



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

P

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

Buenos Aires 1898-1908 v.2

Autor:

Szir, Sandra M.

Tutor:

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

Emilio

2011

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

Posgrado

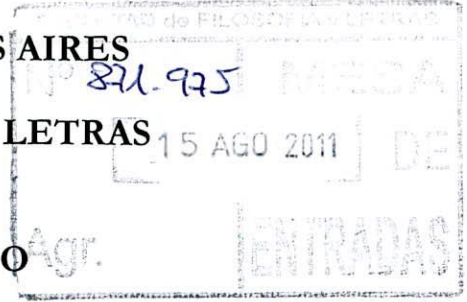


FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

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

Tesis
18.1.2.2

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



TESIS DE DOCTORADO

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

Buenos Aires 1898-1908

Director: Dr. Roger Chartier

Co-Director: Dr. José Emilio Burucúa

Doctoranda: Mgtr. Sandra M. Szir

Buenos Aires

2011

Tomo II

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Capítulo IV
Arte y cultura masiva. Crónicas visuales en
las ilustraciones de la ficción literaria
y las “Páginas Artísticas”

“Advertidos nuestros visitantes de la escenografía aplicada al embellecimiento urbano, ¿cómo evitar que duden de todo lo que vean y no toquen? ¿Quién va a hacerle creer, por ejemplo, que la mitad de los tramways que circulan por las calles no son de cartón y que en nuestros jardines no abundan las flores de trapo, y que las piedras que brillan en las joyas de las damas no son restos de vajilla rota, y que los cascos y corazas de la escolta presidencial no están hechos con papel de estaño, que algunos de los manjares con que se les obsequia no pertenecen a la utilería de un teatro, y que el mismo Bullrich no es un artista decorador disfrazado de un intendente municipal?”
Eustaquio Pellicer, *Caras y Caretas*, 1900.¹

Representaciones, formas de visualidad y modos de producción

En un vasto despliegue de imágenes, *Caras y Caretas* conformó un sistema que proporcionó formas de visualización a través de las cuales los lectores veían representados el entorno material, sus formas de vida, su cotidianeidad. Articuladas o no con los textos publicados en el semanario, estas imágenes constituyen parte del discurso de la revista. Eran crónicas visuales que tematizaban la vida en el espacio urbano, las relaciones y representaciones de clase, el entorno cambiante, las diversidades culturales. Si la modernización desmantelaba los tradicionales modos de representación e identificación, los ilustradores de *Caras y Caretas* generaron nuevas imágenes, consecuentes con los cambios en el orden social y las transformaciones en Buenos Aires. Este capítulo analiza dos modalidades de dispositivos visuales: las ilustraciones que acompañaban los relatos breves de ficción, en su gran mayoría de autores nacionales, y las páginas que reproducían número a número imágenes desarrolladas independientemente de cualquier texto, impresas a página entera, enunciadas como “Páginas Artísticas”.

El nuevo periodismo de la época surgido en algunos centros urbanos latinoamericanos – que presentaba rasgos de empresa comercial así como una mayor autonomía con respecto al campo político- había producido la crónica como forma literaria

¹ Eustaquio Pellicer, “Sinfonía”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 107, Buenos Aires, 20 de octubre de 1900.

ligada a la emergente industria cultural urbana.² La crónica estilizó formas de la vida cultural moderna y proveyó nuevas representaciones para un lector deseoso de la modernidad extranjera. Este género discursivo basado en el encuentro del escritor paseante con los espacios exteriores de la ciudad se desarrolló básicamente ligado a las nuevas formas periodísticas y no librarias, dadas la fragilidad de las bases institucionales del campo literario finisecular y la debilidad de su mercado.

En cuanto a los tópicos que abordaba, la crónica posibilitó “el procesamiento de zonas de la cotidianidad capitalista que en aquella época de intensa modernización, rebasan el horizonte temático de las formas canónicas y codificadas.”³ Las crónicas visuales estrenadas en medios como *Caras y Caretas* ligados a las innovaciones materiales de las nuevas formas periodísticas exploraron iconográficamente, del mismo modo, su atracción por la ciudad, privilegiando las calles, los cafés, el espacio público, del centro o de los barrios, pero también el suburbio y más allá, como formas subsistentes de espacios tradicionales. Los personajes son fundamentalmente los burgueses y la sociabilidad en sus prácticas de tiempo libre pero también la clase trabajadora y su trabajo. Los grabados congelan por lo general momentos de la vida cotidiana otorgando a esa experiencia cualidad de espectáculo y desbordan así los límites temáticos referenciados en los debates en el seno del campo artístico, sus afirmaciones institucionales y las intervenciones de la crítica.

Los tópicos interpelados y los signos convocados por las imágenes en las cuales hombres y mujeres actúan en escenarios urbanos y siguen por lo general modelos de conducta o vestimenta adscriptos a un determinado grupo socioeconómico, conducen necesariamente a vincular estas figuraciones con categorizaciones de un orden social definido. El análisis, sin embargo, debe contemplar ciertas prevenciones y anteponer el concepto de representación a cualquier interpretación apresurada. Las relaciones sociales no se reflejan nunca directamente en las representaciones simbólicas, las imágenes no son espejo de las formaciones sociales y económicas. En primer lugar porque las imágenes presentan una textura de signos y convenciones que debe discernirse en su especificidad y por otra parte, la práctica social de la realidad es tan compleja que trasciende los límites de un discurso dado.⁴

Aún así, en la batalla de representaciones del Buenos Aires de fines del siglo XIX y comienzos del XX, las imágenes del semanario con su amplia circulación probablemente

² Véase Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 82- 142, [1989].

³ *Ibid.*, p. 112.

⁴ T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1984, p. 6 y ss.

hayan hecho legibles y hasta naturales ciertas representaciones sociales. Las imágenes resultan puertas de entrada a las representaciones plurales de Buenos Aires, metrópoli moderna y cosmopolita, o “europea”, ciudad cuyos habitantes ostentaban como principal aspiración el progreso material, o lugar de grandes contrastes sociales, económicos, o ciudad-espectáculo y artificio que suscitara admiración en el visitante extranjero.

Por otra parte, estos modos de representación manifestados tanto en las ilustraciones de la ficción literaria como en las “Páginas Artísticas” se insertan en una compleja red de relaciones y tradiciones de imaginería que abrevando en herencias académicas o gráficas debieron integrarse y adaptarse a los nuevos modos tecnológicos de producción propios de un artefacto cultural masivo. Atender de este modo a las diversas condiciones -intelectuales, materiales, estéticas- de fabricación de las imágenes observando sus tradiciones, así como los sistemas de circulación y los espacios institucionales o comerciales que facultaron esta difusión o despliegue, permite establecer algunas ideas acerca del surgimiento de la ilustración como campo profesional. Esta emergencia se inserta en una cultura visual amplia que se estructura en zonas de contacto.⁵ El campo de la ilustración y el campo artístico sostuvieron múltiples vínculos y la autonomía de uno y otro puede ser un marco conceptual para examinar estas relaciones en términos de la producción masiva de imágenes en el sistema de la prensa ilustrada finisecular. Es decir, los contextos discursivos, las realidades institucionales que regulaban la actividad e informaban los saberes, prácticas y modos de producir de las diversas categorías de operadores en el campo gráfico y el campo artístico, la valoración social, económica y estética diferente de los objetos producidos por ambos, ofrecieron condiciones de posibilidad adicionales para la conformación de una cultura visual masiva.

Lectura visual

La articulación de texto e imagen como programa gráfico constituía un rasgo particular de la presentación material de *Caras y Caretas*. Ilustraciones y fotografías intervenían los espacios de las páginas interactuando con lo verbal, componiendo un particular dispositivo que ligaba texto e imagen proponiendo un sentido global. Los diversos géneros textuales que conformaban el material editorial del semanario se acompañaban con distintas modalidades visuales. En efecto, la actualidad política, social o

⁵ Véase Margaret Cohen y Anne Higonnet, “Complex Culture”, en Vanessa R. Schwartz y Jeannene M. Przyblysky (ed.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York, Routledge, 2004, pp. 15-26.

las secciones policiales se ilustraban con fotografías; la moda, la publicidad, y los textos editoriales o humorísticos estaban asociados con ilustraciones lineales más o menos satíricas; a los textos de ficción les correspondían ilustraciones por lo general de carácter realista, más lineales o más pictóricas, acompañadas invariablemente por la firma del ilustrador.

Los historiadores de la literatura no se han ocupado generalmente de las formas materiales en las cuales los textos se ponen en circulación, ni de las imágenes que acompañan los textos, sus funciones, iconografías o modos de visualidad. Como afirma Ségolène Le Men, el historiador del libro o de la literatura comprende que cuando el texto está ilustrado la ilustración forma parte del objeto que estudia, pero por lo general, este aspecto permanece al margen de sus indagaciones. Este interés se invierte para el historiador de las imágenes, que las estudia como signos complejos que actúan como vehículos de sentido que operan junto al texto, y, considera, por lo tanto que la historia de la ilustración y la historia de la lectura deben sostenerse mutuamente.⁶

Situar el fenómeno de la literatura ilustrada en una perspectiva histórica y geográfica amplia indica que *Caras y Caretas* no fue la fundadora de la tipología consistente en el emplazamiento de imágenes junto a los textos de ficción literaria.⁷ Sin embargo, para el ámbito local, podemos imaginar que la práctica de incluir ilustraciones en forma masiva y constante especialmente concebidas por los ilustradores de la revista para cada uno de los relatos y dispuestas en el espacio de la misma página, resultó una innovación que implicó seguramente un cambio comunicativo llamado a relacionar al lector de una manera diferente con el objeto impreso.

