de Residencia	49
0.7 La huelga de inquilinos	55
0.8 La semana sangrienta	68
Capítulo 1	
Los medios de prensa y el mundo obrero	73
1.1 El surgimiento de la prensa moderna. Democratización de la imagen: circulación y consumo.	73
1.2 Imágenes y textos: condiciones técnicas y económicas	78
1.3 Las publicaciones comerciales: La Nación y el trabajo como rehabilitación Caras y Caretas el trabajador como noticia de “color”	80
1.4 Los periódicos obreros: La Protesta y las estrategias gráficas y discursivas que reemplazan a la imagen fotográfica	104

Capítulo 2	
Fotografías, testimonio y prueba	114
2.1 Un cambio de percepción	114
2.2 La captación de lo contemporáneo	117
2.3 La cuestión del referente en fotografía	119
2.4 Lo icónico y lo indicial	124
2.5 Persuasión y argumentación. Objetividad de la imagen y subjetividad de la interpretación	128
2.6 El dispositivo fotográfico dentro de las estructuras de poder	133
2.7 Lo inclasificable, el problema del género	137
Capítulo 3	
Antecedentes pictóricos: el retrato y el paisaje como formas del Realismo	145
3.1 Antecedentes de la iconografía de los trabajadores: la pintura y el problema del realismo	145
3.2 El retrato	158
3.3 El paisaje	167
Capítulo 4	
Iconografía-Formas-Apariciones del trabajador	177
4.1 El trabajador como extranjero	177
4.2 El trabajador como agente del progreso	186
4.2.1 Los oficios	190
4.2.2 La industria	200
4.3 El trabajador como actor de conflicto y rebelión social	208
4.3.1 La masa	208
4.3.2 El terrorista	230
4.3.3 El orador	237
4.3.4 Las víctimas	240
Conclusión	246
Bibliografía	261

Introducción

La imagen está hecha *de todo*: una forma de expresar su naturaleza de amalgama, de impureza, de cosas visibles mezcladas con cosas confusas, de cosas engañosas mezcladas con cosas reveladoras, de formas visuales mezcladas con el pensamiento en acto. ¹

(...) se pide muy poco a la imagen al reducirla a una apariencia; se le pide demasiado cuando se busca en ella a lo real. ²

Georges Didi-Huberman

El alcance que tuvo la fotografía en la construcción de una visualidad en torno a la clase trabajadora en nuestro país, a principio del siglo XX, debe pensarse teniendo en cuenta varios aspectos. Por un lado la rápida asimilación del dispositivo fotográfico en el Río de la Plata y las posibilidades de circulación que estas imágenes tuvieron al incorporarse a los medios gráficos de gran tirada. La imagen fotográfica logró acercarse rápidamente a un público masivo que la encontró en diarios, revistas, postales y otras piezas gráficas de amplia visibilidad. Por otro lado la composición específica de la clase trabajadora (sobre todo la urbana) evidencia una fuerte presencia del inmigrante, hecho que fue muy importante en un contexto histórico donde la preocupación por definir aspectos relacionados con la idea de Nación, el ser nacional y la idiosincrasia de los argentinos era fundamental. Veremos qué rol jugaron las fotografías en ese debate y cómo dieron cuenta de la presencia de ese “otro”, actor a la vez necesario y conflictivo para el tejido social. Para ello es fundamental tener en cuenta las relaciones que la foto estableció con la pintura y la literatura a la hora de “acumular” estrategias de representación que generan sentido.

Debido a su condición de imagen analógica, la fotografía va a establecer un nuevo vínculo con la realidad, lo que alentará su interpretación por parte del público de manera particular. Algunos aspectos que, con el tiempo, formarán parte de una visualidad de los

¹ Didi-Huberman, G (2004) *Imágenes pese a todo*

² Didi-Huberman G. (2000) *Ante el tiempo*

trabajadores aparecerán por vez primera de la mano de la fotografía y, a la vez, habrá otros que “heredarán” de formas de representación preexistentes. Los cambios perceptivos que esta técnica trae consigo conviven con otros anteriores, que no desaparecieron inmediatamente. Cómo se dio la articulación entre las nuevas y las antiguas formas y dispositivos será otro de los aspectos que trabajaremos en el transcurso de la investigación.

En el Estado de situación nos detendremos en las características y el desarrollo de la práctica fotográfica en la Argentina y en los aspectos histórico-sociales en el que éstas se insertaron. La primera década del siglo XX fue la época en la que se construyeron las grandes ciudades modernas y donde la diferencia entre centro y periferia se hizo más evidente. Las grandes urbes fueron espacios de trabajo, donde las fábricas y las industrias crecieron a un ritmo acelerado, convirtiéndose junto con las exportaciones de productos primarios como la lana, el cuero, los cereales y la carne refrigerada en el motor de la economía nacional. Estos procesos de transformación fueron objeto de interés por parte de fotógrafos profesionales y amateurs, del mismo Estado nacional y de empresarios particulares que documentaron la actividad productiva en sus fábricas o empresas.

El clima de optimismo que anticipará los festejos del primer centenario será solo una de las caras visibles de la sociedad argentina en los albores del siglo XX, la otra tendrá que ver con los primeros conflictos generados por la tensión, cada vez más creciente, entre el Estado, los grupos económicos de poder y la incipiente clase trabajadora que, organizada, empezará a hacer escuchar sus reclamos.

Hay tres años especialmente significativos en la primera década del siglo pasado donde la clase trabajadora se convierte en protagonista absoluta y se hace visible a los ojos de la población, aparece en los medios gráficos de prensa, ocupa un lugar en las crónicas sociales (y policiales) y en los debates de ley en el congreso de la nación. El 29 de noviembre de 1902 tuvo origen la primera huelga general del país, el gobierno de Roca respondió con una fuerte represión y una de las consecuencias inmediatas fue la promulgación de la Ley de Residencia, lo que permitió la expulsión de inmigrantes y activistas políticos. En 1907 la llamada “huelga de lo conventillos” volvió a poner en primera plana las necesidades de las clases trabajadoras, el motivo central de esta

protesta puede rastrearse en la precariedad de las viviendas y en las pésimas condiciones de salubridad en la que vivía la mayoría de los trabajadores en las grandes ciudades. Finalmente fueron significativos los sucesos ocurridos en el año 1909, durante las marchas llevadas a cabo como celebración del 1° de mayo. La fiesta de los trabajadores tuvo como respuesta la represión policial y como saldo: muertos, heridos, deportaciones y una nueva implantación de la censura. Estos acontecimientos fueron cubiertos en profundidad por los medios gráficos de la época. El motivo por el que elegimos estos años claves en la primera década del siglo XX es para indagar si la clase trabajadora aparece fotografiada, en los diarios y revistas, solo en momentos de tensión y reivindicación de sus derechos o, por el contrario, el trabajador puede ser también retratado como protagonista de sucesos que no fueron entendidos como conflictivos.

La categoría “trabajador” en los años que nos ocupan, 1902, 1907 y 1909, hacía referencia al obrero urbano, (conformado en la intersección entre el extranjero y el anarquista) enfrentado al peón rural. Esta configuración impactará con fuerza en los debates en torno a la identidad nacional. En vísperas de los festejos del primer centenario, la diferencia entre extranjeros y criollos se manifestará a través de distintas estrategias que distinguirán a unos de los otros a partir del habla, de las costumbres, de las creencias religiosas, de ciertas ideologías y de otras formas que se observarán sobre todo a partir de aspectos visibles: el color de la piel, la vestimenta, los rasgos físicos.

Las nuevas ciencias positivistas, como la fisiognomía y la frenología, creían que en la superficie del cuerpo, del rostro sobre todo, se podían encontrar signos del carácter interior. La fotografía brindó un servicio esencial que permitió distinguir y registrar a los sujetos peligrosos para el sistema imperante. Las reflexiones en torno al individuo y la masa se construyeron también desde la imagen fotográfica. Es en el cuerpo de los trabajadores donde se cruzarán una serie de tensiones que atravesarán la formación de la Argentina moderna, en donde serán necesarias a la vez, la mano de obra extranjera, fundamental para el crecimiento económico y la conformación de una “integración nacional” que necesitará distinguir “lo propio” de “lo foráneo”.

Los trabajadores serán tomados como masa y como individuo, pero el espacio fotográfico también permitirá otras formas de relación entre ellos que rompe con esta dicotomía tan marcada, nos detendremos en ello en la primera parte del trabajo.

Analizar el modo en el que se hicieron visibles los trabajadores implica, necesariamente contemplar los lugares donde aparecieron y las características de los canales por los que circularon sus imágenes.

Nuestro corpus se acotará en primer lugar a fotografías encontradas en los medios gráficos y en menor medida a otras que circularon en álbumes o postales. La variedad de imágenes, de usos y de soportes en los que circularon fotografías de obreros, peones, vendedores ambulantes, comerciantes, albañiles, pescadores, panaderos y muchos otros permite construir un mapa tan variado como heterogéneo donde pueden verse las grietas, las crisis y las contradicciones que conformaron el universo visual en torno al mundo del trabajo.

Los medios gráficos de prensa son un espacio privilegiado para observar cómo se fue constituyendo visualmente este grupo social y la fuerza que esas representaciones tuvieron en el imaginario colectivo de la época, debido al número considerable de personas que tuvieron acceso a ellas. La fotografía se asumirá paulatinamente, pero en forma definitiva, como un testigo privilegiado que dará cuenta de los acontecimientos que tuvieron como protagonista a la clase trabajadora. En el capítulo uno, se tratará de definir cuáles fueron las estrategias que se llevaron a cabo para configurar su imagen en las diferentes publicaciones y las particularidades de cada una. La imagen fotográfica ensanchó el área de lo visible de un actor vulnerable y a la vez de fundamental importancia en el nacimiento de la Argentina moderna que se convertirá en lugar de referencia para futuras representaciones plásticas.

La inclusión de fotografías en la prensa nacional se remonta a 1898 con la publicación de *Caras y Caretas* que, a comienzos de siglo, ya superaba la tirada de 100.000 ejemplares. Esta revista fue pionera en poner al alcance del gran público textos e imágenes de los temas más diversos. Se transformó rápidamente en un producto masivo que favoreció la profesionalización periodística e incorporó secciones permanentes que se dirigían a una audiencia variada. De a poco, casi todos los medios comerciales empezaron a incorporar fotos como parte de la información que presentaban.

Los otros medios consultados fueron el diario *La Nación* y el periódico anarquista *La Protesta*³. Qué sin contar, en lo cuantitativo, con una presencia fotográfica tan importante como el semanario, incorporaron muy temprano fotos en sus publicaciones. Será justamente el uso limitado de fotografías en ellas lo que acentuará la importancia de su inclusión cuando esto ocurra. ¿Cuándo y por qué un acontecimiento era digno de ser ilustrado por una fotografía en el cuerpo del diario?

El uso de fotos en los diarios y revistas posicionó en un lugar destacado dentro del mercado a aquellas publicaciones que tenían los recursos para hacerlo. Por eso la competencia comercial se jugó fuertemente en ese espacio. ¿Qué permitía ver la fotografía que no podía hacer la pintura, el dibujo o la caricatura? Si todas estas formas convivían en las páginas de prensa ¿Por qué en algunos casos se decidía el uso de fotos y en otras no? ¿Qué ventajas se obtenía de esto? El estudio comparativo con la imagen plástica permitirá analizar las particularidades y los usos de una y otra.

En el segundo capítulo se establecerán las características generales que presenta el dispositivo fotográfico.

Hasta dónde el público le adjudicaba a la imagen analógica un carácter de verdad es algo que no podemos desestimar. Desde el momento en que apareció la posibilidad de reproducción mecánica de la imagen en la prensa, el sentido se construyó en la intersección entre ésta y el texto que la contiene.

Si bien el uso de fotos como prueba es central en los artículos en los que se la incorpora, no podemos restringir su significado solo a ese aspecto. La imagen puede ilustrar, contradecir, o innovar los contenidos textuales en los que se inserta. Veremos, a lo largo de todo el desarrollo de la tesis, pero de manera más contundente en el capítulo final, como hay otros usos que exceden la función informativa que también estarán presentes.

³ *La Protesta Humana* apareció el 13 de junio de 1897. Fue fundada por un grupo de obreros militantes de diversos gremios y dirigida, durante sus primeros cinco años, por el obrero ebanista español Gregorio Inglán Lafarga. En su primer año la mayor parte de los artículos eran copias y traducciones de la prensa anarquista europea.

En su primera época *La Protesta Humana* salió quincenalmente; luego osciló entre semanario y quincenario. En marzo de 1904 instaló su redacción y una imprenta propia en la calle Córdoba 359. El 1 de abril de 1904 fue transformado en diario y llegó al tiraje, máximo en su historia, de 100 mil ejemplares. En agosto asume la dirección el escritor y abogado Alberto Ghirardo.

Las piezas analizadas no fueron seleccionadas por su valor artístico, aunque muchas de ellas lo tengan, sino por presentar aspectos interesantes para su estudio y confrontación con otras imágenes y con los discursos que circulaban en la época. Son fotos ya incorporadas a las páginas de los diarios y hemos accedido a muchas de ellas reduplicadas a su vez por otros dispositivos como pantallas y libros, lo que impide observar aspectos del soporte, revelado, iluminación y hasta coloración que tuvieron las “originales”. Las fotografías trabajadas nos resultaron significativas por concentrar en sí alguno, o muchos, de los puntos que nos interesan destacar en torno a la tipificación de la figura del trabajador; nos permiten ver cómo fueron vistos por los otros.

También nos detendremos en la reflexión originaria, pero nunca concluida, acerca del vínculo entre fotografía y referente. No es nuestra intención buscar en estas imágenes una esencia inmutable de la condición del trabajador. No existe una verdad universal que pueda atravesar tiempo y espacio que la fotografía sea capaz de revelar. No estamos postulando que detrás de la apariencia visible se encuentra otra, más profunda y verdadera, que saldrá a la superficie después del análisis de esas piezas visuales.

Lo que nos interesa indagar es si la fotografía puede brindarnos otro tipo de “marcas” acerca de la clase trabajadora urbana, de la que nos proporcionan los textos y documentos escritos y si esa información es relevante para entenderla en su complejidad.

La figura del trabajador fue “creada” desde diferentes lugares: la plástica, los relatos ficcionales, las crónicas periodísticas y los informes policiales. Su iconografía se construyó desde los motivos de las tarjetas postales, los “retratos de oficio”, la publicidad, las fotografías periodísticas, las de archivo y registro policial. Desde la pose y los fondos escenográficos de los estudios fotográficos, a los registros en las fábricas y lugares de trabajo, desde el interior de sus viviendas, hasta las plazas, la calle y otros espacios públicos.



Publicidad en Caras y Caretas, 13 de marzo 1909

En el tercer capítulo proponemos un acercamiento a dos de los géneros fundamentales que provienen de la plástica pero que albergaron y de alguna manera implicaron también a la representación fotográfica: el retrato y el paisaje. Para ello analizaremos las propiedades de cada uno y las posibilidades que le brindan a la foto. A la vez la incorporación de este nuevo actor nos obligará a preguntarnos sobre los límites y los alcances de cada uno de estos géneros cuando tienen que evocar su figura. ¿Cuál es la forma más apropiada para incluir al obrero? ¿Es posible encontrar retratos de trabajadores, en el sentido tradicional de la palabra? ¿Cómo puede incorporarse éste al paisaje urbano de la época, como masa o cómo individuo?

En última instancia recorreremos algunos topos que conformarán la iconografía del trabajador a principio del siglo XX en nuestro país: identificado con el extranjero, ligado al progreso económico, como protagonista conflictivo y fomentador del “desorden”, como víctima de la represión estatal y policial. Pero es sobre todo la figura

del anarquista la que se presenta especialmente rica para analizar. Su representación pone en juego una importante variedad de estrategias que condensan en un mismo lugar al terrorista, al intelectual, al trabajador y al extranjero.

Esta tesis se abocará al análisis de las particularidades del dispositivo fotográfico, la posibilidad de circulación que las fotografías tuvieron en los distintos medios gráficos de la época, su relación con los discursos positivistas (que por un lado se sirvieron de ella y por el otro le otorgaron nuevas funciones) y el vínculo que lo fotográfico mantuvo con otros medios artísticos como la pintura y el dibujo. Este análisis nos permitirá delinear un mapa provisorio de la iconografía fotográfica de los trabajadores argentinos de principio del siglo XX que, entre otras cuestiones, estuvo marcada por la fuerte presencia del extranjero en un país que necesitaba construir su identidad como nación. Esta iconografía, lejos de conformarse solo a base de estereotipos, se presentará llena de ambigüedades y contradicciones.

Estado de situación

Buenos Aires, el mundo obrero y sus primeras fotografías

0.1 Un nuevo artefacto visual: la fotografía y la representación de los trabajadores

Analizar las características, las funciones y la relevancia que tuvo la imagen fotográfica de los trabajadores, a principios de siglo XX en nuestro país, implica reconstruir todo un marco perceptivo que estuvo atravesado no solo por los discursos sociales y políticos que circulaban en torno a él, sino también sobre el funcionamiento y las particularidades de los distintos dispositivos visuales¹ que se ocuparon de su figura.

El trabajador, entendido de forma individual o como parte de “la masa”, es antes que nada una construcción realizada por distintos dispositivos mediáticos. Según Spigel *“el andamiaje para producir, proyectar y transmitir imágenes de las masas afecta nuestra comprensión de cómo los cuerpos se reúnen como colectivos sociales y, de existir, qué eficacia política tienen las masas en un determinado tiempo espacio”* (Spigel en Mestman, Mariano y Varela, Mirta Coordinadores, 2013:29). La fotografía será fundamental en el proceso de su configuración debido a la coincidencia temporal que existe entre la aparición de la masa como sujeto político y el desarrollo de la técnica fotográfica, su popularización y difusión a través de los medios de prensa. Pero las imágenes analógicas se fundan a su vez en estrategias comunicacionales y expresivas anteriores a ellas que podemos encontrar en el dibujo, la pintura, el grabado y la caricatura.

Las particularidades que los distinguen, pero también aquellos puntos de encuentro y contacto, se desarrollarán en los capítulos tres y cuatro, sin embargo merece la pena hacer una primera distinción entre imagen fotográfica y el dibujo o la pintura.

¹ Tomamos aquí la definición de dispositivo propuesta por Jacques Aumont (1992: 143) El autor define esta categoría como el conjunto de datos materiales y organizacionales que permite establecer la relación entre nuestro mundo cotidiano y el espacio plástico de la imagen. Incluye los medios y técnicas de producción de imágenes, su modo de circulación y de reproducción, los lugares donde se hacen accesibles al público y los soportes que sirven para difundirlas. Por su parte Oscar Traversa(2001) retoma y complejiza las reflexiones de Aumont al poner en evidencia que *“(...) la operatoria técnica no satura el alcance de las condiciones del vínculo”* lo que implica que la construcción de sentido siempre supera las cuestiones que quedan delimitadas por la materialidad del dispositivo. Por otro lado el autor propone evitar reproducir cualquier modelo que suponga un esquema “antropomórfico” (personal) de la enunciación. Traversa sostiene que “no hay “sujeto” ni “situación” enunciativa que se dé a priori, sino que ésta surge de una cierta configuración que se ocupa de agenciar su desenvolvimiento.

Si pensamos las obras plásticas como posibles fuentes de información en relación a la figura del trabajador debemos tener presente el procedimiento manual, la existencia del boceto y la posterior corrección del mismo que forma parte de la práctica pictórica. La realidad, si entendemos por esta al referente al que se alude desde la representación, está en la pintura necesariamente intervenida por el artista. La obra del pintor condensa o reagrupa acontecimientos en una misma superficie produciendo muchas veces una especie de “resumen” que intenta mostrar lo esencial. Los procedimientos plásticos crearon un antecedente fundamental para la decodificación y la lectura de la representación fotográfica. Sin embargo, este nuevo dispositivo visual, de factura técnica y capacidad de reproducción mecánica, permitirá obtener imágenes que tendrán otro tipo de vínculo con su referente y abrirá nuevos interrogantes en relación al llamado realismo.

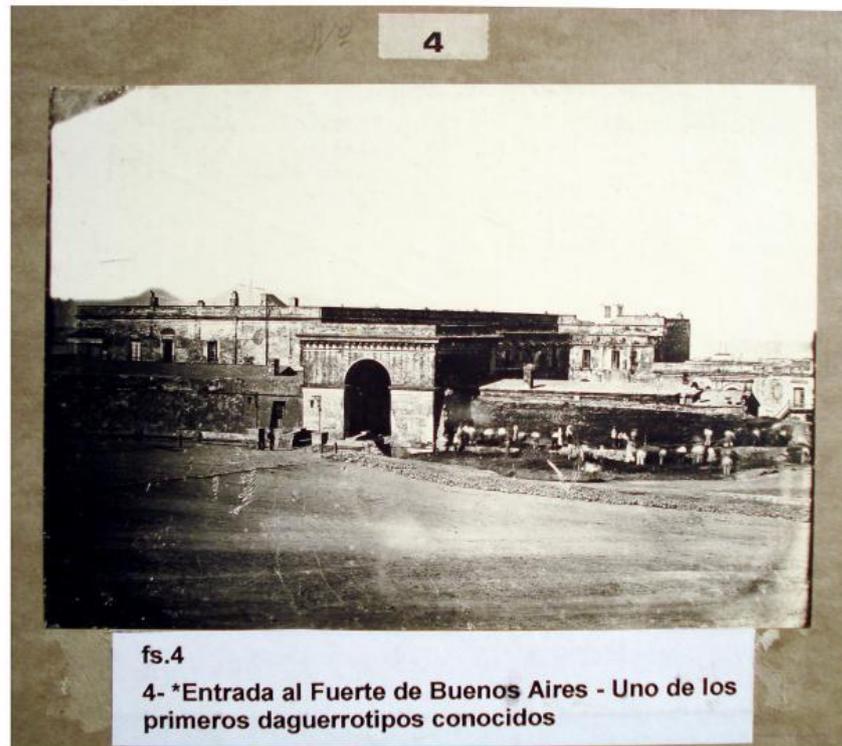
El origen de la fotografía en la Argentina se remonta a mediados del 1800. Gregorio Ibarra trae, en 1843, el primer aparato de daguerrotipos al Río de la Plata. En junio de ese mismo año aparecen en *La Gaceta Mercantil* los primeros avisos en los que Ibarra y el inglés John Elliot ofrecen, por separado, sus servicios para realizar daguerrotipos. Según Sara Facio (2008:17) los textos de esos avisos eran sumamente didácticos ya que explicaban al público las ventajas de la luz natural, los horarios del día apropiados para realizar la toma y el tiempo de duración de la pose ²

La fotografía se ocupó desde sus inicios de muchos y variados temas, entre los que se encuentran, de diferentes maneras, los relacionados con el trabajo. Según Abel Alexander y Miguel Ángel Cuarterolo ³, una de las primeras fotografías que se conservan en nuestro país que registra a trabajadores es “Entrada al fuerte de Buenos Aires” (1852-1854), es el primer daguerrotipo ⁴ que muestra a un grupo de obreros trabajando, en este caso en la demolición del fuerte.

² Sin la existencia de la pose no hubiera sido posible la primera fotografía, cuyos tiempos de exposición duraban varios minutos, volveremos sobre este punto en el capítulo cuatro cuando analicemos la relación con la pintura.

³ En esta síntesis de la historia de la fotografía del trabajo nos remitimos especialmente al estudio aparecido en *Producción y Trabajo en la Argentina. Memoria fotográfica, 1860-1960*, (2003: 33-37)

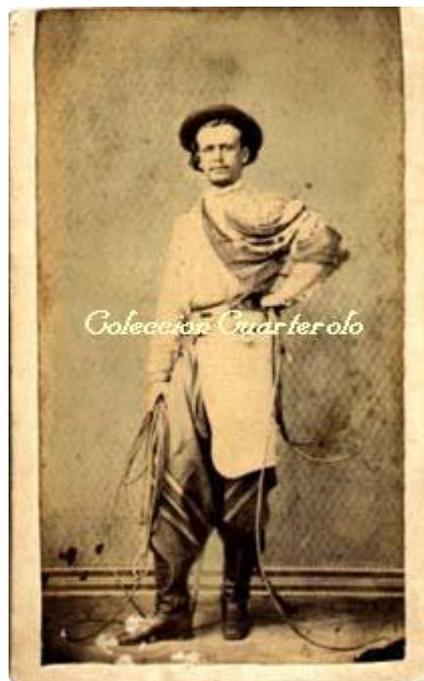
⁴ El **daguerrotipo**, fue el primer procedimiento fotográfico anunciado y difundido oficialmente en el año 1839. Fue desarrollado y perfeccionado por Louis Daguerre a partir de las experiencias previas de Joseph-Nicéphore Niépce, y dado a conocer en París, en la Academia de las Ciencias francesa. La imagen se forma sobre una placa de cobre pulida y plateada como un espejo, que previamente era expuesta a vapores de yodo para que fuera fotosensible. La imagen revelada está formada por partículas microscópicas de aleación de mercurio y plata. Los daguerrotipos son piezas únicas, lo que no permite hacer copias al no existir un negativo. Es por ello que un daguerrotipo es a la vez negativo y positivo, pudiendo verse de una u otra forma según los ángulos de observación



Es significativo observar cómo aparece en esta toma un rasgo que encontraremos frecuentemente en las fotografías que analizamos. El trabajo (y el trabajador) casi siempre son motivos secundarios. El plano general permite obtener una visión clara y contundente del fuerte (motivo por el que fue tomado el daguerrotipo) y el entorno donde se ubica, pero solo una mirada atenta descubre a los hombres trabajando en la demolición.

Los daguerrotipos, ambrotipos y *cartes de visite* (lo que se conoce como “fotografía precursora”) llevados a cabo por los pioneros (Esteban Gonnet, Benito Panunzi, Adolfo Alexander, Christiano Junior, Ángel Paganelli entre otros) crearon la prehistoria de la fotografía ligada al trabajo. En las primeras *carte de visite* (formato que se desarrolló en el período que va desde 1860 a 1880) podemos encontrar referencias a diferentes profesiones.

El retrato ocupacional, es decir, aquel cuyos elementos proporcionan información concreta sobre la profesión de la persona retratada, fue un género muy difundido en Estados Unidos y estuvo ligado al orgullo que el trabajador libre sentía en democracia. En nuestro país los antecedentes se encuentran en las *cartes de visite*.



El arriero

Carte de visite.

Colección Mirta y Miguel Ángel Cuarterolo

A mediados de la década de 1860 la fotografía en papel reemplazó al daguerrotipo, lo que permitió el desarrollo de la actividad privada, la proliferación de estudios fotográficos y la creación de los llamados álbumes comerciales. En ellos se puede observar un género que se conocerá con el nombre de “tipos populares y oficios” que convivirá, en las páginas de los álbumes, con fotografías de las actividades agrícola-ganaderas, los paisajes rurales y las vistas de las incipientes ciudades.

Los trabajos de Benito Panunzi, Esteban Gonnet, Samuel Rimathé y los hermanos Arthur y Samuel Boote sobre la actividad agropecuaria, el de Ángel Paganelli sobre los ingenios azucareros, el de Christiano Junior sobre una fábrica de ladrillos y los

vendedores ambulantes, el del francés Eugéne Henri Vautier, que documentó la Fábrica Nacional de Paños entre 1890 y 1910, el de Fernando Paillet entre 1890 y 1908 para la empresa metalúrgica Hessel y Muller y el norteamericano Harry Grant Olds, que brindó su servicio de fotógrafo a grandes empresas hasta la década del 30, se encuentran entre los antecedentes directos de la fotografía donde aparecen , con mayor o menor grado de protagonismo, trabajadores en sus ámbitos laborales.



Harry Grant Olds

Vendedor de frutas y verduras Chile.

Junto a la actividad privada o a los encargos efectuados por dueños de fábricas y empresas, a comienzos del siglo XX empezó a desarrollarse en nuestro país la fotografía institucional, que registró las actividades y la construcción de las obras públicas más importantes llevadas a cabo por los diferentes ministerios.

La fotografía argentina a principios del siglo XX ya contaba con un registro institucional, con profesionales que de forma privada registraron diferentes aspectos de la vida cotidiana, con una creciente profesionalización de fotógrafos-reporteros que trabajaban para diarios y revistas y también por un importante número de fotógrafos

aficionados,⁵ que proveyeron de imágenes a la prensa y cuyas fotos circularon, reproducidas por diferentes técnicas, en los medios.

Las fotografías aparecidas en los diarios y revistas en torno al trabajador fueron variadas y se adecuaron a diferentes intereses. Sin duda formaron parte de los distintos dispositivos representacionales que giraron alrededor de él y su análisis es fundamental para comprender la complejidad de su figura.

La recomposición de algunos de los aspectos claves del contexto histórico al que nos remitimos nos servirá como una especie de “para-texto” que permitirá contextualizar esas imágenes.

En los próximos apartados nos remitiremos al tema de la inmigración, a las políticas de estado que, a través de leyes específicas, se ocuparon del tema de los extranjeros y a los tres acontecimientos que tuvieron como protagonista a la clase trabajadora en la primera década del siglo XX: la primera huelga general de 1902, la huelga de inquilinos de 1907 y la semana sangrienta de 1909. Tomar estos tres años nos permitirá observar si los trabajadores aparecen fotografiados en forma protagónica solo en momentos de tensión y conflicto, que por lo general están asociados a hechos políticos y sociales puntuales o también pueden ser actores de relevancia para los medios gráficos comerciales en otras circunstancias de su vida.

⁵ La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados se fundó en 1889.

0.2 La inmigración en los primeros años del siglo XX

Poblar es civilizar cuando se puebla con gente civilizada, es decir, con pobladores de la Europa civilizada. Por eso he dicho en la Constitución que el gobierno debe fomentar la inmigración europea. Pero poblar no es civilizar, sino embrutecer, cuando se puebla con chinos y con indios de Asia y con negros de África. Poblar es apestar, corromper, degenerar, envenenar un país, cuando en vez de poblarlo con la flor de la población trabajadora de Europa, se le puebla con la basura de la Europa atrasada o menos culta. Porque hay Europa y Europa, conviene no olvidarlo; y se puede estar dentro del texto liberal de la Constitución, que ordena fomentar la inmigración europea, sin dejar por eso de arruinar un país de Sud América con sólo poblarlo de inmigrados europeos.

Juan Bautista Alberdi⁶

Siento alejarme, quiero saber si para siempre, de la Argentina, en la que he pasado gran parte de mi juventud, he empezado a encanecer, he amado y he sufrido.

He vivido amplia, intensamente. Que eso es la vida: gozar y padecer; sentir y pensar.

Allí queda mi familia.

Mis amigos.

Mis conocidos.

Eduardo Gilimón, deportado en 1910⁷

Durante la primera década del siglo pasado se observan todavía las consecuencias de la fuerte oleada inmigratoria que había comenzado en nuestro país en el siglo XIX, a través del estímulo que propiciaron Sarmiento y Alberdi entre otros, y quedará

⁶ Alberdi, Juan Bautista (1879) "Gobernar es poblar", página explicativa incluida en *Bases y puntos de partida para la reorganización nacional*.

⁷ Citado por Suriano, Juan (1987) *Trabajadores, Anarquismo y Estado represor: de la Ley de Residencia a la de Defensa Social (1902-1910)*

establecido de forma permanente en el preámbulo de la Constitución de 1853, desde donde se invitaba abiertamente a todos los trabajadores a formar parte del país. Este crecimiento demográfico, que terminará por transformar radicalmente la composición de la población de las ciudades, solo menguó alrededor de la crisis económica de 1890 y se dinamizó nuevamente alrededor de 1905.

Actor fundamental de los cambios sociales, económicos y políticos de principio del siglo XX, el trabajador transformó la cara de la ciudad al ser la mano de obra para la realización de los nuevos edificios, los medios de transporte y el urbanismo. Sembró y cosechó los campos, trabajó en las fábricas y los talleres. Su trabajo permitió la consolidación del modelo capitalista y agro-exportador en nuestro país.

Los inmigrantes se distribuyeron mayoritariamente en las provincias del litoral, la Pampa húmeda y la Capital Federal. Buenos Aires experimentó un crecimiento espectacular, pasando de 200 mil habitantes en 1869 a más de 300 mil en 1878, más de medio millón en 1890, y un millón en 1905. En los tres censos de Buenos Aires de 1887, 1895 y 1904, los extranjeros representaban siempre más de la mitad de la población (Zaragoza, 1996) De esta población migrante solo la tercera parte estaba compuesta por mujeres, y el 52 por ciento eran hombres de entre 21 y 40 años.

Muchos llegaron gracias a las políticas implementadas por los gobiernos, por ejemplo Juárez Celman promovió la venta de pasajes subsidiados entre 1887 y 1890, y multiplicó las oficinas de propaganda en las ciudades del norte de Europa para atraer inmigrantes de estas regiones. Otros llegaron gracias a las denominadas “cartas de llamada” de sus familiares o amigos que ya residían en el país, lo que ayudó a conformar una cadena migratoria. Por otra parte en Europa el desempleo, los problemas generados por la industrialización y la pobreza fueron algunas de las causas de expulsión de sus ciudadanos.

Los hoteles de inmigrantes que se construyeron en varias ciudades de nuestro país fueron las primeras residencias de los recién llegados y albergaron casi al 50 % de la población de ultramar. De acuerdo con la ley de 1876, el Estado se comprometía a dar albergue durante cinco días y atender los pedidos de empleo.

El hotel de inmigrantes de Buenos Aires, que funcionó en el período que nos ocupa, estaba ubicado en la Ribera, cerca de donde hoy se sitúa el edificio de la terminal del ferrocarril General Belgrano, a orillas del Río de la Plata. Estaba conformado por dos edificios que se complementaban: uno poligonal, donde se supone funcionaban los dormitorios y otro bloque rectangular donde se encontraban los comedores, cocinas, sanitarios, oficinas y patios.



Vista del antiguo Hotel de Inmigrantes, conocido como “La Rotonda”. Funcionó hasta 1910/1911
Archivo General de la Nación. Argentina

Esta vista del antiguo hotel pertenece al Archivo General de la Nación y nos resulta significativa porque en ella se confunden aspectos fotográficos y pictóricos. Su valor documental está construido en parte gracias a la intervención pictórica, que se evidencia sobre todo en el tratamiento del agua y del cielo.

En ella se observa la parte redonda del edificio, la más reconocida popularmente y la que le dio su nombre: “la rotonda”. El hotel, ubicado en un segundo plano respecto a los barcos, se presenta como un escenario de llegada, como el lugar que indica el fin de un recorrido. El edificio se observa detrás de un conjunto de embarcaciones, que claramente no son los transatlánticos que traían a los inmigrantes de ultramar, sino que se trata de botes, o pequeños pesqueros a vela.

Otro aspecto significativo es el lugar del punto de vista desde el cual se construyó esta vista. Al estar ubicado en el río nos posiciona a nosotros, como espectadores, también en algún barco en el Río de la Plata. La mirada que compartimos no está anclada en el puerto, en tierra firme, sino en el agua como parte de la tripulación y de las embarcaciones que se están arrimando a la orilla

Sin duda estos hoteles funcionaban como un espacio bisagra entre el país de origen y el nuevo. Por un lado las familias podían permanecer unidas, hablar en su idioma, estar en contacto con otros viajeros que habían pasado por experiencias similares y compartir sus vivencias, por otro lado, puertas afuera ya estaban insertos en una nueva sociedad y debían empezar a familiarizarse con otras costumbres, iniciar la búsqueda de trabajo y asegurarse un espacio para vivir una vez que tuvieran que dejar el hotel.

La inmigración del siglo XIX y comienzos del XX fue un instrumento de vital importancia para la creación de una comunidad moderna. La escasez de población nativa se vinculaba directamente con el problema de la “falta de brazos” necesarios para el trabajo. Como la demanda de trabajadores excedía a la oferta se produjeron aumentos de salario, lo que atrajo la llegada de inmigrantes que estaban dispuestos a abandonar sus países en busca de una vida mejor. Los extranjeros que tenían antecedentes en la industria fueron capaces de transmitir sus conocimientos y serían los agentes fundamentales del cambio sociocultural. Rápidamente pasarían a dominar en todas las actividades productivas de la industria y el comercio como artesanos, obreros, o propietarios. Entre 1869 y 1914, fecha del primer y tercer censo nacional, la población económicamente activa pasó de 923.000 a 3.360.000 debido a los extranjeros.

A nuestro país llegaron alrededor de 1.000.000 de italianos, 700.000 españoles, 90.000 franceses, 70.000 rusos, 35.000 austro-húngaros y 20.000 alemanes. Esta heterogeneidad será una de las cuestiones centrales a tener en cuenta en el momento de definir la nacionalidad argentina, proyecto de fundamental importancia en los años que nos ocupan, próximos al festejo del primer centenario. El “ser argentino” tendría que emerger del llamado “crisol de razas”, pero para que ello pudiera ocurrir se debió llevar adelante un proceso por el cual tendrían que aplacarse las identidades culturales de origen. Esto da cuenta de la violencia que lleva implícito todo proyecto unificador, el

cual implicó fusión de costumbres y creencias y supresión de ciertos rasgos identitarios.

La Argentina desplegó un poderoso esfuerzo gubernamental para lograr la homogeneización cultural de los inmigrantes. El triunfo de la escuela pública, producto de la Ley 1420, fue uno de los factores determinantes en la construcción de nuevos ciudadanos. La sanción de la ley sobre educación común, laica, gratuita y obligatoria implicó un intenso debate en la sociedad. La inculcación de la épica nacional elaborada por la historiografía y la conscripción forzosa durante un año en el ejército nacional, a partir de 1902, sólo para nativos (entre ellos muchos hijos de inmigrantes) fueron otras de las formas que buscaron crear una identidad entre los habitantes.

“Para Ramos Mejía, el carácter “larval” de la inmigración y, por ende, su gran permeabilidad a los mensajes estatales conforman el signo positivo de un aporte sustancial para la nacionalidad argentina en formación, hasta el punto de concebir a la primera generación de inmigrantes como la depositaria del sentimiento futuro de la nacionalidad en su concepción moderna” (Terán en Lobato Compiladora, 1998-2010:346)

Sin embargo la integración política de los inmigrantes siempre fue menor y más lenta de la esperada; hacia 1900 sólo el 4% de los adultos en condiciones de votar eran de origen extranjero. Muchos inmigrantes no optaron por la nacionalización ya que conservaban la esperanza de volver a su país de origen en cuanto pudieran y también porque el hecho de seguir siendo ciudadanos europeos les permitía asegurarse la protección consular frente a cualquier tipo de arbitrariedad política.

En el transcurso de la década del 90 la campaña por la naturalización de los extranjeros concitó fuertes adhesiones en Buenos Aires y Santa Fe principalmente. El censo de 1895 destaca que un 27 por ciento de italianos en Capital Federal, seguido por un 12 por ciento de españoles. Pero estas colectividades extranjeras, las más numerosas, no estaban representadas activamente dentro de la política. En 1912, cuando tuvo lugar la reforma electoral, la nacionalización de los inmigrantes dejó de ser prioridad, sus hijos ya eran argentinos y contaban con derechos civiles.

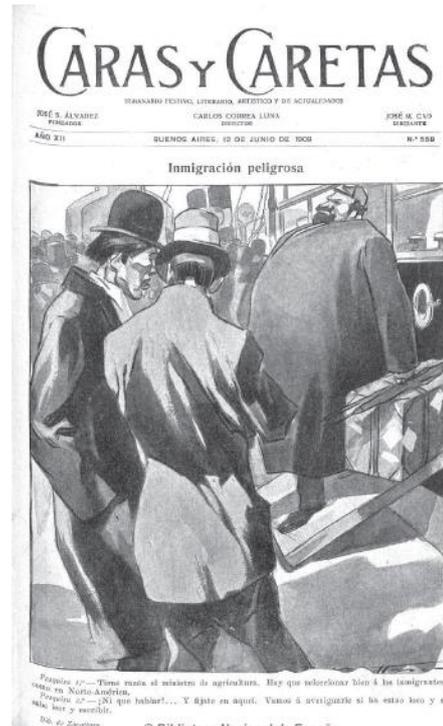
El mundo del trabajo en la Buenos Aires de principio del siglo XX no puede entenderse sin considerar las cuestiones ligadas a la heterogeneidad del grupo, producto de los distintos orígenes y la forma en que esto condicionó su integración en un nuevo colectivo de identificación, en este caso formado por su pertenencia a una clase social. La diversidad del flujo inmigratorio atentaba contra la homogeneidad que pretendía lograr el movimiento obrero. En el capítulo cuatro nos detendremos en la manera que las fotografías evocan simultáneamente al trabajador y al extranjero en la misma representación.

0.3 El pensamiento positivista

0.3.1 La masa y el individuo

El predominio del pensamiento positivista que marcó a la generación posterior a la del 80, tendrá influencias hasta 1910 aproximadamente y establecerá una distinción entre el concepto de masa y de individuo. La fe en la ciencia, entendida bajo la línea biologicista y del darwinismo social, constituía una base sólida sobre la cual se construirá el orden y la organización socio-política.

La llegada de inmigrantes estuvo acompañada por prejuicios que se manifestaron de diferentes maneras, entre ellas aparecieron epítetos usados de forma peyorativa como: “gringo”, “napolitano”, “negro”, “judío” o “gallego”. La lengua y los acentos de origen los separaban de la población nativa y a la vez permitía la distinción entre ellos. José Ingenieros, al acercarse al estudio de las multitudes, va a marcar la existencia de sujetos improductivos como los vagos, locos o delincuentes y entenderá que es necesario instaurar un sistema de reconocimiento e identificación de estos marginales para excluir a los inmigrantes que forman parte de la enfermedad, el delito o la vagancia. (Terán en Lobato Compiladora. 1998-2010:333)



Pesquisa 1- Tiene razón el ministro de agricultura. Hay que seleccionar bien a los inmigrantes como en Norte América

Pesquisa 2- ¡Ni qué hablar!... Y fijate en aquel. Vamos a averiguarle si ha estado loco y si sabe leer y escribir

Caras y Caretas, 12 de junio 1909

En esta caricatura se ironiza sobre las estrategias para seleccionar a la población migrante “adecuada” a los intereses de la nación. El efecto de comicidad se logra en el doble sentido que adquiere el concepto de “Inmigración peligrosa” frente a las dimensiones y la actitud del hombre que baja del barco. La búsqueda de un inmigrante blanco, culto y de la Europa sajona fue uno de los mayores anhelos de las autoridades que, sin embargo, en la práctica no se dio de la manera esperada. Esta caricatura da cuenta de cuan arraigado estaba en la sociedad la idea de que existían inmigrantes deseados y otros que no lo eran.

De a poco los trabajadores dejarán de ser sujetos distinguibles, procedentes de distintas partes del mundo, para empezar a formar un grupo que se distinguirá por sus reclamos. Desde la organización gremial y sindical y a través de diferentes mecanismos: huelgas,

paros generales, manifestaciones y marchas, la figura del trabajador ocupará un lugar cada vez más importante en el imaginario social como un grupo con unidad de intereses.

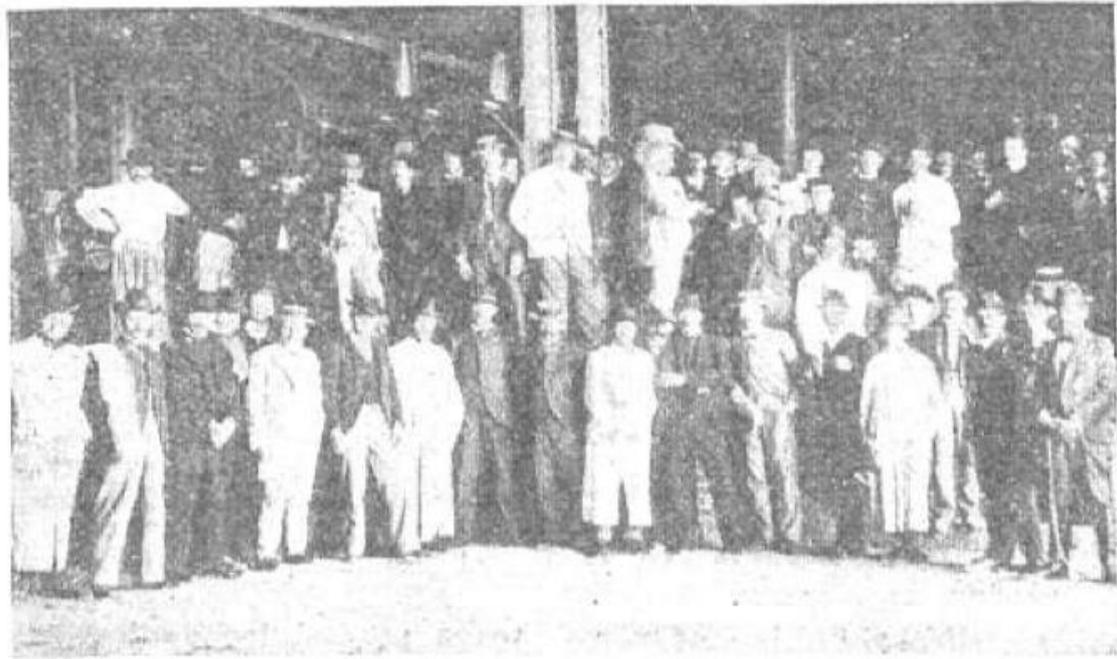
Los términos “masa” y “multitud” definen a un conjunto indiferenciado de personas, una realidad social magmática y confusa⁸. Al ingresar en el “estado de multitud” el individuo adopta comportamientos diferentes de los que desarrollaría al actuar por sí solo. En cambio, el concepto de individuo, sigue manteniendo el carácter definido por Descartes en el S XVII; se entiende por él a un sujeto racional, consciente, dotado de una voluntad libre y autónoma. En cambio la multitud es irracional, actúa por impulsos que ella misma desconoce y con finalidades que escapan a la lógica racional (Terán, 2008: 130-131)

Las multitudes problemáticas en la Argentina de principio de siglo eran, sin duda, las masas urbanas en donde se fusionaban el mundo de los trabajadores y el de la inmigración. Para las clases gobernantes era imprescindible evitar que el comportamiento de las masas impidiera la gobernabilidad del país.

En las fotografías que conforman nuestro corpus de trabajo, aparece el trabajador identificado tanto con la masa como con el individuo. Esta ambivalencia se hará presente en distintos tipos de figuraciones y con objetivos también disímiles.

Se encontrarán fotos de grupos de obreros, por ejemplo en ésta que mostramos a continuación, en las que se espera la resolución de la asamblea el día del paro. Acá el trabajador forma parte de un todo articulado y en el que no se resaltan ni visual, ni de manera escrita ninguna individualidad.

⁸ Los términos masa, pueblo, gente, multitud o muchedumbre sufrieron transformaciones a lo largo del tiempo y siguen siendo motivo de redefinición y debates. Raymond Williams sostiene que el término “masa” reemplazó a “muchedumbre” y es usado de forma despectiva por las *elites*. Susan Buck-Morss por su parte vincula a la masa con la noción de público vinculado con los medios masivos de comunicación que aparecen en el siglo XX. Para otros estudiosos en cambio, el pasaje del fordismo al posfordismo coincidiría con el pasaje de la masa a la multitud, generalmente entendida como un conjunto de singularidades (Antonio Medici, en Mestman y Varela Coordinadores, 2013:66)



BARRAQUEROS EN EL MERCADO DE FRUTOS ESPERANDO EL RESULTADO DE LA ASAMBLEA

Caras y Caretas, 29 de noviembre 1902

Se denomina a este colectivo de personas por su profesión “barraqueros” lo que pone en primer lugar su ocupación y deja constancia que la lucha que están llevando a cabo es por un interés común. Este “retrato de grupo” presenta a los trabajadores como una unidad, en un contorno espacial que aparenta ser un galpón. Es la única imagen en la nota de *Caras y Caretas*, dedicada al conflicto de la huelga general en 1902, que los mostrará en una posición firme y frontal, sin realizar ningún tipo de trabajo y donde los huelguistas, lejos de esconderse del objetivo de la cámara se ubican de forma tal (alineados en dos planos, uno superior al otro) para que puedan observarse todos los presentes.⁹

⁹ Esta fotografía presenta un claro ejemplo de lo que Elías Canetti, en su clasificación de las masas, denomina “masa de prohibición”. Esta se configura mediante el deseo de “no querer hacer” lo que hasta ese momento han estado haciendo como individuos. La prohibición es repentina, se la imponen ellos mismos. Cuando se llega a la huelga los trabajadores se convierten en iguales de una manera más unificadora: en la negativa de seguir trabajando. Mientras trabajaban tenían que hacer cosas de la más variada especie, cuando suspenden el trabajo todos hacen lo mismo. Los brazos que caen, o permanecen cruzados, tienen un efecto contagioso sobre otros brazos. Lo que *no* hacen se comunica a la sociedad. El sentido de la huelga es el de que ya nadie debe hacer algo, mientras los trabajadores persistan en no hacer nada; y cuanto mayor resultado alcance esa distinción, más probabilidad tendrán de ganar la huelga (Canetti 1987:50-51)

El número siguiente, el semanario dedica una nota de dos páginas, con catorce fotografías, a los deportados. La nota se titula nuevamente “La Huelga” y las fotos son exclusivamente de los detenidos.

El texto se ocupa de subrayar los nombres de cada uno y en qué barco fueron deportados: en el *Reina María Cristina* hacia España y en el *Duca di Galliera* para Italia. De esta manera queda claro también el origen extranjero de los cabecillas de la revuelta.



EL EMBARQUE EN EL DUCA DI GALLIERA DE SANTIAGO LOCASIO, PRINCIPAL INSTIGADOR DE LA HUELGA

Montevideo el lunes fueron causa de alarmas por parte de la policía cuyo jefe, el coronel Pereyra, con variado séquito de empleados y pesquisantes, diseminados estratégicamente en el puerto, trataban de impedir el desembarco, que no tuvo lugar, sin embargo.

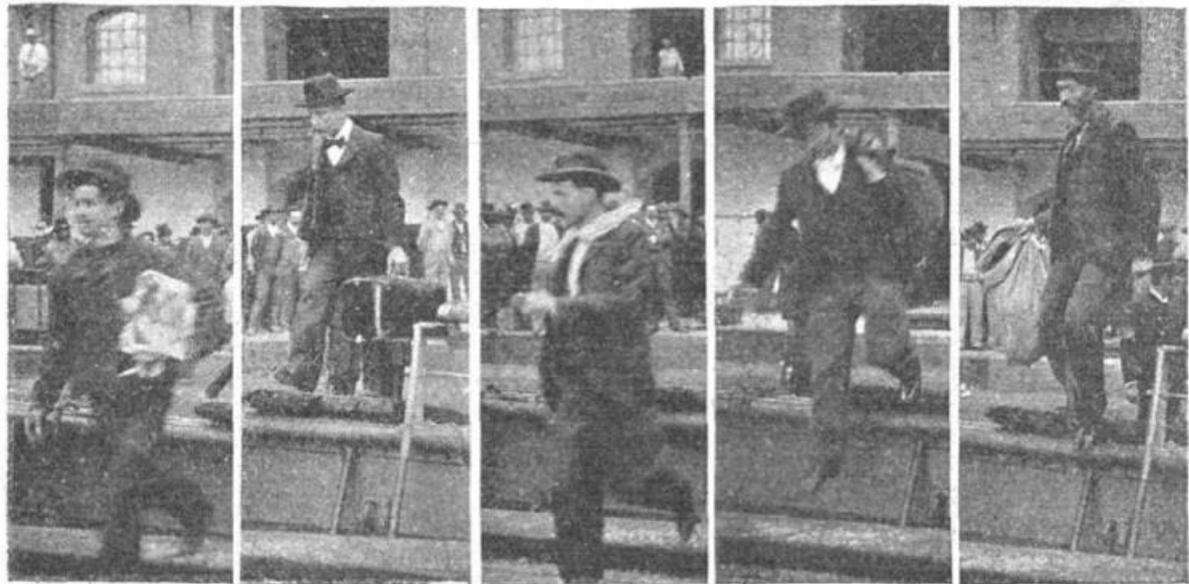
Los principales deportados en el vapor italiano «Duca di Galliera» son: Santiago Locasio principal instigador de la huelga, y su esposa tomó pasaje de 1.ª clase en el



ALBERTO BALDASTRE

Caras y Caretas, 6 de diciembre 1902

En esta serie vemos al huelguista retratado como un individuo. Las fotos que muestran a los deportados, a causa de su participación en la huelga, se ocupan de mostrarlos de forma aislada, con nombre y apellido, poniendo en práctica una de las funciones de la fotografía, la de instrumento de identificación usado por la prensa (y la policía) para “marcar” aquellos individuos “peligrosos”.



CÉSAR LUCHINI

JUAN FANFANI

JUAN TRUCCI

AMADEO IORI

LUIS SAPORITO

Fot. de CARAS Y CARETAS.

Caras y Caretas, 6 de diciembre 1902

Estos sujetos son mostrados en el momento mismo de su expulsión. La cámara, ubicada dentro del barco, registra el movimiento del cuerpo justo en el momento en que da el salto que lo embarcará en el buque de regreso a su país de origen. Las valijas y bolsos muestran las pocas pertenencias que llevan en mano. El acto de deportación se lleva a cabo bajo la mirada atenta de los curiosos y de las autoridades policiales. En ninguna de estas imágenes los detenidos miran a la cámara.

También encontramos otra fotografía que muestra a los deportados. En ella vuelve a aparecer el grupo. El punto de vista que adopta la cámara es bajo, en relación a su objetivo, lo que genera cierto engrandecimiento de las figuras. Las miradas a cámara de cuatro de ellos y cierto orgullo en su pose los aleja del lugar de víctimas y los reivindica como una unidad que actuó de acuerdo a sus propias convicciones.

LA HUELGA
PRESOS Y DEPORTADOS

Declarado el estado de sitio, una de las primeras medidas adoptadas por la policía fué la detención de los principales instigadores de la huelga, propagandistas y obreros exaltados. Los pabellones del departamento resultaron insuficientes para tan crecido número de presos, en vista de lo cual se dispuso la traslación de una parte de ellos a la prisión militar de la Boca y al depósito de detenidos de la Prefectura. Más de 150 obreros huelguistas se alojaron en ambos depósitos. Muchos de los detenidos han sido puestos en libertad,



LOS ANARQUISTAS DEPORTADOS EN LA BODEGA DEL «REINA MARIA CRISTINA»

pues sólo se les acusaba de haber promovido desórdenes. Otros acusados de faltas más graves, permanecen aún en la prisión y algunos han formado, por último, en los grupos de 79 cabecillas deportados, salidos en el «Reina María Cristina», que partió para España el día 30 de noviembre y en el «Duca di Galliera», para Italia el día 2 del corriente. En el primero de estos vapores salieron: B. García, J. Cambá, M. Lagos, J. Calvo, M. Ríos, S. Estrada, A. Troitino, R. Palsu, R. Alfonso y A. Navarro, quienes al llegar á

Caras y Caretas, 6 de diciembre 1902

Los poderes públicos soslayaron los problemas sociales generados por los pedidos de los trabajadores. Por un lado negaron la existencia de un movimiento obrero en gestación y convirtieron al tema de la huelga en un caso policial, donde se intentó aislar a los extranjeros indeseables y criminalizarlos. Por otro lado las fotos grupales vuelven a presentar al colectivo. El conflicto de la huelga muestra esta tensión entre lo individual y lo colectivo.

Esta otra nota aparecida durante otra huelga general, la de enero de 1907, fue titulada en el diario *La Nación* de la siguiente manera:

La Huelga General

Resolución de FOA y la Ude T

Disidencias

Probable fracaso

Antes de que terminara el conflicto el diario ya auguraba desde su titular un probable fracaso y luego, en el desarrollo de la nota, distinguía nuevamente a la masa del individuo:

(...) En cuanto a los que ya saben pensar por sí mismos y no siguen incondicionalmente tras de la banda, ni aun en momentos de ofuscación y nerviosidad como los presentes, se muestran disconformes con una actitud tan radical que resulta desproporcionada: es –dicen- como tomar un cañón para matar a una mosca (...)

No ven tampoco que siguiendo su plan de propaganda agresiva no sirven propiamente a la causa obrera. Estos agitadores son agitados a su vez, consciente o no, por otros a quienes nada les importa del proletariado pero que desean ver el río revuelto para su propia pesca (...)

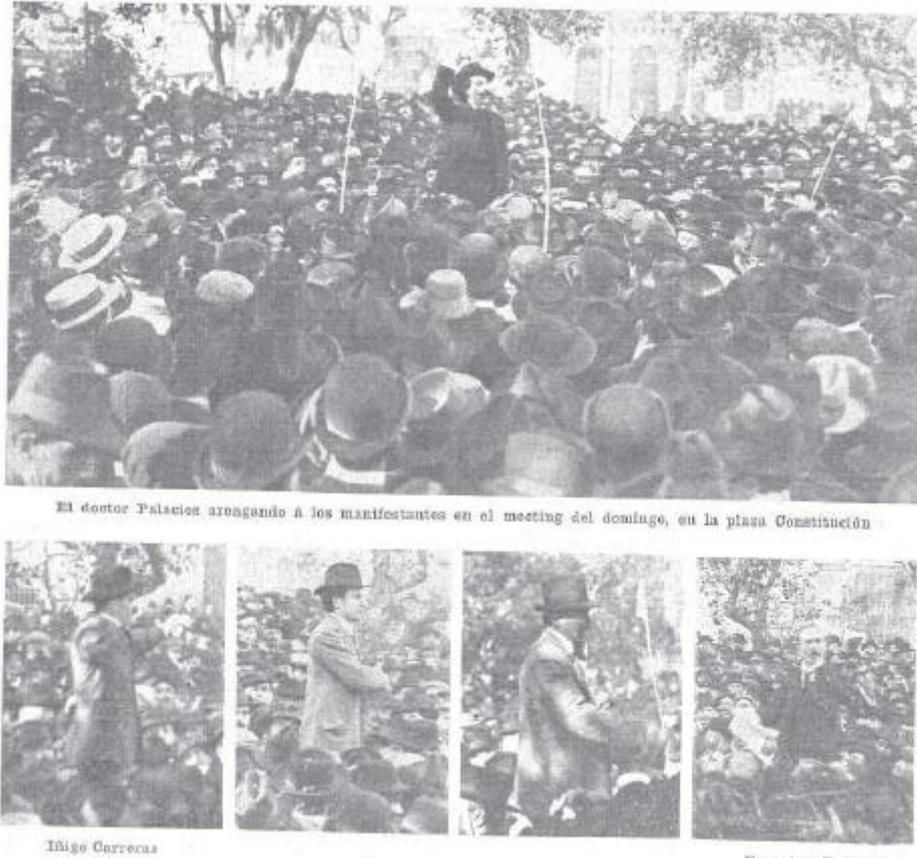
En cambio los obreros de buena fe olfatean el peligro (...)