La literatura ilustrada escrita y editada en la Argentina tanto en libros como en publicaciones periódicas fue escasa hasta fines del siglo XIX. En lo que se refiere al libro encontramos pocas ediciones ilustradas al menos hasta las últimas décadas del siglo. En 1879, el prólogo de *La vuelta de Martín Fierro* de José Hernández anunciaba como novedad de presentación la inclusión de diez imágenes, además de una “impresión esmerada” confiada al establecimiento tipográfico de Pablo Coni.

Lleva también diez ilustraciones incorporadas en el texto, y creo que en los dominios de la literatura es la primera vez que una obra sale de las prensas nacionales con esta mejora.

Así se empieza.

Las láminas han sido dibujadas y calcadas en la piedra por don Carlos Clerice, artista compatriota que llegará a ser notable en su ramo, porque es joven, tiene escuela, sentimiento artístico y amor al trabajo.

El grabado ha sido ejecutado por el señor Supot, que posee el arte, nuevo y poco

⁶ Ségolène Le Men, “La question de l’illustration” en Roger Chartier (dir.), *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, Paris, IMEC Éditions, 1995, p. 229.

⁷ La edición de literatura ilustrada estaba ampliamente difundida en Europa.

generalizado todavía entre nosotros, de fijar en láminas metálicas lo que la habilidad del litógrafo ha calcado en la piedra, creando o imaginando posiciones que interpretan con claridad y sentimiento la escena descripta en el verso.

No se ha omitido, pues, ningún sacrificio a fin de hacer una publicación con las más aventajadas condiciones artísticas.⁸

De acuerdo con la descripción técnica podemos deducir que se trata de una fotolitografía, procedimiento fotomecánico que permitía procesar una litografía e imprimir cualquier tipo de imagen siguiendo un proceso de reporte fotográfico sobre la plancha litográfica. Y si bien el libro de Hernández no es precisamente el primer ejemplo de literatura ilustrada salido de una prensa argentina, su afirmación indica que en nuestro país la práctica de editar libros con ilustraciones no era frecuente.⁹

De modo que no solamente el fenómeno de la literatura ilustrada se mantenía limitado a un restringido número de casos, sino que además éstos se circunscribían a unas pocas láminas fuera de texto, y a pesar de que la industria tipográfica local poseía hacia fines del siglo XIX una gran capacidad de producción, esta poderosa industria estaba mayormente consagrada a la producción de los populares folletines criollistas, a la prensa periódica, y a los libros de texto destinados al sistema escolar.

En efecto, en un registro cultural diferente, la literatura ilustrada de los impresos del criollismo populista circulaban por millares y suponían una política editorial por parte de sus editores que los presentaban “convenientemente uniformados por la disposición gráfica de los volúmenes, las llamativas carátulas y los bajos precios de venta.”¹⁰ Frecuentemente ilustrados, aunque la mayoría solo en sus cubiertas, estos impresos, eran a menudo producidos en Europa por impresores que se hacían cargo también de las representaciones visuales. De acuerdo con Adolfo Prieto esto producía un “desajuste entre el contenido de los impresos y las supuestas síntesis visuales de las ilustraciones” creadas por hombres que pertenecían a un contexto cultural y una realidad material totalmente diferentes a los del referente textual, resultando en una simplificación de la vida campestre, o en paisajes no reconocibles como propios, muy mediterráneos o muy españolizados.¹¹

Las revistas literarias y culturales de fines del siglo XIX constituyeron otro canal de

⁸ José Hernández, “Cuatro palabras de conversación con los lectores” en *La vuelta de Martín Fierro*, Librería del Plata, 1879.

⁹ Como ejemplos anteriores encontrados pueden citarse *Poesías*, de José Rivera Indarte, 1853 (una litografía de H. Meyer); *Sueños y realidades*, de Juana Manuela Gorriti, 1865 (una litografía de H. Meyer); *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, 1870, edición ilustrada con cuatro litografías de Almada y Simón, también *Poesías escogidas* de Ricardo Gutiérrez, 1878 (una litografía). Existen otros libros ilustrados salidos de las prensas argentinas en el siglo XIX pero de temas de historia, militares, biografías, entre otros. Agradezco a Silvia Dolinko el haberme facilitado este material de referencia.

¹⁰ Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1988, p. 59

¹¹ *Ibid*, pp. 56-76

difusión para la literatura, además de difundir mensajes e ideas estéticas ligadas a los grupos intelectuales que les dieron vida.¹² Casi la totalidad de estas publicaciones literarias¹³ en la década de 1890 carecían de imágenes, hecho que puede explicarse por las dificultades financieras que atravesaban imponiéndoles además una vida efímera. Sin embargo, existía otro género de publicación que se difundió en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX, la revista cultural ilustrada que incluyó algunos relatos de ficción con imágenes, a tal efecto pueden citarse los casos de *Buenos Aires Ilustrado*, o *La Ilustración Sudamericana*.

Pero la literatura ilustrada en la Argentina era mayormente conocida por la gran circulación de objetos impresos -tanto libros como publicaciones periódicas- provenientes de las prensas europeas y norteamericanas. El mercado local recibía una importación mayoritariamente de Francia (en francés y en español), Alemania, Estados Unidos y en menor medida, España, ya que el ingreso de libros en nuestro país estaba exento de derechos arancelarios.¹⁴ El narrador de *La Gran Aldea* observaba en 1882: “Las golosinas de Gustavo Droz, de Halévy y aún de Maupassant, andaban en todas las manos femeninas, impresas en una forma adecuada para lectores sibaritas, e ilustradas con todas las voluptuosidades artísticas del taller de Goupil.”¹⁵ (Figuras 1, 2)

En la producción editorial europea del siglo XIX, considerada por muchos autores como “la edad de oro de la ilustración”,¹⁶ la imagen multiplicó su presencia en una diversidad de géneros entre los que se destacaban las novelas.¹⁷ Podemos afirmar así que para los lectores argentinos, y más aún para los inmigrantes, la literatura profusamente ilustrada era un objeto de consumo cultural con el cual se hallaban ya familiarizados a fines del siglo XIX. De modo que cuando *Caras y Caretas* introduce la ilustración junto a los textos de ficción en una relación de estrecho diálogo con la tipografía, se apropiaba de un

¹² Acerca de revistas literarias puede verse el trabajo de Héctor R. Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1960)*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, al que pueden añadirse otros más recientes. Véase Noemí Girbal-Blacha, Diana Quatrocchi-Woisson (dir.) *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires, Academia Nacional de Historia, 1999. Con respecto a revistas de arte y culturales véase Ma. Inés Saavedra y Patricia Artundo (dir.), *Leer las Artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2002; Patricia M. Artundo (dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina (1900-1950)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2008.

¹³ Entre las publicaciones que fueron revisadas se encuentran *La Biblioteca*, dirigida por Paul Groussac entre 1896 y 1898; *La Quincena*, dirigida por Guillermo Stock y Emilio Berisso entre 1893 y 1900; *Revista de Derecho, Historia y Letras*, dirigida por Estanislao S. Zeballos entre 1898 y 1923.

¹⁴ Ana Martínez Rus, “El comercio de libros. Los mercados americanos”, en J. Martínez Martín (dir.) *Historia de la edición en España, 1836-1936*. Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 269-305.

¹⁵ Lucio V. López, *La gran aldea. Costumbres bonaerenses*, Buenos Aires, Editoria Huemul, 1965 [1882], p. 123.

¹⁶ Ségolène Le Men, *op.cit.*, p. 230.

¹⁷ Michel Melot, “Le texte et l’image”, en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.) *Histoire de l’édition française. Le temps des éditeurs*. Paris, Fayard /Promodis, 1990, pp. 329-348.



1
 Libro Ilustrado. *La Seine et ses bords*, 1836



2
 Viñeta para *Historia de los cuadrúpedos*. Grabado en madera por Thomas Bewick, 1820.

modelo conocido pero no practicado anteriormente en forma sostenida en el contexto de la producción gráfica local.

En Europa la difusión masiva de la literatura ilustrada se había producido en las primeras décadas del siglo XIX a través del renacimiento del grabado en madera con la utilización de las planchas de boj, a partir del cual la imagen se reprodujo por millares en libros, periódicos y otros impresos, a lo que se suma la difusión de la litografía, proceso que en la expansión de la edición ilustrada europea del siglo XIX fue utilizado mayormente por la prensa satírica. En la Argentina, en cambio, el grabado en madera presentó una escasa difusión por lo cual la imagen penetró en la cultura gráfica a través de la litografía, tecnología que experimentó en el ámbito local un desarrollo mayor. Pero esta técnica no permitía la impresión conjunta de texto e imagen por lo que sólo en el cambio del siglo XIX al XX con la implementación de los procesos fotomecánicos que industrializaron el grabado, se produjo la transformación que introdujo masivamente la imagen en la cultura impresa. Por lo tanto, podría decirse que el periódico ilustrado *Caras y Caretas* y el fotograbado fueron en gran parte los factores que impulsaron este fenómeno. La fotomecánica, entonces, ofrece la posibilidad de que texto e imagen en *Caras y Caretas*, íntimamente ligados, interactúen, jugando un doble lenguaje, reforzándose el uno al otro.