La Nación, 24 enero 1907

El artículo distingue entre aquellos “que ya saben pensar por sí mismos” y que identifica como los obreros de “buena fe” de otros obreros que conformarían “la banda” que sigue su plan de propaganda agresiva y que no sirve a la causa obrera.

La distinción entre el verdadero y buen obrero y el que forma parte de la masa desbordada aparecerá, como veremos, como un denominador común en los textos que explican los conflictos entre trabajadores y empresarios.

La tensión entre el individuo y la masa, del sujeto que surge entre la multitud es un problema que también se presentará en términos fotográficos de distintas maneras:



Caras y Caretas 23 de octubre 1909

Es frecuente encontrar entre las manifestaciones socialistas o anarquistas este tipo de imágenes que unifican en la misma toma a la masa y al individuo. El orador parece desprenderse del grupo humano, surgir, elevarse desde la base. La imagen fotográfica es capaz de condensar en un mismo espacio lo masivo y lo individual, que en el ámbito de lo discursivo aparecen como enfrentados e irreconciliables.

0.3.2 Cesare Lombroso

Uno de los representantes de las teorías positivistas que tenía gran aceptación en la Argentina de principio de siglo XX fue Cesare Lombroso.

Lombroso fue un médico cirujano, de origen italiano que creó una teoría de reconocimiento visual de los delincuentes, entre los cuales ubicaba al anarquista, entendiéndolo como un criminal perverso y asocial.

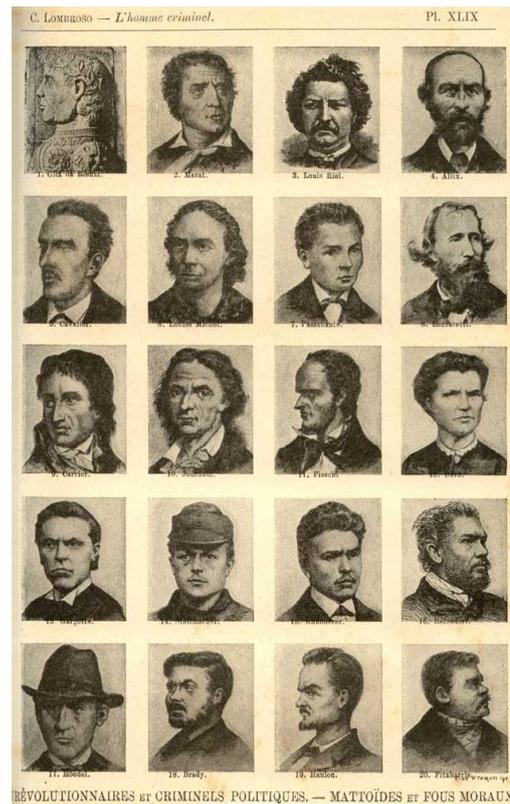
En 1871 al estudiar el cráneo de un famoso bandolero, Lombroso creyó encontrar el origen de la criminalidad en las deformaciones craneanas e intentará dar bases científicas a sus hipótesis. Su obra *Tratado antropológico experimental del hombre delincuente (1876)*, es considerada como la iniciadora de lo que hoy conocemos como antropología criminal.

Pero será en 1894 con el tratado *Los anarquistas*, donde sus teorías establecerán una correspondencia entre el delincuente, el marginal y el anarquista.

Lombroso quiso demostrar que los anarquistas son fácilmente reconocibles a través de rasgos visibles y concretos presentes en su cara y su aspecto físico. Estas “marcas” serían la evidencia de una criminalidad innata. El lugar relevante que le otorga al análisis de la imagen lo hace sumamente interesante para nuestro trabajo.

Apoyado en teorías que considerará “científicas”, Lombroso será uno de los responsables de la creación de estereotipos sociales vinculados a la figura del anarquista y su equiparación con el delincuente.

En estos retratos de criminales políticos y revolucionarios podemos observar que la forma de exhibición de los rostros se asemeja a los usados en las enciclopedias científicas y a los tratados de biología propios del siglo XIX, para exponer las diferentes especies de animales o plantas. La idea de colección está presente y facilita una observación comparativa de los distintos sujetos.



La serie evidencia el proceso de estandarización de las poses, dado por la ubicación del modelo, el tamaño de los planos y la distancia que se establece con el sujeto. Estos rostros dibujados establecerán un patrón que será retomado por la fotografía de archivo policial años después, se encuentran en el límite entre lo fotográfico y lo plástico.

El primer retrato es un “bajorrelieve” que sirve como modelo de identificación del criminal clásico. En otros podemos ver el sombreado del lápiz que se evidencia sobre todo en los fondos y algunos rostros. Algunos fueron realizados de frente y otros de perfil, más adelante la fotografía policial tomará las dos poses para obtener la representación más “completa” del delincuente.

Con el tiempo la búsqueda de la objetividad y la neutralidad en la imagen será patrimonio exclusivo de la fotografía. En esta segunda serie ya no encontramos identikit “hechos a mano”



El tratado presenta descripciones que enfatizan el aspecto visual y evidencia los aspectos de las fisonomías. Como ejemplo del procedimiento analítico de Lombroso exponemos la descripción que hace del anarquista francés conocido como Ravachol:

La cara, extraordinariamente irregular, se caracteriza por una grandísima stenocrotafia, por lo exagerado de los arcos supraciliares, por la desviación marcadísima de la nariz hacia la derecha, por las orejas en forma de asa y colocadas a diferentes alturas, y en fin, por la mandíbula inferior enormemente grande, cuadrada y muy saliente, que completa en esta cabeza los caracteres típicos de un delincuente nato.

A todo esto hay que añadir un defecto de pronunciación que muchos alienistas consideran como signo frecuente de degeneración. Su psicología corresponde en todo a sus lesiones anatómicas. (Lombroso, *Los anarquistas*)



François Claudius Koëningstein (1859 – 1892) “Ravachol”

Resulta muy difícil acordar con la descripción que hace Lombroso de Ravachol si tomamos como referencia este retrato del anarquista adjudicado a la policía francesa mientras permanecía detenido.

Sus comentarios entran en conflicto con la imagen, de la cual no se desprenden necesariamente sus observaciones. Es interesante marcar la “contradicción” entre estos dos sistemas a los que se les adjudica valor científico: la foto y la ciencia médica.

El valor referencial de la fotografía nos permite cuestionar sus observaciones y establecer un límite al discurso pretendidamente racional que se supone despliega Lombroso. La fotografía pone en evidencia que su razonamiento está plagado de preconceptos y prejuicios y que son estos los que crean la mirada hacia estas personas, que él denomina delincuentes natos. La necesidad de establecer una correspondencia entre los rasgos externos y su psicología llevan a Lombroso a ver una “cara extraordinariamente irregular”, una “grandísima stenocrotafia”, “arcos supraciliares exagerados, una “desviación *marcadísima* de la nariz hacia la derecha”, “orejas en forma de asa y colocadas a diferentes alturas”, y “la mandíbula inferior enormemente grande, cuadrada y muy saliente”. Lo que constituye un tipo de cabeza “con los caracteres típicos de un delincuente nato”.

También se ocupa en su tratado del anarquista Ignacio Monges, que atentó contra el Presidente Roca en nuestro país:

Ignacio Monges, de treinta y ocho años, arrojó una piedra robada, a lo que parece, en un museo, contra el General Rocha, Presidente de la República Argentina, hiriéndole gravemente en la cabeza. Tiene estatura regular (1.67), constitución vigorosa, temperamento neuropático, cutis moreno, pelo abundante, negro y ligeramente crespo; barba negra y ojos también negros, aunque algo más claros; frente ancha y huída; cráneo medianamente desarrollado, braquicéfalo ligeramente oblicuo, con plagiocefalia izquierda anterior; cara larga, cigomos prominentes, boca grande, labios gruesos y vueltos hacia fuera; algunas cicatrices antiguas en la cara, dos de ellas causadas en caídas por los ataques epilépticos.(...)

Preguntado por los móviles de su atentado, dice que no le impulsó ninguna idea criminal preconcebida; estaba presenciando la apertura de la Cámara, y excitado por el espectáculo de las tropas formadas, hizo grandes esfuerzos para penetrar dentro, logrando hacerlo; al ver entrar al General Rocha concibió la idea de matarle: al preguntársele si sintió el impulso criminal antes o después de ver a la víctima, se pone furioso e irascible.(...)

Es de humor melancólico, hipocondríaco. A los pocos meses de estar en la cárcel pegó de puñetazos a un preso, tirándole al suelo; ahora le dan algunos ataques convulsivos, manifestándose su ira en una manía impulsiva. (Lombroso, *Los anarquistas*)

Como dijimos, las teorías de Lombroso tuvieron una gran acogida en nuestro país. La influencia de su pensamiento puede encontrarse en los discursos de los diputados que se dieron en el marco de las sanciones de las Leyes de Residencia y Defensa Social, pero también entre el público general. La popularidad del médico italiano se observa en el éxito editorial de sus libros y la presencia de sus teorías en notas de publicaciones masivas.

Este artículo de *Caras y Caretas* pone en evidencia la dimensión de su figura a nivel popular.

Transcribimos el comienzo del artículo:

¡Lombroso!

El apellido Lombroso es casi un adjetivo. Hay ciertos nombres célebres que, solo con pronunciarlos nos instruyen. Son apellidos que parecen escuelas. Sirven como estandartes. Son estrellas que guían... Basta nombrar a Jesús de Nazareth, ó á Darwin, ó á Spencer, o a tantos otros genios triunfales para que comprendamos sus ideas (...)

Decir Lombroso es suficiente para que os venga a la memoria un conjunto de ideas y teorías que ya nadie discute porque todos comprenden (Caras y Caretas 20 de febrero 1909: 80-81)

La criminología plantea una continuidad entre los fenómenos bilógicos y los sociales. La sociedad será analizada como un cuerpo y el delito será entendido como una enfermedad que deberá ser erradicada. El método Bertillon, como forma de reconocer las características físicas y visibles de la delincuencia, también tendrá su lugar en *Caras y Caretas*.

Identificación de criminales.—El sistema Bertillon

Todo el mundo sabe que, hoy día, ningún criminal que una vez haya sido detectado puede, gracias al método de Bertillon, ocultar su identidad, si se le tomaron sus medidas por el sistema antropométrico. Verdad es que hasta el más lego de los criminales sabe que, estando en libertad, no resulta fácil al policía medirle la longitud de la oreja en medio de la muchedumbre, ni tomarle una impresión digital. No obstante, el genio de Bertillon ha triunfado, y su sistema, ampliado hoy, puede ser aceptado como casi perfecto. Bertillon ha dado á su sistema el nombre de "retrato hablado"; consiste en un papel que puede llevarse en el bolsillo, y en el cual están anotadas las características más fijas del individuo que más "variedades" presenta respecto á los demás.

El retrato hablado puede ser tomado á distancia y sin que la persona se de cuenta de ello. Es cosa bien fácil para cualquiera el hacer una descripción de un determinado sujeto, basándose en la anatomía, y esta descripción resultará tan precisa que será absolutamente imposible aplicarla á otro sujeto que al en ella representado con exclusión de todos los demás. Se compone de doce á quince signos por cada individuo, signos que no debe nunca olvidar un buen agente encargado de dar con este ó con aquel criminal. La descripción verbal tiene la ventaja sobre la fotografía de poder ser transmitida por medio del telegrafo y del teléfono.

El "retrato hablado" se divide en tres partes: 1.º El color de los ojos, de los cabellos y de la tez.

Por las arrugas de la frente

Por la forma de la cabeza

Por las pestañas

Identificación de criminales.—El sistema Bertillon



Por las orejas

2.ª Las características de la frente, de la nariz, de la oreja derecha y de la forma del cuerpo.
 3.ª Un análisis detallado del rostro y del perfil.
 Al buscar al criminal el pesquisante, debe tener sobre todo presente los rasgos fijos, es decir, los ojos, la nariz, la frente y la oreja. El crimi-

nal no puede cambiarlos a su gusto según sus conveniencias de momento, al paso que está en su mano "falsificarse" los cabellos, ocultar la boca bajo un buen par de bigotes postizos ó legítimos y ponerse trajes que le den diferente apariencia. El ojo es la parte más difícil de cambiar y la que más varía en cada individuo. M. Bertillon ha clasificado detalladamente sus colores.
 El color del pelo es también de gran importancia, pero no inspira tanta confianza por ser



Por la frente

Caras y Caretas, 4 de septiembre, 1909

La difusión a nivel popular de estos “métodos científicos” basados en la identificación visual del delincuente solo fue posible gracias a la posibilidad de reproducción que la imagen en general y la fotografía en particular logró tener en los medios comerciales a fines del siglo XIX. El control de la multitud podría lograrse solo si podían distinguirse elementos sanos y enfermos a partir de su visualización. Estos “métodos preventivos” fueron de vital importancia en el contexto histórico con el que trabajamos.

Los centros cerebrales del crimen

El carácter de nuestros hijos, su salud, hasta el que sean el día de mañana feroces criminales ó personas honradísimas, depende, ¡quién lo diría!, del estado en que se encuentren sus dientes, su nariz, sus orejas y sus ojos.

Cada nervio correspondiente á estos órganos, va á parar al cerebro. Si alguno de ellos padece, sufre igualmente el área cerebral respectiva. Así, si un niño tiene los ojos malos, el hecho de ver dinero puede convertirse en un impulso á robar; una lesión nasal puede producir crueldad; una enfermedad dentaria puede hacer de un niño un asesino.

Siempre se ha dicho que una mandíbula cuadrada, bien desarrollada, es á la vez signo de energía corporal y de energía de carácter. Hoy se sabe que á la formación de esta mandíbula ideal puede contribuir el propio individuo mediante la masificación bien efectuada y la limpieza y cuidado de la dentadura. Uno de los más eminentes cirujanos de Londres, el doctor Cole Newton, que ha escrito mucho sobre la relación entre la higiene dental y el carácter, dice: "La actividad de cada parte del cuerpo ejerce, como es sabido, una acción refleja sobre el cerebro. Si la mano se emplea constantemente en un trabajo, acaba por causar un desarrollo notable en el centro cerebral que dirige aquel trabajo. Ahora bien, la mandíbula tiene una acción refleja importantísima sobre el cerebro. Una mandíbula fuerte y bien formada estimula los centros cerebrales que dan la fuerza de voluntad, en



Los centros cerebrales que, al ser dañados, producen el crimen.—A, área del robo; B, crueldad y asesinato; C, mala idea; D, carácter incendiario; E, carácter violento; F, degeneración moral; G, mentira; H, vagancia.

enseñables á emplear los dientes con alimentos sólidos y á evitar las chucherías y golosinas. Lo mismo digo respecto á la nariz, las orejas y los ojos. Cualquier enfermedad ó daño en estos órganos determinará en los centros cerebrales un estado anormal que puede producir un degenerado ó un criminal".

Comprendiendo la importancia de estas declaraciones, en Nueva York, el Centro de Investigación Municipal ha empezado por dar á los maestros de escuela instrucciones referentes á la higiene de los dientes en los niños. El mismo dolor de muelas puede llevar al crimen, porque todo dolor significa irritación nerviosa. ¿Quién no se ha fijado en la facilidad con que discuten y riñen sin necesidad los que padecen frecuentemente de las muelas? Lo mismo ocurre con otros males. Se ha observado que muchos niños malos cambian radicalmente de carácter estipiándose las excrescencias adenoideas de la nariz.

La ciencia nos enseña que cuando los sentidos de una persona no están sanos, el cerebro tampoco lo está, pues se oye, se ve y se huele con el cerebro tanto como con los órganos á estas funciones destinados. Si, por ejemplo, no se oye bien, es imposible obrar bien, porque para obrar nos guiamos en parte por lo que oímos. El niño que llegue á hombre en plena posesión de sus sentidos, obrará normal y correctamente; pero si sus sentidos son anormales, sus actos serán anormales también, y en eso precisamente consiste el crimen.

Caras y Caretas, 20 de noviembre, 1909

Es llamativa la elección de la imagen de una niña para marcar los centros cerebrales del crimen. La criminología advertirá a la población, entre otras cosas, que hasta la más inocente criatura puede, llegado el caso de que se dañen esos puntos sensibles, convertirse en un asesino serial.

Este vínculo entre el cuerpo, la salud y la enfermedad que la imagen fotográfica permitía plasmar se verá no solo en el modo de identificar y entender la delincuencia para prevenirla, sino que también funcionará en otros ámbitos. Las condiciones de la vivienda de los obreros y el problema de la higiene que esto trae consigo, no sólo para sus habitantes sino (y sobre todo) para el resto de la sociedad será, como veremos, una preocupación para el Estado, que desplegará una serie de políticas de salubridad relacionadas con la carencia habitacional de los trabajadores.

Pero el pensamiento racionalista que imperaba en la época no era sólo patrimonio de las clases dirigentes o de profesionales y académicos. Los anarquistas también mostraron

una fe inquebrantable hacia esas teorías. La educación aparecía como la herramienta fundamental de transformación social, la escuela libre y racional era una forma de contrarrestar la influencia domesticadora del Estado. La postura de enfrentamiento hacia la iglesia y sus doctrinas también fueron sostenidas desde un discurso racional.

“No habrá presión exterior de ninguna clase, ni sobre la escuela, ni sobre el maestro, ni sobre los niños; (...) nosotros no enseñaremos doctrina de ninguna especie, si ciencias; no queremos hacer de los niños sectarios sino conscientes; ellos elegirán el camino con criterio sano” (La Protesta, 7 de octubre de 1905, citado por Suriano, 2004:238)

Fue sobre todo en las grandes ciudades, donde la población creció más rápidamente, que se acentuaron los nuevos conflictos y se hizo palpable la necesidad de identificar desde lo visual a “el otro”. Las teorías positivistas, como la de Lombroso, tuvieron una fuerte circulación en la prensa de la época como discursos autorizados y sirvieron como justificación científica para sustentar decisiones de carácter político. La imagen que la población se irá haciendo del trabajador le debe mucho al rol esencial que cumplió la fotografía de los medios gráficos masivos. Esta figura estará enmarcada, dentro del imaginario popular, entre el inmigrante y el delincuente. El anarquista era visto básicamente como un extranjero que renegaba abiertamente del Estado y, por lo tanto, no quería integrarse a la Nación, pero además venía a corromper al mismo movimiento obrero desde adentro: al “noble trabajador”.

0.4 Anarquistas, socialistas, sindicalistas

La coyuntura favorable y los altos salarios que perduraron hasta finales del siglo XIX se fueron modificando y se produjo un desajuste entre la oferta y la demanda de trabajadores, lo que derivó en una baja salarial. Este nuevo escenario dará lugar, entre otras cosas, a la consolidación de organizaciones obreras que tendrán por objetivo luchar por mejores condiciones laborales.

A partir de 1890 surge en el país un movimiento obrero, que a comienzo del siglo XX ya estaba plenamente consolidado. Entre esa fecha y los festejos del primer Centenario se agudizaron los conflictos entre el Estado, los trabajadores y el sector empresarial.

Los trabajadores comenzaron a organizarse en sociedades de resistencia. Entre 1900 y 1902 los movimientos huelguísticos tuvieron un impacto fundamental, el nuevo siglo comenzará con un paro de 4000 obreros portuarios, sector fundamental para la economía ya que podía paralizar las entradas y salidas de los productos al país.

Dos partidos políticos, a los que se sumaba el sindicalismo, serán en la primera década del siglo los lugares donde el movimiento obrero se sentirá identificado y desde donde se llevarían a cabo los planes de lucha y reivindicación de sus derechos: el anarquismo y el socialismo. Estas organizaciones partidarias tomaron de distinta manera bajo su ala la protección de las clases bajas.

Antes de poder convertirse en agrupaciones de lucha, los partidos políticos y el sindicalismo tuvieron como función la constitución de la identidad de los trabajadores. Esta era una tarea complicada en la sociedad de principio de siglo donde prevalecían las diferencias sociales, culturales y de idioma dentro de la clase obrera.

La diversidad y la heterogeneidad de los extranjeros que llegaban al país se desplegaban en distintos niveles. Más allá de las diferencias en la cultura y el idioma, algunos de ellos no tenía ningún tipo de experiencia sindical y otros ya eran activistas o militantes en sus países de origen. Por otro lado, muchos albergaban la esperanza de poder generar ganancias y volver lo antes posible a su tierra, lo que no favorecía su participación en ninguna forma de agrupación sindical. Por último podríamos mencionar las características de los trabajos que emprendían (peones, jornaleros, obreros de la construcción, cosechadores etc.) que no les facilitaba el asentamiento fijo e impedía la formación de lazos de solidaridad entre ellos.

El anarquismo y el socialismo intentarán, cada uno a su manera, crear una identidad común para los trabajadores a partir de propuestas, planes de lucha, huelgas, y la construcción de todo un sistema de identidad que llegará a incluir, en el caso del anarquismo, la creación de escuelas propias. (Suriano, 2004)

Uno de los grandes problemas para generar una unión duradera entre ellos era que carecían de lugares físicos y concretos que les permitieran reunirse a discutir sus

problemas. Por ello durante el transcurso de los primeros años del siglo XX los inmigrantes crearon instituciones como clubes, sociedades de ayuda mutua, escuelas y órganos de prensa que les permitieron llevar una vida social intensa y no perder sus rasgos como colectividad.

Las primeras sociedades mutuales empiezan a formarse en Buenos Aires alrededor de 1850, con el objetivo de defender a sus asociados generando bolsas de trabajo, lugares de instrucción, centros de salud. Estas sociedades fueron el antecedente de las Sociedades de Resistencia que surgieron en 1878 y empezaron a organizar las primeras huelgas.

En el caso de la vivienda, el crecimiento de la población y la incapacidad para resolver la gran demanda habitacional generó la aparición de los conventillos en los que se alojarán la mayoría de los trabajadores. Este espacio privado permitirá compartir situaciones comunes y, como veremos, tendrá una importancia vital en la huelga de los inquilinos de 1907.

Los reclamos de los trabajadores pueden sintetizarse en los siguientes: régimen de horario de trabajo (jornada de 8 horas), reglamentación del trabajo nocturno, descanso dominical, seguridad en el trabajo y protección contra accidente y enfermedad, protección del trabajo femenino e infantil.

(...) la huelga tenía diferentes significados. Los socialistas creían que servía para obtener mejoras en las condiciones de trabajo (salarios-jornada); los anarquistas confiaban en las huelgas parciales pero estaban esperanzados en la huelga general como el instrumento adecuado para producir la revolución social; los sindicalistas la entendían como un mecanismo para exteriorizar las protestas obreras y como una forma de responder a la presión de los gobiernos que, según la opinión del dirigente sindicalista Sebastián Marotta, tenía la función de obstaculizar el desarrollo del movimiento obrero” (Lobato, 2010:496)

Más allá de los diferentes sentidos que cada grupo le atribuía, las grandes huelgas que se produjeron en 1902, 1907 y 1909, los tres años que nos ocupan, contaron con un apoyo masivo, fueron acompañadas por los gremios más poderosos (carreros, portuarios, ferroviarios) y se convirtieron en espacios donde, al menos momentáneamente, se invertían las relaciones de poder entre los trabajadores y los patrones. Fue la

herramienta principal de la lucha obrera que afirmaba, de forma concreta y simbólica a la vez, la cohesión del grupo.

0.4.1 El Anarquismo

Movimiento esencialmente urbano, se desarrolló con fuerza en Buenos Aires, la ciudad (y el puerto) más importante del país y también en Santa Fe y otras provincias del litoral, donde la industria se había expandido significativamente. En la primera década del siglo XX el anarquismo se constituyó en la tendencia política e ideológica más importante entre los trabajadores, aunque no puede limitarse solamente al movimiento obrero. Construyeron una identidad que los vinculaba a través de un lenguaje común formado por símbolos y rituales. Para ellos la liberación del hombre no se daba a través de la lucha de clases sino por medio de la educación. Con un discurso donde se fusionaba lo racional, lo romántico y hasta lo religioso logró relacionar a la tradición obrera local con las prácticas que los inmigrantes trajeron de sus respectivos países (Suriano, 2004)

Los grupos anarquistas se distinguían de los socialistas fundamentalmente debido a la posición frente al Estado. Ya que exigían su disolución, no consideraban como un logro efectuarle reclamos ni pedidos de ningún tipo, como sí lo hacían los socialistas. Pero las dos tendencias mayoritarias a principio de siglo lograron superar sus diferencias y llegaron a diferentes acuerdos en torno a la idea de la huelga general, las relaciones con el Estado, o el papel de las cooperativas y crearon, en 1901, la Federación Obrera Argentina (FOA) que nucleó a veintisiete sociedades de resistencia y se constituyó como un marco de referencia, coherencia y dirección para el incipiente movimiento gremial. En 1902 se incorporan a la FOA la Federación de Obreros Portuarios y la de Rodados, organismos poderosos a la hora de detener las exportaciones del país.

El anarquismo, al oponerse a la idea de Patria, se resistió a formar parte del sistema electoral que de a poco se iba ampliando con la incorporación de nuevos ciudadanos, entre ellos las clases bajas e inmigrantes. Convocó a la abstención en las elecciones y rechazó a instituciones como el ejército. El servicio militar (obligatorio desde 1902) intentaba entre otras cosas, dar coherencia y unidad a la población inmigrante con el objeto de consolidar una identidad alrededor de la defensa de los intereses de la Nación.

El anarquismo se opuso a ello por dos motivos: por un lado por considerar que coartaba la libertad de acción y de pensamiento del individuo al someterlo a una estructura verticalista de poder y, por el otro, porque el ejército estaba pensado como brazo ejecutor de los intereses del Estado y del gobierno que no defendían los intereses de la clase trabajadora.

Debido a sus ideas libertarias, influidas por un gran individualismo, el anarquismo no se consideraba a si mismo sólo como un movimiento obrero, su discurso se dirigía a todas las clases sociales que se sintieran explotadas y quisieran luchar por la libertad absoluta del individuo frente a los poderes hegemónicos. Pese a esta postura anti-clasista, hasta el centenario, fue el movimiento de mayor vitalidad para congregar los pedidos de los trabajadores, movilizarlos y armar una resistencia al poder. También tuvo la capacidad de rearmarse después de las agresiones impulsadas contra él por el gobierno y los grupos económicos. Pero esta vitalidad decayó al terminar la primera década. El debilitamiento del movimiento se debe a varias causas: la magnitud de la represión policial, la implantación de las leyes de Residencia y Defensa Social, la dispersión de algunos de los gremios fundamentales como el ferroviario, el tranviario, el de los conductores de carro y el de los estibadores, cuyo compromiso era fundamental para lograr el éxito de cualquier huelga y detener la economía del país. Los festejos del Centenario fueron un motivo más para que la represión se acentuara en torno a ellos. Para 1910 no debía quedar ninguna presencia importante del movimiento que promovía la desaparición del Estado y que competía, con un simbolismo alternativo, con el de la joven nación. (Suriano2004, y en Lobato Comp 1998-2010)

Los sectores oprimidos acompañaron las ideas libertarias cuando se pedía por medidas claras y concretas ligadas a sus necesidades más urgentes, pero esto no significaba que apoyasen sus ideas fundamentales en lo que se refiere a la abolición del Estado, la destrucción del régimen burgués y la construcción de un nuevo mundo moral.

Esto se observa en la tensión que el movimiento mantuvo con el sindicalismo. Siempre dispuesto a la negociación, el sindicalismo desde su aparición a mediados de la primera década del siglo (1906), fue una opción atractiva para los trabajadores como vehículo para lograr mejoras en sus condiciones laborales.

El anarquismo anticipó e inauguró muchas de las ideas que serán propias de la izquierda en nuestro país: la posibilidad de un mundo alternativo, la insurrección, la rebelión social, la adhesión a rituales y símbolos con los que se identificó el mundo del trabajo, la manifestación callejera, la creación de una prensa obrera contestataria y la militancia (Suriano, 2004: 26)

0.4.2 El Socialismo

El Partido Socialista también tuvo un lugar destacado en la política de principio de siglo. Se caracterizó por un discurso razonado y por entender que el cambio y la acción política solo eran posibles dentro de los límites del sistema democrático, aunque éste fuera limitado y corrupto. Sin duda éste fue uno de los mayores puntos de discusión con el anarquismo, aunque también puedan encontrarse lugares de acercamiento.

Ambos partidos sostenían un ideal cosmopolita, lo que les facilitó su empatía con el mundo obrero argentino. El internacionalismo era lo que les permitía convocar a los trabajadores de todas las nacionalidades y fomentar una unión en torno a demandas específicas de su clase. De todas formas, y pese a apoyarse en las banderas del internacionalismo como forma de legitimar su postura, el socialismo argentino entendió que debía crear sus propias estrategias de lucha acordes a la coyuntura del país. La figura central en este proceso fue Juan B. Justo, fundador del partido.

Sin embargo la postura internacionalista tuvo que enfrentarse con las consecuencias de la inmigración. Por un lado la apoyaban porque entendían que contribuía al progreso del país pero a la vez, los alarmaba la intención de los inmigrantes de mantenerse unidos sin asimilarse al resto de la población. En este sentido las ideas socialistas no diferían básicamente de la ambigüedad que mostró la clase política argentina frente al fenómeno inmigratorio.

A diferencia de los anarquistas, que tomaron a la huelga como estrategia fundamental de lucha, los socialistas pretendían negociaciones más graduales con el Estado que podían realizarse de forma pacífica.

La relación del partido con el sindicalismo, al igual que lo que ocurrió con el anarquismo, fue compleja. Los socialistas entendían que los sindicatos podían ser útiles en el paso del capitalismo al socialismo, pero no consideraban que pudieran ayudar a crear una fuerte conciencia de clase, en principio porque sus preocupaciones se restringían puramente al ámbito laboral dejando de lado mejoras sociales y generales más amplias. El Partido no mantendrá relaciones formales con el sindicalismo, más allá de la militancia de algunos de sus afiliados.

Pese a sus aportes como la creación de cooperativas, la promoción de un sistema de bienestar, la incorporación de los sectores populares a la vida política y la transformación, aunque sea parcial de la cámara de diputados, (Alfredo Palacios se convirtió en 1904 en el primer diputado socialista para representar al electorado de La Boca) el socialismo no logró convertirse en la guía de la clase obrera argentina. Ese electorado potencial, que ellos creían propio, prefirió engrosar las filas del anarquismo, del sindicalismo o, como quedará plasmado en las elecciones de 1916, con la llegada de Yrigoyen al poder, del radicalismo. De todas formas la importancia de sus ideas es fundamental para entender el mapa político en el que se insertó el movimiento obrero en la primera década del siglo pasado. (Adelman, Jeremy en Lobato Compiladora, 1998-2010: 289)

0.4.3 Rol del Estado: leyes y represión

Si el sindicalismo, el anarquismo y el socialismo fueron las formas que encontró el movimiento obrero para organizarse, esta unión tendrá su contracara en el sector empresarial. La Unión Industrial Argentina, conformada en el año 1887, será un actor que opondrá resistencia a los pedidos hechos por los trabajadores.



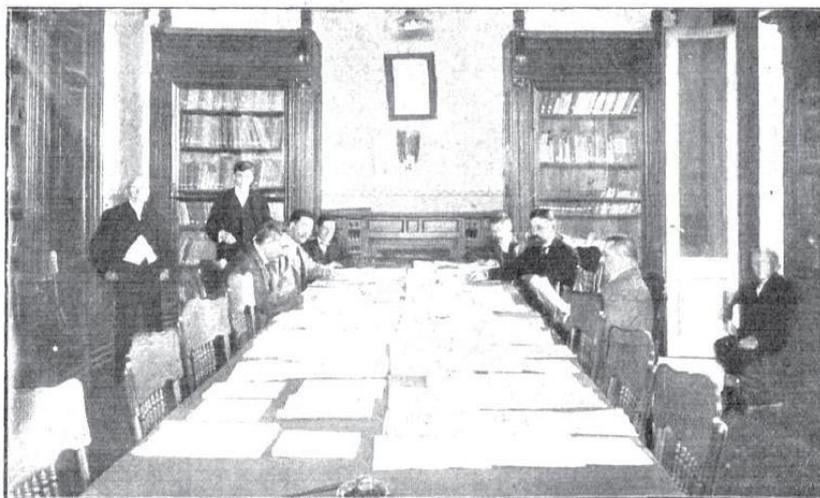
El consejo directivo de la Unión Industrial Argentina, institución que representa a la industria nacional

Caras y Caretas 2 de enero 1909

La Unión Industrial Argentina es una de las instituciones privadas más prestigiosas del país. Fundada el 29 de agosto de 1875 por un grupo de industriales emprendedores y laboriosos, sus progresos fueron asentándose año tras año hasta alcanzar el desarrollo y la representación importante que tiene hoy

Caras y Caretas, 2 de enero 1902

Presentada como una institución de prestigio cuyos integrantes son definidos como “emprendedores y laboriosos” (tal como se desprende del epígrafe de la foto) será un colectivo que aparecerá de forma enfrentada al de los trabajadores.



Biblioteca y salón de lectura

Caras y Caretas, 2 de enero 1909

La biblioteca y el salón de lectura son los espacios que se han elegido para realizar las tomas fotográficas que acompañan la nota. Estos ámbitos remiten a la educación y a la formación intelectual de sus miembros a quienes legitima. El grupo es presentado al final de una larga mesa completa de papeles dispersos frente a las dos grandes bibliotecas que enmarcan la foto y estructuran, desde una fuerte perspectiva, la composición del lugar.

ficamiento los dos creaciones que la institución ha tenido, el ingeniero Lucio E. García hasta 1897, fecha a que pasó á desempeñar el puesto de jefe de la división de industrias el ministro de agricultura, y desde entonces en el gerente actual, señor Luis H. Masón.

Puede afirmarse que a ninguna época la Unión Industrial Argentina ha estado tan íntimamente ligada á los verdaderos intereses que representan la respetabilidad y a influencia de que hoy goza. Haciendo en su seno buena parte de la producción industrial, y sin excepción, todas las grandes firmas de las industrias textiles y manufacturera argentinas; teniendo á varios de sus miembros en el parlamento y al frente de importantes reparticiones nacionales; deferentemente escuchada y con frecuencia consultada por los poderes públicos; haciendo su consejo y su concurso por todas las que, dentro ó fuera del país, estudian asuntos que tienen atinencia con nuestra industria, ocupa el puesto que le corresponde como institución de utilidad pública y tiene



Señor Luis Masón, gerente



Ingeniero Enrique Chanoirán, tesorero

completamente la misión para la cual fue creada.

Por lo demás, las instituciones de la índole de la Unión Industrial Argentina, no tienen en algunos países por objeto exclusivo, ni siquiera principal, el proporcionar á sus socios en una forma que llamamos tangible, servicios ó beneficios personales, más ó menos apreciables, como recompensa forzosa de la cuota que de ellos reciben para su sostenimiento. El espíritu logrero, desgraciadamente muy difundido en el país, no debe intentar procurarse esos servicios y beneficios en esta clase de sociedades, porque podría sufrir serios inconvenientes. La misión es otra: es una misión más colectiva, más amplia, más alta, de una utilidad más general y permanente, de un utilitarismo mucho menos acortado, y, sobre todo, mucho menos individual é inmediato; es una misión más humana para las naciones donde nace y á cuyo desarrollo progresivo consagra.

Aquí debemos terminar esta especie de biografía de una de las más importantes instituciones privadas que cuenta la república. Estos apuntes tienen forzosamente que resultar incompletos, desde que, no disponiendo del espacio necesario, ni siquiera hemos podido en-

Caras y caretas, 2 de enero 1909

En las fotos de la Unión Industrial Argentina también podemos observar la dicotomía grupo-individuo. Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurrirá con las masas obreras, este grupo se presenta de forma ordenada, en lugares legitimados que construyen un ámbito adecuado para sus miembros, presentados como hombres de importancia y conducta intachable. Estas fotografías de individuos, también identificados con nombre y apellido, se alejan radicalmente de las que fueron sacadas a los deportados después de la huelga de 1902. En ellos el modelo se presta a ser fotografiado, mira al objetivo de la

cámara y, desde el diseño de página y el “fileteado”, se crea un marco de distinción para cada uno de ellos.

Cuando las huelgas amenazaron con paralizar la economía agro-exportadora, la política del *laissez faire* que predominó hasta el siglo XIX se modificó en pos de una fuerte intervención del Estado que, dentro del conflicto trabajadores-empresarios, tomó parte por los intereses de los segundos.

Vemos, en esta nota del diario *La Nación*, cómo se festeja la actitud equidistante del Estado en los asuntos entre el capital y los trabajadores en lo que se refiere a las condiciones y salarios. Y por otro lado se sugiere que la acción estatal debe proceder de manera más activa, a través de la fuerza policial, en las huelgas que “degeneran en agitaciones perturbadoras de la paz”.

Legislación del trabajo

Muy plausible nos parece la actitud del gobierno nacional permaneciendo equidistante de capitalistas y trabajadores en las huelgas originadas por divergencias accidentales y relativas a las condiciones y salarios (...)

En principio, no debe ser otro el papel que incumbe al estado ante los conflictos entre el capital y el trabajo (...)

Cuando las huelgas degeneran en agitaciones perturbadoras de la paz social (...) entonces procede la intervención policial (...)

La Nación, 20 de mayo de 1907

En 1901, durante la segunda presidencia de Roca, se creó la Sección Especial de la Policía de la Capital, cuya tarea principal consistía en la identificación de los militantes anarquistas y socialistas. Esto se llevaba a cabo a través de la infiltración de agentes secretos en las manifestaciones, conferencias y reuniones.

En 1910, en torno de los festejos del primer Centenario, los sectores dominantes, empresariales y del gobierno, decidieron enfrentar frontalmente al anarquismo, pero también al extranjero, al socialista y a la cultura trabajadora en general. Los festejos

dieron un motivo para imponer los símbolos patrios y unificar a la sociedad. El proceso llevó a integrar a unos y marginar a otros. Si la represión se ejerció en muchos sectores, los deportados fueron principalmente los anarquistas, este acontecimiento, junto a la censura de prensa y la clausura de sus locales, produjo el desmantelamiento de sus organizaciones.

Las leyes de Residencia (1902) y de Defensa Social (1910) serán el complemento legislativo que compondrá la acción del Estado. El control que ejerció frente a las organizaciones obreras fue posible gracias a la combinación de políticas represivas con leyes que le permitieran expulsar del país a aquellos “indeseables”.

0.5 La Huelga General y el Estado de Sitio

El movimiento gremial produjo varias de las huelgas que paralizaron parcialmente la producción y la exportación del país. A fines de 1902 el conflicto alcanzó un punto culminante al involucrar a los peones del Mercado Central de Frutos, los estibadores portuarios y la Federación de Rodados. En noviembre de ese año estalló la primera huelga general en nuestro país impulsada por la FOA que marcó un hito en las relaciones entre los obreros y los patrones.

El Estado intervino movilizando al ejército para controlar barrios obreros, declarando el estado de sitio y sancionando la Ley de Residencia. Como consecuencia de la huelga fueron deportados 67 activistas y detenidas más de 400 personas. El Estado de sitio duró desde el 24 de noviembre de 1902 al 10 de enero de 1903, y durante ese período se clausuraron locales, se prohibió la circulación de periódicos obreros y la actividad sindical.

Estos actos demuestran, como ya señalamos, el paulatino entrometimiento del Estado en los conflictos entre los trabajadores y los empresarios. Como veremos en el capítulo cuatro, la huelga será un espacio donde la clase trabajadora se hará visible para el resto de la población. Más adelante compararemos la cobertura que realizaron los medios gráficos durante la primera huelga general en 1902 y la manifestación del 1° de mayo de

1909 y observaremos las diferencias entre una y otra en lo que se refiere a las estrategias visuales para dar cuenta de los manifestantes en ambos casos.

0.6 La Ley de residencia

El gobierno, azuzado por los improvisados y rapaces capitalistas del país empeñados en matar de hambre a las clases productoras, puesto que no quieren ceder a las insignificancias y justas mejoras solicitadas por algunos gremios, se dispone a aprobar una ley infame de expulsión contra los trabajadores extranjeros conscientes.

La protesta humana, 21 de noviembre de 1902

La legislación también jugó en contra de los trabajadores. A partir de las leyes de Defensa Social y de Residencia se dejó en evidencia la decisión de acabar con la sindicalización, y con el “terrorismo anarquista”. Esas leyes no hicieron sino condensar las voces que sostenían que el anarquismo no tenía ninguna razón de ser en la Argentina.

La Ley de Residencia N° 4.144 (o Ley Cané) fue sancionada por el Congreso de la Nación Argentina en 1902 y permitió al gobierno expulsar a inmigrantes sin juicio previo. Fue utilizada por sucesivos gobiernos para reprimir la organización sindical, expulsando principalmente anarquistas y socialistas. Surgió a partir de un pedido formulado por la Unión Industrial Argentina al Poder Ejecutivo Nacional en 1899, a raíz del cual el senador Miguel Cané presentó ante el Congreso de la Nación el proyecto de expulsión de extranjeros.

Durante sus cincuenta y seis años de vigencia se utilizaron diversos "criterios de expulsión", en sus inicios fundamentalmente dirigidos contra los movimientos de resistencia obrera, pero también a la deportación de tratantes de blancas u otros delincuentes (e incluso de espías alemanes concluida la Segunda Guerra Mundial). Fue derogada en 1958, bajo el mandato presidencial de Arturo Frondizi.

La Ley de Residencia se inserta dentro de una serie de medidas represivas promovidas por los sectores terratenientes e industriales entonces en el gobierno del Partido Autonomista Nacional y llevadas a cabo por medio del Estado.

En el diario de sesiones de la Cámara de Senadores del 23 de noviembre de 1902 pueden rastrearse los debates que se generaron en torno a su promulgación:

Una vez mirando el interés propio, vengamos al punto que motiva la discusión del proyecto cuya sanción solicita el Poder Ejecutivo, para detener el peligro, la amenaza, seria amenaza, que el interés propio económico y social sufre en el momento presente (...)

Las circunstancias son graves: todos los señores senadores conocen lo que pasa en este momento en la Capital, lo que amenaza suceder en el resto de la República. Este movimiento de huelga, sin duda promovido por agitadores que explotan la buena fe de los gremios trabajadores, tiende a tomar proporciones tan graves, señor Presidente, que pueden llegar a comprometer todas las manifestaciones de la vida comercial, industrial y económica del país (citado por Costanzo, 2009:54)

Una de las principales cuestiones que preocupa a la clase dirigente es que la huelga perjudicará sus intereses económicos que, por otro lado, confunden con los intereses “del país” en general. También se observa lo que mencionamos anteriormente acerca de que el anarquista era entendido básicamente como un extranjero dentro del país pero también, y paradójicamente, dentro del propio movimiento obrero ya que “*explota la buena fe de los gremios trabajadores*”. En los discursos de la cámara se evidencia la consciencia de la elite gobernante ante la importancia que tiene la fuerza de trabajo para su enriquecimiento. Los diputados no pueden concebir la idea de un movimiento obrero unificado sino que necesitan acentuar las diferencias entre los buenos y los malos trabajadores para justificar la expulsión de los segundos.

Mariano de Vedia, diputado electo por la Capital Federal sostenía que la Ley de Residencia:

Va contra aquellos que pretenden retardar la consolidación del régimen social, introduciendo el virus de enfermedades que no tienen terreno propicio para desarrollarse entre nosotros y que solo

pueden motivar conmociones de un día, como estas que sentimos en momentos actuales (...)
(Diario de sesiones Cámara de Diputados 2 noviembre 1902, citado por Costanzo, 2009: 61)

Puede verse aquí, como mencionábamos anteriormente, la influencia del pensamiento positivista dominante en la época, donde términos como enfermedad y virus son usados para describir los sucesos provocados por los huelguistas. Se considera al anarquismo una enfermedad foránea que no tiene nada que ver con nuestra sociedad, y que podría terminar con el orden instaurado por el Estado.

Esta idea de lo extranjero que viene a corromper el orden nacional se ve claramente en el discurso del Diputado Mugica, el 22 de julio de 1904 sostenía:

Además, no existe ni puede existir entre nosotros, por lo menos salido de nuestras entrañas, ese germen de descomposición a que me refiero (...) Yo no creo que existan argentinos anarquistas, si existieran no pediría contra ellos ninguna pena, los mandaría simplemente al manicomio (citado por Costanzo, 2009:64)

(...) sepa la Honorable Cámara que en poder del Señor ministro del Interior hay una nota del Jefe de Policía en la cual se denuncia la existencia y funcionamiento en esta capital de escuelas de anarquismo, donde siniestros sacerdotes del credo ese, lo enseñan a los niños en salones clandestinos, ¡cuyas paredes están adornadas por retratos de asesinos de reyes y de presidentes!
(Diario Cámara de de Diputados 20 julio 1904, citado por Costanzo, 2009:64)

En este párrafo se destaca la preocupación de ciertos senadores por la existencia de un universo simbólico (escuelas, próceres, credo) distinto al oficial. Instituciones escolares, que enseñan a los niños a respetar a “*asesinos de reyes y presidentes*”. La construcción de un imaginario alternativo genera un inmediato rechazo de estas prácticas porque pone en evidencia que, además de la problemática manifestada desde el reclamo de los trabajadores a través de la huelga, hay todo un mundo paralelo que ignora las normativas del Estado nacional y que está regido por leyes y valores propios. Este universo simbólico construido por el anarquismo es el que entrará en competencia con las formas oficiales en la construcción de la identidad nacional.

Diario de sesiones Cámara de Diputados, 20 de julio 1904:

Vengan enhorabuena aquellos que penetran al seno de la República por el pórtico siempre abierto del preámbulo constitucional, dispuestos a labrar su propio bienestar, contribuyendo al engrandecimiento común al amparo de las leyes (...) vengan esos extranjeros como Burmeister, como Jacques, como Berg, como Gould, como Groussac, que han ilustrado el pensamiento de varias generaciones argentinas (...) Vengan enhorabuena esos extranjeros, cuyos apellidos nos han servido para bautizar todos los accidentes geográficos de la costa patagónica (...) (¡Muy bien!) Y vengan por último, esos otros cuyas figuras, esculpidas en el bronce o en el mármol cubren pedazos del caro suelo nativo (¡Muy bien!) Pero esos otros “sembradores de ideas (...) lívidos sobre cuya ignorancia ha echado raíces la noción indeterminada y confusa de un superlirismo feroz (...) (citado por Costanzo, 2009:72)

En este párrafo observamos cómo no todos los extranjeros son considerados peligrosos o subversivos. En la dicotomía “nosotros” “ellos” hay extranjeros que son bienvenidos, siempre y cuando sean beneficiosos y “tranquilizadores” para las clases gobernantes.

Por último citamos este discurso de Miguel Cané cuando declaraba el 23 de noviembre de 1902:

De quienes somos enemigos, Señor Presidente, es de aquellos que vienen a distraerlos de la vida del trabajo: somos enemigos del que viene a mostrarles que su destino miserable es la obra de los poderosos de la tierra; del que viene a inculcarles doctrinas de odio y a ponerles en el corazón el veneno (...) Contra esos es contra quienes va esa ley y por eso quiero armar el Poder Ejecutivo de la manera que están armados todos los ejecutivos del mundo civilizado: de los poderes necesarios para arrancar de raíz y al nacer esa planta, y evitar que venga a infestar nuestro suelo (citado por Costanzo, 2009: 74)

El autor de la ley explicita claramente la construcción del enemigo: *“somos enemigos de aquellos que vienen a distraerlos de la vida del trabajo... del que viene a mostrarles que su destino miserable es la obra de los poderosos de la tierra”*

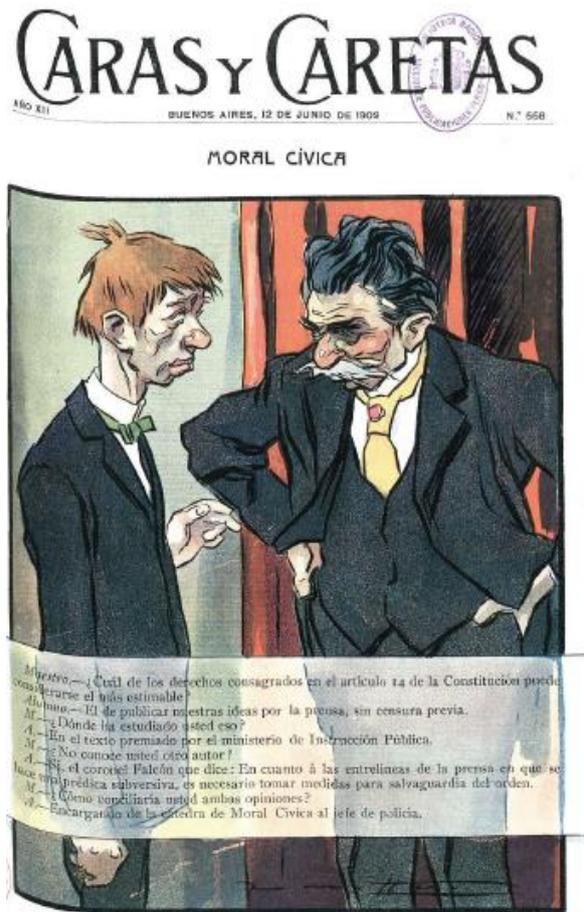
Era inconcebible para el pensamiento político de la época el surgimiento de un nuevo agente social con voz propia y también era difícil observar que las condiciones de vida y trabajo de esos obreros tenían mucho que ver con las políticas desplegadas por el Estado en beneficio de los intereses de los empresarios.

La ley fue una de las principales armas de la clase dirigente en una lucha que incluyó los estados de sitio, (entre 1902 y 1910 fueron sancionados cinco que duraron dieciocho meses) la Ley de Defensa Social en 1910 y finalmente los sucesos de la Semana Trágica de 1919.

En los debates y los discursos parlamentarios que se dieron en torno a la sanción de la ley pueden verse claramente dos posiciones antagónicas: “nosotros”, los diputados y senadores en primer lugar, pero que se posicionan como los representantes de la voz del “pueblo argentino”. Este colectivo “nosotros” se identifica con el orden, el progreso, la racionalidad, lo sano, la producción, la industria, los intelectuales bien pensantes, los extranjeros de apellidos ilustres *“cuyas figuras quedaron esculpidas en los bronces y los mármoles y en todos los accidentes geográficos de la Patagonia”* y en definitiva con la “Nación”. Y “ellos” que son los trabajadores extranjeros, los anarquistas, la enfermedad, el virus, los que vienen a “sembrar ideas” y no trabajo, los que echan la culpa de su miseria a los poderosos, los que tienen odio y veneno.

En estas prácticas discursivas pueden observarse los efectos ideológicos que se reproducen desde el poder político y diferencian a las clases dominantes y a las minorías.

Los medios gráficos dieron lugar a las restricciones a la libertad de pensamiento que implicaba la censura previa.



Maestro- ¿Cuál de los derechos consagrados en el artículo 14 de la Constitución puede considerarse el más estimable?

Alumno- El de publicar nuestras ideas por la prensa sin censura previa

M - ¿Dónde ha estudiado usted eso?

A- En el texto premiado por el ministerio de Instrucción Pública

M- ¿No conoce Ud. otro autor?

A- Si, el Coronel Falcón que dice: En cuanto a las entrelíneas de la prensa en que se hace una prédica subversiva, es necesario tomar medidas para salvaguardia del orden

M- ¿Cómo conciliaría usted ambas opiniones?

A- Encargando de la cátedra de Moral Cívica al jefe de policía

Caras y Caretas, 12 de junio 1909

Caras y Caretas, desde del humor, hace alusión al problema de la libertad de expresión y el rol represivo del Estado a través de la figura del Coronel Falcón quién tendrá, como veremos, un protagonismo central en la lucha contra el anarquismo.

0.7 La huelga de inquilinos

En 1907 se realizaron dos huelgas generales sin que se implementara el estado de sitio, pero fue otro acontecimiento ligado a la clase trabajadora el que ocupó en los medios un espacio particular por su novedad e importancia: la huelga de los inquilinos.

Con este nombre se conoció al conflicto producido por el cese de pago de los inquilinos que habitaban conventillos en las grandes ciudades. El problema habitacional en Buenos Aires se agudizó debido al inmenso crecimiento demográfico que se produjo en la ciudad. Así nacieron los primeros conventillos como tipo de viviendas comunitarias cuyo auge alcanzó su punto máximo en 1892: dos mil ciento noventa y dos conventillos que albergaban alrededor de 120.847 personas, algo así como el 21% de la población porteña vivía en este tipo de casas, que en su mayoría se encontraban en el centro de la ciudad y sus alrededores. (Suriano, 1984: 203)

La huelga se inició como forma de protesta a la suba desmedida de los alquileres producida, en parte, al alza de los impuestos territoriales que los propietarios trasladaron directamente a las cuotas de sus inquilinos.

El conflicto comenzó en agosto de 1907 en el conventillo “Los cuatro Diques” situado en la calle Ituzaingó 279-325, propiedad de Pedro Holterhoff. Los inquilinos exigían: la rebaja del 30% del alquiler, higienizar las piezas, eliminar a los encargados o intermediarios y no desalojar a ningún inquilino que haya participado del movimiento.

La fotografía muestra a miembros del grupo organizador frente a lo que parecería ser la puerta de una de las viviendas del conventillo. Algunos de ellos levantan y muestran hojas (quizás los reclamos y exigencias a los propietarios).

Comité central de la huelga de los inquilinos



Caras y Caretas, 21 de septiembre, 1907

Si relacionamos a este grupo con los barraqueros de la huelga general, observamos algunas diferencias. En primer lugar miembros del comité aparecen identificados con nombre y apellido, esta “masa” deja de ser anónima, al individualizarse a sus cabecillas. También figura en el epígrafe la dirección del conventillo donde se inició la revuelta. Este espacio que los contiene y los enmarca ya no es laboral, ni público, como la calle, sino habitacional. En la parte superior a izquierda y derecha de la imagen observamos a niños que asoman sus cabezas sobre el grupo. La importancia de los niños y las mujeres en este conflicto fue muy significativa y le dio a esta huelga un rasgo particular.

El movimiento contó con un apoyo masivo e inusual y enfrentó al proletariado, los propietarios y el Estado nacional. Estos actores se vieron involucrados directamente pero el conflicto superó sus intereses y tuvo reacciones por parte de la Iglesia, algunos medios de prensa y la población de las grandes ciudades. La opinión de los medios se manifestó en general a favor de los inquilinos y, junto con la Iglesia, apoyaron la

postura de resolver el conflicto de forma pacífica, suprimiendo los impuestos municipales y nacionales que se aplicaban a los inquilinatos.

El diario *La Nación* siempre mostró una actitud muy crítica hacia las huelgas que reivindicaban los derechos de los trabajadores, quitándoles peso y significación y a la vez considerándolas injustificadas y caprichosas. Sin embargo frente al problema habitacional estuvo del lado de los inquilinos y marcó el abuso cometido por los propietarios y los administradores de los conventillos:

La cuestión de los alquileres, lo que dicen algunos propietarios

Algunos (propietarios) se escudan para justificar los aumentos de los alquileres en lo que se ha repetido hasta la saciedad, a saber: los aumentos de los impuestos, la carestía de la vida, el mayor costo de las reparaciones, como si esto bastase para excusar su proceder y no resultase evidente que es una monstruosidad elevar en dos años a mil pesos, por ejemplo, una renta que era de quinientos, mucho más tratándose de edificios en que no se ha hecho el menor gasto (...)

La Nación, 26 de septiembre 1907

La cuestión de los alquileres

(...) Todo el que conoce la historia de los tradicionales conventillos de esta capital (...) sabe que estos pertenecen a gente acaudalada, que los han adquirido para sacarles la mayor renta posible. Pero todo el mundo sabe también que los propietarios, salvo contadas excepciones, no alquilan piezas por su cuenta y directamente. Arriendan totalmente el edificio o los pasan a sus “administradores” (...) estos a su vez son quienes se encargan de subarrendarlos (...) ¿De dónde sale para todo esto? Del proletariado, del obrero, de la modesta familia que hace su sostén a fuerza de privaciones (...). He aquí (...) lo que principalmente encarece la habitación de la gente pobre. Suprímase el intermediario y la pingüe utilidad que este obtiene se convertirá por lo menos, en un 50% de ventaja para el inquilino”

La Nación, 28 de septiembre de 1907

En esta nota aparece citado el tercer actor en conflicto: el administrador, que se ubica en un lugar intermedio entre los propietarios y los inquilinos. El encargado se ocupaba de la gestión de los conventillos y se convirtió en un símbolo de la explotación. Un cálculo hecho por *La prensa* en 1901 consignaba que el precio del alquiler se convirtió en el principal problema del presupuesto de los trabajadores. El alquiler promedio de una habitación era de \$17,50 y el promedio del salario obrero de \$55, el equivalente al 30 o 35% del sueldo.

La nota del 30 de septiembre insiste con que es el tema del día. Y en que es inaceptable el valor del alquiler, que el problema se está extendiendo a Rosario, Bahía Blanca y Mar del Plata y que en ninguna parte del mundo los alquileres alcanzan una tercera parte del sueldo del trabajador:

“Se han llevado las cosas a un límite casi intolerable y como es natural, esto tenía que provocar resistencia (...)

La Nación, 28 de septiembre 1907

La huelga se extendió rápidamente a toda el área de Capital Federal y llegó a involucrar hasta el 80% de lo conventillos existentes. También tuvo repercusiones en Córdoba, Bahía Blanca y Rosario.

La carencia de habitación obrera se convirtió en un magnífico negocio para los dueños de los conventillos, ya que alquilaban cuartos de cuatro a cinco metros de lado para siete u ocho personas. Las construcciones eran muy precarias, muchas de ellas no tenían ventanas, ni contaban con un adecuado sistema de ventilación, lo que provocaba enfermedades respiratorias, falta de higiene y hacinamiento.



La Protesta, 29 de septiembre de 1907

“Nota de actualidad” es el título que le pone *La Protesta* a este chiste-caricatura. El propietario, escudado tras la policía, indica con un gesto la expulsión del inquilino. La habitación se presenta como un ambiente roto, sucio, frío, sin ningún tipo de comodidad, ni condiciones de salubridad. La falta de mantenimiento: los vidrios rotos, el catre construido con maderas, las manchas y la falta de pintura y revoque de la pared presenta la precariedad de la vivienda del obrero. Y el comentario “*¿Todavía les parece a Uds que no estoy bastante fresco*” denuncia que la vida en el conventillo no se alejaba demasiado a vivir sin techo.

El problema de la higiene se transformó en un tema vinculado con cuestiones sociales en relación al concepto del progreso y de civilización. La problemática habitacional volvió a poner el debate sobre la mesa acerca las condiciones de vida de las clases trabajadoras y las consecuencias que tendría, para toda la sociedad, no solucionar las necesidades de salubridad.

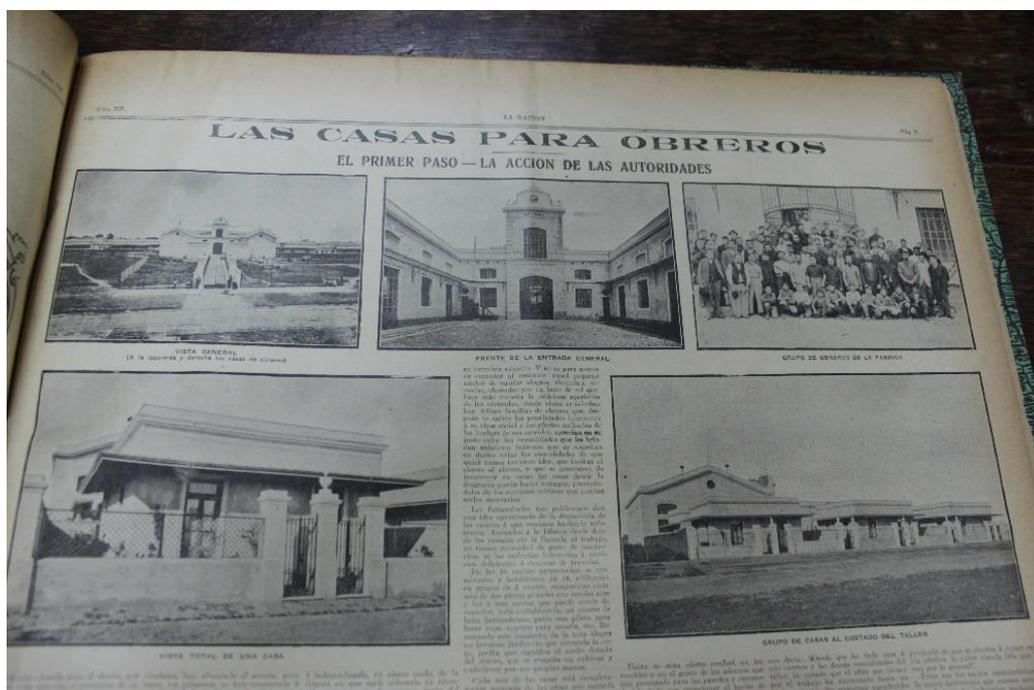
La ciudad era el espacio central donde se proyectaban los planes de higiene y estos implicaban una gama de conductas y normativas de vida: buena alimentación, aire puro en las viviendas, precauciones sanitarias, profilaxis, moralidad. Para ello el Estado tuvo que solucionar problemas vinculados a la pavimentación, la creación de espacios verdes

y de esparcimiento, la recolección de basura, el sistema cloacal, que se construyó en el casco antiguo desde 1888 a 1910 y el abastecimiento de agua potable.

El único número en el suplemento ilustrado del diario *La Nación* al mundo del trabajo, en 1907, está dedicado al problema de la vivienda y los beneficios que traería a la comunidad su solución.¹⁰

Las Casas para los obreros

El primer paso. La acción de las autoridades



(...) Los Sres Lutz y Schulz han resuelto un gran problema que los pone a cubierto de los movimientos huelguistas tan generalizados ya entre nosotros y que tanto prejuicio ocasionan. El Sr Schulz nos decía: “Desde que he dado casa a mis obreros y las demás comodidades del taller he notado que el afán que tienen por el trabajo ha aumentado hasta un 90 por ciento (....) últimamente cuando hay huelgas generales no faltó a nuestros talleres un solo operario y ellos mismos se encargaron de hacer sus resistencias personales con los agitadores que pretendían arrastrarlos al movimiento subversivo (...)

En la visita que realizamos a las casitas, una por una, no se veían sino caras risueñas, todo está limpio, todo demuestra y respira aseo, pues las mujeres todas orgullosas de tener su casita, se

¹⁰ En 1883 sobre 1500 muerte producidas por la viruela, más de 1000 ocurrieron en inquilinatos (Suriano, 1984:208)

esmeran en conservarla bien cuidada (...) hasta los ritmos de un potente gramófono, que a la vez les sirve de deleite, es una circunstancia más para que el obrero se olvide de que existe la trastienda del almacén donde antes pasaba sus ocios, gastando sus ahorros y salud en inútiles y constantes libraciones de licores desnaturalizados más nocivos que benéficos”

La Nación, Suplemento ilustrado, jueves 21 de marzo de 1907

El artículo sugiere que el otorgamiento de la vivienda dio solución a otros dos grandes problemas: el acatamiento de los empleados a la huelga y al “movimiento subversivo” y el alcoholismo entre los trabajadores. Se destaca la limpieza y el orden que tienen las viviendas y la presencia del gramófono, que desde el arte invita a los trabajadores a alejarse de la trastienda del almacén “donde antes (...) gastaba sus ahorros”...Una vivienda digna era un primer paso fundamental para el alejamiento de la actividad sindical y la participación directa en las huelgas, la consolidación de la familia y el alejamiento del alcohol.

En 1908, como consecuencia de la repercusión que tuvo la huelga de inquilinos, se creó el Departamento Nacional de Trabajo cuya función era relevar las condiciones de vida de la clase trabajadora.

En el problema surgido a raíz de la escasez y el encarecimiento de la vivienda puede observarse también la opinión ambigua que tenía parte de la población criolla frente a la población inmigrante. En una nota del diario *La Prensa* durante la huelga, se destaca que: “*la corriente inmigratoria, desconfiada ante el hecho falso de que el trabajador no gana aquí lo suficiente para pagar el alquiler de su vivienda, se debilitaría, privando a la riqueza nacional de los brazos que reclama*” (citado por Suriano, 1984:212)

Por un lado no se protegía ni facilitaba la vivienda, o el nivel de vida de la población de bajos recursos, por el otro se temía que los inmigrantes abandonaran el país, o disminuyera su llegada, perjudicando seriamente la capacidad de producción.

Una de las consecuencias más graves de esta huelga fue la muerte de uno de los manifestantes, el obrero italiano Miguel Pepe murió el 22 de octubre debido a la represión policial. A su entierro fueron unas 10.000 personas y en el acto de protesta, pocos días después en plaza San Martín, se juntaron alrededor de 25.000. En los funerales de las víctimas de la represión encontramos nuevamente la manifestación de

la multitud. Las masas serán protagonistas de las marchas y las protestas pero también de los cortejos fúnebres y de la presentación de sus muertos. Un acontecimiento privado e individual se transforma en público y masivo.



Dirigiéndose a pases al abuelo

Caras y Caretas, 2 de noviembre 1907

Es frecuente la referencia que hacen los historiadores sobre el papel activo y fundamental que tuvo la mujer en este conflicto. La participación de las mujeres y los niños fue significativa, se convirtieron en actores centrales de la defensa de su hogar. En la fotografía superior podemos observar a un grupo de ellas llevando el cajón de Miguel Pepe, con la banda negra, que los anarquistas incorporaron a su simbología como presencia de luto y sufrimiento. En la imagen posterior podemos ver a algunas de ellas como oradoras dirigiéndose al público.



Della Croce

Juana Buena

José de Maturana

María Collazo

Caras y caretas, 2 de noviembre, 1907

Los niños por su parte fueron los protagonistas de la “manifestación de las escobas” que recorrió las calles de La Boca levantando las escobas para barrer a los caseros, rodeados por el aplauso del público.



Caras y Caretas, 21 de septiembre, 1907



Caras y caretas, 21 de septiembre 1907

Estas fotos tienen como protagonistas a los niños, estos se ponen en primer plano de la toma y también recrean una forma de protesta que no pierde su forma lúdica

El 14 de noviembre fue desalojado el conventillo de la calle Ituzaingó 279, donde se había iniciado el movimiento. El operativo policial estuvo a cargo del coronel Ramón L. Falcón que tendrá un papel relevante en otra de las represiones importantes contra obreros de la primera década del siglo, la Semana Sangrienta de 1909.



Cuando el conflicto se incrementó la presencia de la fuerza policial aumentó en las imágenes fotográficas que cubrieron los hechos. La figura de la policía en las fotos convierte a este acontecimiento social en un acto delictivo.

El conflicto de la llamada “huelga de los inquilinos” hizo visible en los medios gráficos de la época otro aspecto vinculado a la clase trabajadora. Las notas que solemos encontrar en diarios y semanarios suelen registrar al mundo del trabajo en las huelgas donde se reclamaba por mejoras en las condiciones laborales y cuyos protagonistas son los militantes, sindicatos o partidos políticos que los agrupan. Este conflicto, más “doméstico”, involucra otro aspecto de sus vidas que excede el espacio laboral. Los niños, las mujeres, los vecinos, la comunidad en la que el trabajador se inserta fuera del horario de la fábrica se hará también público. La forma en la que vive y se relaciona la clase trabajadora va a aparecer en los medios a través de las fotografías. Abriendo de

esa forma otro ámbito posible de representación donde el obrero-inmigrante también es protagonista.



Conventillo

El punto de vista que toma la cámara en esta fotografía permite ver las fachadas y la parte exterior de las habitaciones que componían estos hogares precarios. Las piezas se encuentran una al lado de la otra y conforman una línea en cuyo punto de fuga solo podemos apreciar una acumulación de objetos y personas que se ubican de lo más próximo a lo más lejano desde el punto de vista del espectador. Los conventillos generaron estos “espacios comunes”, donde en la “calle” o pasillo central se ubicaban los braseros y se cocinaba, los chicos jugaban, se lavaba la ropa, se tomaba mate, se hablaba y donde el límite entre lo público y lo privado era muy sutil.

La toma también permite ver algunas de las acciones cotidianas que se realizaban en esos espacios, en un primer plano vemos a una mujer con una niña chiquita cocinando en el brasero, algunos asomados a las puertas y otros simplemente mirando hacia el objetivo, lo que permite suponer que eran conscientes de que estaban siendo fotografiados.



Caras y caretas, 21 de septiembre 1907

Acá tenemos otra imagen del patio de un conventillo durante el conflicto. Esta foto se diferencia claramente de la anterior. El espacio está “tomado caóticamente”, no están presentados de forma ordenada los elementos que componen la imagen. Se nota el movimiento y la agitación característica durante la huelga. Al igual que la toma anterior las personas son conscientes de que se están siendo fotografiadas, pero eso no impone una postura rígida o artificial frente a la cámara, sino cierta algarabía. Los habitantes del conventillo que se ubican en el fondo levantan sus manos para hacerse visibles y podemos ver también las escobas en alto, símbolos de la protesta.



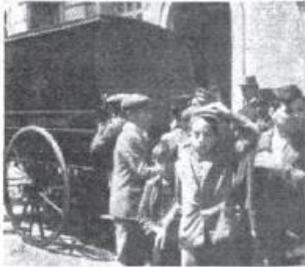
El muerto, Miguel Pepe



Jacinto Caraballo, herido á la altura de la ingle



Juan Pastore, herido en la pierna derecha



Subiendo á la ambulancia al primer herido



Una de las comisiones de huelguistas



El comisario de la 14.ª, señor Reinoso, en la esquina de Perú y San Juan

El martes, poco después de medio día, la huelga de riquilinos tuvo su bautismo de sangre con los sucesos que se desarrollaron en la calle San Juan desde Chaca-

buco á Bolívar. Quedaron sobre el terreno un muerto, Miguel Pepe, y tres heridos de gravedad: Juan Pastore, Jacinto Caraballo y Juan González.

Caras y Caretas, 26 de octubre 1907

Esta serie de pequeñas fotos proponen una síntesis visual de los que fueron protagonistas en este suceso: las víctimas, cuya primera imagen corresponde al cadáver de Pepe, los niños, el comité femenino y la policía.



- Ha visto el proyecto del jefe? Quiere que se construya una gran casa para atorrantes
- Y el proyecto de casas para obreros!...
- ¡ Oh no embrome! ¿ querrá enseñarnos ahora lo que tenemos que hacer?
- Es cierto! Primero son los atorrantes y después los obreros!

Caras y Caretas, 12 de junio 1909. Dibujo de Cao.

La caricatura de Cao transcribe un diálogo ficticio entre un obrero y la policía que expone el debate acerca de la vivienda y las prioridades del Estado frente a los reclamos sociales. Primero estarán los “atorrantes” y después los trabajadores.

0.8 La semana sangrienta

Desde 1890 se festeja el 1° de mayo como el día internacional del trabajador. Esta fecha instauró una tradición. El movimiento obrero estableció una serie de ritos que tenían la función de identificarlo como grupo en la comunidad y, a través de las marchas o actos celebratorios, dar cuenta del consenso que tenían como colectivo unido. La multitud se

convirtió en el símbolo de la importancia social del movimiento obrero. Son frecuentes las fotografías que se ocuparon de registrar estos acontecimientos político-sociales. El denominador común en la imagen es un grupo indiferenciado de personas, mirando generalmente hacia el mismo lugar, ocupando el espacio público y sosteniendo sus banderas y estandartes.

El 1º de mayo de 1909 quedó grabado en la historia de nuestro país porque durante las celebraciones se llevó a cabo una de las represiones más duras contra el movimiento obrero organizado. Los anarquistas y socialistas conmemoraron en actos separados el día de los trabajadores. Los socialistas lo hicieron en Constitución y los anarquistas en la Plaza Lorea, cerca del Congreso.

El coronel Ramón Falcón, jefe de la Policía, tuvo a su cargo el control del acto de los anarquistas y dirigió personalmente la represión que tuvo como saldo once obreros muertos y ochenta heridos.

El 4 de mayo, más de 60.000 personas se concentraron frente a la morgue, esperando la entrega de los cadáveres para acompañarlos hasta el cementerio de la Chacarita, pero la policía arrebató los féretros a las familias obreras para impedir que se concretara el cortejo fúnebre. Se dispersó a la mayoría, pero alrededor de 4.000 militantes lograron llegar hasta el cementerio. A la salida, integrantes de la comisaría 21 volvieron a balear a los obreros.

Ante estos nuevos actos de represión las dos centrales sindicales, la UGT y la FORA, convocaron a la huelga general y exigieron: la renuncia del jefe de policía Ramón L. Falcón, la libertad de los detenidos durante los sucesos, la reapertura de los locales sindicales y la abolición del código de penalidades de los trabajadores del rodado.

El gobierno concedió la reapertura de los locales y la abolición del código de penalidades de los conductores de rodados pero se mantuvo inflexible en mantener en su cargo a Falcón.



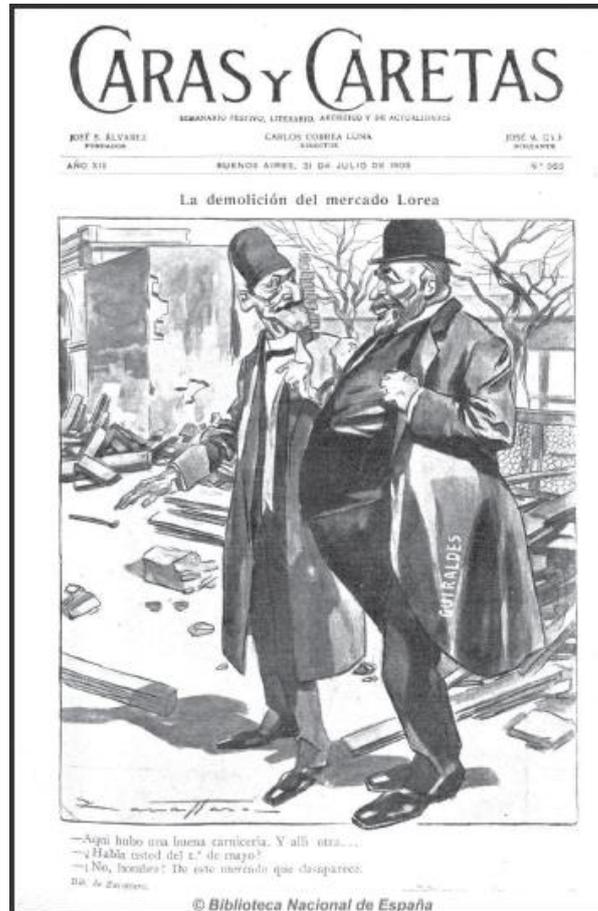
Caras y caretas, 29 de mayo 1909

En esta foto del semanario se evidencia claramente como el accionar del jefe de policía fue sostenido y justificado. En la imagen vemos el almuerzo que organizó el gremio de los abastecedores en su honor. La fotografía presenta también a una multitud, pero a diferencia de las multitudes obreras que suelen ser caóticas y desordenadas, acá vemos a un grupo controlado, tranquilo, en un espacio cerrado y que presta atención a las palabras del orador.

Durante toda esta “Semana Roja”, como se la conoció, la huelga fue total. Entre los presentes en el acto de Plaza Lorea se encontraba un joven anarquista ruso llamado Simón Radowitzky que el 14 de noviembre lanzó una bomba contra el coche que conducía a Ramón Falcón y lo mató¹¹. Ante este hecho el gobierno instauró

¹¹ Simón Radowitzky nació en Kiev, Ucrania, en 1891. En su país participó activamente en las protestas y sublevaciones de 1905 (conocida como la primera revolución rusa). Huyendo de las persecuciones zaristas, llegó a la Argentina en marzo de 1908 y entró en contacto con los anarquistas locales. La mañana del 14 de noviembre arrojó una bomba casera que fue a dar al piso del coche donde viajaba el Coronel Ramón Falcón; cuando llegó la asistencia pública estaba prácticamente desangrado y murió horas después en el Hospital Fernández. Simón Radowitzky fue perseguido y al verse acorralado, extrajo un revólver y tras gritar “viva la anarquía”, se disparó un tiro que sólo se produjo heridas leves. Lo condujeron hasta la comisaría 15, donde fue torturado en sucesivos interrogatorios. Cuando todo indicaba que iba a ser condenado a muerte, un tío de Simón, Moisés Radowitzky, aportó su partida de nacimiento que determinaba que era menor de edad, lo que evitó su fusilamiento. Se lo condenó a prisión por tiempo indeterminado y a ser sometido a pan y agua durante veinte días cada año al cumplirse los aniversarios

nuevamente el estado de sitio durante dos meses, cerró diarios y locales y deportó a un centenar de extranjeros. Aunque la detención de Radowitzky fue inmediata, la represión se trasladó de un hecho puntual asociado a un individuo concreto, hacia todo el movimiento obrero. Nuevamente vemos como la tensión entre de lo individual y lo grupal en los conflictos obreros se distorsiona en los casos límite.



Caras y Caretas, 31 de julio, 1909

- Aquí hubo una buena carnicería. Y allí otra....
- ¿Habla del 1° de mayo?
- ¡No hombre! de este mercado que desaparece

del atentado. Tras una breve estadía en la Penitenciaría Nacional fue trasladado al penal de Ushuaia, donde permanecerá hasta 1930, tras 21 años de prisión.

Estos fueron, sin duda, los hechos fundamentales que pusieron en la primera plana de los diarios a la masa trabajadora en la primera década del siglo pasado. La primera huelga general, en 1902, por su importancia simbólica y como momento de consolidación del movimiento, la huelga de inquilinos en el año 1907, porque expresó necesidades que excedían al mundo laboral pero que tenían que ver con los pedidos más básicos (vivienda, salud) y la Semana Sangrienta de 1909, por la represión que ejerció el Estado, a través de la fuerza policial, sobre los trabajadores.

Las fotografías fueron una manera de registrar y hacer visible a los ojos de la población, el mundo del trabajo a través de sus protagonistas. Pero existieron otras apariciones que no necesariamente se vinculan con la problemática política. Un recorrido por los diferentes medios gráficos permitirá conocer las múltiples formas que adquirió la figura del trabajador y lo compleja (y a veces contradictoria) que fue su representación.

Capítulo 1

Los medios de prensa y el mundo obrero

1.1 El surgimiento de la prensa moderna. Democratización de la imagen: circulación y consumo.

La prensa moderna nace en nuestro país entre 1870 y 1880. Hacia 1900 ya existía un campo de lectura importante que era abastecido por diversas publicaciones. Esto fue posible, entre otras cosas, gracias a las campañas de alfabetización y a la educación obligatoria, pero también debido al crecimiento demográfico que tuvieron las principales ciudades del país. *La Nación*, *La Prensa* y *Caras y Caretas* superaban en los primeros años del siglo XX los 100.000 ejemplares. Junto a *El Diario*, *El Tiempo*, *Tribuna* y *La voz de la Iglesia* concentraban la mayor parte de la información que circulaba de manera comercial en las ciudades.

Gran parte de ese nuevo público lector estaba conformando por inmigrantes, o sus hijos ya nacidos en Argentina. Hemos mencionado en el capítulo anterior cómo esta población conformó buena parte de la clase trabajadora en nuestro país. La prensa escrita es un medio eficaz que permite observar la manera en que éste nuevo actor social, el trabajador, fue construido y a la vez interpelado por los medios. En este capítulo analizaremos, siempre centrando nuestro análisis en la imagen fotográfica, cuáles fueron las secciones donde aparecían noticias vinculadas a la actividad gremial o laboral pero también habitacional, social y de tiempo libre de los trabajadores. Nos interesa indagar bajo qué circunstancias los obreros se convertían en noticia.

Los medios gráficos comerciales favorecieron el surgimiento de profesiones específicas (reporteros, cronistas, escritores de folletines y también fotógrafos) que fueron necesarias para el desarrollo de estas nuevas empresas masivas. El análisis de la imagen fotográfica será entendido dentro de un contexto más amplio en el que también existían otras formas de figuración del trabajador: el folletín, la caricatura, los grabados, los dibujos, la pintura.

La prensa ilustrada será uno de los elementos centrales de la modernización en el ámbito de la lectura popular. El producto periodístico típico de la masividad industrial fue la revista, que creó una nueva síntesis entre texto y fotografía y creó un corrimiento de las figuras entre escritor y lector y entre los fotógrafos profesionales y los amateurs. (Romano, 2004)

Los diarios como *La Nación* o *La Prensa* se ocupaban de diversos temas los cuales eran presentados a través de un diseño de página y edición que no resaltaba, habitualmente, con grandes titulares ni copetes lo central de la información. Las páginas se nos presentan hoy (cuando la fotografía, el diseño y lo audiovisual han adquirido tanta relevancia) como “sobrecargadas” de información escrita, con pocos o casi nulos espacios de “aire” que no permiten reconocer rápidamente el comienzo o el final de cada nota o sección.

Las publicaciones de las que recogimos nuestro corpus son básicamente *La Nación* y *Caras y Caretas*, por ser las más importantes en cuanto a tirada y difusión en la ciudad de Buenos Aires y también porque en ellas aparece rápidamente la fotografía como elemento que se suma a la información escrita. Por otro lado hemos consultado el periódico anarquista *La protesta*, que se ubica en las antípodas de los anteriores tanto desde el plano ideológico, como del comercial.

Fundado el 4 de enero de 1870 por Bartolomé Mitre, el diario *La Nación* se constituyó rápidamente en la voz de los sectores más conservadores del país, allegados al ejército y a la Iglesia Católica. Al principio salía todos los días menos los lunes, con cuatro páginas de ocho columnas, en el año 1907 ya contaba con ejemplares que oscilaban entre las doce y las veinte páginas y su formato “sábana” se fue también reduciendo paulatinamente. En el año 1902 la fotografía ya estaba incorporada al diario, a través del Suplemento Ilustrado, con un formato más pequeño que el del cuerpo del diario y con el objetivo de competir con las revistas ilustradas.

Las noticias solían agruparse de acuerdo a los contenidos que desarrollaban. Las primeras páginas estaban dedicadas a lo que hoy llamaríamos anuncios comerciales y clasificados: búsqueda y oferta de personal doméstico, alquiler de habitaciones, compra y venta de inmuebles, ganado o mercadería de lo más variada. La información

proveniente del interior del país y del extranjero se presentaba en la sección *Telegramas de nuestros corresponsales*. Durante los años que nos ocupan se observan publicidades entre las que se destacan: cigarrillos *Cuesta abajo*, ginebra *Bols*, motores *Otto*, tienda *El Siglo*, extracto de malta *BéBé*, ginebra *Néctar*, cacao *van Houten*, y muchas otras, lo que evidencia que el sostén económico de la publicación se repartía entre las ganancias dejadas por la publicidad y la suscripción de los lectores. Las últimas páginas estaban dedicadas a los negocios, remates, información bancaria, cotizaciones, datos de importación y exportación y el movimiento de los mercados.

Además de los diarios, existía a principio de siglo una gran variedad de revistas que combinaban la información con el entretenimiento.

Caras y Caretas fue una de las más populares publicaciones que logró imponer una fórmula de lectura basada en la combinación de textos e imágenes. Su éxito (que se mide también por la cantidad de propuestas que aparecieron imitando su estilo: *PBT*, *Don Basilio*, *Papel y Tinta*, *Fray Mocho*, *Tipos y Tipetes*) fue construido gracias a su habilidad para hacer más dinámicas y comprensibles las noticias de actualidad. *Caras y Caretas* logró satisfacer la demanda popular de información en el amplio sentido de la palabra.

Su pequeño formato, el bajo costo con el que salía al mercado y lo atractivo de su diseño e ilustraciones la convirtieron rápidamente en una de las preferidas de un público amplio y diverso.

Su estructura respondía a las demandas más disímiles y, a través de diferentes secciones, se cruzaban el humor, lo artístico y la información de actualidad. Fue concebida más con el propósito de crear una forma de entretenimiento que fuera rentable, que para dedicarse exclusivamente a las noticias sociales y políticas.

Geraldine Rogers (2008) describe la estructura de la revista de la siguiente manera: Tapa y contratapa con un dibujo alusivo a la actualidad del momento. Era en color y pronto se convirtió en la sección más emblemática de la publicación. El dibujo caricaturesco de la tapa diseñado por Mayol casi siempre se inscribe dentro de un rectángulo y solía aludir a situaciones políticas y de actualidad. Muchas veces las

imágenes se acompañaban con textos irónicos y satíricos que comentaban algún suceso político. Las páginas iniciales solían presentar noticias deportivas y acontecimientos sociales y políticos internacionales. Entre las notas se reproducía un gran porcentaje de publicidad que fue la forma de financiamiento fundamental de la publicación.

Las páginas centrales contenían secciones más o menos estables: “Sinfonía”, “Caricaturas contemporáneas”, “Menudencias”, “Correo sin estampillas”. Fuera de estas secciones fijas se ubicaban otras notas de diversos temas entre las cuales se encontraba “Galería de inmigrantes”, una sección muchas veces acompañada por fotografías que tomaba al inmigrante dentro de su mundo social como nota de color. “Tipos populares” y “Paseos fotográficos por el municipio” eran otras de las secciones donde es frecuente encontrar al trabajador fotografiado en la actividad de su oficio. Las diecisiete páginas finales estaban compuestas por publicidad y otras secciones variables donde se destacaban las “Páginas infantiles” e “Inventos útiles” entre otras.

La revista surge en Montevideo entre los años 1890 y 1897, por eso su segunda etapa, en la Argentina, contó con la participación de escritores orientales en la sección “Actualidad uruguaya”.

Pero lo más revolucionario de su aporte fue la incorporación de la fotografía. Romano (2004) señala que la cámara fotográfica aparece junto al pincel como sinécdoque de las artes visuales en la Circular que anunció la aparición del primer número de la revista, el 19 de agosto de 1898.

En nuestro país los responsables en sus orígenes fueron: José Alvarez como director, Eustaquio Pellicier como redactor y Manuel Mayol como dibujante, lo que muestra la importancia que se le daba y el equilibrio que se buscaba entre los textos verbales e icónicos.

Como decíamos una de las ventajas fundamentales, en cuanto a venta y popularidad, que obtuvo *Caras y Caretas* en relación a otras publicaciones de la época se debió al importante lugar que ocupó la imagen en general y la fotográfica en particular en sus páginas. Fue uno de los primeros medios que usó los procesos de reproducción tecnológica que permitieron difundir, de forma masiva, fotografías. Se han estudiado

las consecuencias que este hecho tuvo, las diferentes estrategias de lectura que trajo consigo y la forma en que favoreció a su popularidad ¹

Según Verónica Tell (en Laura Malosetti, Marcela Gené Compiladoras, 2009: 152) *Caras y Caretas* produjo un cambio en los modos de consumir imágenes y alteró las posiciones tradicionales del original y la copia. La revista estimulaba la colaboración de sus lectores al convocar abiertamente el envío de fotografías para su publicación: vistas urbanas, retratos, acontecimientos sociales, políticos o culturales. Se imponía como condición que la misma no se hubiera publicado anteriormente.²

Entre sus notas predominan las crónicas. Forma discursiva incorporada al periodismo de la época, que se caracteriza por tener un narrador que es a la vez testigo ocular de aquello que cuenta. El escritor intercalaba sus observaciones con formas verbales que combinaban la escritura más tradicional con ciertos modos de la oralidad. Las crónicas aparecidas en las revistas tienen un lenguaje sencillo, directo, personal, mezclado con el uso de formas más literarias y tradicionales donde abundan los adjetivos y el énfasis en las descripciones. Esta forma fue apropiada para expresar las nuevas realidades de los protagonistas de la ciudad moderna. La fusión de lo que se ve con lo que se cuenta, de lo escrito con la imagen, será característica de las notas de *Caras y Caretas*.

¹ Para ver el origen de la revista, su antecesora uruguaya, sus productores, directores y los modelos de publicaciones extranjeras que le sirvieron como antecedentes véase Rogers (2008) y Romano (2004). Para ver las funciones inéditas del uso de la fotografía en el semanario consultar Tell, Verónica en Malosetti, Gené Compiladoras, 2009).

² Verónica Tell analiza la particular circulación de imágenes fotográficas que estableció *Caras y Caretas* a través de su gabinete fotográfico. La función informativa se va a ver complementada por la de comercialización. El semanario ofrecía a sus lectores la posibilidad de comprar copias de las imágenes que habían sido publicadas. El público podía, de esa forma, coleccionarlas y conservarlas encuadradas en forma de álbum.

Lo que aparece en el cambio de siglo no es solo la multiplicación de las imágenes sino también en las formas de difusión: paquetes de cigarrillos, postales, almanaques, revistas. (...) *Caras y Caretas* llevó adelante la masificación de fotografías gracias a la impresión fotomecánica. Al principio buscaba las fotografías que necesitaba, pero al año de vida lanzó una solicitud donde **comunicaba a sus lectores que el semanario recibiría fotografías para ser reproducidas en sus páginas**. Estas imágenes podían ser el inicio de notas de los más diversos temas; vida urbana, los oficios, las festividades, paseos y monumentos y también la vida laboral. El semanario se comprometía a poner el nombre del fotógrafo y a pagar por las imágenes, la condición era que las fotografías no hubieran sido publicadas por otros medios. (Tell en Malosetti; Gené Compiladoras, 2009 ver sobre todo páginas 151, 152, 154, 155, 156)

Frecuentemente las crónicas literarias están acompañadas por fotografías o ilustraciones que refuerzan de alguna manera su punto de vista.

1.2 Imágenes y textos: condiciones técnicas y económicas

Una de las cuestiones fundamentales a la hora de seleccionar el corpus de imágenes para esta investigación fue la de delimitar los ejemplos a aquellas fotografías que pudiéramos constatar habían tenido una importante visibilidad en su época. Las fotografías aparecidas en los medios comerciales fueron pensadas para ser miradas por otros y su circulación masiva las ubica en un lugar de privilegio a la hora de crear imaginarios en el público receptor. Estas fotografías adquirieron sus características gracias a un contexto múltiple conformado por lo social, lo institucional, lo técnico y lo ideológico.

El estudio de las condiciones técnicas y materiales de la impresión nos sirve para evaluar con más precisión qué tipo de fotografías podían ser incorporadas a la prensa.

La técnica de reproducción de imágenes que logró mayor desarrollo en nuestro país durante el siglo XIX fue la litografía, pero su límite estaba dado por la necesidad de una prensa distinta a la tipográfica, lo que no permitía que imagen y texto convivieran en un mismo espacio. La gran expansión de las ediciones ilustradas se produjo a fines del S XIX y principios del XX gracias al desarrollo del fotograbado de medio tono y la fotomecánica (surgida en la década de 1880).

Esta técnica permitió obtener transparencias negativas o positivas de dibujos, fotografías y textos. Será fundamental para hacer una copia exacta en la plancha, al ponerse en contacto con ella. Lo que genera es la elaboración de negativos y positivos para su reproducción en diferentes medios de impresión. La fotomecánica permitió reproducir cualquier tipo de imagen (texto, ilustración, fotografía) y de esa manera superar el pegado manual de las imágenes en el papel.

El fotograbado de medio tono (sistema que generaba una trama compuesta por puntos a partir de la imagen fotográfica) se aplicó a la impresión de fotografías y permitió la difusión a gran escala de textos acompañados por fotos. La reproducción industrial de la

imagen le dio a la fotografía un lugar fundamental a la hora de crear o condicionar la opinión pública sobre los temas más diversos.

Estas técnicas dieron origen a una multiplicidad de productos, soportes y formatos (revistas, diarios, postales, almanaques) que democratizaron la imagen en sus diversas formas.

A lo largo de la década de 1890 aparecieron múltiples publicaciones que usaban la impresión fotomecánica: *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*, *La Revista Moderna*, *Instantáneas Argentinas* y *Caras y Caretas*, muchas de ellas colocaban el nombre del fotógrafo al pie de la imagen y el nombre del taller de fotograbado. En otras oportunidades solo se ponía el nombre de la publicación como dueña o propietaria de la imagen por ejemplo: *Fotografía de Caras y Caretas*.

Los avances tecnológicos permitieron la aparición de la fotografía en la prensa y este recurso se convirtió en un elemento de vital importancia a la hora de posicionarse en un mercado altamente competitivo. De a poco los diarios tuvieron que incorporar al grabado y la fotografía para poder competir con las revistas ilustradas, estas eran muy conscientes del poder y la fascinación que ejercía sobre los lectores.

En sus primeros años la fotografía que se incorporaba a las publicaciones masivas tuvo un papel ambiguo ubicado entre el arte y el documento. Entre las primeras imágenes eran frecuentes los retratos de personas públicas o socialmente importantes en varias oportunidades estos retratos conservaban su forma de marco oval y estaban acompañados por marcos, muchas veces decorados y ornamentados que destacaban a la figura.

La foto instantánea, característica del periodismo actual, va a ir adquiriendo cada vez mayor importancia. Este tipo de fotografías funcionaba como un elemento de prueba y evidencia y se distinguía, en ese uso, de otros tipos de imágenes donde lo que prevalecía eran los procedimientos plásticos y formales. Volveremos sobre estos temas en los capítulos tres y cuatro, pero básicamente es esa función probatoria lo que distinguirá a la foto del resto de las imágenes que también se ocuparon de los mismos temas. Sin embargo la distinción que podemos hacer entre la “función informativa” asignada a la fotografía en oposición a la “ilustrativa” del dibujo es más compleja y ambigua de lo que aparece a primera vista.

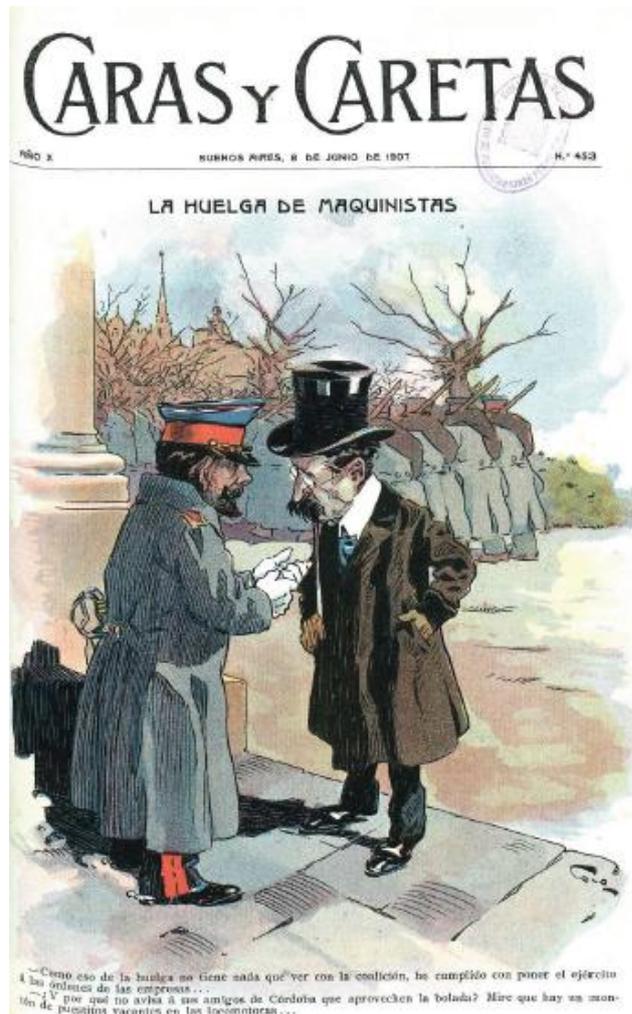
1.3 Las publicaciones comerciales: *La Nación* y *Caras y Caretas*

El trabajador formó parte de los temas que merecieron ser fotografiados. El movimiento obrero y particularmente el anarquismo fueron referencias constantes en *Caras y Caretas*.

Si bien no se puede homologar al movimiento obrero, o al trabajador, con el anarquismo (porque este movimiento excedía el límite de la clase trabajadora y se dirigía también a intelectuales, artistas o profesionales) sin duda, como hemos visto en el Estado de situación, fue una de las formas más usuales de representación que tuvieron en la primera década del siglo.

Las noticias que los tenían como protagonistas se vieron en el semanario evocadas desde las formas más diversas: caricaturas, folletines, dibujos o grabados, noticias sociales, cuentos, o series fotográficas que se asemejan a las fotonovelas. Por eso mismo las secciones de la revista que se ocuparon del mundo del trabajo fueron variadas.

Entre ellas encontramos las tapas. El mundo de los trabajadores se presenta en tapa, a través de la caricatura, sobre todo cuando se difundían cuestiones relacionadas con las huelgas y reclamos:



- Como eso de la huelga no tiene nada que ver con la coalición, he cumplido con poner al ejército a las órdenes de las empresas...
- ¿Y por qué no avisa a sus amigos de Córdoba que aprovechen la volada? Mire que hay un montón de puestitos vacantes en las locomotoras...

Caras y Caretas 8 de junio 1907



Caras y Caretas, 22 marzo 1902

Esta protesta de los organilleros en contra del cobro de patentes está escrita en forma de poema y dice entre otras cosas

La vida fuera muy triste suprimiendo el organillo.
 Además si usted insiste,
 y el organillo no existe,
 morir debe el conventillo.
 Esas aglomeraciones
 de gente, que en condiciones
 pésimas de higiene vive,
 ¿cómo, que vivan, concibe,
 Sin polkas ni rigodones?
 (...)

Eran pocas las secciones que incorporaban el color dentro de la revista, la ilustración con la protesta de los organilleros da cuenta de la relevancia que adquirirían las cuestiones obreras dentro de la publicación, al dedicarle un espacio significativo y plásticamente importante.

En las llamadas “Páginas artísticas” es frecuente encontrar dibujos o grabados que evoquen oficios o personas trabajando.



Caras y Caretas, 22 de marzo 1902

Esta obra es un ejemplo del límite difuso que existe a veces entre pintura y fotografía. En ella se observa a un grupo de pescadores, en un momento de su tarea, recogiendo los pescados atrapados en las redes. El realismo de la pintura la asemeja a cierta fotografía documental, donde no prevalece la intención de hacer un comentario sobre esta actividad sino simplemente mostrarla sin evidenciar un punto de vista subjetivo o crítico en relación a ella.

Otro recurso fue el de la serie fotográfica. En este caso vemos una sucesión de tomas que pueden leerse como una “fotonovela”, una serie de trabajadores, en pose, dentro de su espacio de trabajo.



Caras y Caretas, 17 de mayo 1902

La inclusión del descanso dominical entre los derechos del trabajador, uno de los reclamos básicos del gremio del comercio, se incorpora mediante una secuencia de acciones y poses. Analizaremos otros casos de serialidad fotográfica en el último capítulo. En ellos también se observa que la gráfica editorial remite a la historieta, debido a la estructura de las viñetas donde el texto sirve como marco a las imágenes, pero también al cine. La elección de este dispositivo produce una fusión entre lo informativo y lo anecdótico. Entre el entretenimiento y la llamada “realidad”.

Desde la narrativa también se incorporó a la fábrica como tema. En el cuento “El alma de las fábricas” uno de los personajes le dice al otro en relación a una enorme fábrica abandonada:

El texto ficcional reivindica aspectos de la clase obrera que difícilmente puedan aparecer de manera tan clara y evidente en la revista. La ficción es un espacio que permite la aparición de otras voces, la del obrero, la del inmigrante y sobre todo el rescate de la hermandad de los trabajadores y la empatía que se produce entre ellos y su lugar de trabajo. La fábrica es entendida como una casa y el trabajo es concebido como un motor que pone en marcha la economía pero también es descrito como un acontecimiento colectivo que se nutre de espíritus, aspiraciones y deseos.

El folletín, novela en episodios, fue uno de los géneros/sección frecuentes que incluía la revista. En estos relatos también aparecieron como protagonistas los anarquistas pero menos para hablar del movimiento obrero organizado, que para presentarlos como un nuevo tipo de criminal, propio de las sociedades industrializadas. Los personajes de *Misterios del anarquismo* estaban más cerca del delincuente que del obrero, el relato tomaba, desde el formato policial, a uno de los movimientos políticos que más impacto producía en el público.

Misterios del anarquismo fue publicado desde el 13 de abril de 1907 hasta el 24 de agosto del mismo año y firmado por Antonio Sánchez Ruiz. Cada entrega se presentaba en dos páginas interrumpidas por la publicidad de jabón o pildoritas *Reuter*, ginebra *Bols* y otros auspiciantes de la revista.

La historia tiene como protagonista central a William Wallace, un famoso detective, muy educado, altamente racional que usa su inteligencia al servicio del Estado inglés y que tendrá como objetivo impedir que los cuatro anarquistas más crueles del mundo provoquen un atentado el día de la boda real entre Alfonso XIII y Victoria Eugenia Ana de Battenberg. Las influencias literarias de este folletín se encuentran rápidamente en las novelas policiales y en los relatos fantásticos de Julio Verne, tan populares en esa época. Sin embargo es llamativa la referencia al personaje de Doyle y la forma en que ésta se evidencia. En el primer episodio Wallace pide no ser confundido con Sherlock Holmes:

(...) que no se me crea un “detective” vulgar o diletante imaginario. Yo he oído hablar de un personaje fantástico creado por Conan Doyle, el popular novelista; pero juro por mi honor que

solo conozco de nombre a Sherlock Holmes y que nunca he tenido tiempo de hojear ninguna de las novelas de mi compatriota. Hombre de acción, gusto más de lo real que de lo imaginario; me seduce más el hecho que la teoría; y en vez de leer novelas, me place realizarlas, siendo yo el protagonista de estas novelescas empresas.

Soy un aventurero del peligro, un apasionado de lo desconocido (así llamo yo a lo misterioso real), un enamorado de la lucha brava e inteligente.

Caras y Caretas, 13 de abril 1907

De esta forma queda establecida la similitud con el personaje literario y a la vez el deseo de diferenciación. Wallace se construye a imagen y semejanza de Holmes pero al mencionar, por boca del mismo personaje, que él no es fantástico coloca a los sucesos descriptos como algo que ocurrió (o podría ocurrir) en la realidad: (...) *gusto más de lo real que de lo imaginario; me seduce más el hecho que la teoría; y en vez de leer novelas, me place realizarlas, siendo yo el protagonista de estas novelescas empresas.* De esta manera el folletín pide ser leído más desde lo documental que desde lo ficcional.

Los enemigos de Wallace serán cuatro anarquistas famosos. Así nos los presenta el detective:

Iba a operar contra cuatro de los anarquistas más peligrosos que se habían acogido al refugio universal de la capital inglesa. Dos eran italianos fanáticos petrificados por su idea y muy capaces de desgajarse, como un alud, destruyendo cuanto encontraran a su paso; más que dos hombres, eran dos proyectiles humanos. Otro era francés, tan fanático como los anteriores, pero más hábil, más capaz de producir una catástrofe, pero no en las proporciones de los dos italianos. Y el tercero era ruso, el más temible; un joven rico, cultísimo, educado en París y huido de su patria, que abominaba de la barbarie dinamitera de sus compañeros, pero no por destructora, sino por ineficaz. Era partidario del puñal y con la más amable de las sonrisas, dibujando una cortesía perfecta, era muy capaz de hundir su cuchillo en una garganta regia, sin dejar de sonreír al esfuerzo. Los anarquistas X. H. T. y B. muy conocidos míos, eran, los cuatro, hombres muy capaces de sonreír ante la muerte.

Caras y Caretas, 13 de abril 1907

La suma de las particularidades de cada uno de los anarquistas se transforma en un resumen preciso que el imaginario de la época había construido alrededor de ellos. Todos europeos, los italianos presentaban la parte más irracional, emotiva y físicamente

comprometida de la lucha. Son descriptos como “*dos proyectiles humanos*” o como un “*alud*”, fuerzas destructivas e irracionales. El fanatismo de los latinos, (el francés también comparte esos rasgos) es compensado por la “racionalidad” del ruso. Este personaje es descrito con características más románticas. A él se asocian la riqueza, el pensamiento y la formación intelectual. Esos atributos construyen parte fundamental de la doctrina anarquista que, cómo mencionamos en el capítulo anterior, compartía la admiración de la época por el pensamiento positivista. Volveremos desde el análisis fotográfico a las características atribuidas al anarquista en el último capítulo para demostrar la enorme ambigüedad que se condensa en su representación en los medios gráficos de la época.

Ciertas estrategias discursivas pueden tener su correlato en las noticias de actualidad. Dos años después, el epígrafe que acompaña al retrato del juez encargado de detener a Simon Radowitzky, informa acerca de la estrategia de denominar “Equis” al anarquista para mantener su anonimato



Caras y Caretas, 20 de noviembre 1909

La composición del anarquista como “tira-bombas”, hombre que no le teme a la muerte y máquina de matar por fanatismo va a ser completada por las ilustraciones de Fernández Peña. En la primera página, de la primera entrega, se muestran dos hombres. El primero está vestido con un saco gastado, una boina y lleva en la mano una bomba prendida y a punto de ser lanzada, en un espacio que no se reconoce, (el fondo solo es

El relato de *Caras y Caretas* describirá, a lo largo de las entregas, distintos lugares por donde se va desarrollando la acción y entre ellos se encuentran las viviendas obreras en las que se esconden los anarquistas buscados por el policía:

(...) me encaminé al barrio obrero en que tenían su domicilio Nicolini y Cresolo.

Son, por cierto, muy dignos de visitarse este domicilio y el barrio en que está enclavado; pero variadamente peligroso. La casa en cuestión, refugio de aquellos hombres, es como la bodega de un barco, náufrago en lo insondable del mar. Así aquella casa, ruinoso, hediondo y lóbrego, parecía hundida en la inmensidad de Londres, en un barrio que podría considerarse como una isla perdida en el océano. La diferencia está en que en las bodegas de los barcos habitan ratas y en aquella casa viven hombres.

Caras y Caretas, 4 de mayo 1907

Cuando dejé el barrio obrero y me ví en terreno civilizado, acudí a un teléfono (...)

Caras y Caretas, 11 de mayo 1907

La fascinación por lo exótico está presente en la descripción de los barrios obreros, que se encuentran alejados del centro “civilizado” y son “muy peligrosos” pero a la vez, “dignos de visitarse”. La casa es descrita como “la bodega de un barco, náufrago en lo insondable del mar”. El barco es uno de los espacios más directamente relacionados con la inmigración. Todos los anarquistas han llegado a la Argentina en uno de ellos y muchos fueron devueltos a su país de origen también a bordo de los grandes trasatlánticos. La casa de estos delincuentes no se concibe como un lugar estable, físicamente incorporado a un país o territorio, sino como una “isla perdida en el océano”. La idea de “refugio” también se asocia con lo clandestino y todas las particularidades con las que se lo describe: “ruinoso, hediondo, lóbrego” son las que preocupaban a los higienistas de la época. Así eran los conventillos de principio del siglo pasado donde vivían la mayoría de los inmigrantes y sobre los cuales se implementarán las políticas de salubridad del estado. Esas prácticas higienistas intentarán terminar con las plagas: “con las ratas que habitan esas bodegas”.

La novela también construirá también su versión acerca de los atentados violentos y destructivos.



En el fondo de la habitación se nos aparecieron cinco caras trágicas, en actitudes francamente siniestras.

En medio de un montón de dinamita y de bombas y cachivaches infernales, vagamente iluminados por un quinqué de pantalla verde , se destacaban tres hombres, con sendos cuchillos en las manos, y mas al fondo aun, inclinados hacia la dinamita y con dos bombas en las manos distinguí a Nicolini y a Cresolo.

Caras y Caretas, 18 de mayo 1907

Otra vez desde la ilustración y el relato se nos muestra un grupo violento (al que se lo vuelve a comparar con fieras), que emerge desde un fondo de sombras (¿o fuego?) armado y con expresiones en sus cuerpos y sus caras llenas de ira. Los hombres irrumpen desde la *dinamita, las bombas y los cachivaches infernales*. El texto es rico en imágenes que evocan lo lúgubre del espacio y los objetos se encuentran en él “*vagamente iluminados por un quinqué de pantalla verde*”. Podemos imaginarnos entonces, esos rostros iluminados por una tenue luz verde y la forma en que ésta enfatiza el carácter “bestial”, casi inhumano, de los anarquistas.

La violencia ligada a este grupo será una presencia constante en los medios gráficos de la época y se verá tanto en los relatos ficcionales como en las noticias de actualidad.

Pero esta estereotipación de la figura del anarquista como un “tira-bombas” no es exclusiva de los medios comerciales. Este dibujo aparecido en *La Protesta*, en abril de 1909, hace referencia a la suba del precio del pan y en la ilustración se presentan dos personajes a los que reconocemos como al dueño de la panadería y al trabajador. El anarquista, más grande e imponente que el patrón, tiene a sus pies una de las herramientas que tradicionalmente lo han caracterizado y es casi un sinónimo visual del trabajo manual: el pico. Este trabajador le presenta al propietario dos opciones: la rebaja o la bomba.



. -Elija: o la rebaja o la bomba

La Protesta, 22 de abril 1909

En la misma publicación vemos nuevamente el uso de la violencia, la patada y la pistola (que son las que realmente “hablan” a través de la incorporación del globo de diálogo que sale del cañón del arma y de la leyenda escrita sobre el zapato) para exigir el pago del aguinaldo:



La Protesta, 1 de enero 1909

Las dimensiones de la pierna y el zapato son notoriamente más grandes que la figura del burgués, y es la acción violenta de la patada la que hace que se derrame el oro que éste lleva.

Si en *Caras y Caretas* la presencia del trabajador, como individuo o grupo, está muy presente en forma de caricatura, folletín, fotografía y notas, no pasará lo mismo en el diario *La Nación* donde su presencia se limita casi exclusivamente a las notas de actualidad y no se le destinan fotografías. Las noticias del mundo obrero aparecen en la sección “Ecos del día”, donde el diario recoge lo más importante de la jornada. Las notas dedicadas al mundo del trabajo aparecen tituladas como “Cuestiones obreras” o “Movimiento obrero” y en ellas se presenta información referente a la actividad social y política de los sindicatos, a las reuniones, sus oradores y las asambleas características del movimiento obrero

organizado. Estas notas solían ser de dos párrafos (a veces solo unas pocas líneas) que, de manera escueta y sin valoraciones evidentes sobre aquello que informaba, daban cuenta de la actividad gremial.

La presencia de fotografías será muy escasa en comparación con la revista y ello por varios motivos. Las publicaciones diarias no podían incluir gran cantidad de fotos debido a los tiempos de impresión que se requería, entonces tuvieron que buscar estrategias para competir con las revistas. *La Nación* sacaba, en los años que nos ocupan, los días jueves un suplemento ilustrado que por lo general era monográfico o tomaba dos, o a lo sumo tres temas por número. En ellos la “vedette” era la fotografía, en muchos casos las imágenes se presentaban sin ninguna nota que las acompañara y, en otros casos, el texto escrito estaba al servicio de comentar aquello que se mostraba.

Pese a las dificultades técnicas, la imagen fotográfica irá adquiriendo cada vez más presencia en los diarios, muchas veces como un simple reemplazo de las ilustraciones: fotografías de propiedades (para su venta), animales que obtuvieron algún premio en las ferias de la Sociedad Rural, novedades en maquinarias agrícolas, retratos de personalidades importantes, tanto nacionales como extranjeras y luego publicidad, cuya imagen oscila entre la fotografía y el dibujo.

Sin embargo era la foto de actualidad la que se había convertido en un elemento novedoso para el público. Ésta servía para acompañar las noticias del día y son muy escasas en el diario en los primeros años del siglo. A pesar de ello hay excepciones. El jueves 15 de febrero de 1907 aparecen cuatro fotografías sobre “Los sucesos de San Juan” una noticia que ocupó un lugar importante en el diario durante varias semanas. En ellas se ven la “Casa de Gobierno” provincial tomada, la “Junta de gobierno provisional”, el “Entierro de las víctimas” y la escuela donde se desarrolló la revuelta. Si bien, por supuesto no eran imágenes “del día” ni de ayer, con ellas se pretendía ilustrar aspectos de un hecho político relevante de plena vigencia entre la población.

Una de las fotos de actualidad con la que se ilustra la nota es la del grupo que llevó a cabo el golpe.



Grupo revolucionario

La Nación, 15 de febrero 1907

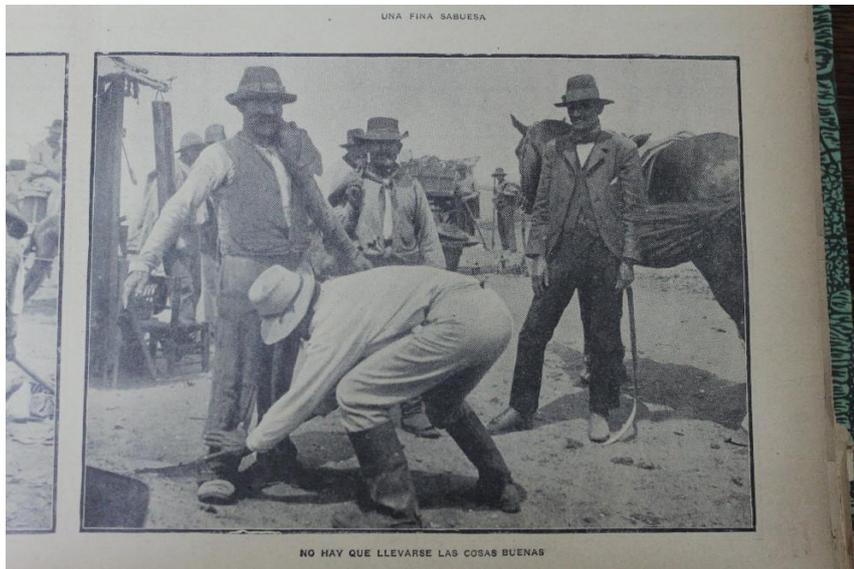
La foto, lejos de ser una “instantánea”, es una composición en forma de retrato grupal en la que se muestra a los protagonistas de la revuelta de forma ordenada, con sus trajes y sombreros, posando para la cámara.

Durante el año 1907, el suplemento ilustrado del diario estuvo dedicado, entre otros, a los siguientes temas: los premios del XIII concurso de la Sociedad de Fotografía Argentina de Aficionados ³, los distintos proyectos de ampliación de la casa de gobierno, “La ciudad de Rosario. Demostración gráfica de sus progresos”, el suplemento del 14 de febrero dedica trece fotos de gran tamaño a la maqueta para el monumento del General Mitre, este tema se repetirá en el suplemento del 28 de febrero y en el del 25 de abril. En otros números: “El golf en Mar del Plata”, “La Ciudad de La Plata, el Hospital Carlos Durand”, “San Nicolás de los Arroyos”, “Sociedad Rural Argentina”, “Los finlandeses en Misiones”; “La conservación de la fe, hospital de niños”, “El decorado de la catedral”, “Bahía Blanca, los progresos urbanos”

Un número que merece especial atención es “En la quema de basuras” del 18 de febrero de 1907. Ilustrado con catorce fotografías en las que se muestran a personas en el basural,

³ La imagen más grande entre las ganadoras muestra la “Nueva máquina rotativa de La Nación”. Esto da cuenta de la importancia que tenía para el diario la incorporación de nueva tecnología que le permitiera mejoras en las condiciones de impresión.

buscando objetos de valor, comiendo o trabajando. Los epígrafes que acompañan las fotos hacen alusión a lo pintoresco: “Promiscuidad pintoresca”, a la delincuencia: “No hay que llevarse las cosas buenas”, al aprendizaje que dejan las situaciones duras de la vida: “Aprendizaje provechoso” y por último a la felicidad de los que viven en la pobreza: “Dichosos a pesar de su miseria”



No hay que llevarse cosas buenas

La fotografía, al mostrar a un hombre palpando a otro, establece una equiparación entre el indigente que frecuenta el basural para encontrar algo de utilidad (que fue previamente descartado por su propietario original) y el delincuente que roba lo que no le pertenece.

El control se lleva a cabo delante de “testigos” y el presunto “sospechoso” no parece resistirse a la supervisión, mira y sonríe a la cámara. Los tres hombres que miran de forma directa al objetivo también ríen y no se distinguen ni a través de su vestimenta (saco o chaleco, pañuelo al cuello y sombrero) ni desde su fisonomía (estatura mediana, con bigotes y, hasta donde nos permite ver la foto, de mediana edad) El que supervisa no expone su cara al público y viste de un color claro que permite distinguirlo, desde la acción y la ropa, del resto del grupo.



Promiscuidad pintoresca

Los cerdos y la basura de la que se alimentan están en el primer plano de esta fotografía, como fondo las viviendas precarias construidas con chapas y tablones y en el centro, rodeado de otros animales, un niño, supuesto habitante del lugar, que posa para el fotógrafo. Estos elementos componen el paisaje de la pobreza, las villas que crecieron junto a los centros urbanos para albergar a todos aquellos que quedaban desplazados de la gran ciudad. Este paisaje se diferenciará de otros, frecuentes en los suplementos ilustrados del diario *La Nación*, que tienen como objetivo mostrar los progresos de la sociedad moderna.



Dichosos a pesar de su miseria

La “dicha” que se le atribuye a la miseria puede leerse de varias formas. Habla del acostumbramiento necesario de las pésimas condiciones de vida de los que la sufren y también de la ligereza con que se la lee desde los sectores más privilegiados de la sociedad. Esa dicha marca también la naturalización de la desigualdad y hace menos problemático el conflicto entre clases.