La relación texto-imagen y sus efectos

Laura Malosetti observa que en la edición ilustrada de 1879 de *La vuelta de Martín Fierro* se producen diferencias de sentido entre el texto y la imagen que ilustró la cubierta ya que la imagen “parece prometer un final feliz, romántico, para la vuelta de Fierro, diferente al que desarrolla el texto.”¹⁸ La irrupción de la imagen determina que ya lo escrito no es depositario exclusivo del sentido. La edición ilustrada es una forma de expresión mixta que asocia texto e imagen sobre un soporte común y de acuerdo con Ségolène Le Men sus principales funciones en relación con el texto son el rol de referencia, es decir, ilustrar o acompañar el texto, la función de contrapunto, en el que la imagen puede añadir o contradecir el plano verbal y la de producir una visualización imaginaria.¹⁹

El universo de las ilustraciones en *Caras y Caretas* es sumamente vasto, ya que la revista publicaba uno o dos relatos breves cada número invariablemente ilustrados, y a pesar de su complejidad y pluralidad pueden caracterizarse algunos rasgos de articulación

¹⁸ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 256.

¹⁹ Ségolène Le Men, *op.cit.*, 1995, p. 229.

de texto e imagen. Se trata de imágenes figurativas, en las que predomina el carácter naturalista que despliegan una variedad acotada de géneros de representación, desde un tono caricaturesco o estilizado a una forma más realista de trazos lineales o pictóricos. Los recursos de la ilustración son diversos, dibujos a pluma, sombreados por entrecruzamiento de líneas, contrastes de claroscuros, dibujos a pincel con calidad de aguada, fondos texturados por salpicado o por tramas.²⁰ En cuanto a la puesta en página y el emplazamiento de las ilustraciones las variables son numerosas, pero un elemento constante es el lugar destacado que ocupa la imagen con respecto al cuerpo de texto. Su formato depende de la extensión del texto, llegando a emplear más de la mitad del espacio de la página si la narración es muy breve, o desarrollándose en pequeñas viñetas si la narración tiene una extensión mayor. El fotograbado permite adecuar el tamaño de la imagen a la medida deseada, y el cuerpo tipográfico varía también de acuerdo con las necesidades. Parte de estas imágenes están reproducidas a color, lo cual además de brindar información visual adicional distingue una página en la cual los editores ponían especial cuidado.

Las imágenes, de aspecto naturalista en los primeros años, desarrollan más tarde una forma más estilizada, cercana al modernismo, y se desenvuelven en un sentido estrechamente vinculado con el tipo de lectura propuesta por *Caras y Caretas*. Su fórmula editorial, que presentaba como rasgo central la miscelánea, proponía, de acuerdo con Beatriz Sarlo, un modo de leer basado en lo relativamente breve, en “lo que puede ser leído de una sentada, como la entrega del folletín, el poema o el cuento. Lectores de tramos breves son los consumidores de este formato, que exige impacto, familiaridad lingüística y temática (...) y resoluciones claras de los nudos argumentales, así como de las problemáticas ideológica, psicológica o moral que pongan en escena”.²¹ Las imágenes que acompañan esos textos convalidan esa idea. Presentan ilustraciones basadas en esquemas relativamente sencillos que no demandan una decodificación intensa y a las cuales el contexto discursivo de la narración asiste en la identificación de temas, espacios y personajes representados.

En cuanto a las tres modalidades propuestas por Ségolène Le Men de relación entre textos e imágenes –ilustrar, contradecir o innovar– no constituyen fenómenos opuestos entre sí, ya que están enmarcados en una fragmentación de la cual resulta una enorme variedad de sub-modalidades de carácter mixto, en las cuales puede darse el caso de imágenes que acompañan al texto en el plano argumental pero lo discuten en el plano

²⁰ Estas innovaciones se observan a partir de 1902 en las ilustraciones de Navarrete.

²¹ Beatriz Sarlo, “Prólogo”, en Roberto J. Payró, *Obras*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, pp. XVI-XVII.

ideológico,²² o de ciertas innovaciones que pueden resultar cruces o registros complementarios. Sin embargo, a menudo, estos desacuerdos entre palabra e imagen son muy sutiles por lo cual la articulación de las ilustraciones de los textos de ficción en *Caras y Caretas* con la palabra escrita podría caracterizarse como de sujeción, la imagen por lo general sucede a la escritura.

Las escenas que el ilustrador selecciona para representar varían, oscilando entre representaciones más descriptivas o más narrativas y apelan a escasos elementos que resultan eficaces para determinar protagonistas y contextos. En los cuentos de Fray Mocho -que presentan un universo y sus tradiciones pero a su vez la irrupción de nuevos modos de vida modernos, develan la corrupción, las brechas sociales, los conflictos y prejuicios entre criollos e inmigrantes en los que se deslizan además críticas al régimen político-²³ las ilustraciones acompañan la narración proveyendo un relato visual de las calles de Buenos Aires, sus barrios y sus personajes familiares reconocibles. Las imágenes no suelen abundar en detalles pero en su interacción con la palabra, texto e ilustración se apoyan mutuamente construyendo un sentido que a menudo satiriza situaciones y protagonistas.

En los casos en los cuales el texto no abunda en descripciones, la imagen puede añadir información como en “Política casera”²⁴ (Figura 3). El diálogo entre marido y mujer no provee ningún dato del escenario, pero la imagen ubica a los personajes en un patio porteño, o un conventillo, macetas y plantas al descuido, las piedras del piso, los muros de ladrillo sin revocar y otros objetos que denotan la pertenencia de los protagonistas a un cierto grupo social.

Pero la visualización que acompaña el relato puede focalizar la atención sobre determinados detalles, o a veces producir anticipaciones de finales inesperados, inclinando la lectura hacia una determinada dirección. En “Ladrillo de máquina”²⁵ (Figura 4) de Roberto J. Payró, ilustrado por José M. Cao, la imagen reproduce detalles de la descripción textual, el mate, la ginebra, la ‘china’, pero su presencia visual refuerza el hecho de que la corrupción descrita no es un hecho universal, sino que los ‘sobrantes’ de los cuales conversan el juez de paz, el intendente, el comisario, el doctor y el escribano de Pago Chico, son blanco de la crítica de Payró que tiene como objeto a la política criolla.

²² Agradezco a Andrea Cordobés haberme sugerido esta categorización.

²³ Amalia Elena Mella, “La escritura de lo inmediato” en Alfredo Rubione (dir. del volumen) y Noé Jitrik (dir. de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas*, v. 5, Buenos Aires, Emecé, 2006, p. 587; véase asimismo Gladys Onega, *La inmigración en la literatura argentina, 1880-1910*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, pp. 108-111.

²⁴ Fray Mocho, “Política casera”, *Caras y Caretas*, a. V, n. 172, Buenos Aires, Buenos Aires, 18 de enero de 1902.

²⁵ Roberto J. Payró, “Ladrillo de máquina”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 15, Buenos Aires, 14 de enero de 1899.

POLÍTICA CASERA

Y qué es lo padre, che, pa' te ir a jugar de mi casada nada menos que en asuntos de política. Mirá. Te va a dar un consejo pa' que se lo vasmita, pero como cosa dura.

—Ni tata, che, no tiene opinión. Me ha dicho solamente lo que oyo en el almacén.

—Mejor sería que estuviera en su trabajo, pa' tener siquiera estos pesos cuando no haya su hijo. Tu padre, que al fin no es más que un triste yacedero media lengua, a enlana la boca con sus palabras, diciendo que su hijo Catalina es nada menos que la mujer de don Catalino locales, pero conforme te refelas con un pedido, cualquiera te saca el cuerpo y te deja que te rompa el hueso que hay en todo esto. Te lo voy a decir de nuevo, pa' que lo desaparramos más provechoso yudado tu familia que en toda tu intención.


Y está pa' más, de decirle, se hizo llamar un amigo y me pidió mi comedor y al partido casarista, diciéndome, entre otras cosas que yo me había de andar solo, pues estaba por el hombre lo que de más sales, de toda la provincia. Figúrate la balada, che. Claro, Mirá, el freno. Te acordás de unos cinco pesos, suévitos con que te sionbre una tarde. Bueno! Era de eso. Y después no hubo más para y nos pedías al concurso, ser no más por vergüenza, diciendo de que se ramos el dique pa' bajar la corrupción y de que algún día la historia se ocuparía de nosotros. Como pa' historias a que andaba la muchada, che. Claro! Ni pensamos los arros, y los ugaristas agarraron el soquete y salieron como alma que lleva el diablo. Te acordás que los cararistas nos quedamos a esperar que nos llorara el puchero! Pues no! Comenzaron a garrar pa' lao de los vendedores y a meterse hasta la de los amigos grobas, y como yo me topé con Ciriacito Santiago, con quien siempre fuimos punta, le conté mi desventura; él me dijo que yo no era sino víctima de mi propia buena fe y me largó cinco pesos. Fué su amigo. Lo está.

—Ya lo creo que es amigo! Es de los que no se despiden, che, y saben lo que es andar en la mala. Bueno! Y aquí me tenés comprometido con él pa' acompañarlo al infierno, si es que allí le dan un calce. Y aurá comparame esta conducta con la que osaría mi suegro! Decime con franqueza si tiene perdón de Dios.

—Y donde están esos cinco, con que tanto arría?

—Querés que te dé los cinco y no has sido ni cupa d'encantar en tu familia quien nos dé el un vaso de agua. Afíate! Ustedes son gringos, che, y entiendanán como pueden, porque lo que es con mi plata no se van a dir a Italia. Y ya lo sabes, si si querés ver estos cinco y un ángel el olor, anda con él a tu padre como debe ser los suegros, y convidalo a un acuerdo sobre la base los veinte. Que adoleja si quiere hablar como hacen los ugaristas.

CAR. MICH.



Usmo. Viene a contarme a mi del casino de tu padre.