Podríamos aventurar otra lectura del motivo que lleva al diario a definir como “dichosas” a las personas que viven en el basural. Esta puede tener que ver con la sonrisa que muchos de ellos dedican a la cámara. Esa normativa implícita que rige el comportamiento frente al aparato de tomas está interiorizada por sus ocasionales modelos y excede el ámbito o el motivo por el cual son retratados. Frente a la cámara fotográfica: se sonríe.



Aprendizaje provechoso

Este mundo de la marginalidad, para el diario La Nación, ofrece algo atractivo desde lo exótico, el barrio de la quema quedaba alejado del centro de la ciudad y sus habitantes eran de alguna forma ese “otro” que no pertenecía del todo a la llamada “sociedad” y a la vez servía como punto ejemplificador, se puede ser pobre y a la vez feliz si se aprende de esa experiencia.

El número dedicado a la quema de basuras es altamente llamativo porque contrasta con el perfil que suele tener el suplemento del diario reservado, la inmensa mayoría de las veces, a mostrar mediante fotografías los adelantos técnicos, el progreso de las ciudades y sus personajes más importantes.

Solo hay un número de los suplementos ilustrados de 1907, dedicado a un tema directamente relacionado con el mundo de los trabajadores. El 21 de marzo con el título: “Las casas para obreros, El primer paso - la acción de las autoridades” aparecen cinco fotografías que muestran las construcciones destinadas a viviendas para obreros y en una de ellas se ve a un grupo de los obreros de la fábrica. La nota cumple la función de informar sobre las acciones que realizaría el gobierno en torno a la problemática habitacional de los trabajadores.

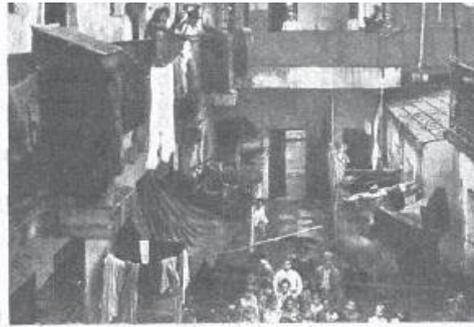


La Nación, 21 de marzo 1907

Una de las fotos (inferior izquierda) es la misma que publicó *Caras y Caretas* el 13 de abril de ese mismo año, pero mientras que en la revista las fotos de los proyectos de las nuevas casas servían para comparar con las actuales viviendas obreras: sucias, chicas y poco higiénicas, en *La Nación* solo se muestran las fotografías de las casas que el gobierno promete.



Modelo de casa que adoptará la municipalidad



Cómo viven actualmente los obreros.—Una casa de inquilinato en un barrio céntrico de Buenos Aires, ocupada por centenares de obreros



Habitaciones de obreros

Caras y Caretas, 13 de abril 1907

La misma imagen refuerza la acción positiva del gobierno, en cuanto a las medidas que está tomando para resolver la problemática habitacional, en *La Nación*, y sirve para señalar, por comparación, la precariedad de las viviendas actuales de los obreros en *Caras y Caretas*.

Otro punto interesante a destacar en el diario es la recurrencia de fotografías donde aparecen personas trabajando, o ejerciendo algún oficio, pero dentro de instituciones benéficas: cárceles o asilos destinados a enfermos, detenidos y discapacitados. El suplemento ilustrado dedicado al “El asilo de mendigos”, del jueves 9 de mayo de 1907, es un ejemplo. En ese número aparecen dieciséis fotografías del asilo, sus habitaciones, los talleres, el comedor y los internos. En algunas de ellas pueden observarse a los asilados en los distintos talleres: jardinería, sastrería y carpintería. Las imágenes no están acompañadas por ninguna nota o crónica. El trabajo se muestra como una actividad que dignifica y al servicio de la curación del enfermo.



La Nación, 9 de mayo 1907

Otro caso similar aparece el 18 de julio de 1907 en el suplemento dedicado al “Hospicio de las Mercedes”. También acá se incorporan fotos de los internos trabajando en los talleres. El trabajo acompaña al orden y la limpieza de las habitaciones.



La tarea es dura. Empero no es muy exigente con los enfermos, de suerte que el trabajo es llevadero y saludable . Proporciona un excelente ejercicio y distrae. Por lo demás ahórrase el hospicio buenas sumas merced a la labor de sus pensionistas. De esta suerte la obra, construida de forma irreprochable, será terminada realizándose importantes economías

La Nación, 18 de julio 1907

El epígrafe señala que el trabajo es “llevadero y saludable”, proporciona “ejercicio y distrae”

Y menciona al pasar que permite realizar “importantes economías” haciendo alusión al ahorro que tendrá la institución al servirse del trabajo no remunerado de sus internos.



La misma estrategia es usada el 27 de junio en el suplemento que se dedica, entre otros temas, al “Asilo y Escuela de Artes y oficios de la Asociación General San Martín”



Diez de los asilados aprenden el oficio de saetre, y a pesar de su corta edad, son ya elementos positivamente útiles, pues es posible ahora confeccionar prendas que proporcionan al asilo algunos ingresos . Notáanse en los niños muy apreciables aptitudes cara al oficio que les permitirán más adelante ganarse la vida honradamente

La Nación, 27 de junio 1907

Podríamos decir que en estas fotografías el trabajo aparece como una actividad incuestionable e idealizada (siguiendo un ideal que sostiene un mundo del trabajo sin conflictos ni reclamos). Los internos pueden recuperarse y sentirse útiles (y sobre todo ser útiles a la comunidad) a través de su esfuerzo. El trabajo infantil es justificado como una posibilidad de aprendizaje que le permitirá al niño “ganarse la vida honradamente” y a la vez porque “pese a su corta edad, son ya elementos positivamente útiles (...) que le proporcionan al asilo algunos ingresos”. El mundo del trabajo aparece en estos espacios cerrados y controlados por el Estado como algo carente de conflicto, donde no se asoman ninguno de los cuestionamientos propios del mundo laboral exterior. En todas las fotografías aparecen distinguidos los internos que trabajan y la autoridad que supervisa. La actividad se realiza de manera ordenada, las carretillas son llevadas en fila, los escritorios no se superponen, la concentración es absoluta. La pose predomina en todos los ámbitos. En muchos de los epígrafes se menciona el hecho de que la actividad laboral de los internos le permite a la institución “ahorrar” dinero o “proporcionar ingresos”. En ninguna se comenta si ese trabajo era remunerado.

Por otro lado es significativo que los que aparecen trabajando sean en primer lugar y antes que nada: locos, huérfanos, mendigos o presos. No es por su carácter de trabajadores que se encuentran internados en esas instituciones, ni que aparecen retratados en las fotos. El trabajo en manos de estas personas solo funciona como forma de castigo y parte de la condena o, en el mejor de los casos, de manera terapéutica y no hay espacio para que se convierta en la arena de conflictos gremiales o sindicales.

A nivel imagen (o sea, qué lugar ocupa en los suplementos ilustrados del diario, o en el cuerpo central, la fotografía específicamente) la pobreza, con sus personajes, sus espacios marginales y su problemática “pintoresca” tiene un lugar de mayor visibilidad que el mundo del trabajador.

El análisis del diario *La Nación* revela una falta significativa de fotos en torno a este actor social, de vital importancia para la política y la economía del país. No se ven a los trabajadores ni siquiera en los momentos de mayor tensión como son las huelgas, ni en el caso de la “cuestión de los conventillos”, conflicto que duró meses y fue cubierto con especial interés por el diario.

Estos ejemplos nos permiten observar que, más allá de las limitaciones técnicas para la incorporación de la imagen fotográfica en el cuerpo central del diario, ésta aparece cada vez más como recurso incorporado a las noticias. De esta manera se pone también en evidencia cuales

son las ausencias. El trabajador tendrá, sobre todo en el año 1907, una fuerte presencia en las notas que cubren los sucesos de las huelgas, el problema de la vivienda y las acciones de los gremios y los sindicatos. Será un motivo de preocupación permanente para el diario la relación, cada vez más tensa, entre el mundo del capital y el del trabajador, pero no será aún un actor propicio para aparecer en las fotografías. La imagen analógica todavía cumple, en estos primeros años del siglo XX, una función ilustrativa que, en la inmensa mayoría de casos, puede ser reemplazada por dibujos y caricaturas. Todavía no se aprovecha el valor de la foto como testigo inmediato de lo que está ocurriendo en ese momento. Como un testimonio veraz que posibilitaría una inmediata cercanía con los sucesos actuales.

1.4 Los periódicos obreros: *La Protesta*

Simultáneamente a la existencia de las grandes publicaciones comerciales existían, a comienzos del siglo XX, otros periódicos menos masivos, que apelaban a un tipo específico de lector: el trabajador. Anarquistas y socialistas aprovecharon el ensanchamiento y la diversificación del público lector e introdujeron en la prensa temas vinculados con el mundo del trabajo, construyeron publicaciones contestatarias y contribuyeron a inventar un público obrero, aunque no fuera este su destinatario exclusivo. (Suriano, 2004: 189)

En Buenos Aires circularon más de 50 periódicos obreros y 174 publicaciones gremiales en la primera mitad del siglo XX. Las llamadas “hojas de fábrica” eran piezas todavía más precarias que los periódicos, se realizaban a mimeógrafos, usaban tipografías variadas y el tamaño solían ser tabloide aunque algunos tenían tamaño sábana. La aparición del nombre era fija en la primera página. Algunos de ellos resaltaban su pertenencia a una colectividad lo que les permitía reconocerse y afianzar su identidad como grupo. En la primera década del siglo XX encontramos entre otras: *El obrero zapatero*, *El obrero sastre*, *El Ferrocarrilero*, *El nivel*. Según Mirta Lobato (2009) los periódicos fueron para las clases populares un signo de su respetabilidad y de su cultura y por eso numerosas fotografías los muestran con los diarios en la mano.

Estas publicaciones en general carecían de ilustraciones y solo algunas contaban con dibujos, sobre todo para las fechas especiales como el 1° de mayo. La presencia de fotografías fue escasa a principio de siglo, debido a que las máquinas eran pequeñas e

inadecuadas ⁴. Recién en el período de entreguerras se incrementó el uso de fotografías y entre los años 20 y el 30 se popularizó el uso del fotomontaje. Pero dentro del período que nos ocupa la imagen fotográfica debió ser reemplazada por otras estrategias que tenían como función comentar, según sus propias perspectivas, los sucesos relevantes.

Estos periódicos, diarios y revistas tenían como objetivo central la divulgación de las noticias propias del mundo obrero y la educación de los lectores a través de consignas de lucha y reivindicaciones claras. Consciente del nuevo papel que la prensa ilustrada tenía en los procesos de reproducción ideológica, la prensa obrera surgió de las sociedades de resistencia y de los gremios para hacer explícitos y visibles sus reclamos y crear, de esta forma, un canal de contra-información. Se quería dar visibilidad a lo que ocurría en las fábricas y en los talleres de una forma universalista, no se limitaba a describir situaciones puntuales de la Argentina.

La Protesta fue sin duda uno de los periódicos anarquistas más importantes que existió en el país. En vísperas del centenario tiraba diariamente más de 10.000 ejemplares y editaba el diario vespertino *La Batalla, diario anarquista de la tarde*. En los años que consultamos la publicación tenía un valor de \$0,10 contaba con cuatro páginas y salía cada quince días. El principal sustento económico era el dinero de la venta por suscripción y posteriormente por la venta callejera. A partir de 1904 *La Protesta* incorpora plenamente la publicidad como recurso de financiamiento. Su salida a la calle podía cambiar, hemos consultado números con fechas de los días sábados, miércoles y jueves y la regularidad dependía de cuestiones económicas pero también de los hechos de censura de la que solía ser víctima. Entre 1902 y 1910 *La Protesta* fue cerrada en cinco oportunidades. (Suriano, 2004 :71)⁵

La importancia que adquirió la prensa obrera, y la anarquista sobre todo, puede verse en las penas que están contempladas en el artículo doce de la ley de Defensa Social, a los

⁴ La imprenta propia fue un anhelo de muchas organizaciones sindicales porque les permitía imprimir sus publicaciones sin necesidad de recurrir a terceros que en general eran imprentas burguesas a las que se les dejaba ganancias.

Hasta 1907 existían cuatro organizaciones sindicales la Federación de las Artes gráficas (anarquista), Unión Tipográfica (socialista), la organización alemana y la francesa (Lobato:2009)

⁵ Eduardo Gilimón fue director de *La Protesta* entre 1906 y 1910, momento en que lo expulsan del país. Fue el principal redactor de este diario durante ese período y un gran conocedor de la doctrina anarquista

que se expresaran en forma escrita, impresa o verbalmente comentarios que sean considerados “apología del delito”.

La propaganda política e ideológica encontró su herramienta de difusión más importante en ésta publicación desde donde se intentaba crear una forma alternativa a los medios tradicionales y construir un lector activo y crítico.

En su discurso se apelaba de una manera al trabajador, al que se lo sentía como un par, y de otra a los dueños de las fábricas, los terratenientes, las fuerzas policiales y las publicaciones burguesas.

En efecto; los grandes diarios burgueses que al principio alentaron con sus palabras la proclamación de la huelga de inquilinos, han empezado ya a enmudecer(...) han visto que a los propietarios no les era grata la publicación de lo relativo a la huelga, y los grandes diarios han suprimido los comentarios y la publicación de informes, adulando así a los capitalistas que en su estrecho meollo creen que el silencio puede callar las protestas, como si estas fueran hijas de la prédica de agitadores y no el resultado de una situación desesperante (...)

La Protesta, 28 de septiembre 1907

Esta nota, de la cual solo transcribimos un párrafo, aparecida en *La protesta* el 28 de septiembre de 1907, expone claramente las posiciones antagónicas en el conflicto de los conventillos. Por un lado los inquilinos y por el otro la alianza entre los periódicos comerciales y los intereses capitalistas. La denuncia recae no solo en los abusos cometidos por los propietarios, sino en los diarios burgueses que respaldan sus intereses.

Se quería informar desde una perspectiva propia pero a la vez educar. Le atribuían a la letra una función transformadora de lo social y era concebida como una herramienta pedagógica que podía oponerse a las formas burguesas tradicionales.

La representación del mundo se realiza en términos dicotómicos: el bien y el mal, el paraíso y el infierno, el explotador y el explotado. Se utilizan categorías de carácter divino, pero laicizadas. Esta traducción de categorías divinas a humanas como ricos, pobres, buenos, malos constituye un mecanismo central del lenguaje y la iconografía que caracteriza a la prensa anarquista.

La incorporación de la imagen, sobre todo dibujos, caricaturas y grabados se va acrecentando a lo largo de los años. Si en 1902 o 1907 eran muy esporádicas en 1909 casi todas las ediciones de *La Protesta* que consultamos contaban en tapa con alguna imagen alusiva a los temas tratados que reforzaban el mensaje verbal.



Para el proletario un año más de trabajo y miseria

Para el burgués un año más de holganza y mayor riqueza

La Protesta, 1 de enero 1909

Las comparaciones entre el obrero y el burgués se dan en este caso en torno al tema del aguinaldo. En un lado, y esto señalado también desde la composición gráfica en la página que muestra una división irreconciliable entre los dos espacios, vemos al obrero desplomado sobre una silla, semidormido, con la herramienta de trabajo caída a sus pies. Por el otro el dueño de la fábrica de pie, elegantemente vestido, señala hacia afuera. Es llamativa la incorporación de la ventana en el dibujo, que usando los recursos propios de la representación en perspectiva, nos muestra en un caso el destino de uno y otro. La fábrica con las chimeneas humeantes es el universo del obrero y la naturaleza enmarcada por la ventana para su contemplación el del burgués.



Bestia de carga

La Protesta, 23 de marzo 1909

Los dibujos aludían explícitamente a la explotación y eran además reforzados en su mensaje por los epígrafes.

La retórica era dura y dirigía sus críticas directamente a aquellas instituciones como el Gobierno, la Iglesia, la Fuerza Policial y la Justicia que se consideraban los mayores responsables del control y la represión social.

Transcribimos como ejemplo de esta retórica, parte de la nota donde se hace referencia a las consecuencias de la huelga general de 1902, una vez levantada la censura de prensa:

Hubo lo que a veces se ve: cobardes que no quisieron plegarse al movimiento, prefiriendo ir contra sus propios intereses antes que dañar los de los amos. Y, por lo tanto hubo incidentes a granel.

Entretanto, el soldado y el polizonte hacían de las suyas. Además el presidente Roca nos amenazaba con un rescripto de su imperial entraña, merced al cual se nos podía enviar desterrados, al país de origen.

Además, los socialistas comenzaban, destempladamente, como siempre, a protestar contra el carácter de huelga general que el movimiento asumía. Además los diarios ya hacía días que nos reventaban con esa imbécil especie de...

La Protesta, 11 de enero 1903

Las ilustraciones eran frecuentemente caricaturas que deformaban los rasgos de los personajes exagerándolos hasta la parodia. En esta observamos como la marca en la nariz del cura y el policía da cuenta de su estado de embriaguez.



El pueblo no tiene túnica, nos repartimos su sangre

La Protesta, 6 de abril 1909

La iglesia y la policía, junto con el Estado, eran los principales blancos de crítica del periódico anarquista, sus “personajes” desfilaban frecuentemente por sus páginas de forma paródica para denunciar sus alianzas contra los intereses del pueblo.

Las condiciones de trabajo representadas como un descenso a los infiernos que remite de manera alegórica a Dante, convirtió a la mina en un símbolo de la explotación del trabajador y la riqueza del patrón. Aunque en Buenos Aires no existían se las tomó como metáfora para expresar las relaciones de poder dentro del mundo del trabajo, su incorporación dentro de la iconografía local deja ver la influencia de las publicaciones internacionales. (Lobato, 1909)



¡Para lo que sirve el ejército!

La protesta, 13 de abril 1909

Como dijimos, los pocos recursos económicos con los que contaban las publicaciones obreras o anarquistas no permitían la actualización tecnológica. Esa es una de las causas de la limitación en el uso de fotografías en *La protesta*. Esa carencia fotográfica fue parcialmente reemplazada por la ilustración y por ciertos recursos retóricos fuertes, que lejos de construir un relato “neutral” sobre los acontecimientos evidenciaba el punto de

vista del periódico. La caricatura era un recurso útil a la hora de presentar gráficamente, de manera rápida y esquemática las características que solían presentar ese universo dicotómico que enfrentaba el mundo del trabajador y del patrón.

Sin embargo entre los ejemplares que revisamos de *La Protesta* de los años 1902, 1907 y 1909 encontramos dos fotos aparecidas en la portada. Analizaremos con detenimiento la fotografía del entierro de Almada en el capítulo cuatro, la otra fotografía que fue elegida para presentar en la primera plana es el retrato del escritor Emil Zola.



La protesta, 4 de octubre 1902

Esta extensa nota que cubre buena parte de la plana principal del diario homenajea al recién fallecido escritor francés, considerado uno de los padres fundadores del

naturalismo en literatura, cuyo compromiso y simpatía por el mundo de los trabajadores y explotados era reconocida.

La nota es un intento por apropiarse de un intelectual que el mundo obrero reivindica para sí.

El como nadie nos ha fortificado en nuestras aspiraciones dando vida con mil páginas de oro a nuestra doctrina (...)

La Protesta, 4 de octubre 1902.

Este suceso vuelve a presentar el enfrentamiento con la prensa burguesa que presenta su muerte como una pérdida para la humanidad.

Zola ha muerto y ha dicho el diario más burgués de Buenos Aires:

“No se pierde sobre todo un escritor con ser Zola el más grande y el más pujante de su tiempo y de su siglo; pierde la civilización universal un potentísimo instrumento de regeneración, un sembrado de luz y de fe, acaso un profeta de la buena nueva (...)”

La Protesta, 4 de octubre 1902

El retrato de Zola es la única fotografía incorporada al diario en todo ese año. Esto puede interpretarse como un intento de ampliar el universo de los temas factibles a ser tratados por una publicación anarquista. Una forma de decir que el mundo del trabajo no se limita a las acciones gremiales y a las huelgas sino que el pensamiento y la literatura también son patrimonio de las clases explotadas. Pero también pone en evidencia la función social legitimadora que tenía el retrato fotográfico burgués.

Si las publicaciones obreras tuvieron una importancia fundamental a la hora de presentar otra perspectiva acerca del mundo del trabajo, mucho más cercana a la visión de los propios protagonistas, podríamos preguntarnos qué consecuencias tuvo en esa conformación de la clase obrera por ella misma, la limitación, aunque como vimos no significa la ausencia absoluta, de contar con imágenes fotográficas propias. Esta restricción técnica y económica pudo ser reemplazada por otros recursos, pero no hay,

hasta donde conocemos, imágenes fotográficas tomadas por los mismos obreros en este período que hayan circulado por los medios de prensa tanto comerciales como obreros.

Las fotografías de trabajadores que circularon por los medios gráficos en estos años fueron siempre tomadas por otros, por personas ajenas al movimiento obrero. No fue éste un dispositivo, en un principio, que se presentara como una posibilidad desde el cual construir su propia imagen.

Capítulo 2

Fotografías, testimonio y prueba

(...) en cada producción testimonial, en cada acto de memoria los dos –el lenguaje y la imagen- son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra, a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación

Georges Didi-Huberman¹

2.1 Un cambio de percepción

A finales del siglo XIX la atención pasó a formar parte de una densa red de textos y técnicas alrededor de la cual se estructuraba y organizaba la verdad de la percepción. A diferencia de lo que ocurría con modelos de visión anteriores: la movilidad, la novedad y la distracción formaban parte de la experiencia perceptiva. Las consecuencias de la Revolución Industrial transformaron la vida urbana, crearon a las masas obreras y también dieron origen a la novela moderna, al realismo pictórico, la fotografía y al cine. Estas nuevas tecnologías de espectáculo y de distracción (pero también de información) formaron parte de una serie de fenómenos complejos que cambiaron nuestra manera de percibir. La fotografía se transformó en el modo de representación más significativo del siglo XIX, al estar en contacto con el arte y la ciencia facilitó mecanismos de percepción y al mismo tiempo de apropiación de lo existente.

La fotografía ocupó un lugar particular dentro del universo de imágenes que evocó la figura del trabajador. Dentro del contexto que nos ocupa y en las publicaciones con las que trabajamos, la foto cumplió distintas funciones. Si, en general, fue entendida como un instrumento que funcionó como prueba irrefutable de aquello que daba a ver y esta lectura era posible gracias a las características de su dispositivo, esta función

¹ Didi-Huberman, Georges (2004) *Imágenes pese a todo*

documental no fue la única ni la primera ². Como veremos en el capítulo cuatro, la foto retomó ciertos usos sociales y formales de la pintura de retrato y de paisaje y en muchos casos el valor plástico adquirió una gran importancia.



Paisano italiano en la Pampa (1866)

Benito Panunzi álbumes de vistas y escenas de la vida del paisano

En *Paisano italiano en la Pampa*, Benito Panunzi reconstruye un retrato de oficio donde predominan los elementos típicos que caracterizan a la pintura de paisaje campestre: el campo, el animal de carga, el fardo, el niño/trabajador. Sin estos elementos no existe el paisaje rural y la fotografía, en ese sentido, es deudora del imaginario creado por la pintura. Esta cuidada composición acentúa algunos aspectos: la pose de perfil, tanto en el niño como en el animal, permite una visión clara de cada uno que ayuda a recortar las figuras de su entorno. El espacio plástico se encuentra

² Si nos referimos a la capacidad de la fotografía de presentarse como prueba es porque entendemos que de esa forma fueron leídas muchas de las imágenes que circularon en los medios de prensa, sobre todo aquellas que eran incorporadas a las notas de actualidad social y política. Sin embargo no deja de resultar significativa lo limitada que puede ser esa aseveración. Jean Marie Schaeffer (1987) sostiene que es imposible que la imagen fotográfica funcione como prueba al menos por dos razones. Por un lado porque toda prueba lo es en tanto tenga relación con una teoría y un corpus de hipótesis en el marco de una experiencia, cuyos parámetros sean controlados por el experimentador. En segundo lugar, la fotografía solo puede ser una prueba en el plano fotónico, el único en el que se puede establecer una relación cuantificable entre el impregnante y la impresión.

dividido en dos: el del muchacho presenta un horizonte lejano donde el cuerpo se inscribe totalmente en el plano inferior (la tierra), su sombrero coincide con el límite donde comienza el cielo. El espacio del burro carece de profundidad, con la carga sobre su lomo, se une visualmente al pasto que se encuentra detrás. El saco del niño, (no así el sombrero), no parece apropiado para llevar en una jornada de trabajo en el campo. Lo que prevalece, parecería ser, es la necesidad de presentarse “correctamente vestido” para la foto más que la realidad concreta que intenta presentar.

Un comentario aparte merece el epígrafe, el carácter de extranjero no se desprende solamente del nombre del fotógrafo, sino también del uso del término “paisano”. Este término establece una relación directa entre el fotógrafo y el niño fotografiado y esa “hermandad” se impone al país donde se encuentran, la Argentina.

Si a la fotografía se le atribuyó una función distinta del resto de las imágenes de trabajadores que también circulaban por la prensa, eso se debió al conocimiento, aunque sea superficial, que el público tenía del dispositivo material que les dio origen. La fotografía analógica, al producirse mediante un fenómeno físico-químico y mantener con su referente un carácter indicial, ha sido utilizada, a lo largo de la historia, como prueba de un existente. Al introducir nuevas formas de interpretación y conocimiento, la foto formó parte de una serie de dispositivos visuales que, desde mediados del siglo XIX, modificaron la manera de vincularnos con el mundo. Por un lado amplió el campo de lo visible gracias a su capacidad para explorar lo que el ojo humano no alcanza a percibir pero, sobre todo, porque con el tiempo logró ser reproducible a muy bajo costo. Esto es sin duda la mayor de las novedades que introdujo la fotografía. No tanto el hecho de generar una imagen por medio de la cámara oscura, cosa que el hombre pudo hacer desde 1521 aproximadamente, sino la posibilidad de fijarla en un soporte físico. El hecho de poder retocarla, manipularla y reproducirla un sin número de veces. Es por eso que la gran innovación que trae aparejada la foto se produce en la tensión entre la reproducción y el consumo.

Por otro lado la “ausencia de subjetividad” en la creación mecánica de la imagen pone en escena y al mismo tiempo transforma el campo estético, la creación de valores y el concepto de autoría, en un contexto epistemológico que funciona como bisagra entre el final de ciertas concepciones románticas y otras propias del pensamiento positivista.

2.2 La captación de lo contemporáneo

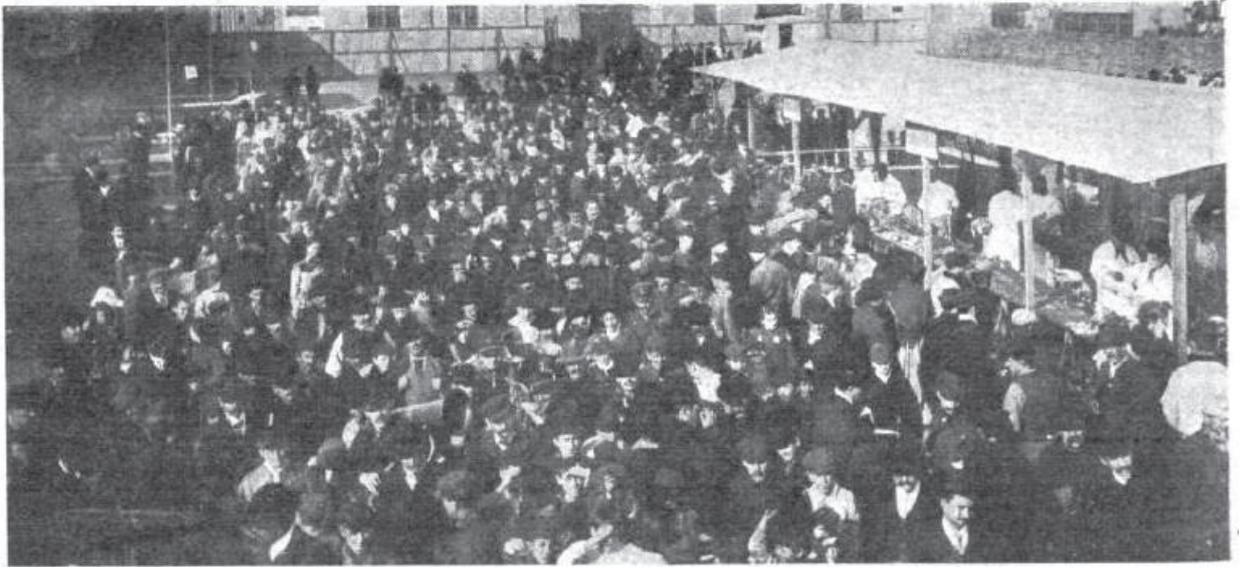
La fotografía generó un nuevo tipo de recepción, inédito hasta ese momento, al cambiar el vínculo que tenemos con las dos grandes categorías de nuestra concepción de la realidad: el tiempo y el espacio³. Sin duda su aparición implicó para el arte un reacomodamiento de sus postulados y la influencia entre una y otro se dio en ambas direcciones.

La captación del instante fugitivo, propia de la representación fotográfica, fue contemporánea con el ideal del Realismo en su afán de captar lo propio del aquí y ahora de su tiempo. Lo apresurado, lo fortuito de los cortes y las angulaciones, el desdibujamiento de las figuras humanas en movimiento son connaturales a la fotografía y también forman parte de la búsqueda propia de la pintura para presentar el medio urbano de principios del siglo XX.

La muchedumbre en la calle (aquí se observa una feria en el barrio de la Boca) es un motivo típicamente urbano. En este caso la protagonista de la foto es la masa compuesta por una cantidad de sujetos similares entre sí, que solo se distinguen visualmente por el color oscuro de los trajes y sombreros en oposición al sector de los puestos donde los vendedores se destacan por sus delantales blancos.

³ Remitimos aquí a las reflexiones de Roland Barthes en *La cámara lúcida* sobre la problemática del tiempo en fotografía y lo que el autor considera su “noema”: (...) *nunca puedo negar que en la fotografía la cosa ha estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado (...) la esencia misma, el noema de la Fotografía (...) no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía. El nombre del noema de la Fotografía sería: “Esto ha sido” (...) lo que veo se ha encontrado allí (...) y sin embargo ha sido inmediatamente separado* (121). Por su parte Eliseo Verón retoma las observaciones de Barthes y las complejiza al sostener que la temporalidad en fotografía puede “neutralizarse”. El autor analiza casos concretos de fotografía periodística donde lo que predomina es la actualidad de la foto el “él está allí” más que “haber estado allí” (Verón:1997)

Las ferias francas



Vista general de la feria de la Boca, funcionando á los acordes de la banda de la «Verdi»

Caras y Caretas, 10 de agosto 1907

El punto de vista se encuentra elevado lo que permite tener una visión de conjunto, distinguir el espacio de los peatones, al aire libre, del de los puesteros, bajo techo, y apreciar la cantidad de personas presentes. El epígrafe invita a reconocer a los músicos de la “Verdi”, la banda de música que hace sonar sus acordes, entre la multitud podemos distinguir un instrumento de viento que parecería ser una tuba o un corno.

La mujer trabajadora fue otro de los sujetos que aparece cada vez con más fuerza en las sociedades modernas pero sin embargo fue fotografiada en escasas oportunidades, sobre todo fuera de su casa. Acá tenemos un ejemplo donde se observa a tres mujeres trabajando pero llamativamente de espaldas, solo podemos observar la cara de los clientes. Los elementos de trabajo también permanecen fuera de nuestra vista, cepillos, gamuzas, pomadas, no son captados por la cámara, solo la postura corporal y los uniformes nos permiten catalogarlas como trabajadoras.



SALÓN DE LIMPIABOTAS SERVIDO POR MUJERES

Caras y Caretas, 31 de mayo 1902

Las nuevas profesiones, los nuevos espacios y sus protagonistas van a ser tema de la fotografía a principio de siglo. En algunos casos, como en el de las lustradoras, observamos todavía la fuerza que tienen elementos que provienen de la pintura como el cuidado en la composición el encuadre y la iluminación, en otros, como la gente en las ferias populares, prevalecerá el interés por lo fortuito, el instante y lo fugaz.

2.3 La cuestión del referente en fotografía

(...) una foto es siempre invisible: no es ella a quién vemos

Roland Barthes⁴

Una de las cuestiones que permite distinguir la especificidad fotográfica y diferenciarla de otras imágenes es el vínculo que éstas mantienen con su referente.

El concepto de transparencia al que suele estar vinculada permite interpelarla desde el realismo. Roland Barthes (1968) se refiere con realismo a aquel tipo de discurso que

⁴ Barthes, Roland (2005) *La cámara lúcida*

contiene enunciados acreditados simplemente por el referente, en donde la relación entre éste y el significante se establece de forma directa, sin que haya lugar para el significado. La carencia de significado sería entonces, lo que produciría el “efecto realidad”.

El realismo aparece como aquello que excede a la estructura y escapa al sentido. La proliferación de detalles sin aparente significación es lo que lo caracteriza y, a la vez, permite insertar a la representación en un tiempo y en un lugar específico que logra generar un vínculo con el referente que no se sostiene, en principio, desde lo poético ni desde lo simbólico. Desde el ámbito de la plástica puede confirmarse además que el campo pictórico de fines de siglo XIX y principios del XX estaba dominado por la mimesis, lo que facilitó, entre otras cosas, que la fotografía se convirtiera en su principal competidora. El “efecto real” se desprende de las fotografías y subordina la construcción de la imagen a un segundo plano. Es esta propiedad la que la ubica en un lugar de privilegio a la hora de testimoniar distintos acontecimientos. La cuestión de la autenticidad que suele atribuírsele es central para entender su funcionamiento y la forma en que genera sentido.

Subrayar la relación particular que establece la fotografía con su referente es fundamental para entenderla dentro de un contexto más amplio. La pintura y la caricatura de la época también presentaban imágenes que tenían como tema y objeto al mundo del trabajo. Comparten, por así decirlo, con la imagen fotográfica un mismo referente. Pero si la pintura puede o no remitirse a un referente real, en el caso de la imagen analógica este aparece como incuestionable ⁵

⁵ Debido al tipo de fotografías que compone nuestro corpus de análisis, que podríamos clasificar como “fotoperiodismo”, la definición, ya clásica, del signo fotográfico como icónico-indicial sigue siendo la más ajustada. Pero no podemos dejar de mencionar los aportes de Arlindo Machado que amplían considerablemente esta noción de signo y la compleja relación que el autor observa entre fotografía y referente. Machado, siguiendo las reflexiones de Vilém Flusser, sostiene que la foto no es solamente el resultado de una impresión indicial del objeto, sino también de las propiedades de la cámara, de la lente, de la emulsión, de la fuente de luz, del papel etc. Es el resultado de la aplicación técnica de conceptos científicos, acumulados a lo largo de siglos de investigaciones. La verdadera función del aparato no es registrar una impresión sino interpretarla científicamente. El signo fotográfico sería algo más que indicial porque en la imagen pueden aparecer una cantidad de elementos (como el borrón que deja un cuerpo en

Las caricaturas sobre trabajadores, muy frecuentes en las publicaciones anarquistas, eran un recurso útil para presentar la relación entre estos y los patronos. Al ironizar sobre la clase dominante, que solía presentarse hundiendo o aplastando al obrero, los dibujos ponían en escena una relación determinada entre dominador-dominado. Los dueños de las fábricas y del capital eran representados frecuentemente como animales (cerdos- carneros) u hombres obesos que sometían a los trabajadores en beneficio de sus propios intereses. Estas imágenes funcionan como síntesis de una idea y se presentan como un comentario crítico a la situación planteada.

Por ejemplo el abuso del patrón hacia su empleada:



- Vamos...se buena conmigo....Yo mando aquí...
Y tendrás dos centavos más por hora
La Protesta, 30 de marzo 1909

movimiento, el temblor de la cámara, la descomposición en forma de arco iris de los rayos de luz, el fuera de foco, la moldura del cuadro, las deformaciones ópticas de las lentes de gran angular, la granulación, la saturación) que no existen en el mundo. A la vez la historia de la fotografía está repleta de ejemplos cuyo referente no puede ser identificado. En estos casos se perdió la impresión, aunque haya quedado la fotografía con su elocuencia icónica y simbólica. Por otro lado el autor sostiene que muchas fotografías tienen un alto poder de generalización y que esto les permite simbolizar una idea o concepto. Esto le permite sostener que ciertas imágenes fotografías sugieren una lectura más simbólica que indicial. (Machado, 2000 :40-47)

O la denuncia a la corrupción y al enriquecimiento de la iglesia



El trabajo... del fraile

La Protesta, 7 de febrero 1909

Pareciera ser, en principio, que la foto no permite estas formas de crítica y de comentario tan evidentes ⁶

⁶ Habrá que esperar hasta la década del 20 aproximadamente, para que en nuestro país se popularicen en los medios gráficos ciertos usos satíricos de las fotos combinadas, gracias al fotomontaje; al dibujo o la caricatura.



Acción obrera. Octubre 1926

Hemos hecho mención a las fotos que presentó *Caras y Caretas* de las nuevas casas que el gobierno planeaba construir para las familias obreras y su comparación con otras imágenes que mostraban los conventillos.

En esta otra serie vemos también como la imagen analógica sirve como testimonio del allanamiento policial a la Federación Obrera. Las fotos evidencian los destrozos realizados, el desorden, las dimensiones del lugar y algunos de los objetos que allí se encontraban.

En estas tomas de las diferentes secretarías que conforman la Federación Obrera, no se observa ni a la policía, ni a los miembros de la Federación, lo que queda a la vista y es registrado por la cámara, son los “restos”, las “huellas” del conflicto entre policías y obreros. El accionar policial de destrucción del espacio y la supervivencia de algunos objetos significativos: la bandera, los papeles y la biblioteca (vacía).



Caras y Caretas, 16 de agosto 1902

No se encuentra especificado en la nota a quién pertenecen las fotos, si a *Caras* y *Caretas*, o sea que fueron sacadas por los fotógrafos de la revista, o formaron parte del operativo policial. Se confunde en este caso la función informativa propia de la revista, con la función de prueba del allanamiento de la policía

2.4 Lo icónico y lo indicial

El estatuto sígnico de la imagen fotográfica es una de las cuestiones que ha generado extensos debates y discusiones. Se la ha entendido como icono, símbolo, o índice según las cualidades que se resalten respectivamente, o según donde se focalice la atención dentro del proceso: en el momento previo del disparo (lo que involucra decisiones acerca del encuadre, la selección de película y cámara, la apertura de diafragma etc), en el momento del llamado “instante decisivo”, aquel donde se produce el “click” que capturará al objeto, o en las operaciones posteriores que involucran el retoque, revelado e impresión ⁷.

⁷ Philippe Dubois presenta una síntesis de este recorrido:

- 1) En una primera instancia la foto es entendida como espejo de lo real (es el discurso de la fotografía entendida como mimesis). El efecto de realidad ligado a la imagen fotográfica se atribuyó de entrada a la semejanza existente entre la foto y su referente. La fotografía, al comienzo, era percibida por el ojo como un “análogo” objetivo de lo real.
- 2) Una segunda etapa hace hincapié en la fotografía como transformación de lo real (el discurso del código y la deconstrucción) Esta línea se manifestó contra el ilusionismo del espejo fotográfico. El principio de realidad fue designado como una pura impresión, como un “efecto”. En esta segunda etapa se ponen en evidencia la cantidad de recursos y artilugios que entran en funcionamiento al sacar una foto: encuadre, elección de la película, la cámara y el lente, procesos de revelado y ampliación, entre otros.
- 3) Una última etapa es la que ubica a la fotografía como huella de un real (es el discurso del *index* y la referencia) Algo singular subsiste, a pesar de todo, en la imagen fotográfica que la diferencia de los otros modos de representación: un sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarazarse a pesar de la conciencia de todos los códigos que allí están en juego. (Dubois,1986: 20-21)

Pero son las mismas nociones de código, signo, lenguaje las que siempre resultan conflictivas en el estudio de las imágenes. Metz (1971) ya había denunciado la inutilidad de encontrar unidades “mínimas” para el estudio del cine o la fotografía, lo que implica también deshacerse de la noción de “signo” y de la noción de “código” tal como las planteaba Saussure. Ya no es necesario reconocer un código para poder interpretar los “mensajes” visuales, sino que habría que partir de los mensajes mismos, que son los que generan sus propias reglas de producción y de reconocimiento y que ya no pueden llamarse códigos (Verón, 1997). La dificultad principal radica entonces en poder delimitar si la foto, al ser un signo no convencional que, no está sometido a un código, resultaría absolutamente transparente y si además de ello se derivaría necesariamente una “interpretación universal” del mismo. Toda decodificación, tanto de los signos naturales como de los convencionales, depende siempre de la reconstrucción de un contexto que excede al signo mismo. Esto que parece tan evidente, siempre resultó menos obvio en el caso de la fotografía donde todo suele aparecer como “naturalmente dado”.

Si continuamos usando el concepto de signo para referirnos a la fotografía debemos hacerlo ampliando su sentido, complejizando su uso y contemplando las dificultades que conlleva equipararlo al signo lingüístico, al cual no se reduce. Solo tiene sentido tratar de encontrar una “especificidad del signo fotográfico” si esto nos sirve de ayuda para pensar que los posibles usos y lecturas que de él se desprenden se separan, en algunos aspectos al menos, de otro tipo de enunciados visuales.

La clasificación del signo fotográfico como icónico-indicial puede rastrearse a través de una serie de estudios cuyo referente esencial es Charles Sanders Peirce. Ya en 1895 el filósofo estadounidense observaba, en sus anotaciones sobre las características de los signos, el carácter indicial de la fotografía.

“Las fotografías, y en particular las instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que, en ciertos aspectos, se parecen exactamente a los objetos que representan. Pero esta semejanza se debe en realidad al hecho de que esas fotografías han sido producidas en circunstancias tales que

estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza. Desde este punto de vista, pues, pertenecen a nuestra segunda clase de signos, los signos por conexión física (índex)” (Peirce, citado por Dubois, 1986:47)

En esta cita vemos la claridad con la que Peirce distingue dos cuestiones centrales en torno a la representación fotográfica. Para empezar puede dejar en un segundo plano algo que en principio tiende a imponerse: la fuerza analógica que tiene la imagen. Por otro lado, hace mención a lo que muchos años después J. M. Schaeffer va a denominar el “saber del *arché*”, aquel tipo de conocimiento sobre las condiciones de producción que están en el origen de toda lectura de la imagen fotográfica y que son imprescindibles para su decodificación.

En la línea inaugurada por Peirce se inscribirán posteriormente las propuestas de Roland Barthes, Philippe Dubois, Jean Marie Schaeffer, Georges Didi- Huberman, Hubert Damisch por mencionar solo algunos de los más representativos estudios en esta área. El signo fotográfico será en adelante caracterizado por una tensión entre su función indicial y su presencia icónica.

Estas dos funciones semióticas, fuera de la fotografía, suelen presentarse en signos autónomos, ya que existen indicios sin componente icónico, y también iconos que pueden prescindir de la función indicial.

El ícono fotográfico como visión analógica define pues un área visual propia: conviene tener cuenta de ello en vez de intentar neutralizar su especificidad de *analogon* en pro de una identificación puramente indicial. Imagen del tiempo, dice una de las definiciones más corrientes de la fotografía. También es una de las más bellas y más justas, ya que une en una sola expresión el icono y el indicio, construyendo, al menos en filigrana la indisolubilidad del espacio del icono y del tiempo del indicio. (Schaeffer, 1990: 48)

Los rasgos icónicos que se observan en las fotos funcionan de acuerdo a convenciones compositivas que se vinculan directamente con las representaciones pictóricas: la presencia de la perspectiva como forma organizativa del espacio, el reconocimiento de personas y objetos, las poses que se observan en los modelos, la relación figura fondo, la creación de espacios reconocibles. El carácter indicial en cambio nos posiciona frente a un tipo de imagen totalmente distinta. El valor de “verdad” que está ligado a la

posibilidad de “traer al referente” será algo que distinguirá a la fotografía de las otras imágenes. La función indicial da prioridad al tiempo (extraer del pasado aquello a lo que hace alusión) y la icónica al espacio representado.



La nación, 19 de diciembre 1909

En esta imagen aparecida en el diario *La Nación* en diciembre de 1909, podemos observar la convivencia de los aspectos icónicos-indiciales. El orden de los cuerpos de los internos, cada uno en un lugar establecido a cargo de una tarea, las poses que nos indican que “están trabajando”, la ventana que permite el ingreso de la fuente de luz natural que cubre el espacio, la limpieza de sus camisas blancas y el contraste marcado desde lo visual y lo actitudinal con el hombre vestido de negro, con sombrero, que vigila atentamente la escena con una postura firme y severa. Estos aspectos icónicos presentes a través de la composición nos remiten al taller que funciona en el presidio de Olavarría, lugar de existencia física y real.

Otro problema al que nos enfrentamos al tratar de definir las características del signo fotográfico es el del carácter no circulatorio del mismo. Si los signos convencionales son circulatorios, esto se debe a que su emisión material se hace con una finalidad semiótica. Existe una diferencia con los signos materiales, como el fotográfico, que solo se convierten en tales para un receptor. Los dos tipos de signos adquieren pertinencia solo en un marco comunicacional concreto, pero en el primer caso la

intencionalidad ya existe en el plano de la emisión y en el segundo caso es solamente interpretativa. (Schaeffer, 1990)

Al ser imposible para el receptor reconstruir el contexto y las intenciones del emisor de la imagen fotográfica es muy difícil hablar de comunicación en el sentido en el que se usa para referirse al lenguaje. La pluralidad de las modalidades de apropiación de esos discursos produce un desfase entre la producción de los mismos y el reconocimiento, el sentido no es lineal (Verón, 1997:61)

Si el conocimiento de las condiciones materiales es imprescindible para poder “leer” una fotografía, este conocimiento no agota el significado producido, es necesario entonces, entender al dispositivo dentro de un contexto de sentido más amplio.

2.5 Persuasión y argumentación

La pregunta acerca de la capacidad argumentativa de la fotografía nos introduce de lleno en el vínculo que se establece entre texto y foto ¿La foto es argumentativa? ¿Puede defender una opinión y persuadir de ella a un interlocutor? ¿Brinda información? ¿Podemos acceder a algún tipo de conocimiento mirando fotografías? Si así fuera ¿Cómo se logra esta construcción de sentido? ¿Qué elementos de la imagen lo proveen? ¿O lo informativo radica solamente en el texto?

Walter Benjamin ya había reflexionado acerca de ello en *Pequeña historia de la fotografía* (1931). En ese texto fundacional el autor da cuenta de la importancia del epígrafe o pie cuando sostiene: “¿No se convertirá el pie en uno de los componentes esenciales de la fotografía? (Benjamin, 2005 (b): 53)

Nuestro corpus está compuesto por imágenes aparecidas en medios gráficos de prensa donde se combina el registro verbal y el visual. Esta forma comunicacional necesita restringir la polisemia de la imagen y guiar la interpretación del lector en una dirección determinada.

El fotoperiodismo entonces, debido a su necesidad de comunicar hechos concretos restringe las posibilidades de lectura de la imagen y establece una relación particular

entre la foto y el texto que limita (o intenta limitar) las posibilidades de significación de la imagen y la “somete” a la autoridad del texto ⁸

En los artículos de prensa, la relación entre palabra asertiva e imagen sirvió como estrategia para construir “las pruebas” y las líneas editoriales de los diferentes medios se hacen evidentes en esa articulación.

Entre las imágenes que acompañan la nota de la huelga general de 1902 de *Caras y Caretas*, se destaca la de la agresión sufrida por el “humilde vigilante” Eugenio Maglieta a quién unos huelguistas, del gremio de los panaderos, le quemaron la cara tirándole un frasco de vitriolo. A raíz de este hecho la nota destaca la solidaridad ciudadana frente al “*infeliz agente que no tiene familia alguna, y es argentino*” que como forma de demostrar su apoyo al policía agredido, se organizó para poder atender al infortunado. De paso el semanario se ocupa de dejar claro que también formó parte activa de este movimiento solidario, al participar de esas donaciones.



EL VIGILANTE EUGENIO MAGLIETA, Á QUIEN CINCO OBREROS PANADEROS ABRASARON LA CARA CON VITRIOLO

⁸ Barthes distinguió en dos artículos ya clásicos: “Retórica de la imagen” y “El mensaje fotográfico”, las funciones de anclaje y relevo en el texto escrito. La primera tendría el cometido de reducir la polisemia de la imagen al guiar la interpretación en un sentido determinado y por esto el autor la considera profundamente ideológica. El relevo en cambio, permitiría el avance de las secuencias narrativas, de manera de completar aquello que no está visualmente presente.

La foto funciona como una prueba del atentado, de las condiciones en las que quedó el policía y de que efectivamente tuvo que ser internado en el hospital, lugar en el que se tomó la fotografía.

La interpretación de una imagen fotográfica será entonces una construcción subjetiva en donde entrará en juego el saber que el lector ya tenga de aquello que está representado. Cuanto más determinada está la imagen por el saber lateral, más redundante será. Para Schaeffer (1990) parece evidente que si bien la fotografía aumenta fuertemente el poder persuasivo de un discurso, ella misma no es argumentativa. En relación al significado que pueda desprenderse de una imagen, el autor sostiene la idea de que sin un saber lateral que la acompañe, la foto es incapaz de decirnos nada.

Distinguir la función persuasiva y la argumentativa en la foto se torna aún más complejo si nos enfrentamos con una imagen acompañada por un texto. Son numerosos los casos en los que la foto no tiene relación con el mensaje verbal que la acompaña, incluso suelen pertenecer a contextos totalmente diferentes, pero el lector suele atribuir a la fotografía el carácter de prueba de aquello que se dice. La confusión en relación al tema de la objetividad se produce cuando el carácter de prueba se desplaza del vínculo entre la imagen y su impregnante, a la imagen y la afirmación verbal que la acompaña.

La imagen desempeñaría una función argumentativa siempre y cuando el discurso proporcione elementos narrativos que sean compatibles con ella y se inserte en una forma comunicacional más compleja. La fotografía periodística tiene como función principal la de legitimar el mensaje verbal. En cuanto éste desaparece, la imagen se convierte nuevamente en una señal muda, su función es persuasiva más que comunicacional. Si el receptor encuentra una adecuación entre el relato y la imagen esto no se debe a una “feliz armonización entre una retórica verbal y una retórica icónica” (Schaeffer, 1987:105), sino a que el efecto de “verdad” se desplaza del texto hacia la imagen.

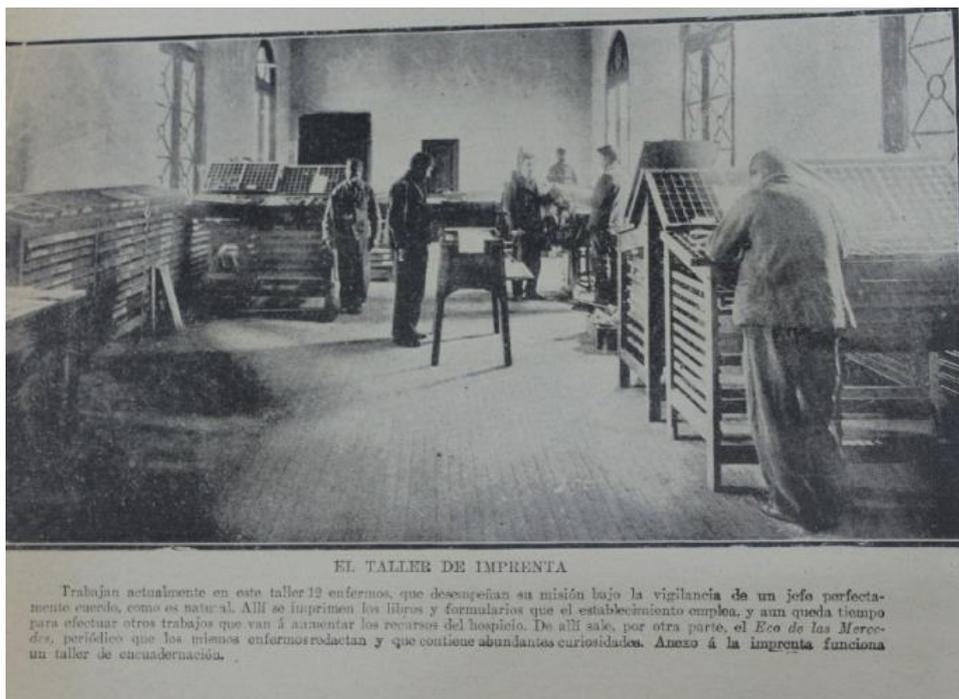
Eso es lo que el autor denomina el “malentendido fatal”: la supuesta norma ética que rige el discurso periodístico se traslada dentro de la imagen y es tomada como una

característica de la misma. El saber previo del espectador le induce a pensar que la imagen fotográfica debe corresponderse con un referente específico concreto. La norma del testimonio identifica lo dicho con lo mostrado. Veremos algunos de los estereotipos que se construyeron por parte de la prensa en relación al vínculo trabajador-inmigrante y las estrategias que se llevaron a cabo, desde lo escrito, lo visual y de la relación entre ambos.

La fotografía atestigua ontológicamente lo que da a ver, pero esto no implica que ella por sí sola signifique. El texto tendría, entre otras funciones, la capacidad de desbloquear el estado de *shock* en el que nos sumergen algunas imágenes, donde se suspendería el mecanismo asociativo. La función de la leyenda sería entonces, actuar para guiar al espectador en busca de un sentido.

Sin embargo limitar el significado al nivel informativo que se desprende de la fotografía sería reducir su poder. Claramente una de las funciones de la foto periodística es informar, pero esta información no podría darse nunca de forma neutra. El carácter perturbador de la imagen muchas veces entra en contraposición con su carácter informativo. La imagen fotográfica fue testigo fundamental, más que la pictórica, de los orígenes del movimiento obrero organizado, el fotoperiodismo intentaba plasmar de forma objetiva a esos nuevos protagonistas que ganaban la calle, la imagen mecánica será entonces la que introduce de lleno “al otro” (el trabajador – inmigrante) en el imaginario social de la época.

Si volvemos a la relación texto-imagen observamos que el carácter polisémico de ésta entra por momentos en contradicción con la función informativa que le atribuyen las publicaciones periodísticas. Siempre hay algo que no puede ser del todo captado o “traducido” por el texto y es allí donde radica la fuerza de la imagen.



El taller de imprenta

Trabajan actualmente en este taller 12 enfermos que desempeñan su misión bajo la vigilancia de un jefe perfectamente cuerdo, como es natural. Allí se imprimen libros y formularios que el establecimiento emplea y aún queda tiempo para efectuar otros trabajos que van a aumentar los recursos del hospicio. De allí sale por otra parte el *Eco de las Mercedes*, periódico que los mismos enfermos redactan y que contiene abundantes curiosidades. Anexo a la imprenta funciona un taller de encuadernación

La Nación, 18 de julio 1907

En el caso de esta toma es determinante el comentario del epígrafe sobre las particularidades de las personas que aparecen fotografiadas. La locura de los internos y el carácter “perfectamente cuerdo” del jefe de vigilancia no pueden distinguirse a nivel visual. Por su parte el espacio podría ser un taller comercial ubicado en cualquier lugar de la ciudad. Sin embargo una vez explicitada la situación de que son enfermos mentales los que trabajan, pero hay uno que no lo es, nos vemos invitados a “detectar” en la imagen esa diferencia. ¿La persona que se encuentra de pie, con la cabeza gacha, del lado izquierdo y que no está en contacto con ninguna máquina, es el jefe de vigilancia, o un interno? La falta de claridad de la imagen no nos permite ver con nitidez su ropa, pero su postura no es la de alguien que vigila, ni la de alguien que trabaja. La ambigüedad permanece.

2.6 El dispositivo fotográfico y la estructura de poder

El uso político, comercial o documental de la fotografía no reside solamente en las características de sus dispositivos y su materialidad sino que también entran en juego los mecanismos ejercidos desde las instituciones y organismos de poder para legitimarla como prueba o documento testimonial. La teoría institucional, sostiene la idea de que una obra de arte es arte (y nosotros podríamos agregar, que la fotografía es testimonial o prueba) a causa de la posición que ocupa dentro de una práctica cultural.

Preocupado por el funcionamiento de la foto como articuladora de discursos que se pretenden objetivos y neutrales, John Tagg (2005) discute la noción de Barthes acerca de la “fuerza constativa” de la imagen fotográfica. Este autor sostiene que lo que Barthes denomina “fuerza constativa” es un resultado histórico ejercido por la fotografía solo si se dan ciertas prácticas institucionales concretas que exceden las cuestiones fenomenológicas. La fotografía no daría cuenta entonces de una realidad anterior y pre-fotográfica, sino que crearía una nueva realidad, una realidad específicamente fotográfica que adquiere significación y genera efectos solo en determinadas ocasiones.

Es fundamental incorporar en el proceso de interpretación de cualquier fotografía el lugar que ejercen los aparatos ideológicos del estado (y los privados también) a la hora de dar una legitimación necesaria para constituir la en prueba. Esta apropiación por parte del poder nos ayuda a complementar el sentido que se desprende de su materialidad.

Desde la perspectiva que presenta Tagg es fundamental poder establecer la diferencia que existe entre aquellos para los que la cámara era un instrumento conocido y usado para satisfacer sus propios intereses y curiosidades, de aquellos otros para los que el aparato y sus prácticas eran desconocidos, los que fueron su objetivo más que su operador. Pero la situación se torna más compleja si se tiene en cuenta que incluso contra sus propios intereses, los trabajadores posaron y cooperaron con la actividad del fotógrafo a la hora de crear imágenes tranquilizadoras. Esto pudo generarse ya sea porque los fotógrafos solo eran admitidos en aquellos lugares donde su presencia no provocaba revueltas, disturbios, ni estimulaba situaciones de queja y reclamo pero

también, debido a que la toma fotográfica interrumpía el trabajo cotidiano, generaba un descanso en la rutina y también provocaba fascinación. Raras veces daba cuenta del cansancio, la fatiga o lo peligroso del oficio (Sorlin, 2004)

Es por ello que muchas veces las imágenes que se ocuparon del trabajador aparecen como reducciones de un universo mucho más complejo y menos tranquilizador. Los propios trabajadores se prestaron a posar y a sonreír ante el objetivo.



Los comienzos de la vendimia en Mendoza

Caras y Caretas, 13 de noviembre 1909

Cuando los cosechadores se acercan a la cámara aparece el orden. Un orden dado por la composición de los objetos frente a la lente: los barriles, las canastas, la pose frontal, un camino que no está invadido por la maleza. Las fotos evocan al trabajo concluido o todavía no iniciado (todos los recipientes se encuentran vacíos con excepción de la canasta sujeta por la segunda mujer ubicada a la derecha). En primer plano entonces los trabajadores (incluyendo niños) y en segundo plano, la naturaleza, los campos sembrados de vid.

Entonces para poder dar cuenta del carácter persuasivo de la foto y analizarla de forma conveniente hay que considerar las necesidades de los aparatos del estado que le dieron uso, y también las de los grupos económicos que manejan la prensa comercial, que controlaron la circulación y condicionaron el sentido con el que se usaron esas imágenes.

Durante el siglo XIX la fotografía se ha expandido, casi sin reservas a las prácticas administrativas y a los estudios de investigaciones científicas: medicina, psiquiatría, salud, antropología y educación, por mencionar solo algunas. En nuestro país, el presidente Julio Argentino Roca encargó, en el año 1904, a Biale Massé el registro de las condiciones de vida de los trabajadores. Este informe: "El Estado de las Clases Obreras Argentinas" fue acompañado por fotografías, si bien su análisis excede nuestro objeto de estudio, ya que no se corresponde con los tres años con los que estamos trabajando, ni circularon esas tomas por medios de comunicación masivos, es significativo señalar que las imágenes que acompañan el escrito del médico español no difieren significativamente, en cuanto a lo que registran y al modo de hacerlo, de las que aparecieron en las publicaciones comerciales. Prácticamente no existen primeros planos de los trabajadores, ni planos detalles de sus manos que den cuenta de las marcas dejadas por el trabajo manual, ni se detienen en los cuerpos agotados de los trabajadores. Tampoco observamos vistas de las casas, o lugares de vivienda por dentro.

A pesar de la cantidad de proyectos públicos o privados destinados a registrar a los trabajadores en su entorno laboral, Pierre Sorlin sostiene que la imagen fotográfica fue incapaz de dar cuenta del mundo del trabajo. Si fotografiar, o filmar, al trabajador en acción sirve para controlarlo mejor y también como instrumento didáctico para enseñar un oficio o una técnica, esas imágenes no son capaces de develar los mecanismos más profundos que encierra la actividad laboral. Sorlin sostiene que la base material y visible que organiza la producción no necesariamente permite entender los mecanismos profundos del vínculo entre, por ejemplo, trabajadores y patrones, o sindicatos y poder estatal. Las formas de negociación y las estrategias de lucha siempre quedan fuera de la toma fotográfica.

Es por eso que es muy frecuente encontrar fotos que muestran la salida de la fábrica. Muchas de las imágenes de los trabajadores están sacadas al aire libre y no en interiores, el taller y la fábrica fueron (y son) espacios que no estaban pensados para albergar cámaras. Veremos cómo en las fotografías que encontramos dentro de los ámbitos de trabajo los espacios, muchas veces oscuros y pequeños, tuvieron que ser acomodados e iluminados y el fotógrafo tuvo que ubicar a las personas de forma tal que no se tapen

unos con otros falseando de esa forma la manera habitual de ubicarse en su entorno laboral.

También es frecuente encontrar imágenes de los trabajadores saliendo de la fábrica.⁹



Caras y Caretas, 2 de enero 1909

Es posible pensar, más allá de la dificultad técnica de fotografiar con poca luz y en espacios acotados, que lo que sucedía puertas adentro de la fábrica no fuera considerado en su momento como algo que competía a la opinión pública y por lo tanto no merecía ser mostrado. Los medios se ocuparon del trabajador en diferentes situaciones, pero se lo ubica en un lugar protagónico solo desde el momento en que éste aparece frente a la

⁹ Podríamos establecer un punto de comparación con lo que ocurre en el ámbito cinematográfico. Harun Farocki hace mención a *La sortie des usines Lumière à Lyon* (1895) de los hermanos Lumière, como el primer film de la historia que se ocupó de registrar la salida de los obreros de la fábrica. Tomando este hecho como punto de partida inicia una investigación acerca de los modos en que fueron tratados los trabajadores en el cine. Su tesis sostiene que el trabajo fabril raramente es mostrado, siempre forma parte del espacio off o de la elipsis. La mayoría de las películas narran la parte de la vida que está después del trabajo. “Casi todo lo que ha ocurrido en la fábrica en los últimos cien años, palabras, miradas o gestos, ha escapado a la representación cinematográfica. (Farocki, 2013:195) Una tesis similar sostiene José Enrique Monterde en *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine* (1997)

sociedad reclamando algo. La mayoría de las veces lo que se pide tiene que ver con mejorar las condiciones laborales: mejores salarios, jornada de ocho horas, espacios y viviendas salubres y descanso dominical entre las más importantes. Esas fotos son las que muestran a la multitud en espacios públicos, grupos de hombres y mujeres tomando las plazas y las calles de la ciudad, pero no trabajando.¹⁰

El gran meeting de la Liga del Sur santafecina



En la plaza Mayo, durante el gran meeting de la Liga del Sur contra los altos impuestos.— Diez mil manifestantes oyendo los discursos



El desfile por la calle Córdoba



El doctor Lisandro de la Torre dirigiendo la palabra a los manifestantes desde uno de los balcones de la casa del doctor Aldao

Caras y Caretas, 9 de enero 1909

2.7 Lo inclasificable: el problema del género

Las nociones de argumentación y sentido están íntimamente relacionadas con el problema del género.

¹⁰ Otro autor que recientemente se ha ocupado de la dificultad que implica la representación de los pueblos y los trabajadores en cine y fotografía es George Didi Huberman. En su análisis utiliza los términos sobreexposición (cuando están por demás expuestos desde la estereotipación) y sub-exposición (cuando desaparecen debido a la censura o el desinterés) El autor sostiene que los pueblos al estar expuestos a desaparecer han decidido exponerse a sí mismos, por ejemplo mediante la vuelta a las calles para hacer lo que se llama de modo tan pertinente “manifestaciones” (2014: 28)

El género es el nexo entre nuestro entendimiento y la realidad, es una práctica intencional regulada e identificada por el creador y el receptor. Mijail Bajtin (2002) lo entiende como un sistema de procedimientos y modos para construir la realidad y darle, a través de una forma determinada, sentido. Los géneros pueden abarcar solo algunos aspectos de la realidad porque trabajan sobre distintos principios de selección.

Los estudios genéricos han sido muy abundantes en casi todas las prácticas artísticas, se reconocen modelos y estrategias genéricas en pintura, música, literatura, cine. La pregunta que se impone es qué relación se puede establecer entre la fotografía y los géneros y si existen, o tienen sentido hablar, de géneros fotográficos.

La fotografía responde a diferentes usos sociales, los cuales no son mayoritariamente artísticos y la dificultad para su clasificación es sin duda, uno de los mayores problemas al que nos enfrentamos.

Barthes observó este aspecto problemático de la clasificación fotográfica ya que las categorías que se suelen armar para agruparlas pueden ser empíricas, (si las realizan profesionales o aficionados); retóricas (de acuerdo al tema que proponen: paisajes, objetos, retratos, desnudos) o estéticas, pero siempre son ajenas al objeto y no dan cuenta de su especificidad ya que cada una de ellas podría ser aplicada a otras formas de representación (Barthes, 2005)

Si, como sostiene Bajtin (entre otros), solo tenemos acceso al mundo a través de las categorizaciones que recortan la realidad en un campo diferenciado y, por lo tanto estructurado, no es concebible ninguna práctica humana que sea a-genérica, es decir no categorizada. Lo paradójico es que la fotografía escape a una clasificación genérica concisa (la misma imagen puede ser un retrato “artístico”, una foto familiar o ser usada para una publicidad) y por otro lado sea utilizada como un recurso persuasivo al que suele atribuírsele un alto nivel informativo.

La dificultad de la clasificación genérica se evidencia especialmente en aquellas formas que se han cristalizado de manera más o menos universal, como es el caso de la foto de archivo policial. Solo a modo de ejemplo, para ilustrar el problema de la distinción de género en fotografía y dar cuenta de la tensión entre el imaginario estético y el científico

propio de aquellos años, introducimos una serie de imágenes que no fueron tomadas a trabajadores en su condición de tal, sino que se hicieron para identificar a una población determinada.

Los retratos que se presentan a continuación fueron tomados por Carl Durheim, fotógrafo profesional, a quién la policía suiza le encargó, en el año 1852, el registro de vagabundos y marginales. Estas tomas nos muestran a un grupo de *yéniches*, (nómades que circulaban por lo que actualmente es territorio suizo), que entraron en la clandestinidad cuando este país, como tantas otras naciones incipientes de Europa, empezó a definir su territorio nacional y cerrar el paso entre fronteras.



Estos retratos se consideran el antecedente directo de la fotografía policial porque su objetivo principal fue registrar a esta población de nómades para mantenerla controlada. Estas imágenes, por su forma y composición, nos remiten más al género del retrato tomado en estudios que a la ficha policial, con el sujeto tomado de frente y perfil, tal como se estandarizaría años después.

En ellos se pone en evidencia la problemática de la clasificación genérica. En cuanto a su forma respetan ciertas nociones básicas de composición que son propias del retrato comercial destinado, mayoritariamente, a clases sociales que tenía una buena posición y cierta jerarquía dentro de su comunidad. Este se caracteriza por tener objetos que sirvan como punto de apoyo, debido a los largos plazos de exposición (mesa, sillas, columnas)

los sujetos son ubicados de frente o tres cuarto de perfil, los trajes que vestían los modelos podían evocar el rango social de la persona, pero también era frecuente que los modelos se vistieran con las mejores galas para ser fotografiados, más allá de sus ropas típicas, profesión u origen.

En estos casos las personas fueron vestidas especialmente para la toma, no siempre se respetó la vestimenta propia del retratado, que sin duda era más rústica y “poco apropiada” para salir en un retrato. La imagen está enmarcada como si fuera a exponerse en una repisa o algún tipo de cuadro, e incluso, (ver imagen del centro) en algunos casos fueron “retocadas”. La fotografía del centro es la que patentiza con mayor fuerza esta contradicción, fue coloreada a mano, enfatizando de esa forma su preocupación por los aspectos visuales y su embellecimiento y a la vez expone un aspecto central del acusado, una marca que permitiría fácilmente su reconocimiento y que distingue a ese sujeto del resto, la foto “muestra” que le faltan sus manos.

La forma del retrato burgués está en esta ocasión al servicio de la ley como instrumento de inventario y archivo de identificación de personas. En este ejemplo vemos con claridad el desplazamiento de la fotografía artística con un ideal romántico y un cuidado en su composición a la practicidad burguesa y su necesidad de un registro objetivo con fines políticos.¹¹

¹¹ Paola Cortés Rocca presenta en *El tiempo de la máquina* un caso similar cuando analiza las fotografías del *Registro de las mujeres públicas de la ciudad de México*. En ese manual, prostitutas de la ciudad fueron retratadas como mujeres de alta sociedad, en las mismas poses, con los mismos decorados dentro del estudio y usando la ropa propia de las damas de clase alta. Se observan en estos retratos la misma tensión entre el uso policial, por el cual fue sacada la fotografía y las formas del retrato burgués. “También hay otras razones para que no se produzca un quiebre entre estos retratos tomados desde el control policial y los retratos familiares. Son razones de orden formal o genérico: será necesario un pliegue o una regularización dentro del género retrato que todavía no se ha dado y que permitirá diferenciar una función “honorífica” y una “punitiva” en el momento de tomar una imagen (Cortés Rocca, 2011: 56)

Este catálogo, de forma similar a la fotografía de los yeniches, instaure una legalidad en torno a los sujetos representados pero no establecen una normativa visual.

En las actuales fotos de los documentos de identidad y en los archivos policiales es donde podemos ver con mayor precisión el valor testimonial de la imagen fotográfica. Junto con la huella digital, la fotografía atestigua nuestra existencia y da cuenta de nuestra individualidad.

En los retratos presentados la importancia en el cuidado estético y formal al que fueron sometidos las aleja de nuestra idea actual acerca de lo que es una fotografía de registro con fines de identificación policial. Susan Sontag (2004) sostiene que cuando más cuidado está el aspecto formal y compositivo de la imagen, cuanto más hermosa sea la iluminación y analizado el encuadre, menos verídica parece, menos probabilidades tiene de que se la tome seriamente como una representación de la “realidad tal cual es”.

El sentido artístico y el documental (entendamos a estos como géneros o no) suelen presentarse en polos opuestos. Establecer si estas primeras imágenes de archivo policial pertenecen a un género no es sencillo, las herramientas que se nos dan para que podamos decodificarlas correctamente son ambiguas. Sin un contexto que las contenga no podríamos saber si se trata de ciudadanos respetables o de *identikits* de posibles delincuentes. ¿Por qué en el año 1852, cuando fueron tomadas esas fotos, se consideró que la forma apropiada para hacerla era esa? ¿Qué era lo que se quería mostrar a través de esos retratos, y qué lo que no era posible mostrar aún en fotografía?

La práctica fotográfica pone en duda la existencia de géneros, por lo menos si estos se intentan explicar solamente desde su aspecto sintáctico y semántico. Sí en el ámbito de la pintura o de la literatura, por tomar dos ejemplos, la transgresión genérica se lleva a cabo al romper con el horizonte de expectativas del lector y por la práctica, más o menos consiente, que llevó a cabo el productor/ artista, en fotografía al no estar suficientemente cristalizadas ciertas convenciones, la ruptura se lleva a cabo no tanto en el orden del uso artístico o no, sino en la relación que se establece con la recepción “no artística del espectador.”

La tensión que observamos en estos retratos es significativa porque nos ayuda a entender aquello que en determinado momento se puede mostrar y aquello que es posible ver. No es que se transgreda un género (como podría ser el del retrato burgués)

sino que la recepción actual que hoy tenemos sobre estas imágenes se inserta en un horizonte muy distinto al del siglo XIX. La fotografía generó, como toda técnica, distinciones de uso de acuerdo a las clases sociales que implicara. Nació como un invento burgués y tardará algunos años en ponerse al servicio de otro tipo de intereses¹². Pero no podemos hablar de subversión de géneros porque es muy difícil establecer si existen géneros capaces de ser transgredidos en la práctica fotográfica. Lo que sí parece más apropiado es establecer una tensión entre los elementos sintácticos de la imagen y su uso pragmático. Ningún análisis inmanente, semiológico o hermenéutico puede captar las modalidades de circulación entre la oferta y la demanda de las fotografías. No podemos entender ni definir las particularidades del género si solo tenemos en cuenta las articulaciones que se producen entre determinados elementos formales y sus posibles (o esperables) sentidos. Será en el uso diferencial de esos enunciados donde habrá que buscar alguna posible significación.

Los géneros acumulan, a lo largo de su vida, formas de visión y comprensión sobre determinados aspectos del mundo. Si volvemos a Bajtin, veremos como la categoría de género se encuentra relacionada con otra de suma importancia: la *acentuación*. El género presenta características que lo definen como mediador, y es capaz de ser completado y re-acentuado. El acento, o la re-acentuación, le otorga al sujeto la posibilidad (y la responsabilidad) de adueñarse, en el acto de la enunciación, de los géneros y de las palabras ajenas. La re-acentuación genera un nuevo punto de vista sobre lo ya establecido, pautado y acordado socialmente. Produce un enriquecimiento del sentido y, a través de éste, la creación de un nuevo texto. Esta posibilidad de re-

¹² En marzo de 1926 la revista AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung [Periódico Ilustrado de los Trabajadores]) publicó una convocatoria para que su público, la clase obrera movilizadora, se convirtiera en proveedor de imágenes de la vida cotidiana proletaria, de las condiciones objetivas del trabajo industrial y de las organizaciones y actividad política de los trabajadores. Las luchas por la imagen empezaban a aparecer como parte central de la lucha política.

Esta convocatoria constituye el arranque de todo un movimiento fotográfico que se expande por el centro y norte de Europa y llega a Norteamérica, aunque su eje permanezca en Alemania y la Unión Soviética. (Extraído de la gacetilla de prensa de la exposición El movimiento de la fotografía obrera. Hacia una historia política del origen de la modernidad fotográfica. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-España)

acentuación es el aspecto más importante del signo, lo que le permite seguir vivo y móvil (Voloshinov, 1992:49)

Los retratos de los *yeniches* suizos fueron sometidos a procesos de re-adequación de una forma ya establecida y aceptada (el retrato de estudio) y puestos al servicio de un uso (el del fichaje y el control policial) diferente

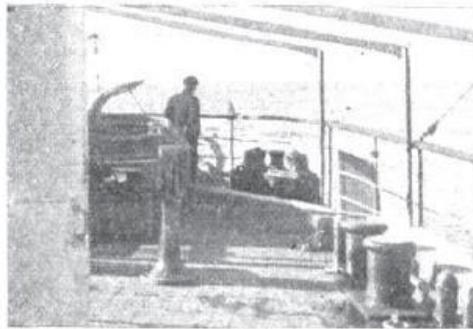
Estos “retratos policiales” ilustran claramente la problemática que conlleva hablar de géneros fotográficos y la importancia de estudiarlos teniendo en cuenta el uso concreto al que son sometidos a lo largo de su historia, porque de estos usos y sus modificaciones dependerán los posibles significados y las actualizaciones que de ellos se desprendan.

Varios años después, otras fotos aparecidas en *Caras y Caretas* ya presentan como instalada la distinción entre retrato prestigioso y retrato estigmatizante. Nuevamente la distinción no se da tanto en la forma que adquieren las tomas sino en su función pragmática, en el uso. El solo hecho de quedar expuesto frente a la cámara muchas veces era suficiente para criminalizar al sujeto. La nota de *Caras y Caretas* no expone un retrato donde el sujeto decide mostrarse sino un retrato que le es “sacado” pese a su voluntad. El texto que acompaña las fotos hace mención también al caso de los cocheros que se manifestaron en contra del registro fotográfico para su carnet de identificación. La huelga de los cocheros fue significativa sobre todo en ese aspecto, la toma de conciencia que empezaban a tener las clases trabajadoras de lo que implicaba ser fotografiado.

Dos extradiciones

Los señores Costa y Supervielle, de la comisaría de investigaciones, acaban de regresar de Europa, trayendo consigo al ex empleado de la Compañía Introdutora de Buenos Aires, Adolfo Leenw; y al corredor de bolsa F. L. Jacobs. Este último fué cuestionado por sus acreedores, o al menos por una parte de los mismos, y aquél ha sido acusado de defraudación por el gerente de la compañía donde trabajaba. Los viajeros vinieron a bordo del transporte nacional «Famapa», que llegó al puerto el 19.

Se nos ha manifestado en la policía que el asunto del corredor Jacobs tal vez no sea criminal, sino civil. Por su parte, el interesa-



El corredor de bolsa señor Jacobs en la popa del «Famapa», contemplando, al partir, las costas europeas

do nos manifestó que es inocente. El uno y la otra se fundaron en esto para pedirnos que omitiésemos la información gráfica, creyendo de buena fe que la fotografía conviene a los asuntos de carácter criminal.

Nosotros no estamos de acuerdo con una teoría tan peligrosa, y lo mismo les ocurre a los cocheros de plaza, que son fotografiados antes de cometer crimen alguno; y quisiéramos disipar el error de la policía y del señor Jacobs referente al antedicho punto: un asunto civil es también fotografiable, y el objetivo no da papeleta de criminal a nadie.

También el objetivo es inocente y muy civil.



El señor Jacobs con el subcomisario Costa



El señor Leenw, acusado por el gerente de la Compañía Introdutora de Buenos Aires



El equipaje del señor Jacobs

Caras y Caretas, 20 de julio 1907

(...) el interesado nos manifestó que es inocente. El uno y la otra se fundaron en esto para pedirnos que omitiésemos la información gráfica, creyendo de buena fe que la fotografía conviene a los asuntos de carácter criminal.

Nosotros no estamos de acuerdo con una teoría tan peligrosa, y lo mismo les ocurre a los cocheros de plaza, que son fotografiados antes de cometer crimen alguno. (...) Un asunto civil es también fotografiable y el objetivo no da papeleta de criminal a nadie (...)

El epígrafe presenta dos posturas diferentes frente a la función de la fotografía y también da cuenta de los roles que se enfrentan en el acto de la toma: el que tiene los medios y controla el aparato y aquel que es su “objetivo”. Si el sujeto fotografiado pide que se omita la “información gráfica” porque la considera incriminatoria, el cronista de *Caras y Caretas* justifica su intervención sosteniendo que los asuntos civiles también son dignos de ser fotografiados y registrarlos forma parte fundamental de su trabajo, lo que define su profesión.

Capítulo 3

Antecedentes pictóricos: el retrato y el paisaje como formas del Realismo

3.1 Antecedentes de la iconografía de los trabajadores: la pintura y el problema del realismo

“...las cosas son porque las vemos, y lo que vemos, y cómo las vemos, depende de las artes que hayan influido en nosotros”

Oscar Wilde ¹

Para poder conformar un panorama más amplio acerca de la forma en la que funcionaron las fotografías de trabajadores en la primera década del siglo XX y el impacto que produjeron en los receptores de su época, es importante reconstruir un contexto visual más amplio. Esto implica establecer el vínculo que las fotos mantuvieron con otros artefactos visuales - pinturas, grabados, caricaturas y dibujos - que por un lado las antecedieron y por el otro convivieron con ellas.

¿Qué otras representaciones de trabajadores son contemporáneas a las fotografías que nos ocupan? ¿Qué características tenían? ¿A través de qué medios circularon? ¿Qué particularidad tuvo la figura del trabajador en la pintura de fines del siglo XIX y principios del XX en nuestro país? ¿Cómo llevaron esos otros “textos” el mundo del trabajo hacia el público? Estas preguntas son relevantes porque nos ayudan a entender qué procedimientos, propios de otras disciplinas artísticas sobreviven en las fotos (casi todas las características definibles de la forma y de los temas fotográficos son ya visibles en la obra de algunos pintores antes de su invención) y por el contrario cuáles pudieron materializarse, por primera vez, a través de ellas.

Comparar imágenes plásticas con fotografías nos permite entender cómo se fue creando un verosímil visual alrededor de este nuevo actor social. Como dijimos, la imagen

¹ Oscar Wilde (1891) *Intentions*

fotográfica y la pictórica mantuvieron a lo largo de su historia momentos de tensión pero también se complementaron y muchas veces cumplieron funciones similares. La fotografía retomó formas comunicativas y sociales que antes de su aparición eran patrimonio de la pintura y a la vez creará otros tipos de funciones que serán propias. La formación de estereotipos, o su contrario, la intención de la reconstrucción realista de los trabajadores no corresponde a una única manifestación o género sino que se construyen desde distintos tipos de enunciaciones.

El Realismo, como género descriptivo, nos servirá como articulador para entender cómo funcionaron la pintura y la foto en relación al tema del trabajo y su contacto con otras artes. Desde el momento en que apareció la fotografía, el Realismo adquirió un protagonismo esencial también en la literatura, tanto en verso como en prosa. La decoración y los aspectos exteriores de la vida adquirieron una preponderancia fundamental en los relatos. La importancia del detalle se hará presente de diferentes maneras en cada uno de estos dispositivos.

En la plástica local, entre los artistas que desarrollaron su producción a finales del siglo XIX y principios del XX y tomaron como personaje o tema al trabajador, se destacan: Prilidiano Pueyrredón, Pio Collivadino, Ernesto de la Cárcova, Reinaldo Giudici y Fernando Fader. Debido al renombre y prestigio de sus realizadores estos cuadros obtuvieron un alto grado de reconocimiento (premios, exposición en museos, circulación en los medios) lo que les permitió lograr un nivel de popularidad que excedió los ámbitos propiamente artísticos.

Muchas de estas obras que circularon, incluso en los mismos medios que relevamos, fueron enmarcadas tradicionalmente dentro del Realismo. En pintura, este movimiento fue dominante entre 1840 y 1880 y tuvo como propósito explícito brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación minuciosa. A medida que el Realismo fue avanzando la demanda de contemporaneidad se fue haciendo más rigurosa.

Realismo e Impresionismo, comparten con la fotografía varias cuestiones: una nueva forma de percepción de la realidad, la ampliación de los temas a ser representados, la importancia otorgada a la ciudad y sus protagonistas, la búsqueda de la “objetividad”, la

captación de lo actual. Por eso se vuelve vital el movimiento capturado tal como se percibe en un vistazo instantáneo. La fotografía contribuyó a crear esa identificación entre lo contemporáneo y lo instantáneo. La imagen de lo fortuito, lo cambiante y lo efímero parecían más próximos a las cualidades del momento que la reproducción de lo estable, de lo equilibrado y de lo armonioso. (Nochlin, 1991)

El procedimiento objetivo, distante y científico de estas formas, tanto en pintura, en literatura como en fotografía, subrayaron lo descriptivo antes que lo imaginativo o lo valorativo.

La noción según la cual el Realismo es un estilo “transparente”, que funciona como un espejo de la realidad, constituye uno de los puntos de contacto más relevantes entre esta escuela pictórica y la fotografía. Por supuesto que ni este estilo, ni ningún otro, funcionan como mero espejo de la realidad. Pero lo significativo es que muchos de sus partidarios, como de sus opositores, lo creyeron así y por ello sostuvieron que el reflejo de la vida cotidiana y la percepción podían ser puros, sin estar condicionados por el tiempo y el lugar.

La misma discusión se generó en torno a la fotografía; por distintas que hayan sido, en sus orígenes, las opiniones en relación a ella, los que desde un principio estuvieron a favor de entenderla como un acontecimiento de vital importancia al servicio de la ciencia y el arte, como aquellos que se manifestaron en contra y veían en la imagen mecánica una decadencia y un empobrecimiento de la expresión, entendieron que era un reflejo fiel, mecánico y objetivo de la realidad.

Este punto de encuentro entre la pintura y la imagen analógica es importante, las críticas más fuertes que se le hicieron al Realismo en pintura provenían de las opiniones que lo vinculaban con la imagen fría, mecánica e impersonal, propia de la foto.

El gusto por el naturalismo [se quejaba Delécluze] es perjudicial para el arte serio (...). Debiera decirse que la presión, implacablemente creciente, que ha ejercido el naturalismo en estos diez últimos años, insistiendo en que las artes se vuelvan pura imitación, se debe a dos fuerzas científicas que, en acción, son funestas: el daguerrotipo y la fotografía [es decir la fotografía sobre papel] con las cuales el artista no tiene más remedio que contar. (citado por Scharf, 2001:134)

En la aparición del Realismo fueron importantes al menos dos cuestiones: el desarrollo de la ciencia en relación con la investigación empírica y un contexto social más democrático que permitió la aparición, en primer plano, de nuevas clases y grupos sociales, tradicionalmente marginados que se pondrá en evidencia, sobre todo, con la llegada de la muchedumbre a la ciudad industrializada.

Los realistas valoraban positivamente la representación de lo bajo, lo humilde y lo común de los sectores socialmente desposeídos: trabajadores, mendigos, lavanderas y prostitutas empezaron a ser protagonistas y no solo un fondo pintoresco para el desarrollo de los temas importantes. Estos artistas defendieron el derecho de las clases bajas a alcanzar un estatus artístico. Este punto es interesante porque el trabajador es homologado, y hace su aparición en la escena artística-visual, con otros colectivos que ocupaban lugares marginales dentro de la estructura social. Esta construcción formal fue la que permitió la equiparación entre grupos sociales muy heterogéneos.

En el arte realista fue esencial poder aproximarse a la “realidad” sin esquemas preconcebidos, ni conocimientos dados de segunda mano. La búsqueda de esta “observación directa” puede observarse tanto en pintura como en fotografía y la relación entre ambas va más allá de una mutua influencia. Realismo y foto propusieron la creación de imágenes “sin valoración” y esto tuvo consecuencias que sobrepasan el mero hecho estético o informacional.

Pero también pudo ampliarse la temática de lo que era factible ser representado en el arte. Gracias a las nuevas ideas democráticas que empezaron a aparecer en las grandes ciudades: comerciantes, trabajadores y campesinos fueron representados desempeñando sus labores cotidianas. En nuestro país la presencia del trabajador urbano como un nuevo actor social permitió a los artistas afrontar su vida desde el ámbito laboral y desde la cotidianeidad. La vinculación entre la historia y el hecho experimentado será esencial en el arte desde la segunda mitad del siglo XIX.

En la pintura Argentina del cambio de siglo pasado aparecen algunas obras importantes que por un lado permiten revisar la noción de realismo y por el otro presentan, de forma

entretrejida, varios de los temas que son constitutivos de las representaciones de las clases bajas y trabajadoras: la cuestión de la marginalidad, el vínculo entre el trabajador y el extranjero, la tensión entre lo individual y lo social.

La presencia del inmigrante se amplía y adquiere diferentes manifestaciones. Estas van desde la representación del trabajador-extranjero como protagonista, la formación de artistas argentinos en Italia, la presencia de artistas italianos en nuestro país, la influencia, en general, que tendrá la escuela italiana en la producción local y el hecho singular que implica que tres de las obras más representativas e importantes que atraviesan las décadas de 1880-1890-1900 fueron realizadas entre Italia y Argentina, premiadas, o traídas del extranjero. Es el caso de *La sopa de los pobres* de Reinaldo Giudici, *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova y *La hora del almuerzo*, de Pio Collivadino.

La pobreza y sus consecuencias se hacen presentes en *La sopa de los pobres* (1884) óleo que fue traído por el autor desde Italia, su país de origen, después de haber sido aceptado en el salón de París de 1885. Las clases bajas aparecen como protagonistas absolutas de la escena que remite a un almuerzo popular en Venecia.

Laura Malosetti Costa (2007) menciona este cuadro como uno de los que evidencian la distinción entre obras que eran ejecutadas con fines al mercado del arte y otras que, por sus dimensiones y su temática, no parecen posibles sino como destinadas al museo.



La sopa de los pobres (1884)

Reinaldo Giudici

(147 x228 cm -oleo s/tela)

La escena recorta a una serie de personajes captados en un instante cualquiera durante su almuerzo, no encontramos la presencia de poses sino de acciones interrumpidas en algún momento, que no se presenta como necesariamente significativo: un anciano que está a punto de levantarse de su silla, un joven que se lleva los últimos restos del plato a la boca, una mujer con la mirada perdida que sostiene a un bebe en brazos, otro hombre comiendo, una niña descalza. Detrás, dos grandes barriles humeantes donde se prepara la comida, una mesa con trozos de pan, un hombre de pie frente a una mesa. La escena tiene algo de fotográfico, no solo por el interés que presta a los detalles, aparentemente “irrelevantes”, que hacen a la caracterización de los personajes a través de sus vestimentas y su postura corporal, al espacio de la calle y de la cocina popular, sino también por el modo en que se deja parcialmente “fuera de campo”, mediante un encuadre que nos remite más al cine o a la fotografía, al personaje de la izquierda.²

² Aaron Scharf (2001) comenta que el procedimiento que deja una parte de las figuras oculta por el marco se observa ya en los grabados japoneses, en ciertas obras de Donatello y Mantegna y en la pintura manierista. Sin embargo, sostiene el autor, este recurso no tuvo vigencia alguna en el arte europeo del siglo XIX hasta que apareció en las fotografías y que si éstas, por sí solas, no llegaron a sugerir

Si traemos aquí *La sopa de los pobres* de Giudici es porque resulta interesante plantear al menos dos cuestiones que están presentes en la obra y que son fundamentales en la construcción de la visualidad del trabajador argentino: el tema de la identidad atravesada por lo extranjero y su relación con la pobreza. Como dijimos la escena transcurre en una calle de Venecia pero sin embargo este almuerzo popular puede darse de forma muy similar en cualquier país. De hecho si el cuadro se volvió emblemático para la sociedad porteña argentina es porque de alguna manera se vio interpelada y pudo reconocer en esos personajes a los hombres y mujeres que formaban parte de nuestra comunidad más allá de la distinción entre italianos y argentinos que no parece fundamental a la hora de retratar la pobreza. Por otro lado este cuadro permite pensar el tipo de responsabilidad que le cabe a las artes visuales en general, y en este caso a la pintura en particular, como constructora de tipos que tienden a cristalizar formas de representación que sirvieron para evocar a dos grupos sociales distintos: pobres y trabajadores. Un análisis iconográfico permite reconocer ciertos rasgos que comparten las representaciones de unos y otros: el tipo de vestimentas, rasgos físicos y actitudes corporales que subrayan cuerpos cansados o lastimados y el hecho de compartir como espacio vital la calle. Pobres y trabajadores aparecen como tema de forma simultánea, cronológicamente hablando, en la historia de la pintura y son “re-tratados” de forma similar. La imagen plástica y luego la fotográfica, pusieron en circulación imágenes que posibilitaron una equiparación entre ambos grupos.

Otro de los grandes óleos que constituyen un antecedente directo e indiscutible dentro de la temática del trabajador es *Sin pan y sin trabajo*. Esta obra fue presentada por Ernesto de la Cárcova en la Exposición del Ateneo en noviembre de 1904 y contiene varios puntos de interés para pensar la tensión entre lo individual y lo grupal/sindical, la inmigración, la sustitución del trabajador artesanal por el industrial y la relación que se establece entre pintura y fotografía.

convencionalismos enteramente nuevos, sí tuvieron suficiente autoridad como para confirmar con frecuencia ideas que ya germinaban en la mente de los artistas (14)



Sin pan y sin trabajo (1894)

Ernesto De la Cárcova

(126,5cm por 213cm, óleo s/tela)

Realizado entre Roma, durante el viaje de estudios de su autor y terminado (y modificado) en Buenos Aires, el cuadro puede leerse como un lugar de encuentro entre lo argentino y lo extranjero. Y la escena que se presenta puede interpretarse al menos en dos direcciones: como una denuncia de las condiciones de vida de la clase trabajadora en la Argentina (y la alusión a los comienzos de la organización sindical) o como un testimonio de la pobreza y el desamparo propios del obrero en todo el mundo.

Malosetti Costa (2007) describe las modificaciones que el autor realizó entre los bocetos y la obra final y sostiene que, en el período que separa a unos de la otra, puede verse cómo evolucionó la lucha de clases en nuestro país. Una de las cuestiones centrales que orienta esa lectura es la presencia, en el boceto, de los techos y las chimeneas humeantes de la fábrica, lo que permite pensar que el drama del obrero es

individual. El protagonista sería un desempleado y de esa condición derivaría su angustia y desesperación. En el cuadro finalizado lo que puede verse es que la fábrica está cerrada (o tomada), las chimeneas no largan humo y la presencia de soldados a caballo presentaría una intervención de las fuerzas represivas o militares en un supuesto enfrentamiento con los obreros. La escena evocaría entonces un problema más colectivo que individual. Esta lectura puede sostenerse también desde los títulos que De la Cárcova le asignó, *Sin pan y sin trabajo* se presentó también como *La Huelga*.

Esta obra presenta también otros aspectos que son necesarios resaltar. Por ejemplo la posibilidad de entenderla como un conflicto entre dos tipos de trabajadores que en ese momento aparecen en la escena política del país: el artesanal y el industrial.

La obra se construye a través de ciertas constantes que están presentes en la historia del arte por lo menos desde el Renacimiento. Por ejemplo las herramientas como representación del trabajador, que serían una parte fundamental del artesano manual y no del industrial. Son las herramientas las que nos permiten pensar en ese hombre, antes que nada, como un trabajador, son ellas las que hablan del desempleo (ya que están sin uso), las que vinculan la falta de trabajo con el hambre que pasa la familia y las que explican la ira del hombre que se manifiesta a través del puño cerrado y su gesto de impotencia al mirar por la ventana.³

Según esta línea de interpretación el conflicto se trasladaría desde la oposición trabajo/no trabajo, a la transformación que implica el paso del artesanado a la industrialización en las ciudades modernas y las consecuencias que esto tiene para los que quedan afuera de ese proceso.

El grupo familiar, compuesto por tres miembros: padre, madre e hijo, podría pensarse también como una alusión a la “sagrada familia”, que tiene a la mujer como una *madonna* con el niño en brazos. De esta manera la obra construye sus personajes

³ Por su puesto hay otros elementos visuales que construyen la imagen del trabajador: el sombrero, el pañuelo típico que usaban al cuello, el chaleco y la camisa constituyen la vestimenta que solemos atribuir a ciertos obreros. Si hacemos hincapié en las herramientas es porque las consideramos las únicas que se convierten en elementos excluyentes para dirigir nuestra lectura en ese sentido.

remitiendo a formas ya consolidadas en el arte occidental que evocan en el espectador determinados sentidos y ayudan a generar una empatía con ellos.

La construcción del espacio está dividida en dos. El interior de la vivienda como ámbito de lo privado propio de la familia y el espacio exterior, que se hace presente desde el encuadre de la ventana. A través del juego de miradas, la de la mujer hacia las herramientas y la mesa vacía y la del hombre hacia afuera, se establece una conexión entre lo que pasa dentro y fuera de la casa.

El exterior, como dijimos, se hace presente mediante la incorporación de la ventana. Este elemento adquiere fuerza a través de diferentes recursos, por un lado es señalada por el movimiento del hombre, ese gesto desesperado que invita a mirar lo que hay afuera. Por otro lado se encuentra ubicada, en diagonal, cerca del centro visual de la composición, sin estar exactamente en él. Lo que se observa a través de ella, mediante una presentación difusa, apenas visible, es lo que está ocurriendo con los gendarmes en la fábrica. *Sin pan y sin trabajo* establece así dos áreas de representación bien definidas, aquello que aparece en un primer plano con nitidez: la miseria de la familia, la escena doméstica, la pobreza de sus personajes y por otro la presencia de la fábrica nuevo centro de concentración de los trabajadores urbanos y la represión que allí se lleva a cabo.

Esta obra fue enmarcada históricamente dentro del realismo. Malosetti Costa, relativiza esta asignación al analizar los elementos “no realistas” que entran en juego en su composición, (la espalda alargada del hombre, la falda demasiado amplia de la mujer, la inestabilidad que se genera a través del uso distorsionado de la perspectiva en el tratamiento de la mesa y la silla) Podríamos agregar otros aspectos que construyen una escena alejada de la supuesta neutralidad que promulga el realismo. La luz que ilumina el pecho de la mujer logra, mediante su intensidad, guiar nuestra atención hacia su extrema delgadez, esa luz no puede ser leída desde el realismo sino que tiene como función centrar nuestra atención en la vulnerabilidad del personaje. Esa iluminación “teatral” que proviene del interior de la casa y no de la ventana que se encuentra detrás, también es una marca propia de la pintura renacentista, funciona como una señal que indica por dónde debemos empezar a ver el cuadro, el blanco potente señala un punto de inicio en el recorrido de nuestra mirada. Por otro lado la postura encorvada y el

cansancio de su rostro funcionan como un contrapunto del personaje masculino, que contiene su fuerza y su ira.

Quizás lo que permitió (o permite) leer a *Sin pan y sin trabajo* desde el realismo sea su cercanía a ciertas convenciones que solemos atribuirle a la fotografía, más que al tratamiento y la construcción pictórica. La escena se presenta como una especie de “instantánea” que enfatiza un gesto captado en un instante, una expresión de los cuerpos que no parte de la pose sino que parece “arrancada” a los personajes sin que éstos se sientan observados. Esta obra puede ser leída entonces como una síntesis entre cierto “realismo fotográfico” (lo que también nos lleva a preguntarnos qué entendemos por “realismo” en fotografía) que puede observarse en el tratamiento de la temporalidad y la espontaneidad en los gestos y movimientos de los personajes y ciertas características de la pintura romántica en cuanto a que la obra contiene, de manera más o menos explícita, comentarios y valoraciones que evidencian el punto de vista del autor sobre aquello que muestra, e invitan al espectador a generar una empatía con los personajes. *Sin pan y sin trabajo* se constituye como un espacio que articula en torno a la tensión entre el trabajador artesanal (en vías de desaparición) y el comienzo del trabajo asalariado industrial, la posibilidad de formas de representación provenientes de la pintura pero ya atravesadas por la fotografía y crea, a través de ellas, una nueva forma de entender el “realismo”.

La tercera obra que se nos presenta como un antecedente pictórico relevante en torno al mundo del trabajo es *La hora del almuerzo*, de Pio Collivadino. Este cuadro fue pintado en Roma y participó de la Bienal de Venecia en 1903, donde obtuvo la Medalla de Oro. El propio artista era hijo de un inmigrante italiano que se dedicaba a la carpintería. El hecho de haber sido pintada en Italia lo acerca a *Sin pan y si trabajo* de De la Cárcova, (cómo dijimos anteriormente el vínculo de estos autores y su producción con la inmigración se establece de diferentes maneras) y a la *Sopa de los pobres* con su escena veneciana.

En el cuadro está planteado un momento de descanso dentro de la rutina de trabajo. Nuevamente son los instrumentos propios del oficio (el recipiente con un palo para hacer la mezcla, las maderas, alambres, arena y cuerdas) junto con la ropa manchada

con restos de material (yeso, polvo, pintura) los elementos que sirven como atributos necesarios para identificar que se trata de obreros de la construcción.

Esta escena remite sin duda al ámbito del trabajo, estos hombres están ahí reunidos por un oficio, el recurso pictórico de utilizar el blanco para los materiales de la construcción nos señala por dónde debemos comenzar a ver el cuadro, pero el clima que evoca es de tranquilidad y de relajación. *La hora del almuerzo* resalta así otro aspecto del universo de los trabajadores donde los protagonistas no son los barrios obreros, las fábricas, los talleres y la presencia de desempleados, pobres e indigentes sino la cotidianidad.

Los personajes se encuentran conversando, riendo, comiendo, fumando o leyendo. Solo uno de ellos, que se ubica alejado del grupo y al que se presenta en primer plano en relación al resto, parece ajeno a la conversación de sus compañeros. La mirada de este personaje se dirige hacia afuera del espacio representado y en ese gesto involucra e interpela al espectador. Esto permite pensar en una estrategia que pone en evidencia la autoconciencia de la representación. Esa mirada cuestiona la transparencia asignada al realismo y permite a la vez un punto de entrada al cuadro.



La hora del almuerzo (1903)

Pío Collivadino

Óleo s/ tela

El trabajador y su entorno se convierten de a poco en uno de los temas visitados por la pintura argentina de fines del siglo XIX y principios del XX. Grandes lienzos lo tienen como protagonista absoluto y no como telón de fondo que completa, o le da verosimilitud, a otras problemáticas. Los artistas más reconocidos y premiados, tanto en el país como en el extranjero, se ocuparán de convertir al mundo del trabajo en algo digno de ser tratado en clave artística.

En estas tres obras emblemáticas y representativas del cambio de siglo, el mundo del trabajo se hace presente desde distintas perspectivas. En *La sopa de los pobres* se puede establecer una relación entre los personajes presentados y el trabajador solo si tenemos en cuenta, como ya dijimos, la similitud visual que se establece entre ambos: la vestimenta, el cansancio, el espacio público de la calle cómo un ámbito que les es propio, son parte esencial del verosímil visual que caracteriza a estos dos grupos sociales. En *Sin Pan y sin trabajo* el trabajador es el punto en el que convergen las problemáticas sociales con las individuales, el paso del artesanado a la industrialización, el tratamiento realista junto con la lectura alegórica, el comentario crítico de la realidad junto a la presentación romántica de un nuevo tipo de héroe. En *La hora del almuerzo* la denuncia social queda relegada en pos de rescatar un aspecto de la cotidianidad y de la jornada de trabajo. Nuevamente este motivo parece más adecuado para tratar al trabajador no industrializado (el que aún no está vinculado con el conflicto gremial) que aquel otro que ya tuvo su primera gran manifestación pública con la huelga general del año 1902.

Lo que todavía no se ve con protagonismo en la pintura argentina de principio del siglo XX es la masa trabajadora, el trabajador urbano industrializado que será protagonista a partir de la década siguiente. Volveremos sobre este punto en el próximo capítulo, pero en principio podríamos adelantar que el movimiento obrero, como colectivo que se forma en pos de reivindicar y hacer valer sus derechos, apareció antes en la fotografía que en la pintura. Son frecuentes las fotos, que aparecen en los medios gráficos de la época que ilustran las marchas, las huelgas y las protestas sociales. En cambio la pintura sigue con un modelo de trabajador más cercano al artesano presentado en las obras que analizamos a través de sus herramientas y la indumentaria característica de su oficio.

Será a través de esta ausencia de la masa trabajadora como colectivo desde donde nos permitimos interrogar a dos de los géneros fundamentales de la pintura: el paisaje y el retrato.⁴ ¿Qué lugar puede ocupar el trabajador en cada uno? ¿Qué espacio es más adecuado para él; el público compuesto por escenarios abiertos, parques, plazas, o calles, o el privado del interior de las viviendas, o del trabajo? Volvemos entonces sobre la cuestión del género, no ya para identificar si existen géneros fotográficos, como lo planteamos en el capítulo anterior, sino para entender y redefinir cómo funcionan los límites de estos géneros tradicionales cuando un nuevo dispositivo pone a jugar un nuevo actor.

3.2 El retrato

¿Cuál es el sujeto del retrato? Ningún otro que el sujeto mismo, absolutamente.

¿Dónde tiene el sujeto mismo su verdad y su efectividad? En ningún lugar más que en el retrato

Jean Luc Nancy⁵

La inclusión o la ausencia de la figura humana en la escena aludida es uno de los aspectos centrales que distinguen al retrato del paisaje. Si éste último se caracteriza por ser la puesta en escena de un espacio, en principio rural o campestre, sin la presencia del hombre, el retrato, como su opuesto, implica necesariamente la presencia contundente y destacada del sujeto. Analizar la figura del trabajador leyéndola desde estas dos formas nos permite establecer su grado de protagonismo en la representación.

¿Es significativa la ausencia del trabajador en las fotografías de “paisajes urbanos”, tomadas a principio del siglo XX? ¿Esta ausencia se debe a que se ignora, o se quiere

⁴ (...) en los años cuarenta del siglo pasado (1800), inmediatamente después de la aparición del daguerrotipo y el calotipo, la retratística fue el arte que primero se vio afectado, y la primera influencia importante en la paisajística tuvo lugar hacia el final de esa década, es decir cuando el realismo paisajístico en pintura se hizo más practicable y popular. El dilema del realismo artístico, al tener que enfrentarse con esas imágenes mecánicas, fue en lo esencial un problema de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado y tuvo por causa la creciente complejidad de la fotografía. El realismo urbano de la pintura impresionista tiene su paralelo en la instantánea de los años sesenta y setenta, mientras los años ochenta fueron una verdadera encrucijada para el arte y la fotografía del siglo XIX (...) debido a la aparición de la cámara Kodak (...) (Scharf, 2001:18)

⁵ Jean Luc Nancy (2006) *La mirada del retrato*.

ocultar su presencia o, a que ciertas fotografías que registran el entorno urbano pueden enmarcarse dentro de un género, el del paisaje, que en principio no contempla la figura humana? O por el contrario, ¿el trabajador podrá ser “retratado” como un sujeto, como un individuo? Su ausencia o su presencia no pueden entenderse sin considerar también el verosímil que imponen los géneros desde donde se lo trató. Un punto a pensar sería ¿Qué puede decirse (o mostrarse) desde el paisaje y qué desde el retrato en torno a su figura?

La pintura fue la que inventó la imagen-retrato y en ella aparecen relacionadas cuestiones que atañen a la puesta en escena (todo aquello que puede relacionarse con “lo teatral”), la elección del encuadre (que entre otras cosas impone una distancia respecto a su objetivo) y la fijación de lo accidental (o lo circunstancial, que depende del lugar y del espacio) El retrato pictórico está compuesto en base a una serie de convenciones que fueron cambiando a lo largo del tiempo y que involucran en la composición a: poses, actitudes, gestos, accesorios y decorados. La pose se construye desde el cuerpo pero también, desde los objetos. Estos funcionan generalmente como una extensión material de la persona, evocan sus valores y sus atributos.

Jean Luc Nancy (2006) nos permite pensar el retrato desde otro lugar, que excede al armado de la puesta en escena. Dice el autor que al pintar un retrato se pone en juego toda la filosofía del sujeto ¿qué es la persona, el individuo o el sujeto? Si el retrato es un cuadro que se organiza alrededor de esa figura, de un sujeto considerado por él mismo, el fin de la representación excluiría por definición, cualquier otra escena o relación, cualquier otro valor o significado. En el “retrato autónomo” el personaje no ejecuta ninguna acción, ni debería mostrar expresión alguna salvo su “propia expresión”. Tiene que poner al descubierto la estructura del sujeto, el develamiento de “un yo”. La figura retratada debe organizar el cuadro no solo en términos de equilibrio, líneas de fuerza o valores coloreados, y todo lo que la rodea (si algo la rodea) debe supeditarse a su pura y simple posición para sí (2006:17) Teniendo en cuenta estas consideraciones intentaremos pensar la posibilidad del retrato de trabajadores.

El retrato fue la temática dominante en la pintura argentina del siglo XIX y ayudó a configurar, a través de la representación de un cuerpo particular, una personalidad. Expuso a los ojos de todos aspectos personales y privados de las personas. Este género

fue sin duda una de las formas de representación del individuo como sujeto autónomo y diferencial.

Si entendemos por retrato una de las formas de escrituras del yo, junto a la biografía, la autobiografía y el epistolario (Cortés Rocca, 2011) podríamos acordar que solo hay retrato si el hombre se ve exaltado por su unicidad, por su individualidad.

Justamente por la función de resaltar una subjetividad es que el retrato al óleo poseía un prestigio al que podían acceder solo unos pocos; pero a medida que se fue extendiendo el uso del daguerrotipo y más adelante de la fotografía (hacia 1860 prácticamente ya lo había desplazado) se amplió el público factible de ser retratado. La función social que cumplía el retrato, representar a un sujeto desde su cuerpo y su rostro, fue uno de los nexos directos que se establecieron entre pintura y fotografía.

“La primera tarea de los fotógrafos, en el siglo XIX, la más urgente, fue adaptar el retrato. Ambigua adaptación, ya que quiso a la vez democratizar su práctica permitiendo a los burgueses e incluso al pueblo llano “hacerse un retrato” y preservar su atractivo, su prestigio y casi su magia, reproduciendo en el retrato fotografiado, tan fielmente como fuera posible, las puestas en escena y los encuadres de la pintura. (Aumont, 1998:30.)

La popularidad del retrato fotográfico de estudio permite observar, al igual que lo que ocurría con el retrato pintado, que muchas veces se trataba más de una representación de los valores y las ambiciones sociales de los modelos que de la realidad. Estos suelen vestir muchas veces sus mejores trajes para posar, lo que no siempre permite sacar conclusiones acerca de cómo se vestían en la vida cotidiana. La vestimenta, las poses y los objetos sirven, la mayoría de las veces, para dar testimonio de las esperanzas, los deseos o los valores de los retratados más que de su realidad social. (Burke, 2005)

Dentro de los nuevos temas y personajes que serán tomados por las cámaras estarán los trabajadores. De a poco alrededor de ellos se construirá una iconografía que tendrá sus propios atributos.

Para los trabajadores urbanos: la bandera roja, el pañuelo en el cuello, las gorras, las herramientas de trabajo, el delantal. Estos hombres y mujeres estarán inscriptos en un ámbito donde predominan las calles, las plazas, las fábricas y las chimeneas humeantes.

Para los trabajadores rurales: el arado, la pala, la hoz. Y su escenario: el campo sembrado, los galpones, el ganado, las chacras, los caminos de tierra. También se creará todo un complejo sistema gestual en torno a la rutina del trabajo: el esfuerzo físico, el cuerpo inclinado hacia abajo (muchas veces cargando bultos de gran peso), el cansancio, el rostro y las manos sucias. Los elementos y herramientas suelen ser adjudicados a la persona retratada y refuerzan de ese modo su profesión. El personaje termina de componerse gracias a los objetos que le pertenecen o que lleva consigo.

Sin embargo aunque estos atributos estén presentes en ciertas representaciones pictóricas o gráficas y hayan contribuido a generar, en menor o mayor medida, una de las iconografías posibles en torno al trabajador, no fueron las únicas. Las obras que incluimos a continuación proponen un acercamiento a su figura desde el costumbrismo, el paisaje, o el retrato que fusionan el estereotipo con la observación directa de la realidad.

Uno de los mayores representantes de la pintura de retrato en nuestro país en el siglo XIX fue Prilidiano Pueyrredón. Si bien la ausencia de ficción, el documental puro, es casi imposible en pintura, sus obras alcanzan un alto grado de fidelidad a la realidad que permite intuir la influencia de la fotografía en su obra. Se conocen retratos fotográficos enriquecidos pictóricamente por el artista, lo que lleva a pensar que no solo no le era ajeno este nuevo dispositivo, sino que además lo tenía incorporado en su práctica creadora.

En su obra *Pescador* se observa un tratamiento muy cuidado tanto de la figura como del fondo donde se inserta. El espacio natural es el que nos da elementos para entender al personaje y su actividad. Como la figura humana se torna central en la representación (por tamaño y ubicación) podríamos hablar de un retrato, sin embargo tanto el anonimato del personaje, como el hecho de ser denominado como “pescador” lo ubica más como un representante característico dentro de su oficio que como un sujeto particular con nombre y apellido.



Pescador

Prilidiano Pueyrredón

(óleo sobre tela, 36x24 cm)

Paralelamente a la pintura, otros tipos de imágenes empiezan a circular por el país. Como mencionamos en el estado de situación, aparece de a poco un mercado ligado al comercio de fotografías. Casas como *Whitcomb*, *Blom* y *Weber* o la empresa *Rosauer* difundieron una enorme cantidad de fotografías en formato de postales o mediante los álbumes de los propios fotógrafos como Panunzi o Christiano Junior. Las tarjetas postales comenzaron a circular a fines del siglo XIX y se reprodujeron por millares hasta la década del 30. Según Carlos Masotta (2007) el desarrollo de esta industria acompañó el clima de época del primer centenario y el inmenso crecimiento demográfico producido por la inmigración.

Estas nuevas formas redefinirán el uso público y privado de la imagen del trabajador y, por otro lado, permitirán constatar que lo documental y lo “artístico” no son patrimonio exclusivo ni de la fotografía, ni de la pintura. Las imágenes de circulación comercial, se inscriben en otro tipo de consumo: el del coleccionismo y la comunicación

interpersonal; están relacionadas con los viajes, las vacaciones y el descanso, las formas privadas de contacto y relación. Estas difundieron una gran variedad de temas que promovieron y democratizaron la geografía y la población de nuestro país. El trabajador no fue una excepción en esta iconografía nacional. Se lo retrató junto a sus elementos de trabajo y en poses ilustrativas de su quehacer.

Christiano Junior fue uno de los fotógrafos más importantes de la Argentina del siglo XIX. De origen portugués llegó a Brasil en 1863 y en el año 1865 se mudó a Buenos Aires. En 1867 abrió su primer estudio de fotografía por el que pasarían muchos de los representantes de la alta sociedad y la elite política de nuestro país: Domingo Faustino Sarmiento, Adolfo Alsina, Lucio V. Mansilla o Luis Sáenz Peña. El hecho de que éstas personalidades hayan posado ante su cámara da cuenta del prestigio social con el que contaba el fotógrafo, pero también de la ductilidad y la variedad de sus temas e intereses. En su paso por Brasil Christiano había fotografiado a esclavos y enfermos de elefantitis.

Entre los años 1873 y 1875 realizó más de cuatro mil fotografías. De todos sus retratos nos detendremos en algunos que formaron parte de su *“Album de vistas y costumbres de la República Argentina desde el Atlántico a los Andes”*. Lanzados a la venta entre los años 1876 y 1877, los dos primeros números incluyeron tomas de Buenos Aires y formaban parte de un proyecto mayor que consistía en recorrer distintas ciudades de Argentina creando un álbum para cada una de ellas. En 1878 vendió su estudio a la sociedad Witcomb & Mackern, antecesora de la famosa casa Witcomb, para emprender el viaje y completar su proyecto.

En estos álbumes de Christiano Junior se encuentran algunos retratos de oficios. Sin duda estas fotografías circularon durante los primeros años del siglo XX y podríamos considerarlas como un antecedente o referente para fotografías posteriores.



Vendedor de aves y pescados (1875)

Christiano Junior

En este caso no hay decorado, real ni ficticio, que contenga al personaje. La mirada, desviada hacia la derecha, apenas pasa por encima del objetivo de la cámara. La pose parece elegida para mostrar con claridad el oficio. El vendedor exhibe, en una actitud de reposo, su mercadería. Esta es la que lo identifica como tal y lo distingue de otros vendedores ambulantes. La camisa se ve particularmente blanca (quizás elegida especialmente para la ocasión del retrato) pero no ocurre lo mismo con los pantalones y los zapatos, que se notan usados y gastados. Existe una especie de tensión entre aquellos aspectos que tienden a darle realismo a la imagen (las características físicas del modelo, la ropa gastada, el palo donde ata los animales) y por otro lado la neutralidad del estudio fotográfico, sin marcas, muebles, ni presencia de ningún tipo de objeto, lo que genera el aislamiento del vendedor al negar todo referente espacial, más allá del que presenta el estudio. La foto construye el estereotipo desde elementos realistas.



Vendedor de diarios (1875)

Christiano Junior

En el caso del *Vendedor de diarios* se pone en escena una acción. Esta mimesis del gesto nos permite imaginar el pregón, que sería la marca de identificación de ese oficio. La toma reconstruye “el instante decisivo” de la práctica y el retratado es un niño, lo que marca también alguna particularidad acerca de las personas que ejercían ese trabajo. La pose no es frontal, sino que está a tres cuartos de perfil lo que permite ver también con suma claridad “los diarios” que lleva bajo el brazo. La mirada hacia la cámara evidencia la presencia del fotógrafo y su aparato. No tenemos en este caso otro decorado más que una pequeña alfombra (o retazo de tela) bajo sus pies, la que marca el lugar donde debe pararse el modelo, reforzando de esta manera su carácter artificial. Su ropa evidencia también el desgaste producido por el trabajo en la calle, hay manchas y polvo en sus zapatos.

Estas tomas cuentan con algunas (no todas) de las convenciones del retrato burgués que la fotografía retoma de la pintura. Están sacadas en estudio, los personajes se presentan con objetos que nos permiten reconocer su oficio, se simulan las poses y los

gestos propios de su trabajo. Estas fotos producen una fuerte tensión entre la búsqueda de realismo y las poses y actitudes construidas.⁶

Según Aumont (1998) hay dos cuestiones centrales alrededor de las cuales gira el retrato como género: la analogía y la esquematización. Estas son indispensables porque permiten fundamentar la impresión del reconocimiento y también evitar la individualidad absoluta, al ubicar al modelo dentro de un colectivo de pertenencia más amplio. Estos dos principios que parecieran chocar entre sí: la esquematización y la singularidad, son parte fundamental de las estrategias que conformaron los retratos tradicionales. En estos casos la esquematización es la que predomina absolutamente sobre la singularidad; el nombre del modelo no aparece mencionado, ni se busca una identificación con una persona particular, solo se marca su pertenencia al grupo, o quizás el modelo solo sirva como un representante típico del oficio.