—Pero, mira, Catalino! Tu tiene muchos gastos. Los mis hechos de te han alzan y no quieren trabajar.

—Micael. Yo no soy gringo como él, sabes pero así, en riello no más, le adivino los albos y no es quien pa' ganarme el coriao. Por que no te dió los pesos en vez de embre con la agachada de su mija pa' la Plata de de si mija que da! Convénzete, che. Tu padre es más chancho que lo que parece y gasta tarab e pico, como que es cosa barata.

—Fábriata! Me acuerdo cuando le dierón que cambian de parado y ya está la explicación.

—Como no! Clarita! Y quién le puede haber dicho que cambie de parado, vamos a ver, si no son otros como él! Y quienes son ellos, pa' venir con dimidia y con framera e carácter, cuando por cinco centavos te habían la tarantela y lo hacen hasta con japa! Que no embromen! Mirá! Sabés

Dib. de Góngora.

3
"Política Casera", *Caras y Caretas*, 1902.

LADRILLO DE MÁQUINA

La llamada crisis de progreso llegó hasta Paga Chilo, provocando una especulación de tierras bastante grande en relación con la importancia del pueblo.

La villa, hoy con honroso nombramiento de ciudad, comenzó rápidamente de aspecto, para la fijación final a cambio, como vulgarmente se dice.

Para en aquel tiempo no pasaba un día de fiesta sin que se diera un baile, un baile de señores, señoras y chicos, y un terreno cualquiera solía pasar en los meses por cuatro o cinco propietarios, dejando apropiada ganancia a todos los vendedores.

Como consecuencia de esta embriaguez y de la pasajera abundancia de dinero, cuando la edificación se quedaba próximo sin amontonar ladrillos, levantábanse barrios enteros, y los albañiles y obreros acudían de todas partes al olor del trabajo bien remunerado.

Las autoridades de Paga Chilo habían formado, estrictamente, sociedad para la compra-venta de tierras, la adquisición por catastro de estratos municipales, para transitar y conseguir indemnizaciones por solares no edificados, y otras operaciones no menos honestas y lícitas.

Mas, deseno de esparcharse un campo de acción, un buen día resolvieron dedicarse también a la industria y establecer una fábrica de ladrillo de máquina, que había de darlos resultados auspiciosos. Asimismo a la reunión en que quedaban vendidos las bases de la compra.

Cedieron esta en casa del Sr. don Pedro Machado, con asistencia del intendente municipal, don Domingo Lora, del comerciante Barraba, del doctor Carbonera, y del famoso escribano Ferrario, cuyas fechorías le hicieron más tarde todo un personaje provincial.

Una chimenea desahogada, con y acorres el mazo amargo, y en la mesa del comedor, como adorno característico, se yergue el puerro de ginebra, rodeado de copas.

Machado, mostrando el pecho de alfilero negro, expone con vehemencia lo ladrillo que a su parecer es el aspecto, las ventajas que reportará a los asociados, las grandes cantidades de ladrillo que podría producir la fábrica... Pero tenía una objeción.

—No garantizamos una parte de pesos, pero hay suficiencia en el pueblo, y nos van a hacer competencia... Para hacerlos la guerra verdadera perdidos, y tendremos que perder nosotros también.

Largo rato se debatió la cuestión; entróle mucho a los graneros fabricantes, y ya iban a abandonar la compra por riesgos, cuando el escribano lecho, que había estado meditando del tomar parte en la industria, electo de nuevo a sus socios con una idea genial, que costaba por lo poco.

—Cuanto tiempo tardará en instalarse la fábrica — preguntó a don Domingo Lora, el más interiorizado en los detalles del asunto.



4
"Ladrillo de máquina", *Caras y Caretas*, 1899.

La incorporación de detalles que no se encuentran en la descripción verbal puede funcionar como representaciones estratégicas. Los lectores se descubrían en esos personajes o espacios urbanos familiares que operaban en una dirección de elaboración de realidades en construcción o transformación. En un momento histórico en el cual el proceso de consolidación del Estado argentino en tensión con la emergencia de nuevos sectores sociales promueve la inclusión de lo heterogéneo y difuso en un cuerpo mayor, la identidad nacional- *Caras y Caretas* adhiere con sus representaciones a este proceso. Pero el periódico en su determinación de constituirse como un objeto de cultura masiva precisa articular sus representaciones con las heterogeneidades sociales apelando a representaciones en las cuales los sectores inmigrantes y populares pudiesen reconocerse. Las imágenes de *Caras y Caretas* a menudo contemplan y tematizan la diversidad social y cultural. Los periódicos tienen la particularidad de constituirse en productos culturales que ligan imaginariamente contenidos yuxtapuestos, que, consumidos simultánea y regularmente por miles de lectores en la ceremonia diaria de la cultura masiva hacen visible nuestra pertenencia a una *comunidad imaginada*²⁶ por lo cual la prensa es considerada como uno de los grandes vehículos de una identidad colectiva.

Esta apelación a la identidad no se expresa sólo en lo urbano y porteño sino que recurre también a lo rural sustentado en una considerable cantidad de relatos e imágenes. Si bien las crónicas de Buenos Aires, su paisaje urbanizado, su vida y los efectos de la modernización, la aceleración de los tiempos, el trabajo y los nuevos personajes emanados de esas transformaciones, son tópicos característicos de *Caras y Caretas*, éstos conviven con lo rural, su discurso y su iconografía. Graciela Montaldo observa que en la literatura argentina la ficción rural desde finales del siglo XIX y durante el siglo XX es un tópico recurrente, resurge como residuo en una cultura urbana y cosmopolita, frecuentemente como forma de mitos culturales de la historia argentina. Muchas veces no se trata solamente de lo rural sino de “la cultura popular incursionando en la letrada” o “de las voces de una oralidad perdida en medio de las citas de las bibliotecas cosmopolitas”.²⁷ Lo rural está presente en *Caras y Caretas*: gauchos, caballos, el paisaje del desierto o de la pampa como pasado o presente iconográfico argentino irrumpen como añadido a la heterogeneidad cultural provocada por la inmigración masiva. Lo rural, a fines del siglo XIX está investido de sentidos culturales “como una manera de aglutinar el tiempo

²⁶ Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York, Verso, 2006, pp. 31-36, [1983].

²⁷ Graciela Montaldo, *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, p.12.

fracturado por la modernización”,²⁸ y se lo convoca tanto desde la cultura letrada como desde la literatura popular folletinesca. Pero lo rural se mezcla asimismo con lo popular en las descripciones de los barrios y de lo suburbano, como contraste con la frecuente tematización de la nueva cultura mercantilizada y especuladora del escenario de la ciudad.

En cuanto a las otras variantes de relación entre imagen y texto, puede producirse un sutil efecto contradictorio, una dramatización de la narración o en un sentido inverso, la imagen puede eludir las escenas más violentas y suavizar el contenido. En “El tarjetero”²⁹, cuento de Mauricio Montagut e ilustrado por Vaccari, una carreta en medio de una tormenta presenta la escena de un viaje que nunca sucederá en el relato. Inversamente, en “Huerfanitos”³⁰ el ilustrador Castro Rivera rodea la imagen de los niños con una orla floral decorativa que alivia la crudeza y la realidad de lo representado y refuerza el carácter de artificio. El periódico, que expresa algunas veces aspectos críticos de la realidad social, evita mostrarla en las ilustraciones. La imagen ilustrada se suaviza, vaciando a la crítica de su contenido político.

Cierto clima onírico y un carácter más estilizado se observa en las ilustraciones de Mario Zavattaro que acompañan algunos textos de Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga, relatos que se alejan del registro realista y que desarrollan una ficción fantástica, científica o policial.³¹ En estos casos las imágenes, al igual que los textos, se alejan del realismo y crean espacios indeterminados evitando los detalles reconocibles, aunque sin convertirse en imágenes fantásticas ni recurrir a elementos del lenguaje visual no realista.

Una serie de relatos de Leopoldo Lugones denota el interés de la literatura por los desarrollos de los estudios psiquiátricos. En “Un sujeto ilógico”³² (Figura 5) un hombre pierde la cordura y se suicida obsesionado con un recuerdo recurrente acerca de una antigua novia muerta en su juventud. El sujeto en cuestión, antes de ser atacado por sus recuerdos enfermizos, llevaba una vida normal, con familia y trabajo y hasta teorizaba acerca de la enajenación. Definía la locura como “una falta de concordancia de la lógica con la voluntad. La concordancia perfecta da al hombre normal, casi saludable. Ligeramente

²⁸ *Ibid.*, p. 19

²⁹ Mauricio Montagut, “El tarjetero”, *Caras y Caretas*, a. V, n° 172, Buenos Aires, 18 de enero de 1902.

³⁰ “Huerfanitos”, *Caras y Caretas*, a. V, n° 179, Buenos Aires, 8 de marzo de 1902.

³¹ Se reconoce a Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937) como el fundador de una escritura vinculada con modelos extranjeros que formularon en una narrativa breve el recurso a experiencias de lo sobrenatural, como Allan Poe y ETA. Hoffman, dando origen hacia 1870 en nuestro país a una narrativa alejada del realismo y el naturalismo. Véase Juan José Delaney, “Sobre los orígenes de la literatura fantástica, policial y de ficción científica en la Argentina” en Alfredo Rubione (dir.), *op.cit.*, pp. 607-632. Véase asimismo Sandra Gasparini, “Introducción. Una fantasía de Darwin”, en Eduardo L. Holmberg, *Dos partidos en lucha. Fantasía científica*, Buenos Aires, Corregidor, 2005, pp. 9-39.

³² Leopoldo Lugones, “Un sujeto ilógico”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 456, Buenos Aires, 29 de junio de 1907.

discordantes, aquellos elementos producen lo que vulgarmente se llama ‘lunas’, ‘caprichos’, ‘vapores’. Cuando la discordancia se hace sensible y constante, hay un caso de locura.”³³ Ramos Mejía pionero en nuestro país de los estudios de psiquiatría, neurosis y enfermedades mentales y de iniciativas institucionales para su estudio y tratamiento sostuvo que una de las causas que podía derivar en la locura, era el raptó pasional,³⁴ y en *La locura en la historia* (1895) clasificaba las conductas anormales en degenerados mentales, fronterizos, locos morales, epilépticos, religiosos, histéricos, melancólicos.³⁵

En la imagen con la cual Zavattaro ilustra este relato, el hombre que ha perdido la razón, sujetado, mira en forma desorbitada a la mujer-fantasma, ésta le devuelve la mirada aunque el ojo que muestra su perfil sea un hueco oscuro. Loco y muerta se miran sin ver, y entre ellos, la sombra del hombre, tercer personaje también cegado. Las miradas, contenido largamente tematizado a lo largo de la historia de las imágenes, son aquí enajenadas o ciegas, despojadas de razón o de vida. Su anverso, la mirada médica, posa su interés en la locura y la muerte. A fines del siglo XVIII, según Michel Foucault, la mutación en el discurso médico implicó que su mirada variara porque se apoyó más fuertemente en el empirismo y en los valores de lo visible, y reorganizó el espacio de la relación médico-enfermo, a partir precisamente de su relación con lo visible, necesaria a todo saber concreto.³⁶

La apelación a la mirada se repite en “El ‘Definitivo’”.³⁷ (Figura 6) Un hombre en el “jardín del manicomio” relata a otros tres el motivo de su locura, que devino luego de recibir la visita del ‘Definitivo’, referida como una aparición. La imagen de Zavattaro está atravesada por un eje vertical que divide la representación en dos. En la mitad izquierda se encuentra el paciente, en una actitud cuyo desequilibrio postural corporal y facial denota desequilibrio mental, y en el sector derecho, se ubican los hombres a los cuales el enfermo habla. Éstos, de pie, miran al enfermo atendiendo el relato. Las apariciones conforman el tema de numerosos textos de ficción y remiten al interés por lo esotérico, espiritismo, fantasmas y fenómenos sobrenaturales que constituyen la contracara del cientificismo, aunque a menudo postulados de las ciencias ocultas son combinados con doctrinas evolucionistas.

Precisamente otras ficciones se enmarcan en un clima intelectual basado en la

³³ *Ibid.*

³⁴ Citado en Adriana Rodríguez Pérsico, *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2008, pp. 282-83.

³⁵ Véase Hugo Vezzetti, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1985.

³⁶ Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, México, Siglo XXI, 1966, pp. 6-15.

³⁷ Leopoldo Lugones, “El definitivo”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 450, Buenos Aires, 18 de mayo de 1907.

sensibilidad proveniente de la recepción de las teorías de Charles Darwin que “desplazan la idea del hombre como centro de la creación y único ser con posibilidades racionales.”³⁸ A partir de mediados de 1870, algunos grupos intelectuales y científicos argentinos recurrieron al darwinismo evolucionista, doctrina que impregnará “de un militante progresismo biólogo el estilo y el contenido de nuestro positivismo.”³⁹ Pero además, las teorías de Darwin fueron difundidas a fines del siglo XIX en numerosas instituciones culturales, libros y prensa periódica y los conceptos de la evolución del animal al hombre, la supervivencia del más apto y las nociones de selección natural se introdujeron en la ficción literaria.

En “El mono ahorcado”⁴⁰ (Figura 7) de Horacio Quiroga, a modo de informe científico, el narrador describe la experimentación a la que es sometido un mono con el objeto de indagar si es capaz de hablar. El lenguaje y modo científicos pretenden ser garantía de la verosimilitud narrativa, dan forma de verdad a una fantasía o a una hipótesis científico-ficcional y desliga al narrador de la responsabilidad moral derivadas de las consecuencias de la experimentación⁴¹ que condujeron finalmente al mono al acto suicida. De acuerdo con Beatriz Sarlo, la alegoría presente en estos relatos es clara: “hombres y monos comparten el suelo biológico que, en ocasiones límite, los iguala.”⁴² Estas nociones que atraviesan tales relatos intervienen también en otros textos no ficcionales de *Caras y Caretas*. En “Monos que parecen personas y personas que parecen monos”,⁴³ respondiendo a la amplia difusión de temas raros y curiosidades del semanario, sustentado a menudo por las ideas de alguna autoridad científica (en este caso la de “un científico norteamericano”) subyace la noción de que si el hombre desciende del mono, no sólo éste puede alcanzar un grado de desarrollo intelectual que le permite hablar o llegar a un pensamiento abstracto, sino que el hombre mantiene elementos residuales de ese pasado, y eventualmente, puede retornar a él. El texto apela a las descripciones del “salto atrás” de una mujer mejicana que ostentaba una prominente mandíbula y un cuerpo y rostro enteramente cubiertos de vello, y un gorila joven que comía con actitud humana, presentándolos ambos como pruebas

³⁸ Juan José Delaney, *op.cit.* p. 612. Véase también Marcelo Montserrat (comp) *La ciencia en la Argentina de entre siglos*, Buenos Aires, Manantial, 2000.

³⁹ Marcelo Montserrat, *Ciencia, historia y sociedad en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, p. 43.

⁴⁰ Horacio Quiroga, “El mono ahorcado”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 472, Buenos Aires, 19 de octubre de 1907. Este relato está conectado en términos temáticos con “Historia de Estilicón” publicado en 1904 en *El crimen del otro*, también de Quiroga, y con *Yzur* de Leopoldo Lugones.

⁴¹ Beatriz Sarlo, « Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica », en Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*, (coord. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue), Madrid, FCE, 1996, pp. 1274-1292.

⁴² *Ibid.*, p. 1288.

⁴³ “Monos que parecen personas y personas que parecen monos”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 145, Buenos Aires, 13 de julio de 1901.

suficientemente demostrativas de la verificación de la teoría de Darwin. Idénticas cocepciones sostienen otros artículos del semanario como “Un mono que está aprendiendo a hablar”⁴⁴ o “Un chimpancé gentleman”.⁴⁵ (Figura 8)

Similar conexión intertextual existente en *Caras y Caretas* en el nivel de los contenidos puede producirse en el plano de las imágenes como esquemas visuales que se reiteran y circulan por las páginas del periódico. Una imagen muy similar al mono ahorcado ilustrada por Zavattaro puede verse en un fotograbado reproducido en “El día del animal en el zoo”,⁴⁶ (Figura 9) con un curioso epígrafe que señala que el mono “había tenido el talento de escabullirse de la jaula para ir a morir ahorcado por su propia voluntad en un árbol cercano”.⁴⁷ El artículo no tiene firma pero la correspondencia de Quiroga refiere al encargo de una nota por parte de *Caras y Caretas* sobre el zoológico partiendo de una serie de fotografías.⁴⁸ Las fuentes en las que los ilustradores abrevaban para la producción de una imagen podían ser variadas, pero la propia fotografía de *Caras y Caretas*, tan abundante y rica, parece haber sido una muy importante. Relato, epígrafe, fotografía e ilustración se articulan a través de la imaginación “científica” del escritor y tienen su manifestación en las páginas del periódico popular.

Un último grupo de relatos a considerar -dentro de los textos narrativos fantásticos- revela el interés puesto en las propias imágenes como tema. Una vez más, la observación y la mirada son objeto de reflexiones ficcionales ligadas a preocupaciones científicas. La mirada es considerada instrumento de investigación y operación que orienta la metodología científica, en disciplinas como la psiquiatría, la criminología o la paleontología.

Pero si la observación de la naturaleza es el medio para alcanzar la verdad, las representaciones de la naturaleza, es decir, las imágenes reproducidas, pueden presentarse como simulaciones engañosas y peligrosas. En “Hipalia”,⁴⁹ (Figura 10) de Leopoldo Lugones, una mujer orgullosa de su belleza se encierra en un sótano para contemplarse hasta ‘consumirse’ en esa contemplación. Al cabo de un tiempo, al retirar el sillón en el cual Hipalia había pasado sus últimos días, su padre adoptivo encuentra un retrato de la muchacha en el muro, que no era un retrato pintado, sino un reflejo que al tacto estaba tibio, como si la mujer se hubiese fundido allí. En “Luisa Frascati”,⁵⁰ (Figura 11) también

⁴⁴ “Un mono que está aprendiendo a hablar”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 88, Buenos Aires, 9 de junio de 1900.

⁴⁵ “Un chimpancé gentleman”, *Caras y Caretas*, a. VI, n. 267, Buenos Aires, 14 de noviembre de 1903.

⁴⁶ “El día del animal en el zoo”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 451, Buenos Aires, 25 de mayo de 1907.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Horacio Quiroga, *Obras. Diario y correspondencia*, Buenos Aires, Losada, 2007, p. 149.

⁴⁹ Leopoldo Lugones, “Hipalia”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 454, Buenos Aires, 15 de junio de 1907.

⁵⁰ Leopoldo Lugones, “Luisa Frascati”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 472, Buenos Aires, 26 de octubre de 1907.