Esta esquematización es interesante porque se enfrenta a una de las particularidades propias de la foto que consiste en su fuerza para homologar los cuerpos con sujetos particulares. Esta propiedad es la que generalmente le permite ser leída como una “huella de lo real” al servicio de distintas prácticas y funciones que la fotografía no tardó en separar: el registro policial, la observación científica, el recuerdo íntimo o el monumento. Cada una de estas prácticas será capaz de hacer aparecer a un modelo o a un sujeto:

Quién es el modelo del retrato? Es ese cuerpo que se encontraba frente al ojo del pintor, es un punto de partida, un referente. El retrato no debe expresar las cualidades del modelo sino aquello que hay que denominar sujeto. Todo retrato tiene un modelo, del que parte y un sujeto, aquello a lo que se encamina. En foto también el modelo es el cuerpo que se encuentra frente al objetivo.

(Aumont, 1998)

⁶ Olivier Lugon (2010) señala una particularidad cuando analiza la serie de August Sander *Hombres del siglo XX*, que nos resulta útil para pensar estos retratos anónimos de Christiano. Lugon sostiene que en los retratos de Sander, debido a esos segundos de inmovilidad impuesta, el modelo es casi obligado a tomar conciencia de su compostura como construcción, como imagen. Las personas están absolutamente concentradas en el hecho de ser fotografiadas, no intentan hacer creer que trabajan, sino que reconstruyen la imagen de su profesión para la cámara. El retrato no se produce como un registro arrancado a la vida real, por lo contrario es la rigidez tímida (o vanidosa) de la pose la que se percibe como la presentación más justa de la psicología del modelo. La pose habla de la presencia de la cámara y el modelo gana en “dignidad” en cuanto se le permite defenderse del objetivo a partir de una participación activa (163-165-166).

En estas fotos de Christiano Junior se observa la creación de distintos estereotipos que evocan al trabajador de manera esquemática, enfatizando ciertos matices y omitiendo otros. En ellas siempre quedará plasmado el modelo y nunca logrará aparecer el sujeto.⁷

Las imágenes fotográficas de trabajadores estarán siempre más cerca de construir prototipos en representación de un colectivo más amplio, que sujetos individuales. Y si el retrato tiene relación con la verdad *No es que prometa forzosamente decir la del sujeto representado, sino que siempre dice que hay una verdad. El hecho mismo de intentar un retrato quiere decir que se cree en la posibilidad de una verdad*” (Aumont,1998:27) esta verdad deberá ser buscada no tanto en relación a un sujeto particular sino al grupo de pertenencia, al que lo representa en tanto trabajador.

3.3 El Paisaje

En un determinado momento, alrededor del siglo XVII en Europa, el “escenario” donde se insertan los objetos y las personas en las representaciones plásticas dejó de ser un fondo y se transformó en sí mismo en un tema digno de ser tratado. El paisaje alcanza su apogeo en el siglo XIX y está centralmente ligado a la constitución de un género pictórico vinculado con un nuevo modo de ver. Denota siempre un escenario y un espectador. Es una domesticación de la naturaleza y por lo tanto es “antinatural” ya que supone la culturización de un territorio y su transformación en algo controlado y seguro (Aliata y Silvestri, 1994)

En principio el término hace referencia a un espacio rural, y su característica sería la conversión de la naturaleza en un espacio cultural, armónico y “abarcable”.

En *Lavanderas en el bajo de Belgrano* Pueyrredón funde a los personajes con su entorno. El tamaño de las mujeres es pequeño en comparación con el paisaje que las rodea. El título, a diferencia de *Pescador*, propone dos protagonistas: las trabajadoras y

⁷ Didi Huberman señala otra limitación respecto a la posibilidad de retrato del pueblo: “ Puesto que el retrato —el retrato antiguo y humanista— se niega dos veces a representar a los pueblos: una primera vez por el hecho de fundarse en una jerarquía social y una divisoria política en que los hombres de poder son los únicos investidos del privilegio de existir en imágenes (...) y una segunda vez al atenerse solo a una interioridad psicológica del ser individual (2014:55-56)

el espacio geográfico que las contiene. Nuevamente las mujeres representan un colectivo, antes que un individuo.

La presencia del atado de ropa sobre su cabeza, y no otro atributo visual, es casi exclusivamente la que nos permite reconocerlas como tal. El color blanco de la ropa se distingue del resto de los tonos ocres, verdes y tierras que predominan en la paleta, lo que facilita que nuestra mirada y atención se dirijan hacia él. La lavandera que se ubica en primer plano lleva la ropa sobre su cabeza, con una mano sostiene a un bebé y en la otra lleva una especie de bolsito o cartera (lugar en el que seguramente guarda el dinero que recibe por su trabajo). La segunda, sentada sobre el caballo, es tapada, casi en su totalidad, por el enorme bulto por el que solo asoman sus dos brazos. La mujer “desaparece” literalmente detrás de la ropa.

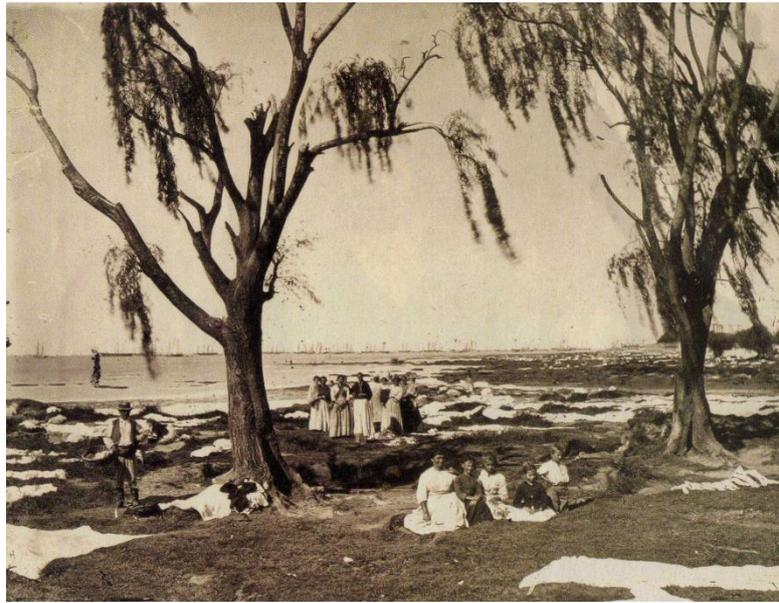


Lavanderas en el bajo de Belgrano (1865)

Prilidiano Pueyrredón

óleo sobre tela 102x126,5

Estas trabajadoras también llamaron la atención de los fotógrafos. Esta toma, atribuida a Christiano Junior, las presenta en las orillas, confundidas con el entorno natural pero también con la ropa que ellas mismas lavan.



Lavanderas

(atribuida a Christiano Junior)

William Hudson las menciona en sus memorias:

“(...) Uno de los lugares de mayor atracción para mí era aquel en que se reunían las lavanderas (...) En la ancha playa se veía algo así como una nube blanca cubriendo el suelo en un espacio de casi seis cuadras. Tal nube cuando uno se acercaba, se resolvía en innumerables pañuelos, medias, camisas, polleras, enaguas y otras piezas de ropa interior, masculina, femenina, flotando en largas sogas y cubriendo las bajas toscas(...)

En aquel sitio se permitía a las lavanderas lavar en público la ropa sucia de Buenos Aires. A todo lo largo de la costa, las mujeres, en su mayoría negras, arrodillábanse al lado de los charcos, fregando y batiendo enérgicamente las piezas de vestir (...)

(...) Después de la época de Rosas, mujeres pálidas, algunas de las cuales hablaban extraños e incomprensibles idiomas, se mezclaron con las lavanderas africanas (...)” (Citado por Patricia Laura Giunta en Prilidiano Pueyrredón Ediciones Banco Velox, p 68)

La descripción de Hudson utiliza metáforas que nos remiten a la pintura de paisaje: “*En la ancha playa se veía algo así como una nube blanca cubriendo el suelo...*” más adelante el observador comenta que al acercarse: *Tal nube (...) se resolvía en innumerables pañuelos, medias, camisas, polleras, enaguas(...) las mujeres, en su mayoría negras, arrodillábanse al lado de los charcos, fregando y batiendo enérgicamente las piezas de vestir (...)*

Solo cuando se mira de cerca y se produce un cambio del punto de vista, el paisaje se transforma en trabajo. El plano general que permite contextualizar al trabajador en un escenario que lo define nos niega también la posibilidad de reconocerlo.

De a poco el paisaje de las orillas o campestre va a ir dando lugar a la ciudad. Hacia 1860 Prilidiano Pueyrredón empieza a pintar escenas de Buenos Aires en su proceso de transformación. En la segunda mitad del siglo XIX, el artista va a trabajar tanto escenas rurales, como obras donde comienza a hacerse visible el trabajador junto a otros personajes de la vida cotidiana en las ciudades.



Esquina porteña (1865)

Prilidiano Pueyrredón

(óleo sobre tela, 102x127 cm)

En *Esquina porteña* la escena se inscribe ya en la incipiente ciudad moderna. Aparece invocada la diversidad social a través de situaciones y personajes típicos, dentro de los que figura el vendedor ambulante.

En esta otra obra, de 1865, el vendedor de naranjas se encuentra en un umbral, el piso damero y la pared del fondo nos señalan un ámbito semi-público. La obra distingue dos espacios tratados de distinta manera. En primer plano el naranjero junto a los niños. Todos visten ropas típicas de la ciudad, la escena se concentra en el momento de la compra de la fruta, en esta oportunidad el mulato que se asoma por la puerta nos permite ver la diversidad racial que existía en Buenos Aires a fines del siglo XIX.



El naranjero (1865)
Prilidiano Pueyrredón
(óleo sobre tela, 153x122,4)

En un segundo plano vemos el otro espacio: la calle. Un transeúnte que camina indiferente a la escena de los niños, viste un traje y un sombrero que parecen propios de algún extranjero. El tratamiento de ese personaje difiere notablemente del que se otorga

al naranjero y los chicos. Lo encontramos más cercano a la pintura modernista, la luz que cubre la escena tampoco se corresponde con la iluminación naturalista.



El naranjero (1877)

Christiano Junior

A través de la fotografía Christiano Junior presenta otro acercamiento al personaje del naranjero. Lo llamativo es que si el cuadro de Pueyrredón contextualiza al sujeto en un hábitat “realista”, la foto hace lo contrario. Reconstruye un decorado tan artificial como romántico para incluir al vendedor.

Un telón pintado simula un paisaje con árboles, cielo, nubes y hasta un espacio con agua, que podría ser una laguna. El naranjero se presenta con sus ropas de trabajo y está enmarcado por dos canastas que contienen la fruta, la que también toma entre sus manos como si estuviera mostrándola a algún posible comprador. El recorte de pasto sobre el que se apoya completa esta puesta en escena que no oculta su artificio, son solo retazos

apoyados sobre el piso, lo que permite ver el suelo del estudio. La mirada se encuentra apenas desviada de la cámara. Otro aspecto llamativo es que junto al vendedor la fotografía presenta simultáneamente a otra figura: la del extranjero. Cierta aire oriental, dado por la camisa, la barba y también el tono de piel nos hace pensar que el modelo pertenece a alguno de los grupos de inmigrantes llegados recientemente a la ciudad.

El paisaje urbano irá adquiriendo, a lo largo del siglo XX, cada vez más importancia, esto se debe a que la ciudad comienza a imponerse como espacio antagónico al campo. La importancia social, política y económica del país empezó a medirse por el crecimiento de sus ciudades y el desarrollo del puerto lo que se evidencia en obras arquitectónicas, edificaciones y viales.

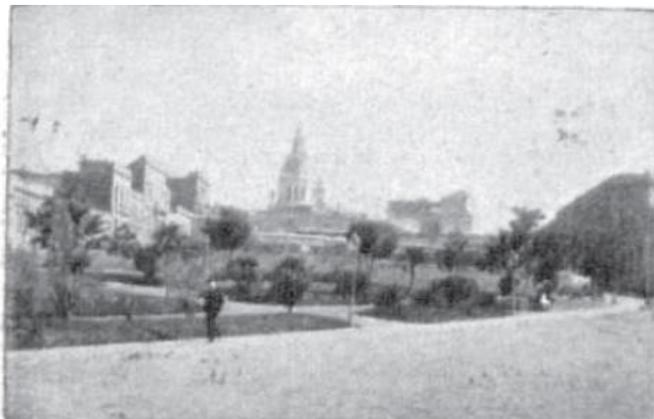
Como dijimos, una de las particularidades que definen al paisaje como género es la ausencia de la figura humana. Podemos entender algunas de las fotografías que aparecieron en los diarios y revistas de principio de siglo como paisajes urbanos. Vemos en ellas cómo, de forma similar al paisaje rural, aparecen espacios ordenados, abarcables y tranquilizadores.⁸

Las vistas de las ciudades y los pueblos fueron el tema central de varios números del suplemento ilustrado del diario *La Nación*. Lo que se denomina “progresos” o “avances” de las ciudades será retratado, casi sin excepción, como un paisaje urbano: vistas panorámicas, puntos de vistas elevados, sin presencia de la figura humana. También circularon frecuentemente este tipo de fotos en *Caras y Caretas*.

El punto de vista elevado por sobre su objetivo permite tener una mirada desde lo alto que abarca una gran cantidad de espacio. Calles, monumentos, casas y edificios emblemáticos: bancos, iglesias, museos, escuelas todos lucen su solidez estructural y su

⁸ “Las primeras fotografías de escenas urbanas tenían un aire fantasmal, carente de naturalidad, surrealista incluso, porque, aunque habían sido sacadas a plena luz diurna, estaban extrañamente despobladas, sin signo de vida. La cámara fotográfica solo captaba los objetos inanimados mientras transeúntes y vehículos tirados por caballos entraban y salían del campo visual de la lente. Aquí y allá se veían anónimos manchones o fantasmales vestigios del paso de alguna forma de movimiento, o de algo que se había movido inesperadamente durante el largo tiempo de la exposición. Más tarde, con emulsiones más firmes y técnicas más eficaces, comenzó a aparecer en las calles la gente que la transitaba (...) Scharf 2001: 179-180) Este “problema técnico” no condicionaba ya ciertamente a las fotografías con las que trabajamos, pero es significativo mencionar las limitaciones que tuvo el dispositivo en sus orígenes para dar cuenta de la presencia de la gente en la calle.

belleza arquitectónica, pero sin personas que los habiten. Es un espacio tranquilizador una ciudad regular y predecible, que no presenta conflictos de ningún tipo.



PLAZA ALMIRANTE BROWN



CÍRCULO ITALIANO

Caras y Caretas 9 de agosto 1902

Fotos aparecidas en la nota por el 50 aniversario de la ciudad de Rosario, Santa Fe

El paisaje urbano pareciera heredar ciertos atributos del campestre. En un principio ambos intentan provocar un simple placer estético, aunque inmediatamente puede observarse cómo la representación de esos espacios fue usada para generar en el

espectador una serie de asociaciones políticas e ideológicas. El paisaje rural y el urbano se asociarán en distintos momentos con el nacionalismo, la patria, el desarrollo industrial o el poderío económico.

Si el paisaje como género se define como tal debido a la ausencia del hombre, la presencia del trabajador en las fotografías de manifestaciones y actos, que se harán cada vez más frecuentes a lo largo del siglo, se va a entender como una “usurpación” de ese espacio impoluto. Plazas, parques, calles y edificios serán “tomados” por la masa muchas veces tapando la arquitectura o haciendo uso de ella. Personas subidas a los faroles o monumentos, usando el transporte público y manifestándose en las calles. Si el movimiento obrero va a encontrar en la multitud la forma de hacerse visible y de demostrar su importancia, el género paisaje se verá obligado a dar cuenta de él y en esta incorporación deberá replantear también parte de su función.

El retrato y el paisaje presentan rasgos interesantes para leer la dicotomía que existe entre masa e individuo en la representación fotográfica de los trabajadores. El paisaje lleva implícito un tipo de encuadre amplio, generalmente a través de planos generales que permiten abarcar espacios de grandes dimensiones en su totalidad. En cambio el retrato necesita generar una menor distancia con su objetivo. Una cercanía entre el sujeto y la cámara, los planos medios o primeros planos nos acercan a la persona, a su rostro. ¿Cuándo, o en qué circunstancias, el trabajador se presenta como individuo, cuándo conformando un retrato de grupo y cuándo como parte del paisaje urbano?

La figura del trabajador invita a repensar los fundamentos sobre los que se configuran ciertas pautas genéricas. Una vez que aparece en escena, puede ser evocado desde los *tipos y costumbres*, una forma que pasa casi sin grandes modificaciones de la pintura a la fotografía, donde el trabajador se presenta como protagonista absoluto pero desde el estereotipo y el anonimato. La vestimenta, las herramientas y las poses más que hablar de él señalarán su oficio. Por ese motivo el protagonismo que alcanza en la representación no lo convierte necesariamente en sujeto. El trabajador no puede ser indagado desde su subjetividad, sino como representante de un grupo mayor, y por eso no se ajustaría en principio, a los requerimientos del retrato moderno donde se necesitan “*usos del rostro que escapen en parte a lo simbólico, a la solemnización, a la monumentalización, así como al intercambio fiduciario (...)*” (Aumont, 1998)

Por otro lado se encuentran las imágenes que tienen como protagonista al colectivo de trabajadores, a la masa manifestándose. Estas lo presentarán como un usurpador del espacio público. El paisaje urbano hasta entonces vacío, limpio y ordenado cuya función esencial era producir un simple placer estético, se verá obligado a hacerle un lugar a este nuevo protagonista y en este hecho cuestionar parte de su función.

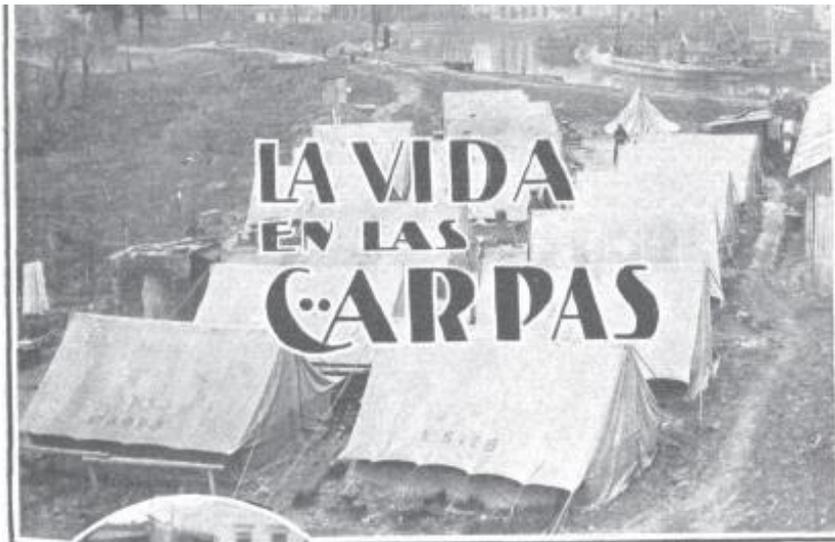
Capítulo 4

Iconografía-Formas-Apariciones del trabajador

4.1 El trabajador como extranjero

Hemos visto como uno de los discursos centrales que giran en torno al trabajador de principio de siglo es su extranjería. La contundencia numérica de inmigrantes en las ciudades modificó radicalmente la composición de la población local pero sobre todo en aquellas capas sociales más pobres y vulnerables que subsistían gracias al trabajo manual y a distintos oficios. En este capítulo nos detendremos sobre la forma en que operaron las imágenes fotográficas a la hora de mostrar al trabajador y la manera en que, junto con el texto que la acompaña, nota o epígrafe, se construyeron distintos tipos de representaciones que lo identifican como extranjero.

En el artículo “La vida en las carpas” publicado el 21 de agosto de 1909, en *Caras y Caretas*, aparecen varias fotos que muestran a trabajadores en la construcción del ferrocarril. Sin embargo ni el título de la nota, ni el desarrollo de la misma hacen alusión al avance de la red ferroviaria, sino a la carpa como vivienda temporaria y precaria y a la forma de vida que llevan los trabajadores migrantes provenientes fundamentalmente de Italia. La falta de una vivienda estable podría entenderse como todo un símbolo del trabajo golondrina que caracterizó esos años. Los inmigrantes llegaban en distintas épocas del año para cubrir puestos de trabajos provisorios y muchos de ellos regresaban a su país de origen una vez finalizada la tarea, por ese motivo nunca se afianzaban definitivamente en un lugar ni conseguían una vivienda fija.



La toilette

Los gruesos contingentes de inmigrantes que llegan a Buenos Aires, sirven para dotar a todas las empresas ferrocarrileras de centenares de peones que se internan en todo el interior del país para hacer terraplenes, construir vías y reparar caminos.

Dichos peones trabajan por lo general en sitios lejanos de los lugares habitados, es decir que, necesariamente, tienen que

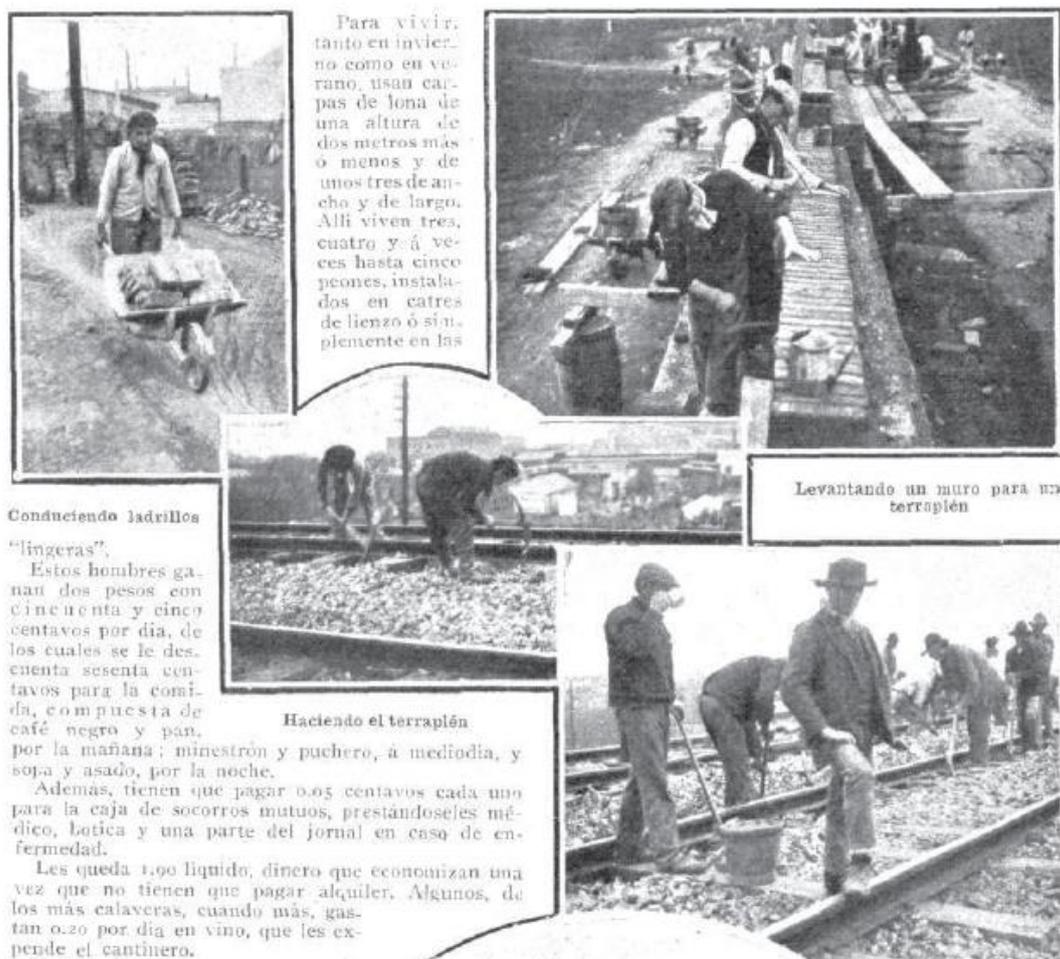


provisorios que trasladan de un punto a otro.

Por lo general todos ellos vienen de Sicilia, Calabria y del interior de Nápoles. Desembarcan y en seguida son internados por las mismas empresas. La vida, desde su iniciación, les ofrece aspectos totalmente diversos a los de la vida europea, pero todos ellos se adaptan en sus costumbres a las necesidades

Los gruesos contingentes de inmigrantes que llegan a Buenos Aires, sirven para dotar a todas las empresas ferrocarrileras de centenares de peones que se internan en todo el interior del país para hacer terraplenes, construir vías y reparar caminos (...)

(...) Por lo general todos ellos vienen de Sicilia, Calabria y del interior de Nápoles



Caras y Caretas 21 de agosto 1909

Las fotografías que acompañan la nota presentan distintos grados de cercanía en relación a lo que muestran. En primer lugar, un plano general del campamento visto desde la altura nos permite entender el espacio físico, el lugar donde están emplazadas las carpas, sus características generales y su amplitud. A continuación otras tomas más cercanas ilustran la cotidianidad de la vida en las carpas (el epígrafe indica *la toilette*) y, en la segunda página, el trabajo que se lleva a cabo para el tendido de las redes donde observamos a los hombres en acción.

Caras y Caretas no será el único medio que tendrá notas con el trabajador- inmigrante como protagonista, según Eduardo Romano (2004) fue la revista *La Ilustración Sudamericana* la que comenzó a incorporar secciones que serán tomadas más adelante por

Por lo general es catalán, valenciano o andaluz, y el pregón no sale de su garganta sin que él esté seguro de que llegará al último confín de la casa

- Para hombre y para niño... vendo sombrero fino!

PASEOS FOTOGRAFICOS POR EL MUNICIPIO

VENDEDORES AMBULANTES



PLANTAS

marchantes no pueden reclamar. —Sábó que los que me vendió el otro día eran unos pollos tiernos y que la gallina era más vieja que la Catalina... —E yo que sé... —La gallina era viejísima... —Ahí está... Ma te la comiste, marchante! —Y qué quería que hiciera! —Ma se era tan vieja... podía tardar de al Moven...

GLOBITOS... GLOBITOS... GRANDES Y CHQUITOS

Es por lo general español y tiene la particularidad de saber enloquecer a los chiquilines... —Llore, nene... llore y pida que le compren un globito...! Mirá que lindo...! Llore, hijito...! ¡Llore! Y el chiquilín obedece y entre los refunfuños de la mamá y las sonrisas del vendedor, el niño queda contento y agreda a su ebriedad.

PLANTA É PLANTITA... MARCHANTE!

Es el rey de los mistificadores, y las amas de casa ya le conocen las mañas. —Estas no son plantas, marchante... Son gajos enterrados y nada más! —E lo gajo enterrao... no son plantas... Qué son antunce? —Ahí Confesa que son gajos enterrados? —Yo no confeso nada, marchante... Se te gosa la compra é se no te gosa no...! Ma yo te dico que son baratas... cabal... é que xabo de azúcar del curón...! Y la que compra, se elivi!

POLO Y GALLINA... POLO BORDO!

El hombre es vendedor no niño y no responde de su marcaduría, vale por la cual los



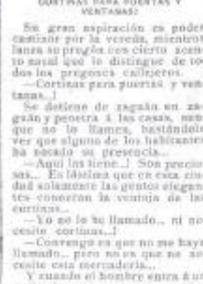
POLO Y GALLINA, POLO BORDO!



GLOBITOS

GOSTIAS PARA PUERTAS Y VENTANAS!

Se sostiene de zagalán en zagalán y penetra á las casas, aunque se lo llamen, bastándole ver que alguno de los habitantes ha estado en presencia... —Aquí las tiene...! Son preciosas... Es linda que en esta ciudad solamente las gentes elegantes conocen la venta de las cortinas... —Yo sé lo te llamado... ni no existe cortinas...! —Convengo en que no me haya llamado... pero en lo que me necesite esta mercadería... Y cuando el hombre entra á un patio, ó una compra una cortina ó hace una barbaridad!



GOSTIAS PARA PUERTAS Y VENTANAS!



LLORE

¡¡¡PRÁ... LIMONÉ!

—Prá... limoné, marchante... Son lindos...! Son buenos por qué...! ¿Quere comprar? —No...! —Són limoné d'Europa, marchante... Compra! —No...! No age! —Se vende marchante... no he cura negocio...! Fícase qué limoné...! Avise de la señora á dal padrino, quieru! —No...! Y el hombre sigue su camino, recogiendo negativos como se recoge ringón otro vendedor ambulante... pues en Buenos Aires los limonés es invierno uno cual como un limón y en verano no los hay si pagados é preso de boca.



¡¡¡PRÁ... LIMONÉ!

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

Es el rey de los mistificadores, y las amas de casa ya le conocen las mañas.

- Estas no son plantas, marchante... Son gajos enterrados y nada más!
- E lo gajo enterrao... no sun panta? Qué sun antunce?
- (...)

Es por lo general español y tiene la particularidad de saber enloquecer a los chiquilines...

- Llore nene... llore y pida que le compren un globito...! Mirá que lindo...
- Llore hijito ...llore

Caras y Caretas, 21 de junio 1902

El vendedor callejero será retratado de forma aislada e independiente ejerciendo su tarea en la calle. Es un hombre que debe rebuscárselas para vivir y para comer y, aunque sus estrategias de venta son cuestionadas “*es el rey de los mistificadores*”, se lo define como un pícaro y un buscavidas.

Es un denominador común de estas crónicas el hecho de resaltar el origen extranjero del vendedor, no solo haciendo mención a su origen: catalán, valenciano o andaluz sino recomponiendo su oralidad mediante diálogos ficticios o los pregones. De forma recurrente se marca y se corrige su forma de hablar y muchas veces ésta es motivo de burla.

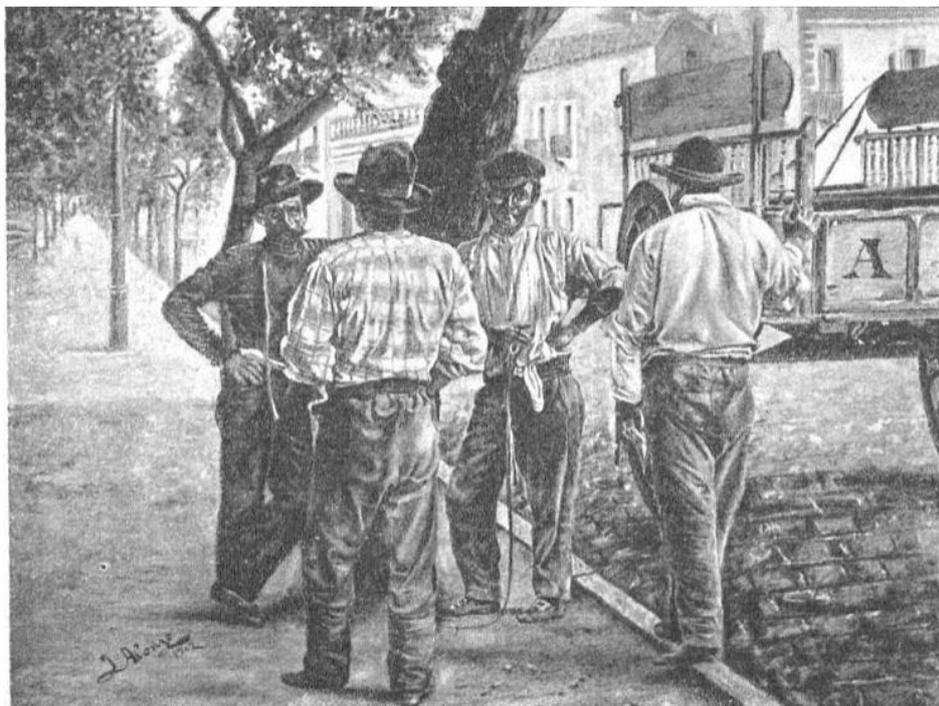


(...) es napolitano o calabrés, y a pesar de hacer cinco años que lleva sobre el brazo la lata en que su mercancía se conserva calentita, habla el español como un pescado y el criollo como un zapallo...”Calient’embanada’ liende...” Su pregon es una herejía y él lo sabe, pero lo lanza con todo desparpajo, seguro de que lo entienden todos los que tienen hambre: “é una monetita di dicchentavi” (...)

Su “*pregón es una herejía*” pero lo entienden todos los que “*tienen hambre*”, este comentario no hace más que reforzar la idea de que será otro inmigrante el que sea capaz de entender esa palabra “mal dicha” y que ambos comparten, además de la lengua, el hambre.

La puesta en evidencia de un habla no nativa aparece en la revista mediante otros recursos icónico-narrativos. Como parte de la cobertura que *Caras y Caretas* realizó de la primera huelga general que se desarrolló en el país, el semanario dedica una nota de cinco páginas ilustradas con treinta y cinco fotografías sobre el suceso. En el mismo número, ubicada unas páginas antes de esta nota principal, se presenta un relato ficcional firmado por Carlos Correa Luna, que pone en escena la reconstrucción de un diálogo entre obreros. El relato ocupa una página y está ilustrado con un dibujo de J. Alonso, que muestra a un grupo de peones discutiendo. Se llama “De huelga” y destaca los modismos particulares de los obreros, los extranjerismos y las jergas. Mediante una lectura atenta podemos identificar, a través de las formas expresivas, a criollos, italianos y españoles como personajes del diálogo:

Sé per Cristo!... Veramente!...Pero...una cosa!... Bisoña pensare al problema sochiale, a la gualdá conómica, á la nechesitá d'ésere solidario--- E poi il l triunfo... Tutti eguale, fratelli tutti... Ne capitale, ne explotacióne... Lavoro e libertá... Ecco!



Caras y Caretas 29 de noviembre, 1902

(...) Pá que no le digan maula al qu'es criollo y compañero les h'echo el gusto en seguirlos... Pero hay que dejars'e historias, porque con palabrerío la mujer no v' al mercao... ni con rascarse tampoco... Lo dicho! Pá tener razón hay que ser rico en toda tierra 'é cristianos!... sabe uno pá quien trabaja? Pal patrón , pá la patria, pa los hijos... Y ustedes los extranjeros qu'es lo que van a pedir?... Diganmé si en su país los trataron mejor que aquí (...) Ustedes son más dueño que nosotros y s'enojan(...)

Caras y Caretas, noviembre 1902

En este diálogo ficticio se dramatizan varias de las cuestiones centrales que fueron tópicos frecuentes en relación a la huelga. En primer lugar se hace la distinción entre criollos y extranjeros y se demuestra que los argentinos han decidido participar del paro general solo para no enfrentarse con sus compañeros, pero a la vez se pone de manifiesto que con “palabrerías no se va al mercado” y que no se justifican acciones de ese tipo en un país donde los extranjeros viven mucho mejor que en el propio.

Este diálogo ilustrado permite observar cómo el colectivo de trabajadores está integrado por una disparidad de sujetos que se definen uno por oposición a otro, en relación a rasgos que resultan específicos y caracterizadores. Aunque en esta descripción no dejen

de estar presentes ciertas “licencias poéticas”. El denominado *cocoliche* fue, antes que nada, un idioma inventado por la literatura y el teatro, una construcción literaria que toma el habla de los inmigrantes pero la estiliza y la convierte en uno de los rasgos distintivos del sainete.

En otra parte se hace alusión a la ideología y los “métodos anarquistas”:

(...) Ya sé que ustedes dicen que la propiedad es cosa d’e robo... Jé! Que ti amure el carro un cuentero y vamo a ver si no das parte al chaferola como cualquier caminante á quién le roban la plata en noche oscura... (...) No confundas pato con gayareta, ché!... Que nos aumenten la quincena y que a los del puerto les rebajen el peso’ e los fardos (...) Estamos en lo qu’es justo (...) Pero d’eso á degollar ricos como andaba gritando el tuerto y los que viven del pico, hay la mar de diferencia (...)

El criollo es sin duda el que adopta el punto de vista ideológico de la revista y funciona como una especie de “portavoz” de lo que, según *Caras y Caretas*, es la “opinión generalizada de la población”: a través de la violencia no se logran los objetivos.

Otro aspecto a destacar es la elección de esta forma narrativa para incorporar la opinión del trabajador. En contraposición a la noticia periodística que brinda información concreta acerca de los detenidos, el procedimiento policial, los gremios que se plegaron, la suspensión de las importaciones y otras cuestiones relacionadas con las consecuencias y la pérdida económica que le deja al país el paro general, el relato ficcional aparece como el más apropiado para dar lugar a la voz de los trabajadores que es la que no está presente en la noticia. Si la información está avalada y de alguna forma aumenta la credibilidad de sus argumentos con las fotografías, al relato se le incorpora un dibujo. *Caras y Caretas* utiliza de esa forma diversas estrategias que se complementan para cubrir un suceso inédito hasta entonces en el país.

El conflicto de la huelga otorgó un marco particular que nos permite analizar la complejidad en relación a la construcción de la identidad propia y la del “Otro”. El nacionalismo se resalta no solo por aquellos que “hablan como nosotros” sino también por aquellos a los que los une con este país un compromiso de fidelidad que se manifiesta por el amor al trabajo y el respeto al orden establecido. En la nota se destaca

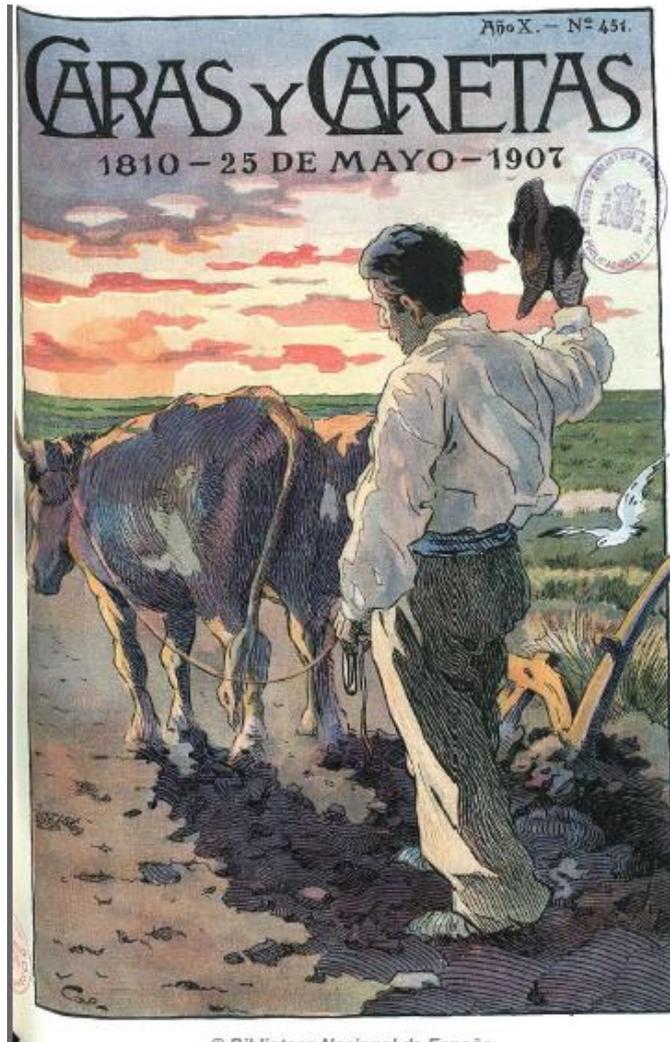
la presencia del “buen vasco” Chacurra, un carrero que ha decidido no plegarse a la huelga y salió a trabajar con una bandera argentina en el coche; la descripción termina retomando la voz de este trabajador: “*A ver si se atreven con la patria*”. La estrategia a la que se recurre es la de destacar su origen (agregando la valoración de “buen”) y a la vez el hecho de rescatar a aquellos que demuestran su amor a nuestra patria no adhiriéndose a esta huelga que introduce “ideas foráneas” del todo ajenas a nuestro país.

4.2 El trabajador como agente del progreso

En las portadas de *Caras y Caretas* de los números conmemoración al 25 de mayo observamos la forma en la que el trabajador formó parte de la idea de progreso. En 1902 no aparece un número especial dedicado a la Revolución de Mayo, pero en los años 1907 y 1909 la ilustración central de la revista tiene como protagonista a un trabajador.

En lo primero que reparamos es que se trata de un peón rural, el escenario es el campo: la tierra trabajada, los animales y el arado como alegorías del desarrollo agrícola del país. La riqueza nacional se encuentra asociada a la producción de materia prima y alimentos y es aquello que caracteriza y define al país en el exterior. La afirmación de la “Argentina granero del mundo” se reivindica desde la ilustración.

La elección del trabajador rural que funciona en algún punto como emblema de la patria es útil por más de un motivo. En primer lugar la idea de Nación se construye sobre el concepto del trabajo, del esfuerzo individual de cada uno de sus habitantes.



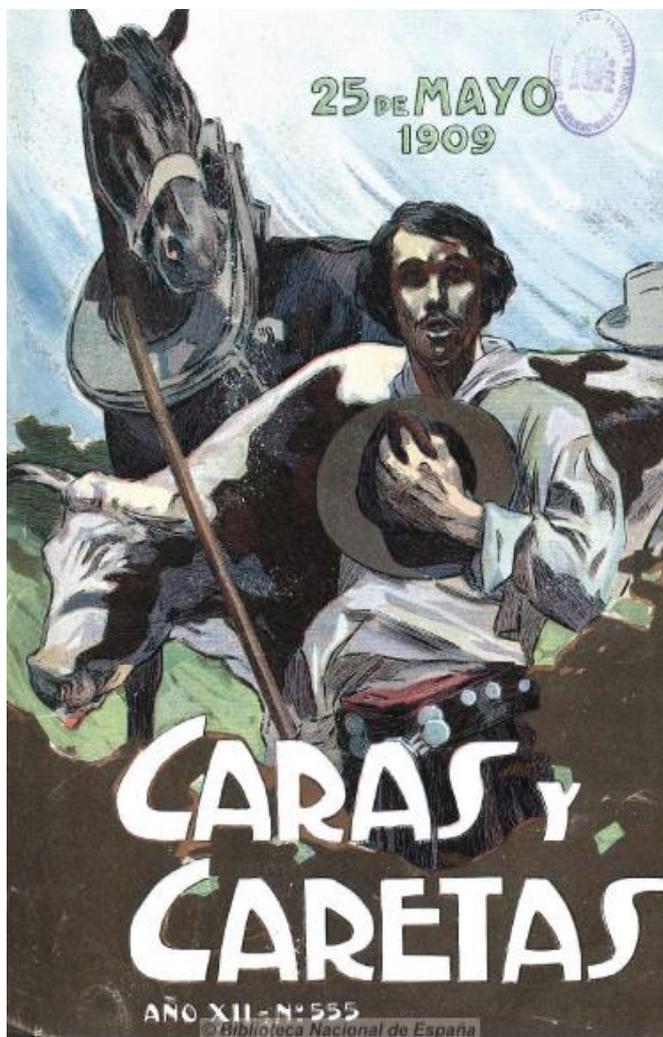
Caras y caretas, 25 de mayo 1907

Para ello siempre es menos conflictivo el lugar que ocupa el trabajador del campo, que no hace escuchar sus reclamos a través de huelgas o medidas de fuerza y que tardó muchos años en agruparse sindicalmente, que el de la ciudad. Por otro lado su relación con la figura del gaucho es más directa, recordemos el debate en torno al ser nacional y el lugar que ocupó la figura de Martín Fierro en él¹. Los trabajadores urbanos estaban absolutamente vinculados, en el imaginario colectivo de la época, con lo extranjero y con la masa. El idioma que hablaban, o las ideas anarquistas o socialistas que muchos de ellos promulgaban, no permitía establecer un vínculo directo entre esos trabajadores y la constitución de la Nación.

¹ Remitimos para este tema al libro de Josefina Ludmer *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1998)

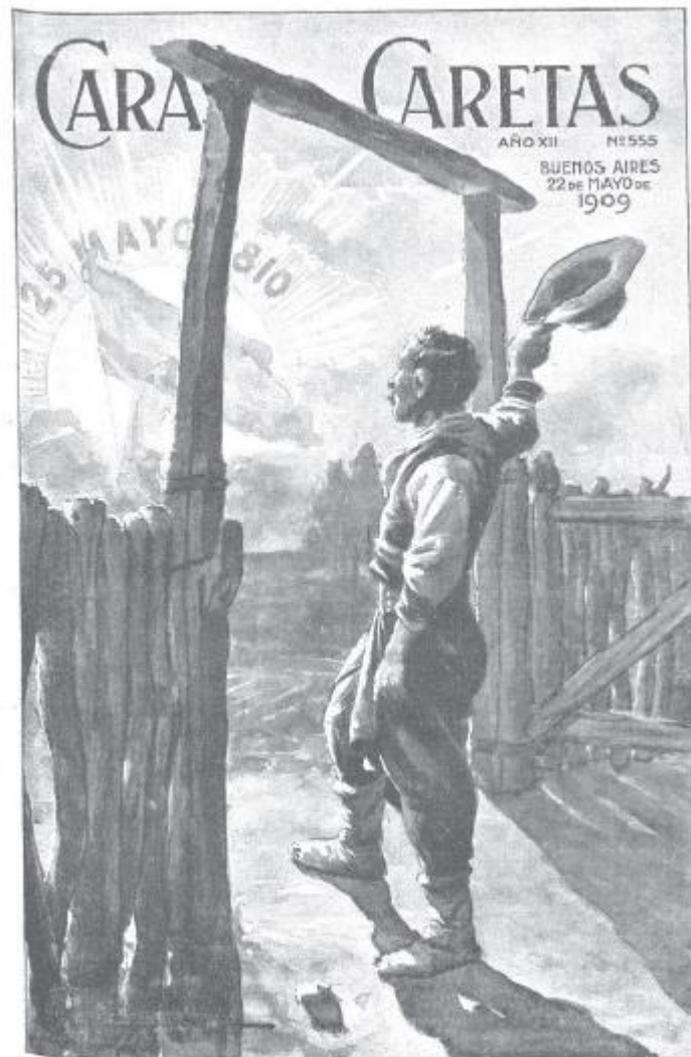
En las ilustraciones se observa una fuerte idealización heredada de la pintura del siglo XIX. El amanecer que promete el comienzo de una nueva era, la representación de la naturaleza como un espacio habitable, no hostil y el hombre con un gesto de cansancio pero de pie y levantando el sombrero con un saludo al sol que se asoma por el horizonte.

La portada de 1909 remite a la misma idea, el hombre que avanza decidido hacia el futuro, el contexto rural es evocado a través de los animales que lo acompañan y de la ropa: sombrero, cinturón, pañuelo.



Caras y Caretas, portada revista 22 de mayo 1909

En ese mismo número, en la ilustración que solía presentarse en el interior de la revista, volvemos a encontrar al peón y a la idea de un nuevo ciclo que comienza.



Caras y Caretas (ilustración interna) 22 de mayo 1909

La luz del amanecer anunciando una nueva era, el saludo con el sombrero en alto, la mirada puesta en el horizonte. Es frecuente encontrar al sol como símbolo de energía y vitalidad, los socialistas y anarquistas también lo tenían incorporado a su iconología, en esta ilustración su luz se funde con la bandera y la fecha patria que dio origen a nuestra Nación.

La construcción de una identidad nacional fue un tema de vital importancia en los años anteriores a los festejos del primer centenario. Que se tome como símbolo del país el esfuerzo silencioso del trabajador rural no deja de ser un indicador significativo. El peón

de campo, ajeno en primera instancia, a las reivindicaciones que en esa época comienzan a aparecer de manera contundente en la escena urbana, se entendía por oposición al obrero de la ciudad. El primero va a ser evocado principalmente desde la ilustración, (son mucho menos frecuentes las fotografías que registran el trabajo en el campo que en la ciudad) y el segundo, lejos de toda idealización, será un protagonista fundamental del registro analógico.

4.2.1 Los oficios

Más allá de las representaciones alegóricas en torno a la idea de Nación, podemos pensar que las fotografías que ponen en escena el trabajo también vinculan al obrero con la idea de progreso. Su presencia en los distintos oficios y en la industria irá constituyendo de a poco una puesta en escena del trabajo como agente motor del país.

Con motivo de la celebración de la Semana Santa, *Caras y Caretas* publica una serie de artículos que muestran los oficios ligados a esa festividad religiosa. En las dos notas vemos la misma estrategia, una sucesión de imágenes presentadas en orden supuestamente cronológico, acompañadas por textos que construyen un relato icónico y verbal que muestra al trabajador en el ejercicio de oficio.

LAS INDUSTRIAS DE SEMANA SANTA
FABRICACIÓN DE CIRIOS Y VELAS



LLENANDO LAS VELAS



ORDENANDO LOS PIRILLOS

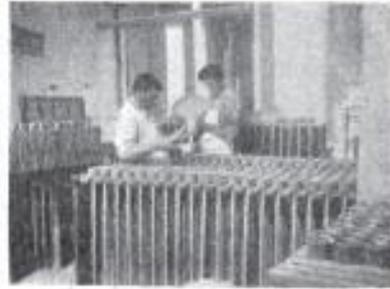
Esta industria de la venería sagrada es de vieja cepa colonial entre nosotros. Por aquellos tiempos benditos de las procesiones neofuturistas, cuando toda la población metropolitana vivía entregada al sano temor de Dios, se rezaba en familia, el rosario y los toques de las campanas hablaban un lenguaje igualmente inteligible, eran

ligado a mil recuerdos de infancia, la venerable tienda que continúa proyectado a las iglesias y templos de Buenos Aires.

No se sospecha la delicadeza de trabajo, la habilidad, el amor que debe ponerse en esta obra, para que después, rodeado de aureolas misteriosas las imágenes de los altares, destimbre a los



REFINANDO



LLENANDO LOS MOLDES

contadas las industrias que podían vanagloriarse de la importancia y de la pureza económica que distinguen a la que nos ocupa. La venería de Buenos Aires, entre todas, con sus hermosos cirios pascuales y sus ornamentadas velas de la Candelaria, ha causado la admiración de varias generaciones, que todavía contemplan como un sitio familiar,

hechos en estrechamientos de la y baño de suave las los contornos de las capillas.

En otra época los cirios litúrgicos debían ser hechos de pura cera de abeja, estando formalmente prohibidos la estearina y la parafina, excepto para las velas autísticas. Se adquiría la cera generalmente a los isleños del Tigris, en grandes



SACANDO LAS VELAS DE LOS MOLDES



ENSORTAJACIÓN DE LAS VELAS

Caras y Caretas, 29 de marzo 1902

FABRICACIÓN DE EMPANADAS



PREPARANDO LA HARINA

La necesidad de disminuir los rigores del ayuno en los días consagrados, aguzó las imaginaciones pecadoras; y con un tacto, con una habilidad, con un *savoir faire* que los verdaderos penitentes no sabrían nunca como agradecer bastante, se inventaron «las empanadas», manjar grato á los ojos de Dios.

«Cosa más fácil de hacer!...» exclamaría cualquier aficionado de menor cuantía á los goces culinarios, viendo sobre la tabla el ir y venir de las manos trabajadoras extendiendo la masa. ¡Y qué chasco, cuando la harina rebelde á sus manipulcos inexpertos, le diera un conglomerado pegajoso, sin perfume y sin gusto!

«No es para todos la hota'é potré!...» El arte de las empanadas, próspera rama del comercio provinciano y deliessa coquetería de nuestras abuelas, tiene sus



AMASANDO



PALOTRANDO LA MASA



ECHANDO EL HUEVO



RELLENANDO

Caras y Caretas, 29 de marzo 1902

Las fotografías están tomadas a partir de planos generales, esto se debe a que es imprescindible para el reconocimiento del oficio registrar el ámbito de trabajo. El taller, y la cocina son espacios que encuadran y dan sentido a la acción del empleado.

La imagen se oscurece hacia los costados. Solo la parte central de la composición se hace visible y en ella se presentan los objetos principales del oficio: la mesa, la masa, el palo de amasar, la fuente donde se colocan las empanadas y en el fondo el horno. En el primer plano el maestro panadero y detrás los ayudantes. En la tercera toma pareciera que uno de ellos no puede disimular su deseo de mirar a cámara.

Estas series fotográficas intentan reconstruir el paso a paso de la fabricación de las velas, o de las empanadas de vigilia. Como si se tratara de una receta que enseña el proceso, las fotos “congelan” la acción en lo que podríamos llamar el “momento pregnante” de cada una de las situaciones. Pero este congelamiento de la acción, propio de la imagen fotográfica, intenta superarse con una estructura narrativa que incluye la dimensión temporal. Esta forma, que se asemeja a la viñeta de la historieta, permite reconstruir una historia con principio, desarrollo y fin. Pero también podemos entrever una relación con el cine, en cuanto se abre la posibilidad de generar una narración mediante la sucesión de imágenes e intertítulos. La historieta y el cinematógrafo son los medios populares que posibilitaron la cercanía del gran público a relatos iconográficos. En algunas oportunidades la secuencia de imágenes ofrece al lector distintos puntos de vista y diversos niveles de lectura que permiten observar cada imagen en forma separada o formando parte de un conjunto mayor. La separación entre viñetas sirve como un separador y a la vez como un ligamento entre ellas.

En ambas series observamos cómo la particularidad del oficio está presentada como una construcción que implica nociones de encuadre, planos, iluminación, cierta “escenografía” y poses convenientes para mostrar con claridad los momentos importantes. La pose estática, el perfil más conveniente para que se vea la acción, las figuras que no se tapan unas a otras. Es frecuente que aparezca dentro de la toma poses que indican al que “hace que trabaja” y también aquel que mira a la cámara. La presencia de ésta se evidencia a través de esas miradas. Los espacios suelen estar ordenados y limpios, los delantales y las camisas impecables.

complicaciones, sus secretos, sus
 rezos sagrados en que se trata
 más que la ciencia física de los
 plásticos de las. Por lo pronto
 la sola operación de preparar la
 harina, de extenderla para sin-
 tizar la masa, ya es asunto que
 requiere su habilidad. Y nada
 digamos de la preparación en que
 deben mezclarse los diversos in-
 gredientes para que la masa re-
 sulte más o menos liviana; y del



Cuál, la agudeza analítica de
 un músico podría objetar que
 hay mucho de profano en la for-
 ma y en la concepción de ese pro-
 ducto de pastelería, pues aun
 cuando existe en sus entallas
 las más bellas similitudes que
 para vigilia sebean los ingla-
 ndeses sagrados, en su forma es-
 tética, en el aspecto cuando que
 el fango da a la masa, nada re-
 vela la intención religiosa, que



LA PRIMERA HORRADA

en los días de
 semana para
 debe aparar-
 no de todo lo
 que representa
 la vida. Y el
 místico po-
 dría añadir que
 que las empa-
 ñadas des-
 de ese punto
 de vista, son
 un sacrilegio.



ACABARON LAS EMPAÑADAS PARA DARLES
 FORMA CON ASÓCAR

terísticas ri-
 gurosas que
 preside el so-
 bado, hecho
 a mano, por-
 que a maqui-
 na resulta in-
 ferior; y del
 «paloteo» en
 mesa de má-
 rtil, espejal-
 de, del cello-
 no, ó vica-
 do, etc. Un buen «pocado» es esencialmente
 Sabido disponer con el pocado necesario, la ven-
 dura ó la fruta, no se piensa que deja de estar
 dios de cabeza. Y todavía queda el «cepul-
 ro», ese problema de los pliegos artísticos que
 par sí sólo puede decidir en tantos casos las apa-
 rancias sobrias de una rica empañada. El color
 dorado que adquieren después de sazonas del
 horno y de darle un baño de clara de huevo y
 azúcar, también es cosa importante, que la vida
 larga fama a fábricas como la de Janssen, un
 vago que ha hecho pose fortuna, a pesar de ha-
 ber amasado muchas empañadas en su vida.

gio con que tratamos de engañar á nuestra con-
 ciencia, una muestra de respeto á la dignidad por
 la iglesia y de mal disimulada glotonería.

Poco á poco, el respetable santísimo que nos
 obliga á estar de vigilia en recuerdo del divino
 sacrificio, ha ido faltándonos. No falta quien in-
 terica el lojastro con grasa de chancho, y nos
 obliga á masticar carne y pescado en una misma
 comida; y así es raro tampoco que algún glotón,
 estudiándose en sus profundas creencias católicas,
 tome una horrible indigestión atracándose de pan-
 chitos de suena, degeneración verdaderamente
 diabólica de las clásicas empañadas.



LA EMPAÑADA HECHA



EL TALLER

Caras y Caretas, 29 de marzo 1902

En este otro caso, se reconstruye un diálogo ficticio entre el peluquero y el cliente que sirve para hacer oír los logros del gremio: una jornada de ocho de la mañana a ocho de la noche y la tarde del domingo libre.



Caras y Caretas, 8 de marzo 1902

Con el título “La agitación peluqueril” seguimos paso a paso el oficio pero no para contarnos sus particularidades sino para exponer los argumentos de las partes en torno a una demanda concreta.



UNA PELUQUERÍA DE LEJOS

la ironía más al hombre, y hee que indispus-
 ande, ver el padre zoológico, los músicos...—Adios mi
 pual El disparadora de la chaqueta lleva un vértigo
 al hombre, pero ya está la obra de arte. Un golpe de
 tierra al bigote, la barba, la ceja final y se acaba...
 No es, sin embargo, el mejor teatro de observación la
 elegante peluquería del centro, con sus respuestas re-



DE 20 CENTAVOS CON LOCÓN

Per ahí comienza el aprendizaje de los que después
 están dispuestos en la calle Florida. Hemos de decir
 por ese pasado, que, sin embargo, es cuanto y digno de
 memoria. Algunos de esos padres fuertes de perfume
 extremos, pagan bastante por los estilos, pero,
 al dentro, al término de la plaza Lavalle,
 en que exhibían al gramo en nombre de los ol-



DE 10 CENTAVOS SIN FERRADA

empañan y se confes inaprobables. Varas las al-
 ma sencillas hacia los arrabales, y que en buena
 hora, siendo en el caserío estrecho, tirando de la
 aorta, rapado, coqueado y afeitado—el total por diez
 centavos—se invade otros, como se llama despi-
 den luego al final de la operación... Y los que pagan 5, y
 superan 8 que son de escape la, españa para la casa



DE 5 CENTAVOS, LAVADO CON ESPAJA

ciales, los jóvenes Díaz y Plaza, y en el de los patronos
 los señores Leoncio y Grandiotti. Trinitario en
 su exigencia de reformar el horario, no valía la pena de
 ensalzarse contra las pocas peluquerías que se cuentan,
 y a la fecha se había todos de acuerdo en condonar los
 pedreros y otros excusas de que hicieron víctimas a
 unos cuantos valores extractados.



EL REUNION DE LOS PELUQUEROS EN LA PLAZA AYER

Fot. de Casas y Casas. Biblioteca Nacional de España

Caras y Caretas, 8 de marzo 1902

Nuevamente el trabajo es tomado desde la pose. La puesta en escena incluye al que trabaja y al que mira para la cámara. Estos relatos iconográficos ponen el ámbito de trabajo a disposición del fotógrafo y no se ocultan los procedimientos que se llevaron a cabo para su registro. En esta ocasión la fotografía final está tomada fuera de la peluquería, como conclusión de lo que se viene desarrollando los reclamos se vuelven

sociales y el espacio para hacerlos visibles es la calle. Al fondo las banderas que identifican al gremio y a los trabajadores.

En todas estas series se observa cierto forzamiento de la “realidad” contingente para que coincida con un guion previamente escrito y pensado para ella. La “puesta en escena” intenta influir no solo a los sujetos que están frente a la cámara sino también a la persona que observará la fotografía final. Estos procedimientos de composición no intentan pasar desapercibidos, no se ocultan a la vista del lector sino que se exhiben.

Otra nota de *Caras y Caretas* que se detiene en la descripción de oficios es la de los cuidadores de sepulcros. En ella el trabajador se hace visible mediante el “retrato de grupo” y también como individuo con nombre y apellido. Hemos visto que no es frecuente esta personalización del sujeto en el caso de los trabajadores, casi siempre presentado desde el anonimato e identificado con un colectivo.



Caras y caretas, 10 de abril 1909

En el caso de los sepultureros, además del retrato grupal, aparecen sujetos de manera aislada y se nos dice, además, la cantidad de años que lleva en el oficio.



Paulino Lucero (28), ex tambor de la guerra del Paraguay

Benjamín Ré (21), secretario de la sociedad de cuidadores

restos de aquellos de cuyo pan ha vivido. Por eso es que se encuentran caladores que ejercen su oficio desde hace cuarenta años.

Una disposición edilicia ha puesto en peligro la existencia de este gremio. El intendente decidió entregar el cuidado de las sepulcros al monopolio de una empresa, y desoyó las protestas de los actuales cuidadores, quienes apelaron en última instancia al consejo de liberante.

«También las necrópolis tienen sus misterios, — nos decía uno de ellos — y por eso quiero suprimirlos, porque, lejos guardianes de las tumbas que están a nuestra ciudad, sumos, en determinados momentos, un obscuro impostante. Además, el



David Alleno, quien, con su familia, resultó a numerosas víctimas de la revolución del 90 (28 años de oficio)



Carlos Castellí (21), Carlos Aliende (20), Juan Morale (19) y Santiago Bruschi (18)



Ramón Vetz (6), Andrés Paraméndani (25) y Nemesio Díaz (24)

Caras y caretas, 10 de abril 1909

Acá no hay simulación del oficio, la cámara no los “sorprende trabajando” (quizás porque el entierro de cuerpos y la manipulación de cajones funerarios era una tarea demasiado fuerte para la sensibilidad de la época), sino que los sujetos adquieren una postura frontal y directa en relación al objetivo. Sí sirven como testigos, que legitiman que evidentemente se trata de los cuidadores de las tumbas, las lápidas del cementerio detrás de los retratados. Por otro lado estas imágenes personalizan a estos empleados, no solo al mencionar su nombre y apellido sino también porque les dedican un primer plano (imagen superior izquierda) que no es para nada frecuente a la hora de evocar a los trabajadores.

Las fotografías de peones rurales son mucho menos usuales. En la primera toma el trabajador se funde con su entorno y en la imagen inferior la que aparece “camuflada” va a ser su vivienda.

Páginas rurales.—“La juntada”



La juntada del maíz

En cambio, la escasez de los rendimientos obliga a la mayor prolijidad y a observar todos esos cuidados que no deberían despreciarse nunca, aun cuando la cosecha es abundante.

Hasta hoy, la recolección del maíz se hace a mano en todas partes, lo que implica mayor demora en su ejecución; se separan las espigas de las plantas, se desmenuan de sus chalas y se llenan los canastos, que se vacían después en bolsas grandes de arpillera fuerte.

La recolección a máquina de un producto, ya costoso como este, ha interesado vivamente a los agricultores y siempre se venden y se recomiendan cosechadoras de maíz, pero su difusión no es efectiva y su aplicación no se adopta, por que todas las que hasta ahora se han construido, recogen el maíz con la planta, lo que importa el transporte de una cosecha de mayor peso y volumen, y como entre nosotros no se utilizan ni las

Las últimas noticias llegadas por diversos conductos, confirman desgraciadamente la versión que se refiere a la pérdida de una parte de la cosecha de maíz, especialmente en las mejores zonas de las provincias de Santa Fe, Córdoba y Buenos Aires.

Causante primordial ha sido la sequía prolongada e intensa que ha sustraído a la vegetación el elemento más indispensable, el agua, propiamente en los períodos en que más la necesitaba la planta; pero en algunas zonas no se puede negar que las invasiones del temible ayudío, la langosta, han agravado la situación.

Pero, como suele suceder generalmente, a escasa cosecha corresponde precio elevado del producto, y es así que, hasta cierto punto, el maíz quedará reducido un tanto en sus consecuencias económicas. Con este motivo, pronto empiezan en las zonas maiceras los preparativos para la recolección del cereal; se refieren éstos, en primer término, a buscar la mano de obra necesaria para la tarea; siendo esta escasear en algunos años, a tal punto de ser imposible levantar la cosecha en algunas regiones más distantes; en el caso actual no ha de ocurrir nada parecido;



Viviendas de juntadores

Caras y caretas, 9 de marzo 1907

Apenas más grande que los habitantes, la precariedad de las viviendas parece construida con el mismo barro y las mismas hojas y cañas que cosechan. Esta equiparación entre el material de trabajo y el material del hogar estimula la idea de que las casas “surgen” como consecuencia de la misma plantación. Los cosechadores siempre están lejos, apenas se distinguen del maíz que juntan. La cámara se ubica en una posición retirada respecto a su objetivo (no se acerca a los cuerpos ni a los rostros, no pretende dar cuenta del esfuerzo físico²) El peón rural no se constituye como un sujeto separado de su entorno que pudiera, llegado el caso, “contemplantarlo” como un paisaje sino que forma parte intrínseca e inseparable de él.

² Esta es una de las pocas excepciones que encontramos, en los tres años que revisamos, de fotografías tomadas en el entorno del trabajador rural en *Caras y Caretas*. No hemos observado ninguna en *La Nación*, ni en *La Protesta*.

4.2.2 La industria

Las grandes industrias que conformaron la producción nacional, a principio del siglo XX, serán otros lugares donde podemos encontrar de distintas formas al trabajador. En éstas tomas observamos la gran variedad de agentes que aparecen en escena: el trabajador, el patrón, las maquinarias, los espacios que los contienen y la relación que, a través de la puesta en escena, se establece entre ellos. En muchas fotografías el obrero aparece fotografiado en su lugar de trabajo, operando las máquinas o posando junto a ellas. En otras pueden observarse la convivencia entre patrones y empleados y, en otras, las rutinas diarias de oficios curiosos.



Las notas que tomamos a continuación se detienen en algunas de las principales industrias nacionales. En el caso de la lana doce fotografías muestran los distintos espacios donde se procesa el producto, se lo envasa, limpia y prepara para la venta. En el depósito observamos a los trabajadores, a los patrones y a los compradores. Podemos distinguir a los actores sin dificultad por su vestimenta y actitud. Los primeros manipulan la lana, la cargan, la embolsan y la trasladan. Los compradores y supervisores se encuentran con las manos en la espalda mirando. Su traje blanco y el tipo de sombrero que usan se distinguen de la ropa usada por los peones, más oscuras, muchos usan además un pañuelo en el cuello.

En todas las fotografías predominan las tomas abiertas y los planos generales, que tienden a subrayar los “escenarios” con sus maquinarias y permiten apreciar las dimensiones del lugar y los distintos espacios (el galpón, el camión, el puerto) por el que pasa el producto durante su comercialización y no las tomas medias o cercanas sobre las personas.

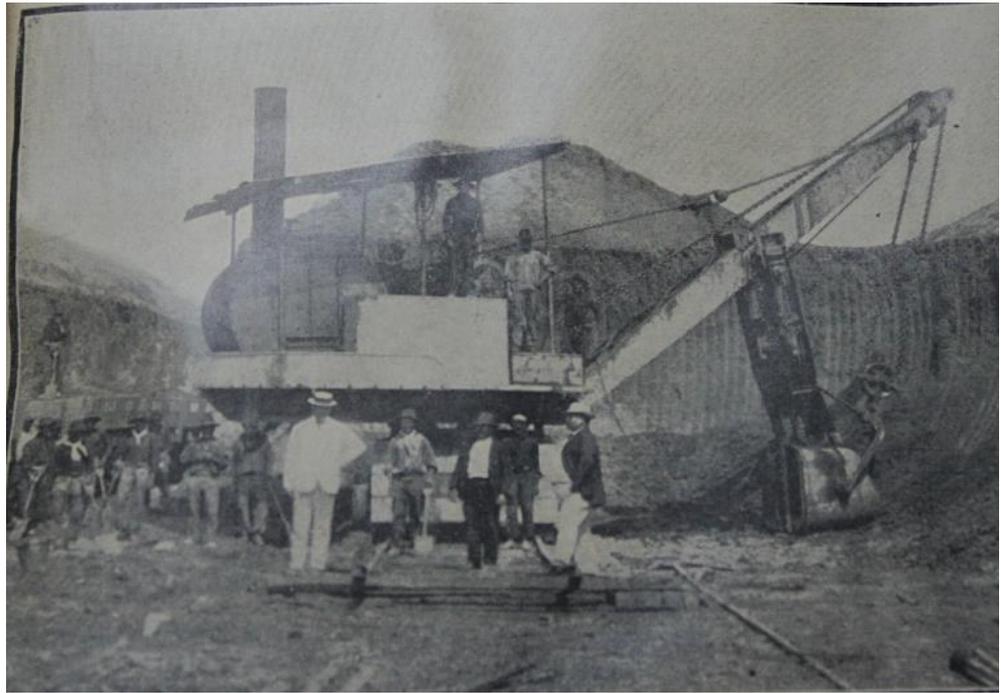


Caras y Caretas, 22 de noviembre 1902

Patrones y obreros comparten el espacio para la fotografía pero no se confunden sus posiciones ni jerarquías. Las dos últimas fotografías ubican a los protagonistas en dos ámbitos bien diferenciados: el bar y la oficina o directorio. Estos espacios aparecen al final de la jornada de trabajo y establecen lugares de pertenencia para los empleados y los dueños.

Otro caso donde podemos observar la convivencia en la toma entre patrón y empleado lo encontramos en esta nota del diario *La Nación*, del 16 de mayo de 1907. El artículo está acompañado por tres grandes fotos. En una de ellas puede verse a una serie de hombres junto a una gran excavadora realizando trabajos en un camino. Rápidamente podemos distinguir a los dueños de la máquina del grupo de obreros que la opera. Los patrones, con traje y sombrero blancos, posan con orgullo frente a la máquina de su propiedad y los trabajadores, con ropa más oscura y pañuelo en el cuello, aparecen encima o al costado de la misma.

De la nota se desprende, por otro lado, el problema del reemplazo de la mano de obra humana por el trabajo mecanizado. El texto hace hincapié en el funcionamiento de la excavadora y sus ventajas, pero también en la resistencia puesta por los empleados a la implementación de maquinarias que reemplazarían su trabajo. La fotografía muestra a los protagonistas de la disputa; los patrones (adelante) la máquina y el personal ubicados, a la par, en un segundo plano.

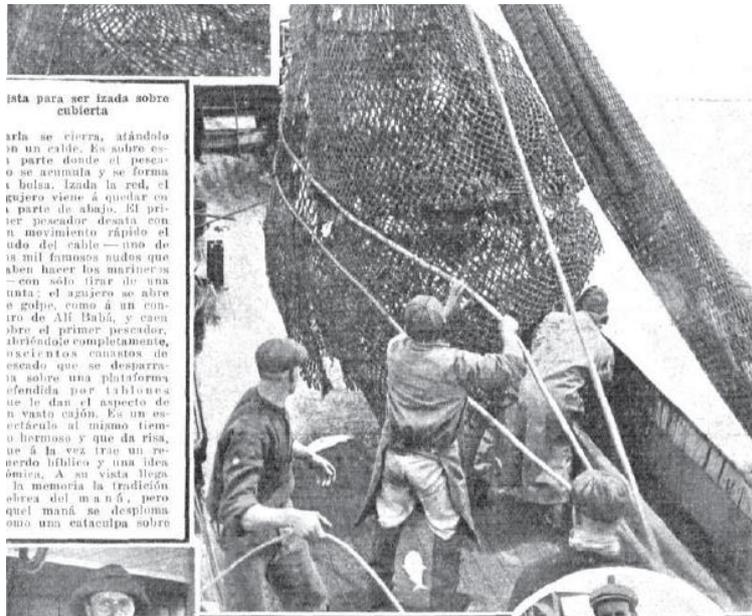


(...) La máquina destinada a dispensar con una gran parte de la mano de obra, hoy en día tan cara y tan difícil de conseguir es una excavadora a vapor que pesa 40 toneladas y tiene ocho ruedas (...)

Siempre que se pone en uso alguna máquina nueva destinada a ahorrar la mano de obra, se inicia en contra de ella un movimiento hostil y el argumento más común es que el trabajo por máquina cuesta más caro que antes. Los hombres que la máquina reemplaza saben muy bien que en nuestro país podrán sin dificultad encontrar ocupaciones menos cansadoras y mejor remuneradas, pero sin embargo se empeñan en el desprestigio de todo lo que tienda a hacerlos menos indispensables (...)

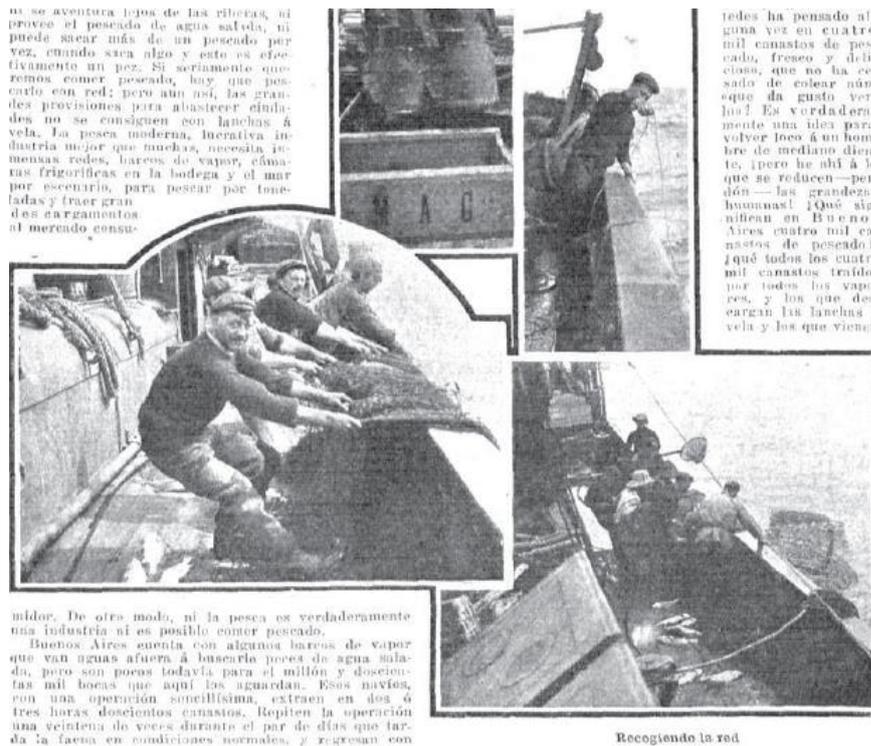
La Nación, jueves 16 de mayo 1907

Otra de las industrias importantes del país, que es destacada a partir de la reconstrucción de un oficio, es la pesquera. El artículo comenta e ilustra las particularidades de un oficio y se acerca a él recomponiendo la acción.



Lista para ser izada sobre cubierta

arla se cierra, atándolo en un cable. Es sobre esta parte donde el pescado se acumula y se forma la bolsa. Izada la red, el agujero viene a quedar en la parte de abajo. El primer pescador desata con un movimiento rápido el tubo del cable—uno de los mil famosos nudos que saben hacer los marineros—con sólo tirar de una punta, el agujero se abre e golpe, como a un contrito de Ali Babá, y caen sobre el primer pescador, abriendo completamente, oscilando en cascadas de escudo que se desparrajan sobre una plataforma elevada por tablones que le dan el aspecto de un vano cajón. Es un espectáculo al mismo tiempo hermoso y que da risa, que a la vez trae un recuerdo bíblico y una idea ómica. A su vista llega la memoria la tradición hebrea del maná, pero aquel maná se desploma como una cascada sobre

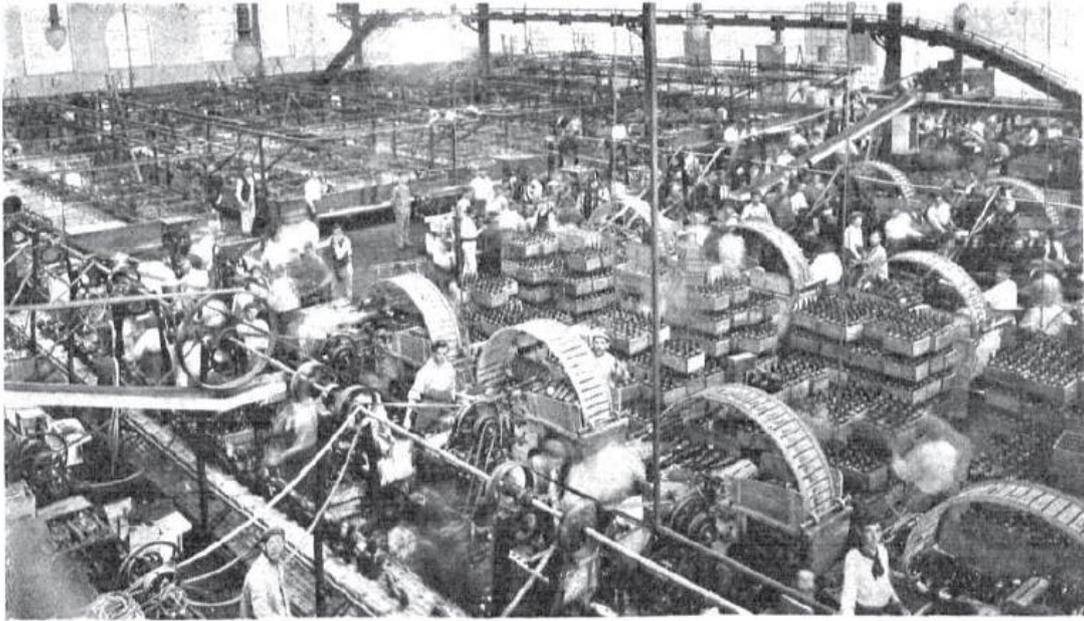


Caras y Caretas, 2 de enero 1909

Las fotografías toman cada una de las tareas, pero sin embargo no está ausente la sonrisa para la cámara ni la pose, lo que “disminuye” de alguna manera la exigencia física que demanda ese trabajo, como si el esfuerzo no fuera realmente grande o dificultoso.

Quizás el aporte principal que tengan estas series que toman a los oficios se resuma en dos cuestiones. Por un lado amplían los ámbitos donde puede incursionar la fotografía periodística. Por el otro su sola presencia valoriza situaciones y personajes, los hace atractivos a los ojos del gran público.

Otra de las maneras que permiten establecer un vínculo entre el trabajador y la idea de progreso puede observarse en aquellas fotografías donde aparecen el hombre con la máquina. Es frecuente en los distintos medios encontrar imágenes donde los fotógrafos registran a los trabajadores operando o posando junto a las maquinarias.



Sección de embotellado

Interior de la cervecería Quilmes
Caras y Caretas, 2 de enero 1909



Tanques de reposo, á un grado bajo cero

Caras y Caretas, 2 de enero 1909

Lo que se desprende de las fotografías (y seguramente el motivo por el cual fueron tomadas) es la importancia de la empresa ligada a la riqueza de su patrimonio y a la modernidad de sus instalaciones más que la labor y el trabajo del operario. En el caso de la sección de embotellado de la cervecera Quilmes, los operarios apenas se distinguen del engranaje de la máquina.

4.3 El trabajador como actor de conflicto y rebelión social

En este apartado nos detendremos en aquellas representaciones fotográficas que involucran a los trabajadores en cuanto sujeto político. Hemos observado a lo largo del trabajo como la ubicación del obrero va ocupando distintos lugares al ser vinculado con el ser nacional o el extranjero, dependiendo de la situación que se quiera destacar. El trabajador como agente del progreso fue retratado en forma grupal o individual, de manera alegórica en las pinturas de conmemoración al 25 de mayo, a través de diferentes oficios, o como parte de la cadena de producción de las grandes industrias. Ahora veremos como el trabajador urbano, como integrante del movimiento obrero organizado, se convierte en un agente de conflicto y se lo estigmatiza desde su extranjería a ocupar el lugar del “otro”, del que no pertenece. Surgen de estas representaciones distintos tipos: la masa, el terrorista, el orador y la víctima.

4.3.1. La masa

La manifestación se convertirá en la forma emblemática de la aparición de la masa. Hay dos situaciones, una ligada a la protesta y otra al festejo, que resultan particularmente significativas para analizar las formas en que se visibilizó la muchedumbre para la opinión pública: la huelga y la conmemoración del 1° de mayo.

Sin duda el acontecimiento más importante protagonizado por el movimiento obrero organizado fue la huelga. Las diferentes huelgas que tuvieron lugar durante los primeros años del siglo XX fueron espacios que permitieron hacer oír sus reclamos pero también ayudaron a crear una iconografía propia del mundo obrero.

LA HUELGA DE PANADEROS



LOS HUREGUISTAS EN EL HALL DE LA CASA DEL PUEBLO

Caras y Caretas, 9 de agosto 1902

La muchedumbre, que en este caso no se encuentra en la calle sino (según el epígrafe) en el hall de la Casa del Pueblo, es el símbolo visual de la huelga. Las fotografías que la toman casi no dejan ver espacios vacíos, la masa es una unidad compacta de hombres, visualmente indiferenciada. En esta toma se destaca al fondo un grupo que quiere ser registrado, para ello se subió a lo que podríamos suponer es una tarima o un pequeño escenario para que la cámara lo alcance, varios de ellos saludan con su sombrero en alto. El traje oscuro y el sombrero son atributos visuales que los unifica y los convierte en grupo, se sabe que son varios hombres, pero al estar tan cercanos entre sí, se los percibe como unidad. Se conforma por una multitud de cabezas de miradas fijas.

Elías Canetti hace una descripción ajustada de este tipo de aglomeración:

“La masa retenida es compacta, no es posible en ella un movimiento verdaderamente libre. Su estado tiene algo de pasivo, la masa retenida espera (...) Aquí importa en especial la densidad: la

presión que se siente por todos lados (...) Los pies no tienen donde ir, los brazos están comprimidos, libres permanecen solo las cabezas, para ver para oír (...) (Elías Canetti, 1987: 29)

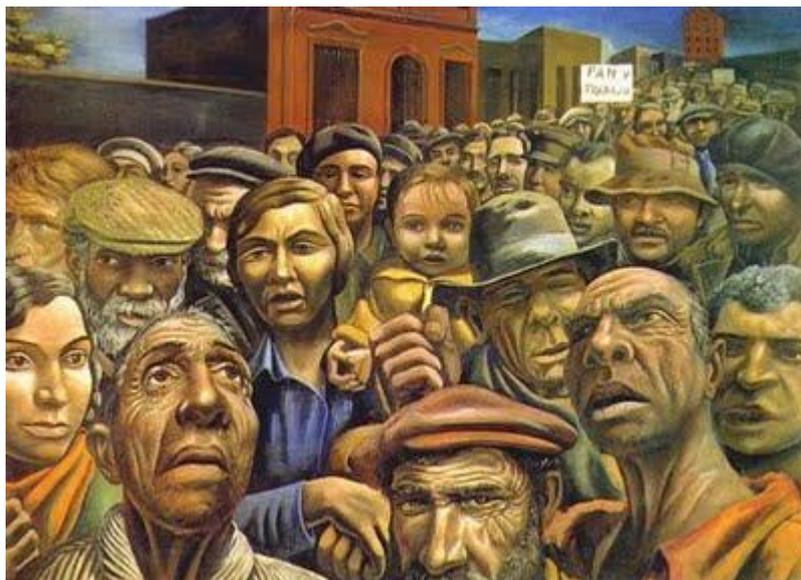
Hemos hecho mención a que la identificación entre rostro e individuo es escasa en los retratos de los trabajadores y que por ello mismo se puede cuestionar la posibilidad misma de la forma “retrato” en torno a estos. Sin embargo “las cabezas” serán, por el contrario, las protagonistas absolutas de los retratos masivos. La presencia del rostro como espacio privilegiado de la individuación no va a aparecer en las formas que toman al trabajador de manera aislada sino solo cuando aparece formando parte de un colectivo.

Dardo Scavino, releendo las obras de José Ingenieros, Gustave Le Bon, y Ramos Mejía sostiene:

El hombre mediocre de Ingenieros era una personificación del hombre de las multitudes de Gustave Le Bon o de Ramos Mejía, una representación de cualquier hombre, a fin de cuentas, desde el momento en que obedece a las “sugestiones colectivas” o al “contagio imitativo” y se pone a pensar “con la cabeza de la sociedad” en vez de hacerlo con la suya propia” (Ingenieros) (Scavino, 2012: 29)

Las cabezas serán las verdaderas protagonistas de las tomas que contengan al pueblo manifestándose son la manifestación de la subjetividad del comportamiento multitudinario. Podría pensarse que esta comunidad de rostros intenta, de alguna manera, recomponer su ausencia significativa en las tomas individuales. Un único primer plano por oposición a múltiples primeros planos diminutos y superpuestos

La imagen de la multitud enfrentada a la cámara se irá repitiendo, a lo largo de los años, y se convertirá en una de las formas esenciales de la iconografía de la huelga. Aquí estamos frente a otra forma inaugural que establece la fotografía y que varios años después retomará la pintura en nuestro país. La vemos por ejemplo en *Manifestación* de Antonio Berni, obra del año 1934.



La manifestación (1934)

Antonio Berni

De forma similar a la que observamos en la fotografía sobre la huelga de los panaderos, la composición introduce un punto de vista apenas elevado sobre la gente. Tenemos en primer plano algunos rostros que nos permiten individualizar y reconocer a sujetos concretos y que permiten evocar la multiplicidad y la diferencia que compone a ese colectivo. El resto del espacio está cubierto por una masa homogénea que, a través del uso de la perspectiva (o en fotografía diríamos profundidad de campo), se compone de miles de caras anónimas. El “retrato” del pueblo se conforma gracias a esta ambivalencia, a partir de algunas individualidades se llega a conformar el grupo, y esto nos aleja del concepto de “esencia” y pone en su lugar una presencia múltiple y sensible. Hay dos carteles que, sostenidos en alto, adquieren presencia gracias al blanco que los distingue del resto de los colores que predominan en la paleta. El primero, que es el que alcanzamos a leer, insiste sobre los mismos reclamos que muchos años antes presentaba De la Cárcova: pan y trabajo. Pero si en *Sin pan y sin trabajo* la carencia aparece como una descripción del estado en el que se encuentra el trabajador, en Berni aparecen como exigencias. La madre y el bebé, que antes se mantenían en el ámbito doméstico, ahora forman parte de la multitud que reclama. La composición los ubica en un lugar de privilegio y se destacan además por estar rodeados, casi exclusivamente de hombres. La presencia del espacio público es otra cuestión que nos permite comparar las dos obras. Apenas vislumbrado en De la Cárcova a través de la ventana, adquiere

ahora un protagonismo esencial: la calle, con los edificios que la enmarcan, es un personaje más dentro de la representación.

Por último nos gustaría señalar la mirada hacia el espectador del hombre con boina roja que se encuentra en primer plano. Ese gesto lo distingue de los otros personajes que no miran hacia el frente. Las necesidades técnicas y expresivas que el tratamiento pictórico le “impone” a Berni nos permiten repasar las ideas de lo múltiple y lo único en la composición de la masa. Vemos en esta representación intereses diferentes y heterogéneos (dado por la variedad de formas, rostros, miradas, paleta de colores y direccionalidad de los cuerpos), pero a la vez esos intereses se concentran en un único objetivo final, la mirada de ese personaje en primer plano, que los integra a todos. De forma similar a *La hora del almuerzo*, es la mirada de un personaje lo que habilita la entrada en la escena. El hombre con la boina roja sostiene su vista y la proyecta en la lejanía, dirigida hacia el *espacio off* al que interpela y a la vez cuestiona.

La iconografía en relación a huelga tendrá también su contracara. Como oposición a la multitud que llena la calle y presenta los cuerpos en contigüidad, sin orden jerárquico ni fusión, los espacios vacíos serán otros escenarios posibles que desde la fotografía hicieron presente al conflicto.

Esta foto inaugura la nota de *Caras y Caretas* sobre la huelga general de 1902. En ella puede apreciarse el vacío: la ausencia humana, de movimiento y de trabajo en un espacio que normalmente está repleto de gente y actividad: el mercado central.

LA HUELGA



VISTA GENERAL DEL MERCADO DE FRUTOS CON LOS VAGONES CARGADOS DE MERCADERÍAS QUE NO PUDIERON EXPORTARSE Á CAUSA DE LA HUELGA.

Caras y Caretas 29, de noviembre 1902

La exposición masiva de la gente en la calle deja el espacio del trabajo vacío. El epígrafe señala la presencia de los vagones cargados de mercadería que no pudieron exportarse a causa de la huelga.

El carro, medio de transporte que en la época se utilizaba para el traslado de las mercancías, también se muestra vacío. Levantados, sin productos ni choferes, son otra forma de manifestación del vacío generado por el paro.



CARROS PARALIZADOS EN LA CALLE BALCARCE Y CHILE

Caras y Caretas, 29 de noviembre 1902

Hay otro tipo de fotografías que también hacen alusión a la huelga pero se apartan de los espacios públicos. Tomamos tres casos que resultan significativos porque

construyen una síntesis de las contradicciones y la momentánea inversión de fuerzas entre patrones y empleados durante el conflicto.



CERVECERÍA QUILMES.—GRUPO DE EMPLEADOS FIELES EN EL DEPOSITO DE LA CALLE BRASIL

Caras y Caretas, 29 de noviembre 1902

Este retrato de grupo puede leerse en forma inversa al que presentamos en la introducción de esta tesis. Si el grupo de barraqueros se plantaba como una unidad, como un bloque único que miraba fijamente a la cámara y, a través de la medida de fuerza, se enfrentaba a la patronal, este otro grupo, ubicado de forma similar dentro de un galpón, manifiesta la posición contraria. Estos “empleados fieles” (según el epígrafe) han decidido salir a trabajar a pesar del conflicto. El concepto de fidelidad que sostiene la revista se refiere al vínculo supuestamente “natural” que el trabajador debería tener con la empresa y no tanto al compromiso y pertenencia a su grupo social.



COMISIÓN DE LA HUELGA

Caras y Caretas, 9 de agosto 1902

En esta toma de la comisión de la huelga, la bandera como emblema aglutinador del grupo, adquiere una gran importancia. Los huelguistas que están de pie la sostienen y miran frontalmente a la cámara. La composición se completa también con otros hombres sentados en escritorios, dos de los cuales se muestran en pose de lectura o análisis y no dan cuenta de la presencia del fotógrafo. La comisión se presenta a través de dos estrategias opuestas pero complementarias: la combativa que se da con la presentación de la bandera, la mirada a cámara y la exhibición de un palo en la mano de uno de los integrantes y la reflexiva, que se construye presentando ciertos elementos (los papales, los escritorios) en un lugar destacado de la composición. La lectura que se desprende induce a la idea de que el paro es producto tanto de la lucha como de la reflexión.

En estas otras imágenes fotográficas, aparecidas en el mismo número de la revista, se observa a los patrones de las panaderías trabajando durante el conflicto.



Caras y Caretas, 9 de agosto 1902

Los vemos vestidos con los delantales típicos, las herramientas del oficio y los gorros de panaderos. Si miramos con atención, vemos sobre la pared colgadas al menos cinco armas de fuego. Este detalle, que hoy nos resulta llamativo, puede leerse de diversas formas, podría ser algo habitual en la época el uso de armas por parte de la población civil, pero también podría interpretarse como una estrategia de defensa, concreta y puntual, frente a posibles disturbios que surgieran durante la huelga. Cualquiera sea su lectura es otro elemento más que contrasta con los estereotipos creados alrededor de huelguistas y patrones. Los obreros, en la fotografía que analizamos anteriormente, se encuentran vestidos de traje, sentados en escritorios dentro de una oficina y estudiando papeles y los patrones se encuentran en el lugar del trabajador manual, en la cocina junto a las mesas de trabajo, vistiendo delantales y gorros, con las manos sucias y portando armas. Es llamativo el epígrafe de la imagen de la izquierda “Los dueños de panadería, *tratando* de fabricar pan”.

La huelga invierte momentáneamente los roles establecidos entre patrones y empleados, las fotografías muestran esta inversión en el lugar que ocupan, la ropa que usan, y la actitud de los huelguistas frente a la cámara, pero también en el uso y la presencia de los objetos que los caracterizan y los espacios que tradicionalmente los albergan.



Caras y Caretas

Una última observación acerca de las formas fotográficas que dieron cuenta de la masa en situación de huelga. Dos vistas del mismo grupo. En la imagen superior vemos a los trabajadores de saco y corbata con una actitud seria, casi solemne, al ser retratados por la terminación del conflicto. Como si la defensa de sus derechos no permitiese que se tome la acción superficialmente. En la de abajo observamos a los mismos con traje de calle, guitarras en mano y en tono festivo durante el *pic nic* en Caballito. De esta manera se exponen las dos manifestaciones visibles de la huelga: la lucha y el festejo.

El otro acontecimiento central que tiene como protagonista absoluto a la masa obrera es el festejo del 1° de mayo. Esta fecha se convirtió en el ritual más importante y de mayor peso para los trabajadores agrupados en las corrientes socialistas y anarquistas. En esta fecha se conmemora el martirio de los obreros asesinados en Chicago en 1887 y desde ese entonces hasta la actualidad es el día donde los trabajadores reclaman sus

derechos y festejan sus victorias. Para los anarquistas este día tuvo tradicionalmente un carácter combativo, antifestivo y trágico, era una forma de llevar el luto y demostrar el dolor por los compañeros caídos. La interpretación del socialismo fue diferente, se pretendía usar esta fecha para pedir reformas al Estado y su celebración era vital para la consolidación de su autoconfianza. En la plaza se reclamaba el derecho a no trabajar y a poder gozar del tiempo libre.

No hemos encontrado ninguna fotografía en el diario *La Nación* de los festejos del 1° de mayo en ninguno de los tres años consultados. Sí existen abundantes imágenes de las distintas celebraciones en *Caras y Caretas*. En el año 1902 hay fotografías de los actos socialistas y anarquistas. En la manifestación socialista se observa a la multitud escuchando a Juan B. Justo, la atención de la audiencia se dirige exclusivamente al orador y no tenemos ninguna vista frontal del público, solo cientos de sombreros vistos desde atrás.



Caras y caretas 10 de mayo 1902

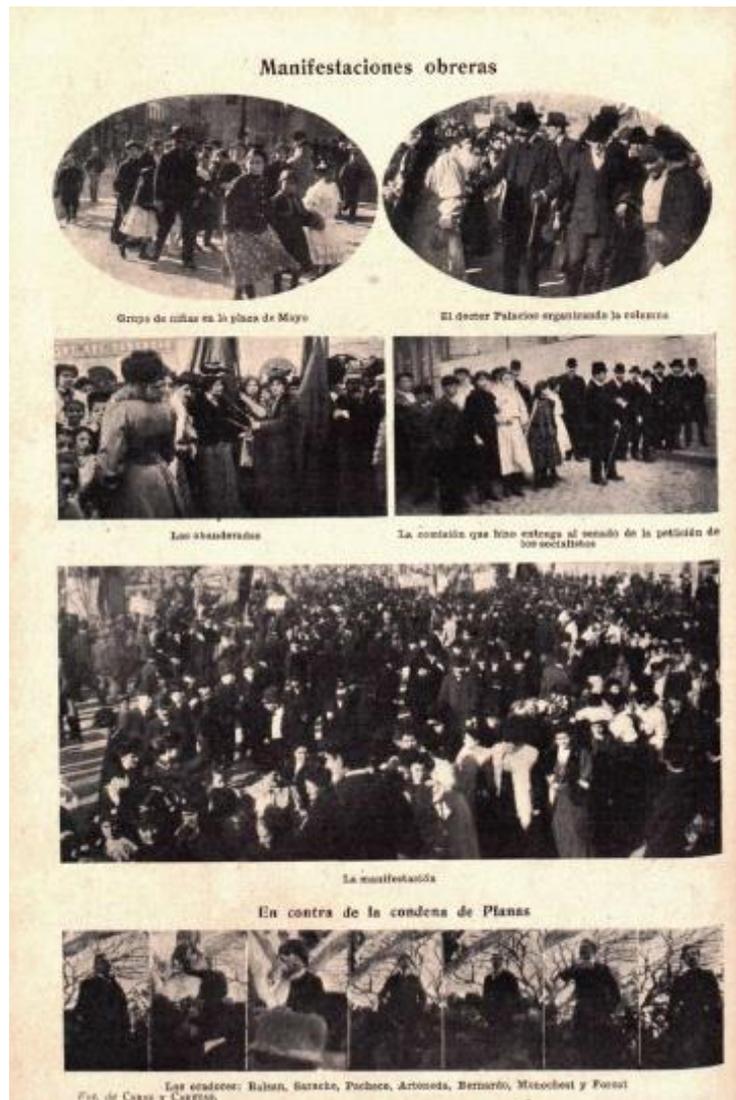
En la manifestación anarquista los que emergen desde la multitud no son oradores del propio partido sino policías, a los que podemos identificar a través de sus cascos y su uniforme. La multitud se encuentra en esta toma dividida, algunos miran hacia la cámara y dan cuenta de la presencia del fotógrafo, otros hacia el cordón policial.



LA MANIFESTACIÓN DE LOS ANARQUISTAS EN LA AVENIDA DE MAYO

Caras y Caretas, 10 de mayo 1902

En esta imagen la distancia entre los cuerpos permite identificar por ejemplo a niños de adultos ya no estamos en presencia de una masa compacta y homogénea. El lugar del fotógrafo es elevado pero muy cercano al objetivo que delimita.

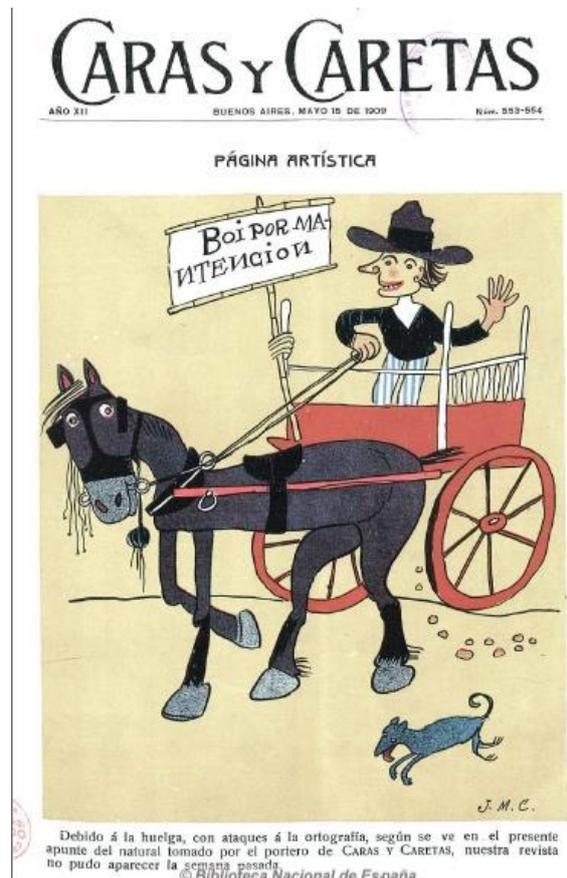


Caras y Caretas, 14 septiembre 1907

En esta serie de 1907 podemos ver una síntesis de los espacios y los protagonistas de las manifestaciones obreras: los grupos de personas (hombres y mujeres) que de a poco van llegando a la plaza, el Dr. Alfredo Palacios, uno de los mayores representantes del socialismo, la muchedumbre anónima y al pie de la página, los oradores individualizados con sus nombres.

Hemos mencionado ya las particularidades históricas y sociales del festejo del 1° de mayo de 1909 y cómo es recordado por la tragedia que suscitó la represión policial en la marcha de los anarquistas. Los medios consultados cubrieron este episodio de distintas maneras. La portada de *Caras y Caretas* del 15 de mayo hace alusión a que

debido a la huelga la revista no pudo salir. Las faltas de ortografía vuelven a vincular al movimiento obrero con los inmigrantes marcando, una vez más, el carácter popular y extranjero de su formación.



Debido á la huelga, con ataques á la ortografía, según se ve en el presente apunte del natural tomado por el portero de Caras y Caretas, nuestra revista no pudo aparecer la semana pasada

Caras y Caretas, 15 de mayo 1909. Portada

Más allá de la portada, la revista dedica seis notas al conflicto, sus títulos son los siguientes:

El 1° de mayo. La manifestación socialista

Entierro de las víctimas del 1° de mayo

En la Plaza de mayo

El choque sangriento del 1° de mayo

Después de la tragedia

Las víctimas

Estas notas no están ubicadas una a continuación de la otra sino que se ven alternadas por otros temas y publicidad. El semanario presenta varias fotografías que hacen referencia a los oradores, a las víctimas, a la represión, a los manifestantes de ambas marchas y a la policía.



Caras y Caretas, 15 de mayo 1909

Esta otra fotografía que vemos a continuación, es una verdadera “instantánea” que capta el momento de la desarticulación de las columnas anarquistas, debido a los disparos de la policía.



Después del toque de atención y al sonar los primeros tiros. Los manifestantes con sus banderas, entre ellos la portaestandarte de la agrupación feminista, huyendo de la acometida policial

Después del toque de atención y al sonar los primeros tiros. Los manifestantes con sus banderas, entre ellos la portaestandarte de la agrupación feminista huyendo de la acometida policial

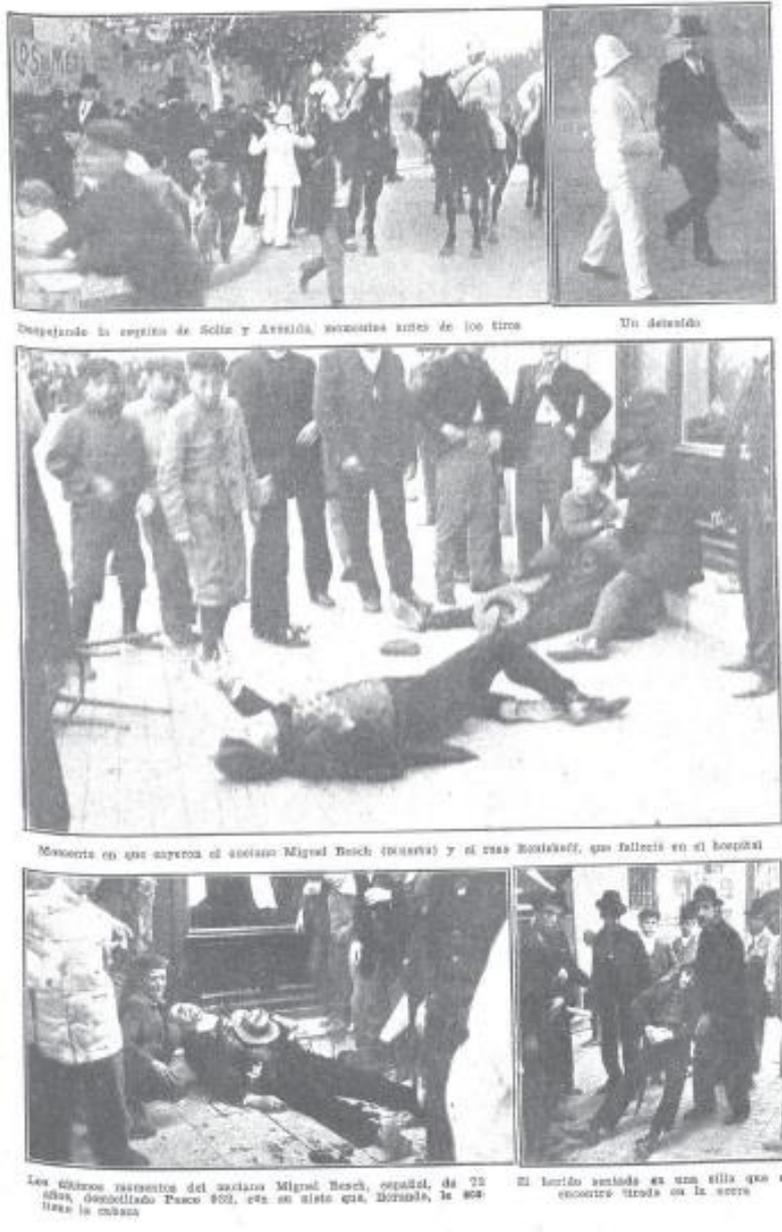
Caras y Caretas, 15 de mayo 1909

La represión policial genera el movimiento disperso y caótico de los manifestantes. La foto logró plasmar un instante en la desintegración de las columnas. Puede verse el miedo, la incomprensión de lo que está ocurriendo, el paso apurado, la caída de las banderas y la desorientación. Se invita a imaginar los sonidos característicos de esta escena: gritos, voces, disparos, el ruido de los pasos apresurados.

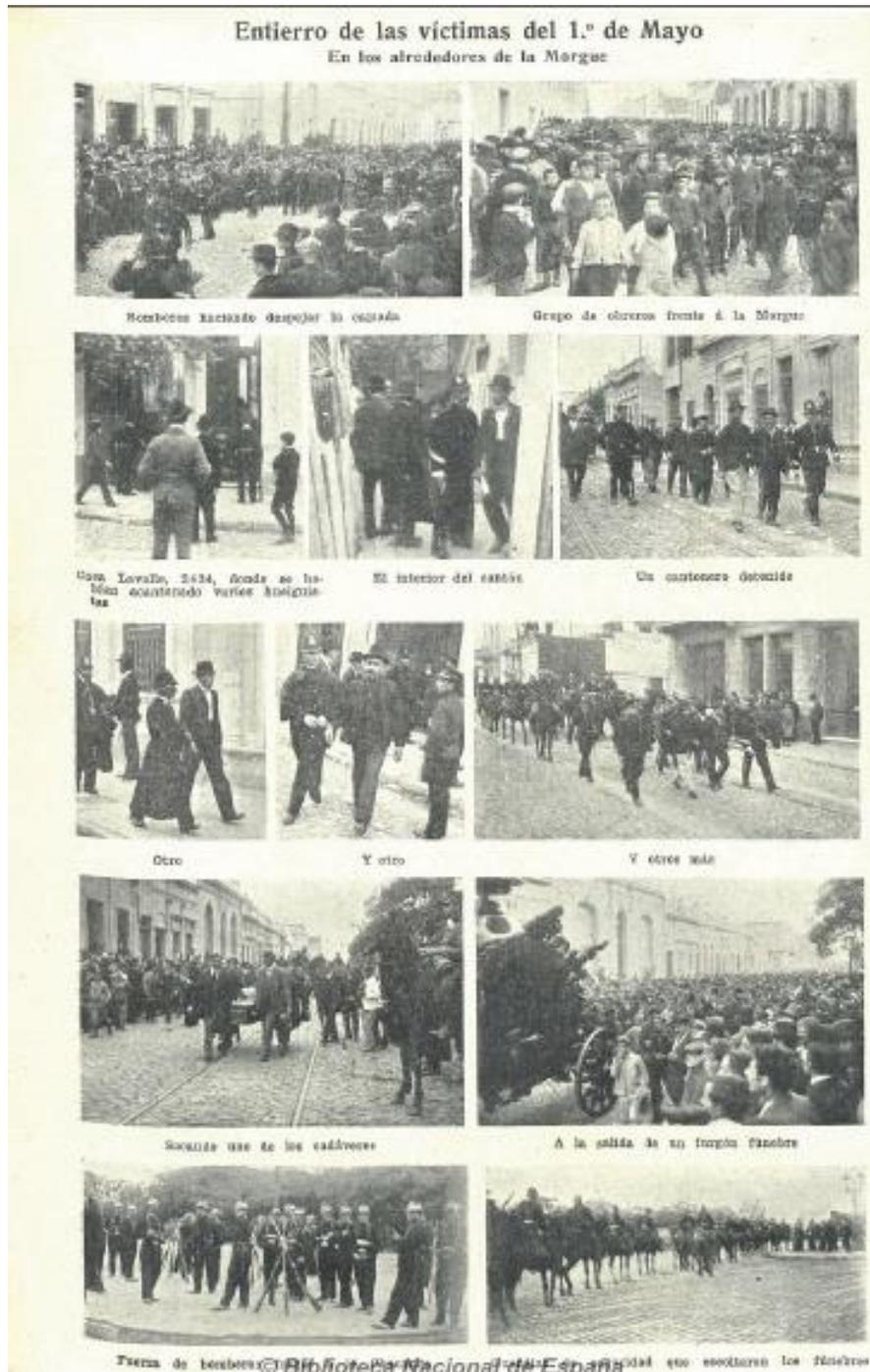
La bandera, que lleva la representante del movimiento feminista, cae y el rumbo se divide en múltiples direcciones por las que escapan los manifestantes. En este registro

fotográfico se pierde por completo la idea de la masa unificada y homogénea que ocupa la calle.

En las siguientes páginas se destacan la presencia policial, los detenidos y los heridos de bala.



Caras y Caretas, 15 de mayo 1909



Caras y Caretas, 15 de mayo 1909



Caras y Caretas, 15 de mayo 1909

Caras y Caretas presenta a los lectores un registro fotográfico completo de las principales situaciones de la marcha y la represión, a través de ellas podemos construir el siguiente relato: la llegada de la gente a la plaza, la formación de las columnas con sus banderas, la dispersión mediante los disparos, el vaciamiento del espacio público y la muerte que tomó la calle: los heridos, los cadáveres y los charcos de sangre. El último episodio de este acontecimiento será el entierro de las víctimas, la morgue y los funerales en el cementerio de Chacarita.

La cobertura de esta manifestación fue muy similar en los diarios *La Nación* y *La Prensa* y se distanció sustancialmente de la de *Caras y Caretas*. Ambos diarios le dedican, el mismo sábado 1 de mayo, una columna al festejo detallando básicamente las dos marchas previstas (la anarquista y la socialista) los lugares de concentración, los recorridos que llevarán a cabo las columnas y los oradores principales.

Después de la represión los dos matutinos dedicarán notas extensas (de hasta una página y destacadas con grandes titulares, cosa muy poco habitual en su diagramación) donde relatan el choque entre la policía y los manifestantes, describen los hechos ocurridos, los detenidos, las víctimas fatales y los hospitales donde fueron llevados los accidentados.

Durante el tiempo que se mantuvo la huelga general (hasta el 9 de mayo) todos los días, sin excepción, se dedicaron espacios importantes en los dos periódicos para hacer el seguimiento de la misma. Ninguno le dedicó una sola fotografía a la marcha, ni a sus protagonistas.

Sin embargo, y esta es otra coincidencia a destacar en la cobertura de los dos diarios, en ambas publicaciones se menciona el nombre del supuesto iniciador del conflicto. Los periódicos mencionan a Ricardo Nibelli como el responsable de realizar el primer disparo que desencadenó la posterior represión policial, justificando de esta forma el accionar represivo.

El lunes 10 de mayo los diarios hacen mención a un atentado con bomba que tuvo lugar en la calle Corrientes. Este hecho es entendido como corolario de las acciones iniciadas por los manifestantes de la huelga. En esta oportunidad sí aparecen fotografías para ilustrar la nota. *La Nación* incorpora un retrato del acusado dado a conocer por la policía y *La Prensa* la fotografía de un niño, víctima de ese atentado.



La Nación, 10 de mayo 1909

El cronista de la nota desliza, al pasar, una reflexión acerca del retrato fotográfico cuando menciona que:

La fotografía que publicamos **no es**, propiamente, un retrato del detenido José P. Es la que ayer a mediodía se hizo circular por las comisarías, seccionales y la de investigaciones...

Esto pone en aviso al lector que la fotografía exhibida debe ser entendida como un *identikit*, y no como un retrato convencional.

La represión de los festejos del día del trabajador y la huelga general de nueve días que tuvo como consecuencia no merecieron fotografías en los dos periódicos de mayor circulación del país. Sí, por el contrario, se le dedican imágenes a un episodio de menor envergadura. El atentado terrorista se presenta con el retrato del supuesto responsable y el de la víctima.



Como consecuencia de estos acontecimientos el diario anarquista *La Protesta* sufrió un nuevo cierre lo que no nos permite realizar un análisis desde su perspectiva. Hemos consultado el número siguiente, una vez levantada la censura, aparecido el día 20 de enero de 1910. Como alusión al acontecimiento encontramos una nota con el título “Después del estado de sitio” y una foto de grupo frente al edificio del diario. Este retrato grupal muestra a otra de las víctimas de la huelga, las que sufren la censura.



“La protesta” resurgiendo de sus propias cenizas

La Protesta, 20 de enero 1910

Las ilustraciones que aparecieron en las páginas del periódico anarquista serán más elocuentes a la hora de hablar de la represión, la censura, las deportaciones y el cierre del diario. En este dibujo vemos una personificación del Centenario con una linterna “buscando las libertades argentinas”.



La Protesta, 20 de enero 1910

4.3.2 El terrorista

Uno de los *topos* que sirvió para vincular al trabajador con el conflicto y la violencia fue el del anarquista. Hemos visto, cuando analizábamos el caso del folletín aparecido en *Caras y Caretas*, cómo el anarquista fue armado desde varios lugares: la caricatura, el folletín, las notas sociales. La deshumanización y la equiparación con fieras y animales fueron recursos frecuentes en la construcción de este estereotipo que aparece en el folletín tanto desde el texto como desde la imagen. También mencionamos que esa conformación no era propia solo de los medios comerciales “burgueses” sino que publicaciones anarquistas como *La Protesta* también hacen alusión, a través de sus ilustraciones, a la violencia de sus propios métodos de negociación.

En esta nota de *Caras y Cartetas* encontramos una forma muy particular de presentación del anarquista, no ya desde el relato ficcional sino desde las noticias de

actualidad social. Volvemos entonces a indagar este límite impreciso que se establece entre las formas que el retrato fotográfico toma de los géneros pictóricos y la función de registro necesaria para el archivo policial. El semanario construye con una serie de fotografías el retrato del terrorista Karachini y para ello se vale de una serie de objetos, que de forma similar a los diarios, los peces y las frutas de los vendedores ambulantes de Christiano Junior, caracterizan y completan al sujeto retratado.

La gran diferencia entre la práctica del retrato “burgués” y la toma hecha al terrorista es el lugar que ocupa el supuesto modelo. En el primer caso el sujeto se presta por su propia voluntad al retrato y éste se convierte en un elemento de legitimación de su persona o, como vimos en el caso de los vendedores ambulantes, lo convierte en un representante de su oficio. En cambio el delincuente se encuentra sometido frente al objetivo de la cámara y su imagen servirá para estigmatizarlo frente a la comunidad.



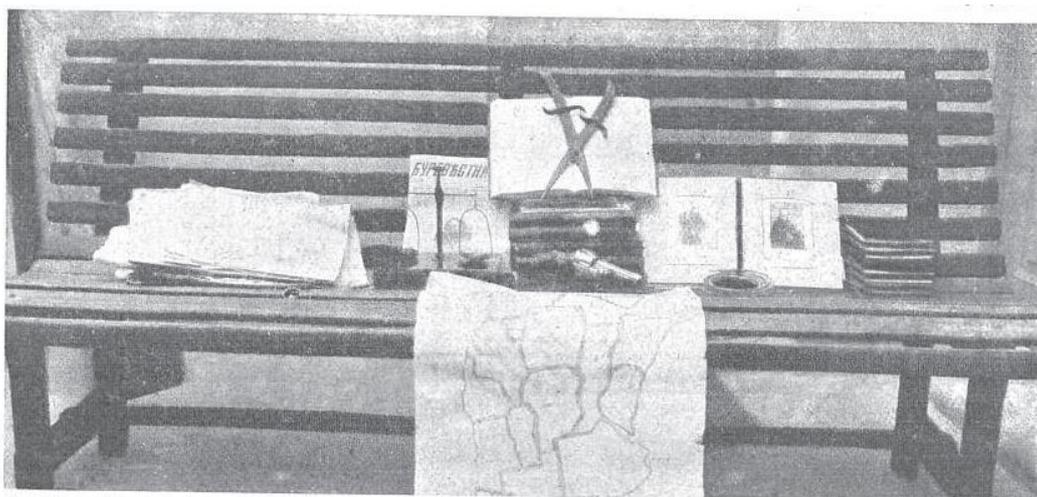
Debemos admitir que el anarquismo ha echado verdaderas raíces en Buenos Aires. El atentado del domingo parece que lo afirma, y en su presencia el público y los periódicos lo consideran así (...)

Caras y Caretas, 13 de noviembre 1909

En la nota vemos cómo los objetos se convierten en atributos necesarios del personaje presentado y hablan por él. La bomba, que se ubica a la par del acusado, ocupa un lugar similar en cuanto a posición, tamaño, jerarquía e importancia en la diagramación de la página. El explosivo funciona casi como sinónimo de Karachini. Un poco más abajo se observa su casa y por último se presentan los objetos que la policía secuestró en su domicilio.

Estos objetos ayudan a reconstruir la idea de lo que significa socialmente el anarquista. Un mapa de la Argentina, armas de fuego, dos cuchillos presentados de manera cruzada (tal como se encontraron en la pared de su domicilio, según lo indica la nota) una pila de libros, una balanza de precisión, una cuerda, diarios, dos retratos y un periódico o revista escrita en ruso. Las armas apoyadas sobre los libros condensan de alguna manera esta idea de la violencia generada a través de una doctrina que no es considerada nativa.