UNA COMPROBACION DE LA TEORIA DE DARWIN
Monos que parecen personas y personas que parecen monos





JULIA PASTRANA, LA MEXICANA QUE TENIA EL CUERPO Y LA CARA CUBIERTOS DE VELLO
 Un naturalista norteamericano que desde hace años se dedica a buscar ejemplares humanos ó simianos demostrativos de la teoria de Darwin ha publicado en el *New York Journal* un interesante artículo en el que presenta casos que refuerzan singularmente aquella teoria y hacen creer más que nunca, que realmente descendemos del mono.

Uno de esos casos es el de Julia Pastrana, una mexicana que así se llama, aunque sólo en el nombre, pues se le hacía aparecer en obras teatrales en que casi nada tenía que hablar, pues el objeto de su presentación en el proscenio era únicamente exhibirla. Su cuerpo y el de su hijo fueron cuidadosamente conservados desde el día de su fallecimiento y ambos están ahora en el museo de Frauscher, de Moscú, una de las principales instituciones científicas de Rusia.

Todos los naturalistas que han examinado a Julia Pastrana viva y posteriormente su cadáver, están de acuerdo en que es el ser humano que presenta más rasgos característicos del mono. Una mirada á su pronunciada mandíbula y al largo pelo que le cubre la cara y el cuerpo hace que se vea cómo es á un mono, no obstante sus vestidos. Las manos también son de forma decididamente

SEMEJANZA DE UN BRASO DE LA ACTRIZ PASTRANA CON EL DE UN MONO.



KRAO, EL MUCHACHO DE RUSSIA QUE SE ABRUJA AL MONO

el de Krao, un muchacho nacido en Huizman (India), cuyo cuerpo estaba enteramente cubierto de un tupido pelo, que le daba el aspecto de un mono, en sí lo mismo. Sus padres fueron perfectamente normales, y Krao se poseía las manos simianas de Julia Pastrana; pero el profesor Louis Robinson—el naturalista norteamericano, autor del artículo que extractamos para reunir estos datos—dice que eso no importa, pues el pie que cubre el cuerpo en esa forma es ya por sí solo una muestra suficiente del atavismo ó del rasgo simiano del hombre hacia su antepasado el mono. En cuanto á los ejemplos de monos que parecen hombres por su figura ó por sus actos, el más notable que el doctor Robinson cita es el de Sally, el famoso chimpancé del jardín zoológico de Londres, que come con tenedor y cuchara con tanta destreza como un niño bien educado.

Se ha observado que los niños recién nacidos tienen una asombrosa fuerza para sostenerse con sus propios brazos. Este es un vestigio de las épocas en que el hombre vivía en los árboles, y los brazos le servían tanto ó más que las piernas para buscar asilo en la noche, contra las hordas sus naturales y constantes enemigos. El doctor Robinson dice que la fuerza de un niño para sostenerse

8
 “Monos que parecen personas y personas que parecen monos”, *Caras y Caretas*, 1901.

Hay monos vivos, monos bellos y los monos. De todo hay en la jaula de los monos...





La comida de las fieras...

Alimento por el director del zoo, señor Clemente Onelli.

Llegamos cuando el oso imprecaba duramente á su protector. El doctor Albarraza, muy compungido, se lamentaba de la cautividad del oso, el cual, según nos lo hizo ver el señor Onelli, no llevaba el tipo al protector de animales. Temiendo ser in-

Cuando acercamos á pagar á uno de ellos, estaban tristes, meditados. Reunidos en congreso máximo, serios todos, los monos pensaban... ¿Por qué? Porque Pancho IV, de la dinastía de Pancho el grande, había tenido el talento de escabullirse de la jaula para ir á morir ahorcado por su propia voluntad en un árbol cercano...

“Para vivir triste y encadenado, es preferible morir. No se culpe á nadie de mi muerte...”



La manutención de los pensionistas del zoo cuesta, cada cuatro días, setenta y cinco argentinos

9
 “El día del animal en el zoo”, *Caras y Caretas*, 1907.

Luisa Frascati

Algunas más sencillas que la bella Luisa Frascati, le...
del mundo, y hasta el trayecto que le lleva a su casa...

no saber podría asegurar que alguna vez más de ver...
La tierra es una sola, pero cada una es una patria...

¡Puede decirse, a la manera que habíamos?
Habría que estudiar, en efecto, una de las...

¡Y ahora, una de las más antiguas. Y se abeliza.
¡Luisa Frascati! ¿cómo era ella en la infancia?



¡Luisa Frascati! ¿cómo era ella en la infancia?
¡Luisa Frascati! ¿cómo era ella en la infancia?

10
"Luisa Frascati", Caras y Caretas, a.
X, n. 472, 1907.

Hipalia

Alto se acordó de mí, de nuestro paréntesis...
en un momento en el fondo.

¡Fue como evaporando en una progresiva...
de la vida, empalmeando hasta la desaparición...



11
"Hipalia", Caras y Caretas, 1907.

Dib. de Euzenro.

Luisa LUGONES

de Lugones, sucede lo contrario, un hombre que se enamora de una mujer y la corteja, descubre finalmente, que ella no es más que una imagen de una pintura. Las relaciones entre la ficción, los textos no ficcionales y sus respectivas imágenes interactúan asimismo con otras imágenes del periódico como podrá observarse a continuación.

Las “Páginas Artísticas”. Crónicas de la vida moderna

Las ilustraciones reproducidas a página entera a modo de series pictóricas⁵¹ desplegaban una moderna imaginería urbana que descubría el entorno porteño del 1900 expresando en su repertorio de temas la variedad de un movimiento que transitaba entre las transformaciones modernizadoras, las resistencias de la tradición y las tensiones en el orden social en una modalidad que varía de un naturalismo pintoresquista hacia una representación más realista. A través de estos dispositivos *Caras y Caretas* difundió formas que dieron legibilidad a algunos modos culturales de la ciudad en el cambio del siglo y atendió a la observación del presente, revelando situaciones urbanas en su carácter prosaico, aunque estilizado, casi en una “inmediatez impresionista”.⁵²

Este espacio temático desarrollado por los ilustradores de *Caras y Caretas* era poco considerado por la pintura local de fines del siglo XIX, en el cual se privilegiaban los temas históricos, el paisaje y el retrato. El reclamo por un nacionalismo cultural por parte de críticos y artistas se apoyaba en la idea de que un arte de carácter auténticamente nacional –entendido en términos iconográficos– debía emanar de la estrecha vinculación del artista con el medio en el cual creaba, y el *ambiente* y la *raza* eran fundamentos para lograr una legítima esencia local. El escritor y ensayista Ricardo Rojas había indicado que el territorio, las costumbres y la lengua enlazaban a una comunidad de hombres con un destino común⁵³ pero algunas particularidades no eran sencillas de definir en un país culturalmente heterogéneo. De acuerdo con el pintor Martín Malharro los temas nacionales no debían buscarse en el pasado pues ya esa vía había sido agotada por la pintura histórica, señalaba

⁵¹ Las “Páginas Artísticas” estaban firmadas en su totalidad. La mayoría de ellas por los ilustradores estables de la publicación como Fortuny, Eusevi, Giménez, Steiger, Cao, Sanuy, Mayol, Vaccari, Villalobos, Zavattaro, o por artistas que colaboraban en ella circunstancialmente como es el caso de Federico Sartory y José Forcignano.

⁵² En relación al impresionismo y la representación de la instantaneidad véase Linda Nochlin, *El realismo*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 89-152.

⁵³ Ricardo Rojas, *La restauración nacionalista*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1909, pp. 352-353. Véase también Miguel Ángel Muñoz, “Obertura 1910: La Exposición Internacional de Arte del Centenario”, en Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 13-40.

entonces a la iconografía del paisaje (manifestación de la psicología de la naturaleza) y la del retrato (psicología de la raza) como caminos temáticos para lograr un legítimo arte nacional.⁵⁴

Sin embargo, la institucionalidad artística oficial seguía considerando a la pintura histórica el privilegio de representar el carácter argentino. Dentro de la Exposición Internacional de Arte del Centenario celebrada en los festejos de 1910 se realizó el “Concurso pictórico sobre tres temas diversos de índole nacional” operativizado por la comisión organizadora de la exposición. Dos de los temas se referían a asuntos históricos: retratos de los miembros de la Primera Junta y asuntos de la época de la independencia y un tercero concernía a la representación de costumbres nacionales.

Pero en el discurso acerca de la percepción del espacio y su expresión en el paisaje dominaba la noción de que el paisaje más representativo de lo nacional era el rural. “Todo cuanto en la gran metrópoli existe es de una artificialidad abrumadora. Ciudad de trabajo, hecha para las transacciones comerciales (...) Así, poco a poco, se ha ido construyendo y engrandeciendo la ciudad monstruo, que asombra por su extensión pero que aplasta por su monotonía y por su igualdad verdadera y terriblemente democrática”.⁵⁵ Para el crítico Juan Mas y Pi la ciudad no podía encarnar el carácter nacional, ya que el interior rural exhibía valores espirituales más elevados que la *antiestética, mercantil y cosmopolita* Buenos Aires.

De modo que el desfile de temas urbanos, triviales, de iconografías de la cotidianidad que presentaba *Caras y Caretas* emergían sin discurso crítico eludiendo las aspiraciones y los modelos normativos con los cuales la intelectualidad pensaba al arte argentino. Pero a pesar de la ausencia de alusiones específicas en el contexto del semanario o la referencia de “Nuestros grabados” de las publicaciones ilustradas anteriores, las “Páginas Artísticas” interactuaban en coincidencia o en tensión con diversas perspectivas, nociones y representaciones de la propia revista volcadas en textos e imágenes.

En verdad, los ilustradores de *Caras y Caretas* no produjeron las primeras representaciones visuales de Buenos Aires que contaban ya con una larga tradición. Durante el siglo XIX se había difundido un número considerable de imágenes costumbristas creadas por artistas viajeros o nativos, por lo general acuarelas o reproducciones litográficas, muchas de ellas reunidas en álbumes. Gran parte de estas

⁵⁴ Citado en Miguel Ángel Muñoz, “El ‘arte nacional’: un modelo para armar”, en AAVV, *El arte entre lo público y lo privado*, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 166-177 y del mismo autor, “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”, en Diana Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 43-82.

⁵⁵ Juan Mas y Pi, “El arte en la Argentina. (Cuestión de ambiente)”, *Renacimiento*, a. II, t. VI, Buenos Aires, noviembre, diciembre y enero de 1911, pp. 309-310.

producciones visuales eran vistas panorámicas –también se produjeron numerosas de tipos y costumbres- de los espacios urbanos ordenados en las que el detalle descriptivo aunque distanciado le otorgó, de acuerdo con la historiografía artística argentina, una categoría de registro documental. Pueden citarse las de Carlos E. Pellegrini, aguadas y acuarelas litografiadas en el taller de C. H. Bacle como “Recoba y Cabildo y Policía” ó “Buenos Aires: El Fuerte” difundidas respectivamente en 1829 y 1830, o las vistas de la ciudad, iglesias y edificios que, junto con interiores y escenas gauchescas Pellegrini publicó en 1841 en su álbum titulado *Recuerdos del Río de la Plata*, impreso en la “Litografía de las Artes”, de su propiedad. Fueron impresas también otras vistas de Buenos Aires desde la “Litografía Argentina”, propiedad de Gregorio Ibarra en la década de 1830 y en 1844 Carlos Morel publicó el álbum *Usos y Costumbres del Río de la Plata por C.M* en la “Litografía de las Artes” de Aldao, por mencionar sólo algunos de los numerosos trabajos litografiados en el transcurso del siglo por artistas como Narciso Desmadryl, León Pallière, Henri Meyer, Henri Stein entre otros y litógrafos como Jules Pelvilain, A. Clairaux, F. Artigue o Rodolfo Kratzenstein.⁵⁶

En el último tercio del siglo XIX la representación de Buenos Aires parecería decaer en la pintura argentina como paisaje, desplazado por representaciones de ciudades europeas -debido a los viajes de formación de los pintores- o por las escenas rurales.⁵⁷ Sugiere Roberto Amigo que son las publicaciones periódicas de principios del siglo XX las que asumieron la función de soporte para las producciones de escenas de la ciudad desarrolladas por los “ilustradores de la vida urbana”.⁵⁸

Las vistas panorámicas mencionadas más arriba exhiben habitualmente un carácter de descripción situada, Plaza de la Victoria, El Fuerte, Vista de Buenos Aires desde el Sur. Las “Páginas Artísticas” en cambio, no se presentan como lugares precisamente localizados y sin embargo aparecen como fragmentos de la experiencia contemporánea cargados de signos reconocibles, identificables como cualquier esquina o calle de Buenos Aires, como una singularidad cultural recuperada pero a su vez, creada por los ilustradores, interpretada y en parte, idealizada.

¿Cómo mirar pues, estas imágenes? ¿Presentan una naturaleza representativa, son

⁵⁶ Véase Bonifacio del Carril, “El grabado y la litografía”, en AAVV, *Historia General del Arte en la Argentina*, t. III, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984, pp. 355-404; Alejo B. González Garaño, *Bacle litógrafo del Estado. 1828-1838. Exposición de las obras de Bacle existentes en la colección de Alejo B. González Garaño*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933; Lía Munilla Lacasa, “Siglo XIX: 1810-1870”, en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 105-160.

⁵⁷ Roberto Amigo, “Los pintores y la ciudad”, en Margarita Gutman (ed.), *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*, Buenos Aires, Gob. de la Ciudad/ FADU-UBA/ IIED-AL, 1999, p. 148.

⁵⁸ Roberto Amigo, “Ilustradores de la vida urbana”, en *Ibid.*, pp. 212-214.

ilustraciones decorativas, narrativas, descriptivas? ¿Puede percibirse un proyecto global, consideradas una serie conjunta? Junto a los asuntos urbanos y suburbanos pueden observarse iconografías rurales como las que se proponían para la pintura (“Muñidor electoral”, “Un payador”, “Ceibos en la sierras de Córdoba”, “La trilla”) o escenas costumbristas (“Declaración de amor”, “Tranquera de por medio”) así como algunas alegorías ligadas a fechas conmemorativas religiosas o civiles, estaciones del año, carnaval, lo cual indica que ciertas imágenes eran encargos especiales de los editores o del director artístico (Figuras 12, 13). Pero una mirada general señala que los temas urbanos se destacan por sobre los otros, -en las “Páginas Artísticas” relevadas entre 1898 y 1908, 46 imágenes corresponden a escenas urbanas y 14 son escenarios rurales- y dentro de los primeros sobresalen las imágenes que exhiben el espacio ocupado por la burguesía. A pesar de la revalorización en la Argentina de entre siglos de todo lo referido al mundo rural, por factores económicos y simbólicos, la historia visual que cuenta la mayoría de estos cronistas es la de los “placeres del progreso de la ciudad moderna”.

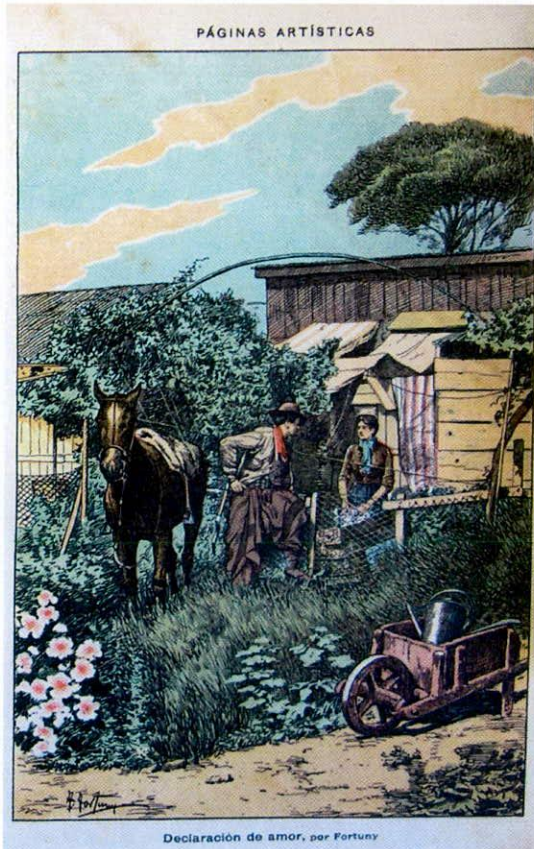
Relacionar las “Páginas Artísticas” con la transformación modernizadora operada en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX resulta tentador ya que algunos de sus signos son corrientemente registrados en las imágenes. La arquitectura, las tiendas, la iluminación eléctrica, los cafés en las avenidas, los teatros y parques son indicadores de los cambios físicos y visuales que los comentaristas consideraban una suerte de “haussmanización” y que *Caras y Caretas* presentó en imágenes.

El escritor Lucio V. López a comienzos de la década de 1880 afirma que un pueblo “patriota, sencillo, semitendero, semicurial y semialdea” se había convertido en “un pueblo con grandes pretensiones europeas, que perdía su tiempo en *flanear* por las calles...”⁵⁹ Los observadores locales y los visitantes extranjeros coincidían en afirmar que Buenos Aires había cambiado significativamente en unos pocos años, pero que particularmente los últimos años del siglo XIX representan un momento clave de parcial cristalización material de las transformaciones modernizadoras que habían sido proyectadas por la generación del '80. La metrópoli de 1910 producía un enorme contraste con respecto a la Buenos Aires de 1870.⁶⁰

La celebración del progreso y el asombro ante las transformaciones edilicias o una nostálgica mirada hacia el pasado, las realidades proyectadas, los conflictos, tensiones o debates dan cuenta de las apropiaciones políticas e ideológicas operadas sobre el espacio

⁵⁹ Lucio V. López, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁰ James R. Scobie, *Buenos Aires. Del centro a los barrios, 1870-1910*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1977, p. 30.



12

“Páginas Artísticas. Declaración de amor”, *Caras y Caretas*, 1899.

13

“Páginas Artísticas. Tranquera de por medio”, *Caras y Caretas*, 1902.



urbano. Las representaciones culturales de Buenos Aires fueron complejas y heterogéneas y, como afirma Adrián Gorelik éstas “no habilitan la composición de una imagen unívoca, ni en la narración de una historia, ni en la articulación de una fórmula para las relaciones ciudad-sociedad. Deberían permitir asomarse, en cambio, a las irreductibles fisuras del tiempo y el espacio quebrados de la metrópolis moderna.”⁶¹ Las formas discursivas y visuales muestran claramente la ausencia de una visión homogénea sobre Buenos Aires, una diversidad de imaginarios superpuestos en discursos divergentes y contradictorios que exhiben voces a favor y voces críticas.

El *Baedecker de la República Argentina*, casi como una voz oficial, revela una Buenos Aires que:

(...) en ciertos barrios centrales, como la Avenida de Mayo, y en otros de reciente formación, como la Avenida Alvear, presenta un aspecto grandioso, moderno, europeo, como el que exhiben las más adelantadas ciudades contemporáneas. Tanto los edificios particulares, los lujosos locales para establecimientos comerciales que se levantan en esas calles, cuanto el pavimento de asfalto ó de madera de que están revestidas éstas, están revelando que Buenos Aires tiene el sello de una gran metrópoli.