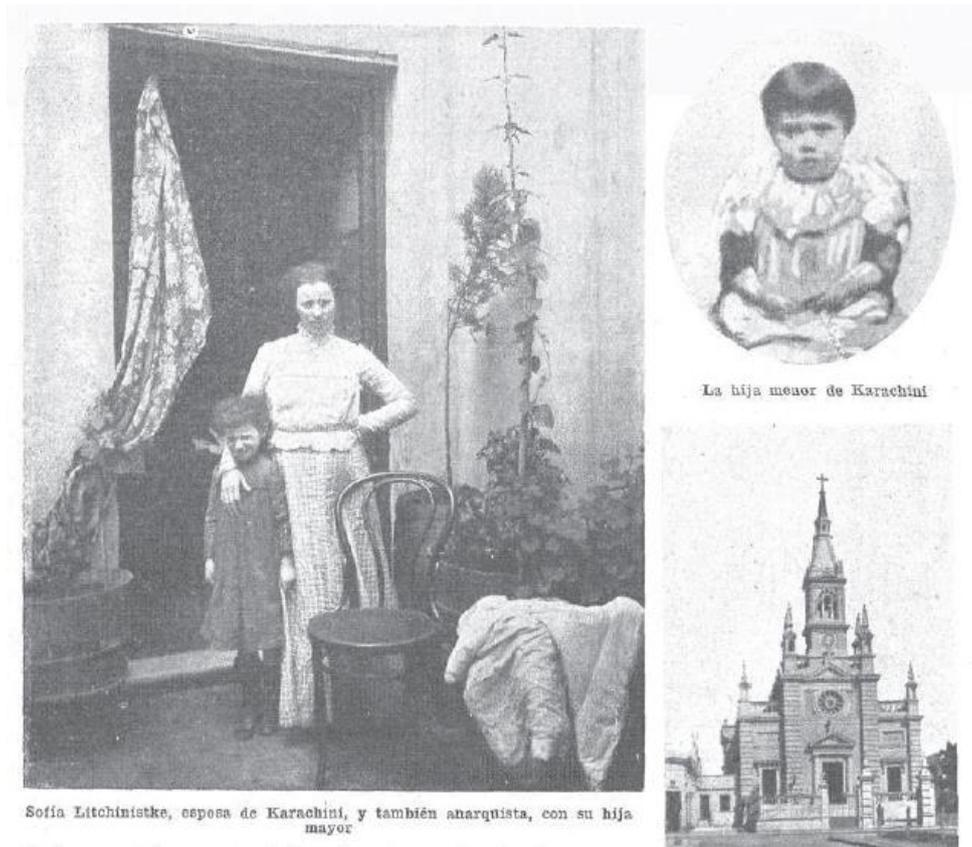
Las pertenencias de Karachini, y acá observamos una diferencia respecto a cómo funcionan los objetos de los vendedores ambulantes, no forman parte de su “retrato”. Esta emancipación les otorga una autonomía que podríamos decir “compite” con la propia representación del acusado. La bomba y las pertenencias son la evidencia de que ese hombre es anarquista.



Objetos secuestrados en la habitación de Karachini

Caras y Caretas, 13 de noviembre 1909

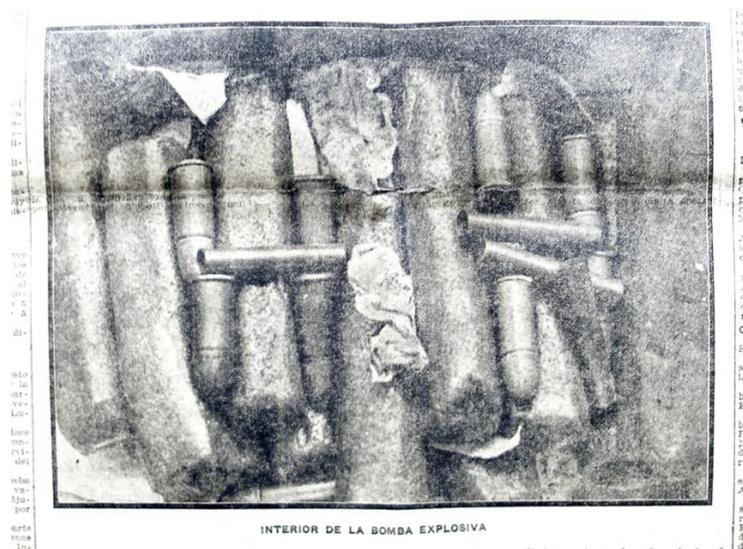
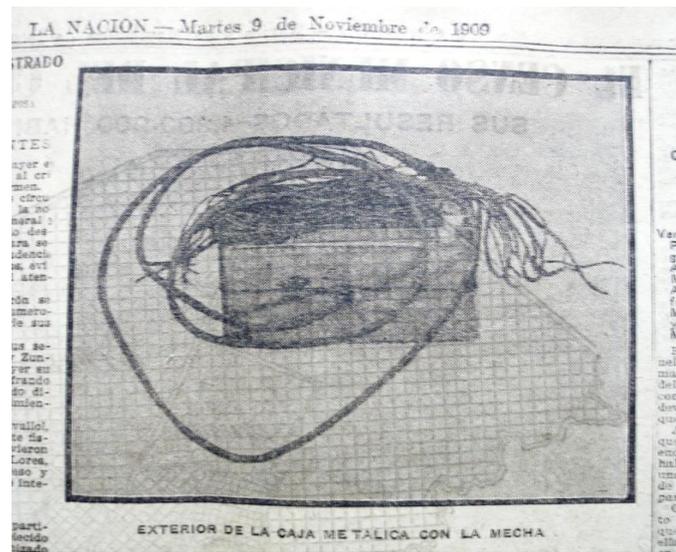
Además de su señalamiento como criminal peligroso, el artículo hace mención a la vida familiar del acusado. Aparecen fotografiadas sus hijas y su mujer dentro del ámbito doméstico y se señala que ellas también son anarquistas. De la misma manera que con los vendedores ambulantes, el origen ruso de Karachini es subrayado y la publicación escrita en ese idioma así lo “verifica”.



Caras y Caretas ,13 de noviembre 1909

Pese al título de la nota “El nuevo atentado terrorista” el acto de violencia contra la capilla del Carmen nunca se llevó a cabo. Fue un acontecimiento fallido pero no por eso ignorado por los grandes medios. *La Nación* le dedicó dos notas importantes los días 9 y 10 de noviembre de 1909. En la nota del 9 se muestran dos fotografías, en el cuerpo del diario, de los objetos explosivos y el día 10 un reportaje de una página, acompañado por otra imagen fotográfica de gran tamaño, de la mujer de Karachini junto a sus dos hijas. La nota subraya la eficacia del procedimiento policial, felicitando a Falcón por su tarea y describe los objetos secuestrados, entre ellos una serie de retratos de anarquistas conocidos. Se mencionan particularmente a Salvador Planes Virella (quién agredió al Doctor Quintana cuando era presidente) y a Francisco Solano Regis (quién arrojó explosivos a Figueroa Alcorta), ambos retratos están “dedicados cariñosamente” a Karachini. Estos retratos autografiados permiten establecer la “red terrorista” que existe en el país, apoyando la idea de que no se trata de un caso aislado sino de toda una organización que actúa clandestinamente.

La elección y el tamaño de las fotografías que ilustran la nota llaman poderosamente la atención. En la nota de *La Nación* la bomba se muestra dos veces, por dentro y por fuera. Esto es particularmente relevante en un medio que, cómo vimos, no suele incorporar, por restricciones técnicas, fotografías en el cuerpo del diario.



La Nación, 9 de noviembre 1909

Si en la nota de *Caras y Caretas* la bomba aparece en el mismo nivel de jerarquía que el acusado, en el reporte de *La Nación* el explosivo directamente lo reemplaza. No hay fotos de Karachin en la crónica policial.



En el hogar terrorista- Sofía y sus hijos

La Nación, 10 de noviembre 1909

Otra similitud con la nota de *Caras y Caretas* es la presencia de la familia del anarquista. Pero si en la revista la fotografía muestra a la mujer de “entrecasa” y a uno de los niños a través de un retrato separado del de su madre y su hermana, en *La Nación* se compone un verdadero retrato de grupo familiar. Sofía Karachin usa un vestido especial para la ocasión y se la presenta cumpliendo su rol de ama de casa y madre. Las niñas posan junto a ella y la mayor sonríe a la cámara. El patio de la casa, que en la fotografía de *Caras y Caretas* deja vislumbrar el tipo de vivienda popular en la que habitan, acá desaparece y es remplazado por una especie de sala de estar con cortinas. La fotografía compone una imagen de familia no tan distinta a la que tendrían los virtuales lectores del periódico.

La ambigüedad con la que es compuesta la figura del anarquista por los medios gráficos invita a pensar algunas cuestiones. Ser equiparado con un asesino no descarta la posibilidad de que, a la vez, se lo presente como padre de familia y esposo. Su vida privada lo humaniza y lo convierte en un “hombre corriente”. El anarquista era

entendido también como una persona formada, con cierta capacidad intelectual y letrada que lo alejaba del delincuente común. Podríamos pensar en él como uno de los dos tipos de criminales presentes en las sociedades modernas capitalistas. Allan Sekula (1997) siguiendo la línea trazada por Foucault, reconoce la invención de un criminal excepcional, que era indistinguible del burgués, a no ser por la falta de inhibición moral. Éste sería el “genio” criminal que podría encarnarse, entre otras, en la figura del anarquista. Frente al delincuente *orgánicamente* distinto, (que fue el objetivo central de la ciencia criminológica, que pretendió identificarlo a través de distintos procedimientos) acá no hay rasgos fisonómicos que lo delaten como criminal sino que su “peligrosidad” radica en el hecho de no presentarse distinto al ciudadano común.

Si comparamos las fotos de Karachin y su familia con las que ilustran la nota de Lombroso y del método Bertillon observamos una gran diferencia. El código fisiognómico de interpretación visual de los signos del cuerpo (especialmente de la cabeza) que rigen aquellas representaciones fotográficas en estas no aparece. Ni *Caras y Caretas*, ni el diario *La Nación* utilizan esas formas “estigmatizantes” para presentar al anarquista, sino el retrato en su manera más convencional.

4.3.3 El orador

La figura de los oradores en las manifestaciones populares irá adquiriendo cada vez más protagonismo. Hemos hecho mención en el estado de situación a la manera en que aparecen visualmente estos delegados con voz respecto a la masa: al anonimato de los concurrentes se opone la fuerte personalidad del orador. Individualizados en la imagen y presentados con nombre y apellido, los oradores pertenecen, y a la vez se separan de la muchedumbre.



Caras y Caretas, 29 de junio 1907

La gestualidad de sus brazos muestra el ímpetu y la pasión con la que se dirigían al público presente. Elevados en una tarima ocupan un lugar destacado entre los concurrentes y se hacen visibles para el público, pero también para el objetivo de la cámara.

El orador político se convertirá de a poco en un verdadero protagonista de las fotografías que cubren las manifestaciones populares. Habrá que esperar unos años para que ésta figura aparezca en la pintura y el grabado. Un ejemplo de la importancia plástica que adquirirá este personaje lo veremos en los trabajos del grupo de los *artistas del pueblo* compuesto por: José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo.³

³ Estos artistas se conforman como grupo en la década del 10, pero tuvieron su plenitud artística en las décadas del 20 y 30. Ellos mismos provenían de las clases trabajadoras que habían podido acceder a la actividad plástica e intelectual y compartían compromisos ideológicos, al menos en sus orígenes,

En algunas de sus obras es frecuente observar a los obreros en actitudes de revuelta, asamblea o protesta. Y la presencia de los trabajadores, en espacios públicos o en las fábricas escuchando a sus oradores, remite directamente a las fotografías que registraron las huelgas y manifestaciones en los primeros años del siglo XX.



“El agitador” de la serie *Los oradores* (1926)

Abraham Vigo

Aguafuerte

Acá tenemos otro claro ejemplo del lugar que ocupó lo fotográfico en la creación de una visualidad propia de los trabajadores. Al igual que en el caso de la huelga, que mencionábamos anteriormente, la foto inaugura formas de representación y situaciones que superaron sus límites y tuvieron un alcance que se expandió hacia otros dispositivos como la pintura y el cine. Nos parece que podríamos encontrar cierta “intericonicidad”⁴

simpatizaban con los ideales anarquistas. La opción por el realismo los llevó a realizar imágenes claras y accesibles a los sectores populares, su tema central será la clase trabajadora. *La escuela de Barracas*, como también se la conoció, evocó el barrio al que pertenecía, netamente obrero, tanto a través de sus temas como de los personajes que aparecían en sus obras, pero también porque allí estaba el público al que se dirigían. (Muñoz, 2008)

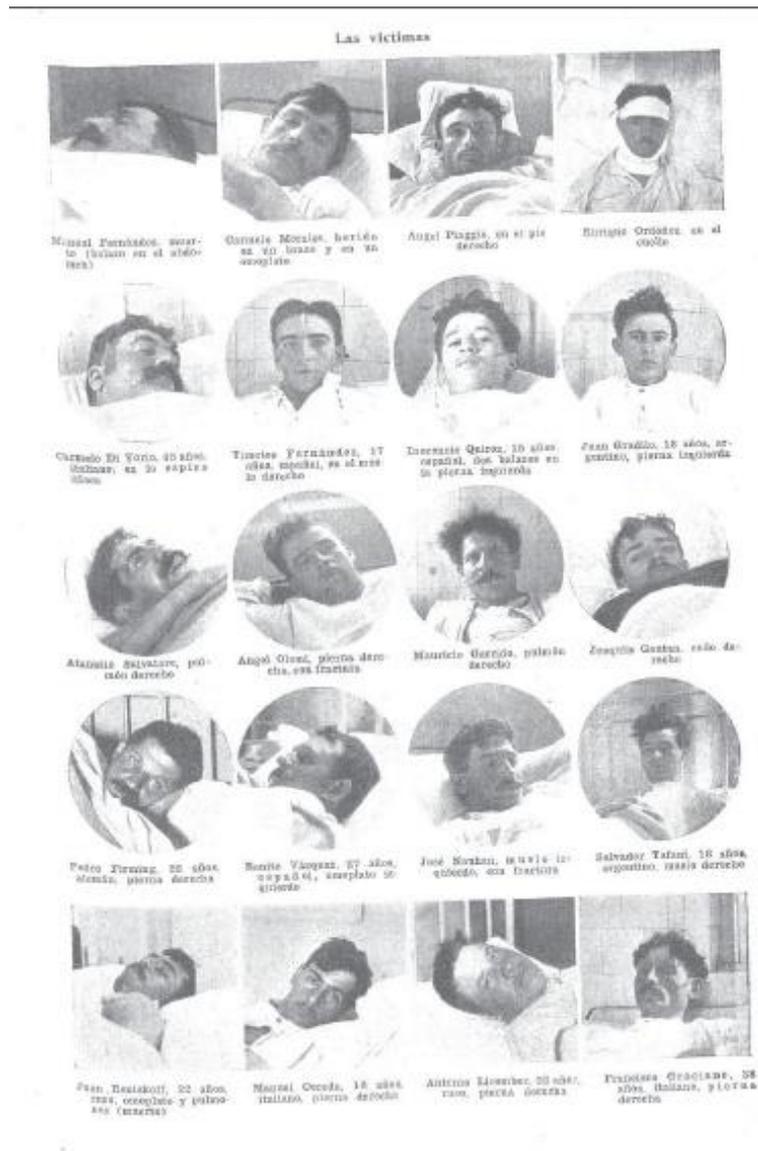
⁴ Tomo presado el término de Clément Chéroux quién lo utiliza para evocar ciertas fotografías que remiten tanto a otras imágenes como a la realidad misma de un acontecimiento Chéroux en AA VV, *Cuando las imágenes tocan lo real*, 2013)

entre las formas de representación fotográficas de la masa en huelga y también en la manera de presentar a los oradores y ciertas obras pictóricas de décadas posteriores. El fotoperiodismo, que nació dentro del marco de las nuevas industrias comunicacionales, produjo un nuevo tipo de imagen que, entre otras cosas, permitió la captura de lo instantáneo de un grupo social que se hará cada vez más presente en la sociedad.

4.3.4 Las víctimas

Mencionaremos ahora, como último caso de la iconografía fotográfica del trabajador, el caso de las víctimas de la violencia. Estas fotos circularon con menor frecuencia en los medios gráficos de la época pero no por ello son menos significativas a la hora de crear un imaginario alrededor de su figura. El obrero muerto, entendido como héroe social, proviene de la revolución de 1848 y a la vez tiene reminiscencias cristianas: la víctima que sacrifica su vida en pos de un ideal y con ella contribuye a ganar una causa mayor. Esta imagen, tomada en ese sentido, se transformó en un símbolo poderoso para la izquierda y para el anarquismo.

En las publicaciones consultadas hemos encontrado casos que ilustran de diversa manera a trabajadores heridos, o muertos, en situaciones de violencia o enfrentamiento. En la mayoría de ellas no hay rastros románticos que los idealicen.



Caras y Caretas, 15 de mayo 1909

Las víctimas de la represión policial de 1909 fueron registradas en la calle y también en el hospital. A cada rostro se le asigna su nombre, edad y en muchos casos su nacionalidad. Fotografiados con un primer plano, el epígrafe resalta a los manifestantes y las heridas que sufrieron a causa de su enfrentamiento con la policía. Otra vez encontramos en las imágenes de registro periodístico y su diagramación en la página una similitud con la idea de catalogación y orden archivístico propio de las ciencias naturales y del registro policial.

Otras víctimas



El capataz de playa Pablo Coello, asesinado en los Mataderos



El cadáver de Ulises Sturla, muerto de un disparo de mauser en la plaza Constitución

Caras y Caretas, 15 de mayo 1909

Estas fotos también corresponden a víctimas de los sucesos violentos del 1° de mayo. En ellas se presentan dos cuerpos sin vida. En la primera el capataz Pablo Coello yace sobre una camilla. En la segunda, dentro del ataúd, con el ajuar típico con el que se prepara a los difuntos, el cadáver de Ulises Sturla. A su alrededor lo que suponemos son amigos, compañeros, familiares y conocidos de la víctima. Estas fotos exponen los cadáveres y los epígrafes señalan las causas y el lugar de su muerte. La primera, debido al rayo de luz y a la perspectiva que tomó la cámara, nos recuerda ligeramente el tratamiento pictórico de ciertas imágenes religiosas en torno a la figura de Jesús. En la imagen de la izquierda el objetivo de la cámara se aleja del cadáver, que queda apenas visible dentro del cajón, para incorporar el espacio donde se desarrolla el velatorio. En ella adquiere mayor relevancia el entorno social de la muerte que la víctima, la cual aparece a la vez unida a su gente y separada por el ajuar y el féretro. En ninguna de las notas encontramos una intención reivindicadora del sujeto ni se explicitan las causas de su lucha.

En *La Protesta* la incorporación de una fotografía con el cadáver de un obrero es significativa por varias cuestiones. Ya hemos hecho mención a la escasez de fotografías en la publicación anarquista. Causa de limitaciones económicas y técnicas, el uso de fotos en estos primeros años del siglo es casi inexistente y en su lugar aparecen dibujos o caricaturas. Si bien consultamos colecciones incompletas, en los tres años que nos ocupan hemos encontrado solo cuatro imágenes fotográficas, ubicadas siempre en la

parte central de la portada del periódico. Ya analizamos el retrato de Zola, aparecido en 1902, como forma de homenaje al fallecimiento del escritor. En el año 1907 no hemos encontrado ninguna fotografía y en 1909 solo tres. Dos de ellas, aparecidas el 5 de septiembre, presentan sucesos de una huelga en Barcelona y el 27 de enero de ese mismo año la foto del entierro de Almada.



La Protesta, 27 de enero 1909

En este caso la fotografía no cuenta con ningún epígrafe o pie que guíe su interpretación. El título de la nota remite al entierro (un entierro sin cruz) y no a la muerte de la víctima.

Una carroza sin cruz y una manifestación que si en parte es de duelo, en parte también es de protesta contra todo lo que empuja a los hombres por el común sentimiento...

La nota hace mención a que el cortejo fúnebre es de duelo y de protesta, no solo se expresa el dolor ante un compañero caído, sino que se reivindica ese espacio como un escenario de lucha.

La escasez habitual de fotografías que caracteriza a esta publicación hace que adquieran una importancia fundamental cuando se presentan. La imagen de Almada se torna particular no tanto por su encuadre, ni por el hecho de registrar a un obrero muerto, sino por la forma en la que es incorporada a la nota. En cuanto a la toma, encuadre y composición es bastante similar a las que aparecen en *Caras y Caretas*: el cadáver, con los ojos cerrados recostado en una camilla (o tablón), en *La Protesta* se lo toma hasta debajo de la cintura, en la revista el encuadre se detiene en el pecho. La nota menciona también a la otra víctima, Luisa Matasari, que figura en un segundo plano de importancia, no se la menciona en el título y su cuerpo se observa detrás del de Almada.

Lo que es llamativo es la posición vertical en la que fue ubicada la fotografía que invierte, o contradice, la posición natural de un cadáver. La imagen sigue mostrando a Almada verticalmente, podríamos decir “de pie”.



La Protesta, 27 de enero 1909

El uso de la fotografía como prueba de autenticidad es una de las funciones más comunes que se le atribuyó a la imagen analógica en las notas de carácter periodístico durante esos años. Tanto es así que el medio que contaba con fotografías tenía forma de “demostrar la verdad”, de construir una propia realidad, de sostener con “evidencias irrefutables” aquello que se decía o se construía desde el texto. Las publicaciones anarquistas como *La Protesta* no competían en igualdad de condiciones a la hora de desplegar estrategias visuales que enfatizen su punto de vista. La foto del entierro de Almada y su manera particular de imprimirla en la portada cuestiona las formas generales que imperan en las representaciones de las víctimas de la represión que veíamos anteriormente. En vez de predominar la horizontalidad de los cuerpos caídos o enfermos Almada se nos presenta verticalmente. Este “trastocamiento” que altera la convención compositiva sugiere distintas lecturas que exceden la función informativa. Con esta imagen nos volvemos a enfrentar a la ambivalencia que se produce entre lo individual y lo colectivo en las representaciones de los trabajadores. La denuncia por la muerte de un compañero sirve para acusar el accionar político y policial llevado a cabo contra la clase trabajadora en general y también para darle carácter de individuo, al reconocer, mencionar y nombrar a uno de sus miembros.

Conclusión

El análisis de la fotografía de trabajadores a través de las publicaciones gráficas de prensa nos permitió indagar un contexto informativo amplio que facilitó la interpretación de las mismas en su relación con textos narrativos y periodísticos, así como también con otro tipo de dispositivos visuales, como los dibujos y las caricaturas. La circulación masiva de estas fotos y su alto nivel de exposición permitieron que una gran variedad de público pudiera verlas, lo que las hace sustanciales a la hora de crear imaginarios en torno a la figura del trabajador. Al estar insertas en artículos, notas o crónicas, formaron parte de formas comunicacionales más grandes y complejas. Esto nos permitió, además de analizar sus propias particularidades, observar la relación entre texto e imagen y comparar los distintos acontecimientos que tuvieron como protagonista a la clase trabajadora desde distintas perspectivas. Las fotos de prensa son un espacio ideal para analizar también la relación que se establece entre fotografía y “verdad”. La fuerza asertiva que tienen las fotos parece garantizar por sí sola el pacto de verdad que el periodismo necesita, de todas maneras el análisis reveló que esta función documental está lejos de ser la única.

Por otro lado siempre es bueno recordar que, en esa época, no hubo fotos de trabajadores de sí mismos. A diferencia de lo que ocurrió con la prensa escrita, (el mismo periódico *La Protesta* es un ejemplo de ello, pero también las hojas de fábrica y otras publicaciones gremiales o sindicales, que posibilitaban la construcción de un punto de vista acerca de los problemas de las clases trabajadoras escrito por los propios protagonistas) la fotografía que circuló masivamente por esos años era predominio de las clases sociales altas, o de los primeros fotógrafos profesionales que trabajan para los distintos medios. Esa fotografía “desde abajo” que podría haber evocado el punto de vista de los trabajadores y tematizado un mundo trazado por los propios miembros de esa clase tardará varios años en aparecer. Para Rancière (2010) las acciones de afirmación de un colectivo político involucran casi siempre un compromiso estético. En este caso, sea cual fuere el medio analizado, siempre estamos frente a representaciones de “otros” que, con menor a mayor empatía por la problemática del trabajo, fotografiaron los acontecimientos. Cabe preguntarse entonces acerca de la posibilidad que tienen esas imágenes para representar “correctamente” a su objetivo.

Esta adecuación desplegará sus posibilidades teniendo en cuenta diversos factores, entre ellos la distancia “adecuada” frente al retratado.

“Entre la representación compasiva de los individuos que sufren y el indiferentismo estetizante del vacío, hay que mantener la distancia adecuada, poner el encuadre a la buena distancia, la que permite percibir las dimensiones de la injusticia y preservar la civilidad del dolor. La imagen debe ser justa en la representación de esa injusticia que se disimula y de ese dolor que calla” (Rancière,2012:118)

El material fotográfico que se ocupó de registrar los pedidos, las necesidades, las formas de vida y las exigencias de la clase obrera fue dispar de acuerdo a cada publicación, no solo debido a la cantidad de información que se le dedica sino a las características de ésta. En el diario *La Nación* la aparición de fotografías referentes al mundo del trabajo y los trabajadores es prácticamente inexistente. Hemos mencionado, en el capítulo uno, las restricciones técnicas que implicaban la impresión de imágenes en una publicación diaria, pero más allá de eso (o justamente debido a ello) es significativo detenerse en las pocas fotos que aparecen por esos años, tanto en el cuerpo del diario, como en el suplemento ilustrado. *La Nación* no le dedica fotos a las huelgas generales, el conflicto de los conventillos y la represión llevada a cabo el 1° de mayo de 1909, episodios que, sin embargo, fueron cubiertos intensamente por sus corresponsales, incluso durante semanas, lo que hubiera permitido el tiempo de edición necesario para su incorporación en el caso de que hubiera sido considerada pertinente. No encontramos ninguna fotografía alusiva a los modos de vida, ni a las viviendas y ningún suplemento ilustrado dedicado al trabajador como agente de crecimiento económico.

Solo un tema aparece vinculado al mundo del trabajo en el suplemento ilustrado del día 21 de marzo de 1907 con el nombre “Las casas para obreros” que, como mencionamos, solo se ocupa de mostrar la acción del gobierno y las iniciativas privadas en el área de planificación y construcción de viviendas para los empleados.

En cambio en *La Nación* es muy frecuente el uso de fotografías para atestiguar a otros grupos sociales minoritarios como: enfermos mentales, vagos, huérfanos y presos. A todos ellos se les dedican suplementos ilustrados con muchas fotografías, notas de carácter social y se incluyen como la población directamente relacionada con las acciones del gobierno en torno a los temas de seguridad, educación, salud e higiene.

Es solo a través de ellos que aparece el trabajo en la toma, ya que suele presentarse a esos grupos realizando algún tipo de tarea (en la imprenta, en la construcción obras y en distintos tipos de talleres) pero el trabajo aparece acá separado de la figura del trabajador.

Es distinta la presencia en el semanario *Caras y Caretas*, no solo por la cantidad que presenta sino también por la variedad. Propio de la estructura del *magazine* la revista evoca el mundo obrero de diversas maneras. La visibilidad que adquiere socialmente no queda limitada solo a los momentos conflictivos como las huelgas o los reclamos sindicales. Los vendedores ambulantes, las profesiones típicas (y las no tan frecuentes), el registro del trabajo manual de diferentes rubros y las condiciones de vivienda ocuparán un lugar significativo en sus páginas y serán registrados con las cámaras de sus propios fotógrafos o de los colaboradores externos (muchos de ellos sus propios lectores o *amateurs* con los que contaba la revista). El trabajador será protagonista tanto de la ficción (folletines, chistes, cuentos y relatos) como de la nota de actualidad. Las fotografías convivirán con ilustraciones y pinturas, lo que permitió compararlas y establecer los criterios de elección de una forma u otra según los casos.

Por último en el periódico anarquista *La Protesta* la fotografía aparece de forma esporádica y, contrariamente a lo que podría pensarse, no está al servicio de denunciar las condiciones de explotación del trabajador, línea que sí siguen las notas del periódico, con un tono fuerte, directo y confrontativo. En los años que revisamos no encontramos fotos de huelgas (solo dos que hacen referencia a un episodio en Barcelona), ni de detenidos por la policía, ni de las condiciones de trabajo, ni vivienda. En ocasiones las fotografías en este medio no escapan a las convenciones y usos sociales de las formas tradicionales, como observamos en el caso de la muerte Zola, donde el retrato del escritor es incorporado como homenaje, a la vez para guardar la imagen en ausencia de la persona fallecida, como para enaltecer a una figura cercana a las necesidades y el mundo de las clases bajas. Solo el retrato mortuario del asesinato de Almada hace alusión a un conflicto y denuncia la represión de la que es víctima la organización obrera. Almada se convierte entonces en un “representante” de la clase trabajadora oprimida y a través de él volvemos a la dicotomía del trabajador como masa o individuo. En el retrato de Almada muerto se condensan entonces el individuo identificado a través de su nombre, la capacidad que tiene de convertirse en un

representante de su clase y la manera en la que es “expuesto” por el periódico a los ojos de los demás, como mártir caído en la lucha.¹

La variedad de formas en las que se hace presente al trabajador en la prensa gráfica de la Argentina, durante esos tres años fundamentales de la primera década del siglo XX, pone en evidencia que detrás de esas representaciones no hay una manera única de convocar al mundo del trabajo y sus protagonistas. Cada uno de los medios usará un abanico de posibilidades que va más allá de sus líneas editoriales e ideológicas. Lejos de presentar una visión “esencialista” de lo que es un obrero, la construcción fotográfica de éste depende de muchos factores políticos y sociales, pero también de convenciones representacionales que tienen sus propios tiempos y lógicas. Por eso el estudio de los géneros, como el retrato y el paisaje, aportaron datos interesantes para entender su construcción fotográfica.

La iconografía que empezamos a delinear comprende las siguientes figuras: el obrero industrializado, que suele exhibirse en convivencia con las máquinas que opera, el trabajador independiente, como los vendedores ambulantes, las víctimas de la represión, que aparecen en los medios como detenidos, heridos o muertos, los trabajadores que asumen una militancia política o gremial de algún tipo, que en general asumen también actitudes relacionadas con la palabra, la oratoria o la reflexión y por eso suelen estar acompañados de papeles, escritorios o elevados sobre los palcos improvisados en el espacio público. El extranjero será una sombra que podrá adosarse a cada una de estas figuras.

La foto acusatoria, propia del uso policial, fue una de las formas que se utilizaron para registrar a los anarquistas, deportados o militantes. Aunque no la hemos encontrado en

¹ Nos resultan especialmente útiles para pensar en este caso en particular la representación del trabajador las definiciones de Jean Luc Nancy y Jaques Rancière, Para Nancy el “re” del término “re-presentación” no es repetitivo sino intensivo. Toda representación hace presente pero no necesariamente restituye o repite, es una presencia presentada, expuesta, exhibida, destinada a la mirada de alguien (Nancy *La representación prohibida* 2007: 36-37) Por su parte Jacques Rancière, (2010) piensa la representación de los obreros protagonistas de *La noche de los proletarios* de tres maneras: su representatividad frente a su clase, su capacidad para convertirse en representantes de los otros frente a la burguesía y el modo en que pueden ser representados por el discurso intelectual

su forma tradicional frente-perfil (propia del archivo policial), es innegable el carácter acusatorio que se desprende en alguna de ellas. En ocasiones el propio acusado solicitó no ser fotografiado, (como ocurre con la nota del 20 de julio de 1907 de *Caras y Caretas* que analizamos en el capítulo tres) en otros casos se constituyó en motivo suficiente para convocar a la huelga, como en el reclamo de los cocheros. Acción que fue entendida como extraordinaria dentro de los pedidos de los trabajadores debido al rechazo que provocó en el gremio la exigencia del intendente de identificarlos a través de fotografías en sus libretas. Estos hechos evidencian la conciencia que existía en la población del carácter incriminatorio de ciertas fotografías.

Pero en otras oportunidades, como la expuesta en el estado de situación, (*Caras y Caretas*, 6 de diciembre de 1902) los anarquistas deportados no solo no fueron retratados como criminales, sino que hasta parecen enaltecidos por el tipo de encuadre (un leve contrapicado que agranda sus figuras) y la iluminación que los envuelve. En esta toma muchos de ellos miran al objetivo de la cámara con decisión y un cierto orgullo.

En el conflicto de la vivienda, que se presenta en la huelga de los conventillos, la fotografía visibiliza a los niños, los grandes excluidos del mundo del trabajo. Muchas veces en *Caras y Caretas* está presente el mundo infantil desde los juegos, la educación, o a través de productos de publicidad que los tiene como destinatarios, pero no es tan frecuente verlos como integrantes del mundo laboral. Los niños de las escobas, que aparecen junto a sus padres en las manifestaciones de protesta, presentan la otra cara de la niñez, donde el juego sigue estando presente pero esta vez como vehiculizador de un reclamo social. Las fotografías de esta huelga también dieron un lugar privilegiado a la mujer, otra gran ausente de los ámbitos laborales. Estas ausencias hacen que, por regla general, el mundo del trabajo tomado por los medios de aquellos años se limite casi exclusivamente a un universo masculino, de un promedio de edad que oscilaría entre los 20 y los 40 años. Este conflicto hizo aparecer a los ojos de la población, y la foto fue un instrumento vital para lograrlo, el ámbito doméstico de los trabajadores y su entorno familiar más íntimo.

El trabajador argentino (sobre todo el urbano) de principio del siglo XX se confunde fácilmente con el inmigrante. Muchas de las fotografías de vendedores ambulantes, los

constructores del sistema ferroviario, o los empleados de comercio fueron retratados como trabajadores, pero también como extranjeros. Es frecuente encontrar, en el epígrafe o la nota, el carácter foráneo de esas personas, remarcando su forma de hablar o sus ideas políticas.

Como vimos, la huelga general de 1902 fue registrada por los fotógrafos de *Caras y Caretas* de forma exhaustiva. Pero solo tres de las treinta y cinco fotos que cubren la nota central, muestran a los huelguistas en plan de lucha, el resto da cuenta de la fuerza policial ocupada de “mantener el orden” y de aquellos trabajadores que la ignoraron.

Siete años después, el enfrentamiento entre manifestantes y policía durante los festejos del 1° de mayo de 1909 será fotografiado fundamentalmente a través de las manifestaciones callejeras y las consecuencias que ese choque dejó en la vía pública (corridas de manifestantes, víctimas tiradas en el suelo, manchas de sangre en las veredas). La presencia de las masas en el espacio público se convirtió, paulatinamente en el lugar inevitable para ilustrar la magnitud y la importancia de los reclamos de las clases trabajadoras.

Así como de a poco se irán instaurando ciertos *topos* en relación a cómo representar la huelga otros estereotipos, como el de la alienación del trabajador industrial, no son visibles en las fotografías que observamos. El cuerpo del operario sometido por la máquina, o la producción en serie de la cadena de montaje no aparece en las fotografías de estos años. Aunque encontremos en algunas de ellas a los trabajadores “en acción”, en sus puestos de trabajo, o con sus herramientas, éstas imágenes no dan cuenta del cansancio, del esfuerzo, ni de las consecuencias que tienen sobre los cuerpos las extensas jornadas de trabajo. Siempre prevalece la pose, la composición del encuadre y en muchos casos la sonrisa a cámara. Cuando los operarios aparecen junto a la maquinaria dentro de los establecimientos suele priorizarse, desde el encuadre y la distancia elegida, el equipamiento tecnológico que da cuenta del entusiasmo por la tecnología y la importancia de la empresa. Es por eso que autores como Monterde, Farocki y Sorlin sostienen que en realidad no hay imágenes de trabajadores ni en el cine, ni en la fotografía. Tampoco observamos en las fotos la construcción de estereotipos en relación a otra figura clave ligada al universo del trabajo: el anarquista. Pocos protagonistas del mundo laboral fueron tratados con tanta ambigüedad como él.

En el anarquista se concentran todos los prejuicios sociales en torno al trabajador extranjero. Hemos visto como se lo equiparó a la violencia irracional de sus métodos, tanto en las revistas y diarios comerciales, como en sus propias publicaciones. Los atentados terroristas (los reales y los fallidos) fueron tema constante en los medios gráficos de principio de siglo, a través de los folletines, las crónicas y las notas policiales y sociales. Pero si en las ilustraciones aparecidas en *La Protesta* y en la caracterización del folletín de *Caras y Caretas*, “Misterios del anarquismo” se enfatiza el carácter violento, irracional, y hasta bestial del anarquista, las fotos lo construyen desde otra perspectiva.

Hemos comparado la cobertura que hicieron *Caras y Caretas* y *La Nación* del caso del atentado fallido a la capilla del Carmen. Las fotografías que aparecieron en las dos publicaciones presentan una serie de cuestiones de vital importancia para pensar la configuración que se construyó en torno al anarquista.

En ambos medios aparece en lugar destacado el explosivo, que no llegó a detonar pero fue el motivo de la detención de Karachini. En el capítulo cuatro analizamos el lugar que la fotografía ocupó en la diagramación de la página, el tamaño, la doble presentación (por dentro y por fuera) que hizo de ella el diario *La Nación* y que reemplazó directamente al acusado, del que no se expone ninguna imagen fotográfica así como tampoco en forma de *identikit* o dibujo.

En ambas publicaciones, dijimos también, se le dedicaron fotografías a su mujer, a sus hijas y a su casa. Y esas fotografías están lejos de convertir a Karachini y a su familia en bestias cargadas de violencia. Estos retratos aparecen señalando el nombre y apellido del acusado y de los que componen su núcleo familiar más íntimo. Karachini en la foto de *Caras y Caretas* aparece sentado en un banco, vistiendo traje, con las piernas y las manos cruzadas, mirando a cámara. En la fotografía contigua los elementos que lo definen como tal. Es significativa la forma que adquiere la exposición de esos objetos porque en ella se cruzan dos estrategias distintas. En primer lugar podríamos suponer, como la nota alienta a pensar, que se trata de pertenencias que le fueron secuestradas al acusado, de ser así la fotografía cumpliría la función de evidenciar y documentar como prueba irrefutable su culpabilidad. Por otro lado estos atributos que “hacen” al personaje se remiten a los que frecuentemente eran usados en los retratos convencionales de

oficio, donde tienen como objetivo “componer” e identificar las particularidades de un individuo a través de elementos típicos. Las estrategias del retrato se funden con las de la evidencia policial creando de esta manera una representación que queda a mitad de camino entre una y otra forma.

Esta idea se refuerza a través de los retratos de la mujer y las niñas. Estos son distintos en *Caras y Caretas* y en *La Nación*. En el semanario su compañera y una de sus hijas son tomadas en el ámbito doméstico y la hija menor se presenta en un retrato separado. En el diario la forma se asemeja más a los retratos tradicionales de las familias burguesas; observamos la pose, una vestimenta propia para la ocasión y un ámbito que ya no es el patio, algo desordenado, que presenta la fotografía de *Caras y Caretas* sino una de las habitaciones (o el patio central) de una casa familiar que no necesariamente evoca a una vivienda popular. ¿Por qué, entonces este acercamiento “humano” hacia un tipo de activista al que las mismas publicaciones equiparan en sus artículos con la bomba, la violencia y la muerte?

Estaríamos acá cerca de las fotos de los yeniches suizos, que comentamos en el capítulo tres, en ellas pesan más las formas heredadas del retrato pictórico, que la función informativa y hasta incriminatoria propias de la fotografía policial. Lo que prevalece es la “forma retrato” que impone sus condiciones. En estos casos se pone en evidencia claramente como ciertas imágenes (plásticas y fotográficas también) crean lo político tanto desde las cláusulas representativas de la ficción como desde la realidad material del mundo o de sus eventos.

Los retratos del anarquista y su familia son un ejemplo claro de la tensión que se produce entre forma y función en ciertas fotografías de la época, que no hacen más que evidenciar las posibilidades polisémicas de la imagen.

Los retratos de tipos y costumbres de Christiano Junior fueron útiles para pensar las relaciones que se entretajan entre la pintura y la fotografía por un lado y entre la fotografía “periodística” y la denominada “artística” por el otro. Las poses, las ambientaciones y la composición que observamos en ellas estuvieron previamente codificadas desde la plástica. Esta preponderancia de las estrategias pictóricas en la obra de los fotógrafos profesionales permite pensar si en ellas se produce un desfase entre

la imagen fotográfica y quién la observa. Podríamos decir que ocurre algo similar a las fotos del anarquista: el público percibe fuertemente las estrategias icónicas, (o sea que debido a la familiaridad con la pintura se las “lee” desde allí) aunque sean indiciales.

Tanto en las obras de Prilidiano Pueyrredón (*Pescador, Lavanderas...*) como en las fotografías del retrato ocupacional, no aparece el individuo sino el colectivo, la representación de un grupo a través de uno de sus miembros. Susan Sontag (2004:92) sostiene que un retrato que se niega a nombrar al sujeto se convierte en cómplice del culto a la celebridad; el hecho de concederle el nombre solo a los famosos degrada a los demás a las instancias representativas de su ocupación, de su etnicidad, o de su apremio. Este parece ser el caso de las fotos de oficio pero, como vemos en la obra de Pueyrredón, también se encuentra como característica en la pintura de la época.

En principio podría pensarse que los trabajadores comparten con otros grupos marginales (indios, gauchos, delincuentes, inmigrantes, indigentes) el hecho de haber sido fotografiados más como objeto de estudio que como sujetos particulares. Los trabajadores aparecen como tipos genéricos (el pescador, la lavandera, el vendedor de frutas) o fueron individualizados de frente y perfil para la observación científica o policial. Las imágenes fotográficas y los dibujos que ilustran los artículos sobre las teorías de Cesare Lombroso y el método Bertillon en *Caras y Caretas* se ubican en esta línea.

También hay restricciones de otro tipo frente al retrato de oficio. Para cumplir su función de informar acerca de la profesión, que es el objetivo central de la toma, estos se estructuraban a partir del plano general lo que permite la incorporación del ámbito de trabajo, las maquinarias y otros elementos o herramientas necesarias para definir al modelo.

Si el retrato burgués irá acercando las distancias en busca del rostro, la ausencia del primer plano para mostrar al trabajador nos niega la posibilidad de entenderlo como un individuo exaltado desde su unicidad.

Sin embargo hemos encontrado primeros planos de los trabajadores y no solo en función de criminalizarlo, de mostrarlo como objeto de estudio, o de forma anónima

como representante de un grupo. Estos aparecen de manera acotada en momentos particulares. Los heridos de la represión policial del 1° de mayo de 1909 son expuestos a través de sus rostros, con nombre, apellido y nacionalidad (solo en el caso de los extranjeros) en las páginas de *Caras y Caretas* del 15 de mayo de 1909. Estos rostros convalientes son los de las víctimas de la represión y de esa manera son identificados desde el título de la nota.

También aparecen retratos con nombre y apellido en el caso de la huelga de los conventillos. Los oradores, hombres y mujeres, son tomados mediante planos medios. Asimismo hay presencia de primeros planos en notas que no cubren episodios conflictivos, como es el caso de los sepultureros, donde hay retratos de cuerpo entero y también de rostros de los empleados.

Una de las cuestiones que observamos en el análisis del retrato y del grupo es la presencia o ausencia del rostro como protagonista de la composición.

(...) mientras que la identificación del modelo es esencial en un retrato concebido para el reconocimiento, no lo es para el arte del retrato (...) el modelo es inesencial al retrato (...) el modelo es lo esencialmente ausente y de él solo importa la ausencia, no el reconocimiento. La semejanza no tiene nada que ver con el reconocimiento (Nancy 2007: 40)

Este comentario de Jean Luc Nancy nos lleva a nuevamente a pensar la relación entre el retrato y el retratado, la definición de lo que se entiende por sujeto y cómo su rostro funciona como metonimia.

Hemos hecho mención, en el capítulo cuatro, a que si la identificación entre rostro e individuo es excepcional en los retratos de los trabajadores, al punto tal que se hace difícil hablar de “retratos”, “las cabezas” serán, por el contrario, las que predominen de manera absoluta en las tomas de sujetos colectivos. Los rostros serán los verdaderos protagonistas de las fotografías que contengan al pueblo manifestándose, son: *la manifestación de la subjetividad del comportamiento multitudinario*. La masa está conformada por un sinnúmero de personas de las cuales solo son visibles sus rostros, los que se sitúan cerca del lente serán reconocibles, los que se encuentren lejos se percibirán “desdibujados”, pero el resto del cuerpo en ambos casos quedará oculto. Esta

preponderancia podría, de alguna manera, recomponer la ausencia significativa del rostro en las tomas individuales. El primer plano único, del individuo, será reemplazado por múltiples primeros planos, diminutos, superpuestos y a veces poco reconocibles en las masas.

Y esta presencia masiva del trabajador en el espacio público nos permitió establecer el vínculo con el otro gran género que lo albergó como grupo: el paisaje. La masa trabajadora será la nueva protagonista del paisaje urbano, género que cómo mencionamos no contemplaba, en su origen, la presencia del cuerpo humano.

La marcha y la acumulación de personas ocupando el espacio público se convertirán en topos comunes dentro de la representación del movimiento obrero que sobrepasarán lo puramente fotográfico y se extenderá posteriormente a la pintura. La foto creó una manera particular de ver y de mostrar a la masa. Por eso podemos pensar en estas fotografías como inaugurales en varios sentidos. Aparecen en ellas por primera vez situaciones y personajes en ámbitos que, de a poco, serán habituales para presentar a los trabajadores (la plaza, la calle, los ámbitos de trabajo) y un tipo de recursos (encuadre, punto de vista) idóneos para hacerlo. Pero para que esto llegue a la pintura tendrán que pasar varios años. Así como la plástica le proporciona a la imagen analógica géneros y estrategias compositivas, la fotografía será el espacio adecuado para que surjan por primera vez algunas formas evocadoras de la multitud. Los ejemplos de *El Agitador* (1926) de Abraham Vigo y *Manifestación* (1934) de Antonio Berni se ubican en ese proceso de “apropiación” de situaciones que la plástica toma de la foto periodística.

Los diferentes modos en que se hicieron visibles los obreros, como masa o como individuo, muestran el vaivén entre lo uno y lo múltiple, entre lo visible y lo invisible, entre la ausencia o la presencia, entre lo que hay que asimilar y lo que hay que controlar. Si el hombre de la multitud era considerado peligroso eso se debía, entre otras cosas, a su movilidad, a sus intenciones no legibles y a su enmascaramiento en todo que lo cobijaba. Los diferentes tipos de masas que, siguiendo los aportes de Elías Canetti hemos observado, sirven para reconocer la diversidad de formas que adquirió la multitud urbana.

Las fotografías de multitudes también cuestionan el lugar común que equipara a la masa con el caos y la violencia. En muchas de ellas se observa al orador y a su audiencia escuchando y mirando atentamente, en una actitud contemplativa y de respeto hacia el que habla en nombre de ellos. Acá no se observan disturbios, golpes ni corridas. La fotografía también dio cuenta entonces de una multitud “pacífica y civilizada”.

El trabajador fue registrado fotográficamente, en los primeros años del siglo XX, en un límite muy poco preciso que lo ubica en la intersección entre el individuo y la masa. Retratarlo no siempre alcanzará para darle carácter de sujeto, en el sentido burgués del término, pero tampoco se lo excluye totalmente como “otredad” ni se lo relega al anonimato. Tampoco podemos limitarlo solo a un objeto de estudio para analizar. La fotografía no lo construye absolutamente desde el estereotipo, ni cuando se intenta sostenerlo como víctima de un sistema injusto, ni cuando se lo erige como exponente del delito y tampoco cuando se lo presenta como el héroe vindicador de un nuevo orden social. El cuerpo dañado, cansado y abatido será recurrente en el dibujo y la caricatura de los periódicos anarquistas, pero no en las fotografías. Y su contrario, el cuerpo violento del terrorista que lo equipara a la fiera, tampoco aparece en la imagen analógica del período que hemos observado. Ese corrimiento de los lugares prototípicos nos permite pensar en los trabajadores urbanos de principio del siglo XX como sujetos no del todo “clasificados”.

Quedarían por establecer algunas cuestiones para tener un panorama más amplio acerca de la configuración fotográfica de los trabajadores en la argentina durante la primera década del siglo XX. Por un lado faltaría analizar en profundidad cuál fue la participación del Estado. Buscar si hubo casos concretos de encargos oficiales a fotógrafos con el fin de hacer un relevamiento de las condiciones de vida de los trabajadores (o incluso con cualquier otro fin). El informe sobre las clases trabajadoras rurales que el presidente Roca le encarga a Biale Massé en 1904 puede ser un caso interesante. Habría que preguntarse acerca del objetivo de incluir fotografías en ese estudio y la función que se esperaba que cumplan.

Ese estudio podría tener como referencia casos similares que existieron en otros países. Sin duda uno de los más cercanos es el que podemos encontrar en los Estados Unidos, por ejemplo el encargo que se le hace, en la misma época, a Lewis Hine para fotografiar

a los inmigrantes a su llegada a Ellis Island. Hine trabajó en ese proyecto desde 1904 hasta 1909 y posteriormente se ocupó de registrar la explotación laboral infantil. Encargos posteriores podemos encontrarlos en la creación del departamento de fotografía que se abrió, en la década del treinta, con el propósito de registrar las actividades de la *Farm Security Administration*, que por un lado mostraron las condiciones de vida de las clases rurales en los Estados Unidos y por otro lado sirvieron como propaganda para ilustrar los progresos del *New Deal* de la política de Roosevelt. La *Photo League*, o la Asociación de Fotógrafos de trabajadores alemanes, de 1926, constituyen otros casos para comparar, ya que con distintos objetivos fueron fundamentales para el surgimiento de la fotografía documental de denuncia. ¿Existieron casos similares en la Argentina? ¿En qué época aparecieron?

También podría profundizarse la labor realizada por los primeros fotógrafos comerciales. Hemos incluido algunos de los retratos de Christiano Junior y de Benito Panunzi, pero esta línea podría ampliarse con otros pioneros como: Harry Grant Olds, Esteban Gonnet, Adolfo Alexander, Ángel Paganelli, Eugéne Henri Vautier, Juan Pi, por mencionar solo a algunos de los más relevantes, que ya sea por su propia iniciativa, o por encargo de empresarios documentaron el trabajo a principio de siglo.

Si, cómo mencionamos en el estado de situación, durante la primera década del siglo XX la actividad fotográfica comenzaba a afianzarse en nuestro país en varios niveles: comercial, empresarial, y los primeros pasos de la profesionalización periodística ¿Cómo interactúan esos niveles?

Otra línea de continuación de este proyecto puede establecerse a través del vínculo con el cine. El cinematógrafo llega a la Argentina solo seis meses después de que se hicieran las primeras manifestaciones públicas en Europa. En el año 1896 se realizaron exhibiciones en distintos locales de Buenos Aires y un año después Eugenio Py comenzó a registrar las actualidades más importantes. ¿Fueron los trabajadores, inmigrantes, o anarquistas, personajes atractivos para el cinematógrafo, como lo fueron para las crónicas y las ficciones de los *magazines*? ¿Se los convoca a participar en la

idea de Nación que comienza a delinearse? ¿Cuándo aparecen las problemáticas sociales ligas al mundo del trabajo en la ficción o el documental cinematográfico?²

Estas preguntas se enfrentan con la realidad de que prácticamente todos los films mudos se han perdido, lo que no nos permitiría acercarnos a la producción filmográfica más relevante del período que hemos trabajado. Durante las primeras décadas del siglo XX no hubo intervención estatal en el cine, las producciones estaban hechas por empresas comerciales privadas. Hasta donde sabemos, la incipiente cinematografía nacional tampoco presenta imágenes de los sectores sociales más desposeídos o críticos al sistema. Las vistas, variedades y actualidades se centraban en la actividad de la elite porteña y cubrían sus aspectos sociales y políticos más importantes. Sí se conocen, por el contrario, films donde se observan escenas de beneficencia y caridad como: *El plato de sopa en Villas industriales, Lanús, Reparto de ropa a niños pobres en Tigre, Inauguración asilo de ancianos, realizadas todas por la casa Lepage de Max Glücksmann para la Sociedad de Beneficencia en 1913*. En ese sentido estos primeros films documentales no se distanciarían del criterio seguido por las notas aparecidas en el suplemento ilustrado del diario *La Nación* que hemos analizado. Los registros de los grandes acontecimientos sociales que tienen el protagonismo de las masas son la excepción. Quizás uno de los pioneros sea *Primero de mayo trágico, 1909*, que da cuenta del enfrentamiento producido el día del trabajador, o la *Salida de los obreros de 1902*, versión local de Eugenio Cardini que recreó el primer film de los hermanos Lumière.

² Según Fernando Peña (2012) el inicio del cine de ficción argentino se produce en 1909 a partir de films que el italiano Mario Gallo realizó sobre temas históricos que se enmarcaron dentro de los festejos del primer centenario: *La revolución de mayo, La creación del himno, El fusilamiento de Dorrego*, entre otros. En la década del veinte Federico Valle, creará el primer noticiario periódico: la *Film Revista Valle*, con más de mil ediciones en el período que va desde 1922 a 1930. Valle se interesó por instituir una filmografía ligada a temas que se convertirían en recurrentes dentro de la cinematografía documental del país: la construcción de la identidad, la integración de las masas de inmigrantes y el reconocimiento de nuestra extensa geografía. Lamentablemente todos estos films están prácticamente perdidos por el incendio de la empresa y su posterior quiebra.

El estudio de estas posibles líneas de investigación nos daría un panorama más acabado sobre los agentes, los dispositivos y los actores sociales que estuvieron implicados en la conformación de la visualidad de los trabajadores en este período de gestación de la argentina moderna.

Bibliografía

Historia social. Movimiento obrero. Contexto político argentino

Adamovsky, Ezequiel (2012) *Historia de las clases populares en la Argentina. Desde 1880 hasta 2003*. Buenos Aires, Sudamericana

Canetti, Elias (1987). *Masa y poder*. Madrid, Alianza/Muchnik.

Costanzo, Gabriela (2009). *Los indeseables. Las leyes de Residencia y Defensa Social*. Buenos Aires, Madreselva.

Halperín Donghi, T (1987). “¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)” en *El espejo de la Historia*. Buenos Aires, Sudamericana.

Hobsbawm, Eric, (1987). “El hombre y la mujer: imágenes a la izquierda” en *El mundo del trabajo. Estudios históricos sobre la formación y evolución de la clase obrera*. Buenos Aires, Crítica.

Lagardelle, Hubert (comp) (1975). *Huelga general y socialismo*. Buenos Aires, Cuadernos del Pasado y Presente.

Lobato, Mirta Z. (Dir) (1998-2010) *Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.

----- (2009). *La prensa obrera*. Buenos Aires, Edhasa.

Rancière, Jacques (2010). *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*. Buenos Aires, Tinta Limón.

Suriano, Juan (2001). *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890-1910*. Buenos Aires, Manantial.

----- (1984). “La huelga de inquilinos de 1907 en Buenos Aires” en AAVV *Sectores populares y vida urbana*. Buenos Aires, Clacso.

----- (1987). *Trabajadores, Anarquismo y Estado represor: de la Ley de Residencia a la de Defensa Social (1902-1910)*. Buenos Aires, CEAL.

Terán, Oscar (2008). *Historia de las ideas en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Zaragoza, Gonzalo (1996) *Anarquismo argentino (1876-1902)* Madrid, Ediciones de la Torre.

Teoría fotográfica y de la imagen

AA VV (1999). *Prilidiano Pueyrredón*. Buenos Aires, Ediciones Banco Velox.

AA VV (2013) *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid. Círculo de Bellas Artes.

Aliata, F y Silvestri, G. (1994). *El paisaje en el arte y las ciencias humana*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Amado, Ana (2009) *La imagen justa. Cine argentino y política (1980.2007)*. Buenos Aires, Colihue.

Aumont, Jacques (1992). *La Imagen*. Barcelona, Paidós.

----- (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona, Paidós.

Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires, Siglo XXI.

----- (2005). *La cámara lúcida*. Buenos Aires, Paidós.

Benjamin, Walter. (2005, a) “La obra de arte en la época de su reproducción mecánica” en *Sobre la Fotografía*. Valencia, Pre-textos.

----- (2005, b) “Pequeña historia de la fotografía” en *Sobre la Fotografía*. Valencia, Pre-textos.

Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica.

Cichero, Marta (Idea y dirección editorial) (2003) *Producción y Trabajo en la Argentina. Memoria fotográfica 1860-1960*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, Banco BICE.

Cortés-Rocca, Paola (2011). *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la Nación*. Buenos Aires, Colihue.

Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo (memoria visual del holocausto)*. Barcelona, Paidós.

..... (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

..... (2014) *Pueblos expuestos. Pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial.

Dubois, Philippe (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós.

Facio, Sara (2008). *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 hasta nuestros días*. Buenos Aires, La Azotea.

Farocki, Harun (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires, Caja negra.

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

Lugon, Olivier (2010). *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Machado, Arlindo (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires, Libros del Rojas

Monterde, José Enrique (1997). *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana.

Nochlin, Linda (1991). *El realismo*. Madrid, Alianza.

Penhos, Marta. (2005). "Frente y Perfil", en *Arte y Antropología en Argentina*. Buenos Aires, Fundación Espigas.

Peña, Fernando, M. (2012) *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires. Biblos, OSDE.

Picaudé, Valerié, Arbaizar Philippe (Editores) (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.

Rancière, Jacques. (2012) "El arte de la distancia" en *Imágenes políticas*. Raymond Depardon. Madrid, La fabrique éditions.

Schaeffer, Jean-Marie (1987). *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid, Cátedra.

Scharf, Aaron (2001) *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza.

Sekula, Allan (1997). "El cuerpo y el archivo" en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona, Libres de recerca.

Sontag, Susan (2004). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires, Alfaguara.

----- (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Alfaguara.

Sorlin, Pierre (2004) *El siglo de la imagen analógica*. Buenos Aires, La marca.

Tagg, John (2005). *El peso de la representación*. Barcelona, Gustavo Gili.

Estudios culturales, análisis de la imagen y del discurso

Bajtín, Mijail (2002) *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI

Ludmer, Josefina (1998). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana.

Malosetti Costa, Laura (2007) *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, FCE.

Malosetti Costa, Laura y Gené Marcela (Compiladoras) (2009). *Impresiones Porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa.

Masota, Carlos (2007). *Gauchos en las primeras postales fotográficas argentinas del S.XX*. Buenos Aires, La Marca.

----- (2007). *Paisajes en las primeras postales argentinas del S XX* Buenos Aires, La Marca.

Mestman, Mariano y Varela Mirta (Coordinadores) (2013). *Masa, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires, EUDEBA.

Muñoz, Miguel Angel (2008) *Los artistas del pueblo. 1920-1930* (Catálogo Exposición) Buenos Aires, Fundación OSDE.

Nancy, Jean Luc (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires, Amorrortu.

----- (2007). *La representación prohibida*. Buenos Aires, Amorrortu.

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

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

Scavino, Dardo (2012) *Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina*. Buenos Aires, Eterna cadencia.

Traversa, Oscar (2001) “Aproximaciones a la noción de dispositivo” en *Signo y seña*, N° 12. Buenos Aires.

Verón, Eliseo (1997) “De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía” en Veyrat-Masson, Isabel y Dayan, Daniel Compiladores. *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona, Gedisa.

----- (1987) *La semiosis social*. Barcelona, Gedisa.

Voloshinov, Valentín (1992) *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid, Alianza.