Si á esto se agrega la animación extraordinaria que reina en ciertas calles y á ciertas horas, particularmente en la calle Florida, los días martes y jueves, cuando se produce el regreso de los innumerables y lujosos carruajes particulares que van al paseo de Palermo (Parque 3 de Febrero), la impresión será completa.⁶²

Caras y Caretas se hace eco de esta mirada oficial en “Capital Federal” celebrando las recientes transformaciones modernizadoras afirmando:

El colosal impulso de la gran capital argentina, ha hecho adquirir ya á la ciudad más populosa de habla española, los perfiles y caracteres de una vasta metrópoli. Buenos Aires, en menos de medio siglo ha cumplido una evolución enorme, tan enorme como no la ofrece pueblo alguno de la tierra, realizándose, finalmente la visión profética de don Bernardino Rivadavia, el primer edil bonaerense...⁶³

Destaca el cronista la labor de Torcuato de Alvear, primer intendente de Buenos Aires luego de su federalización en el año 1880, quien “se lanzó en la era de reformas que han valido á Buenos Aires sus progresos modernos y al hombre el justo título de Haussmann argentino”. Se excusa por ese “orgullo inmoderado” que se les cuestiona a los porteños, pero afirma que se les comprendería si se piensa que tan sólo treinta años atrás esos tranvías, esos jardines públicos, esos palacios, ese aire de inmensa comodidad material que se esparce en el suburbio metropolitano y en los barrios céntricos, eran totalmente desconocidos. Se debe comprender entonces lo “avasallador” y “gigantesco” de esos progresos (Figura 14).

⁶¹ Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 11.

⁶² Alberto B. Martínez, *Baedecker de la República Argentina*, Buenos Aires, Imprenta, Lit. y Encuadernación de J. Peuser, 1900, p. 62.

⁶³ “Capital Federal”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 274, Buenos Aires, 1º de enero de 1904.

CAPITAL FEDERAL

RIVADAVIA BELGRANO MORENO

VISTA GENERAL DE LA CIUDAD, TOMADA DESDE EL PUERTO

LA PLAZA URBANA LA CALLE DE LOS RINDES

LA CALLE DE COMERCIO CALLE FLORIDA

El colonial impulso de la gran capital argentina, ha hecho adelantar a la ciudad más populosa de habla española, los pormenores y caracteres de una vasta metrópoli, ha convertido en hitos de mediano relieve como nada ofrece en su contorno, el primer del Imperio argentino, el primer del continente americano en altura más de los más elevados edificios de la capital.

La magna obra de aquel varón esclarecido que vivió en el andar del tiempo un digno

Dr. Roberto J. Cantoni

comparado en dos Terceros de Año, celebre argentino, que con iguales pocas cosas en muchos hombres, por que se levantó en la era de esplendor en sus valles y Buenos Aires sus propios muros y al hombre el justo MITO de Hércules argentino.

Se hace crítica que tanto, a mostrar los conocimientos, por este siglo pasado que nos inspira la ciudad. Una gran plaza los estudiantes, pero cuando se afirma que bajo el cielo, como una gran avenida sembrada por las flores, árboles que trasplantados de otros

mejores y asociados de tierra en el extranjero hasta por que otro de todos sus comodidades, que en el campo en el mundo europeo, un habitante de los barrios modernos, un totalmente desarrollado, cuando se forma en el espíritu sobre la avasallador y educación de estos progresos, no puede menos de sentirse en que los pueblos se convierten en algo dignos. Una sola cosa al hoy europeo, sobre de modo el valor artístico la falta de preparación, de buena ciudad que hasta a los mejores ejemplos de fama histórica y de ciudad legendaria.

CAPITAL FEDERAL

FIGUEROA - PASEO DE DARDENAS

ROSA - CALLE PEDRO BENTURA FLORES - CALLE WILDORF

TRAFALGAR - AVENIDA NÚMEROS DE OCHO BELGRANO - CALLE SERLIO

UN PASO EN LA OPERA

UN MOMENTO

UN ATENDIMIENTO

La representación de Buenos Aires como ciudad europea,⁶⁴ diferente al resto de las ciudades latinoamericanas era ya frecuentada y tiene su correlato en las pretensiones de las élites del '80 que, con inspiración francesa, emprendieron las obras de modernización. Sin embargo, su dominio en el pensamiento argentino ha sido últimamente cuestionado por la crítica cultural contemporánea que mostró que desde Sarmiento hasta algunos viajeros⁶⁵ que visitaron el país, destacaron las abismales diferencias con París, no sólo en cuanto a una realidad material sino también en cuanto a modelos discursivos y aspiraciones.⁶⁶

Efectivamente, la ciudad había experimentado amplias transformaciones modernizadoras, aunque preservaba la idea de un área relativamente pequeña en el centro en la que permanecerían las principales actividades burocráticas y distributivas.⁶⁷ El puerto había sido reconstruido según proyecto de Eduardo Madero entre 1886 y 1889, se instalaron tranvías, ferrocarriles, se electrificó el alumbrado público a partir de 1887, se poblaron baldíos, se instalaron teléfonos (en 1906 Buenos Aires contaba con 19.000), se construyeron gran cantidad de edificios públicos, como el Palacio del Congreso Nacional inaugurado en 1906, o privados, como la residencia Fernández de Anchorena en 1909 (actual Nunciatura) así como otras de grandes dimensiones y lujo. Se construyeron boulevards como la avenida de Mayo inaugurada en 1894 y se ensancharon y pavimentaron otras avenidas como Santa Fe, Corrientes, Córdoba, Belgrano, Independencia y San Juan. Se inauguró en 1889 el mercado del Abasto, y una cantidad de teatros como el Coliseo, Casino y Nacional en 1905 y el más importante, el Teatro Colón en 1908, construido por los arquitectos Francisco Tamburini y Víctor Meano, y los de Ateneo, Avenida, Buenos

⁶⁴ José Luis Romero denomina “ciudad burguesa” a la etapa de la historia de Buenos Aires que abarca de 1880 a 1930 y en la cual se llevó a cabo la idea de convertirla en una metrópolis europea. La ciudad se caracterizó, de acuerdo con Romero, por una burguesía que se enriquecía, un nuevo proletariado industrial y una enorme masa de inmigrantes, notables cambios fisonómicos y de infraestructura urbana. J. L. Romero, *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, pp. 299-334. [1970].

⁶⁵ Georges Clemenceau, quien visitó el país en 1910 y publicó una serie de artículos sobre la Argentina en el periódico *L'illustration* de París en 1911, refiere un mayor eclecticismo al relacionar la Avenida de Mayo con Oxford Street, el palacio del Congreso con el Capitolio de Washington, a Palermo como un verdadero bosque de Boulogne argentino y destacar el dominio de la arquitectura italiana. Georges Clemenceau, Georges, *La Argentina del Centenario*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1999.

⁶⁶ La homologación de Alvear con el prefecto de Napoleón III descansa asimismo en la idea de que las reformas impulsadas en Buenos Aires eran una réplica de las emprendidas desde la segunda mitad del siglo XIX por el Barón Haussmann en la capital francesa. Sin embargo los historiadores han señalado las distancias existentes entre los boulevards de Haussmann y, por ejemplo, la Avenida de Mayo. Sin embargo, a pesar de las diferencias en cuanto a los sentidos, objetivos, emplazamiento, se admite que la idea de haussmanización provino más de la convicción acerca del modo como se encararon las reformas urbanas. Lo que se tomaba del intendente parisino era, más que un recetario de dispositivos urbanos, “la voluntad pública de hacer nacer la ciudad moderna desde sus propios escombros”. Adrián Gorelik, *op. cit.*, pp. 71-80.

⁶⁷ J. F. Liernur, “La construcción del país urbano”, en Mirta Z. Lobato (dir.), *Nueva historia argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, t. V, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, p. 415.

Aires, Variedades y Olimpo abiertos en 1909. En 1875 se había abierto el Jardín Zoológico, labor que luego se completó con la apertura del Botánico en 1898, y la ampliación entre otros, del Parque Tres de Febrero en 1908 bajo la gestión de Charles Thays como director de Paseos de Buenos Aires, cargo que ocupó entre 1891 y 1913 y entre otras muchas transformaciones se desarrollaron viejos barrios y se crearon otros nuevos.⁶⁸ (Figura 15)

La labor había sido llevada a cabo por distintos intendentes y distintos gobiernos y obedeció seguramente a diversos tipos de lógica y estrategias: ideas de civilización y progreso, inversión y riqueza capitalista y el desarrollo de un espacio para el negocio inmobiliario, edificación pública acorde con el tipo de estado al que aspiraban las clases dirigentes, proyecto de inserción en el mundo y el montaje de una ciudad digna de mostrar al extranjero.

La ciudad burguesa se destaca pues como motivo en las ilustraciones que ofrecen las “Páginas Artísticas” y estas imágenes del progreso y de la vida cosmopolita representan a la ciudad como un “agradable” escenario de consumo, con nuevos espacios para deleite del *flâneur*, escaparates para mirar, tiendas para comprar, cafés para sentarse y contemplar la escena urbana. Pero ¿quiénes eran los destinatarios de este consumo y deleite? La bibliografía histórica describe las transformaciones que a partir de la conformación del Estado Nacional y del establecimiento de estructuras económicas locales conjugadas con el desarrollo del capitalismo internacional produjeron en el orden social, transformaciones que se estabilizaron a partir de la década de 1880. Los grupos económicos más poderosos, conformados por una élite terrateniente basada en el altísimo rendimiento de la producción agropecuaria pampeana y una incipiente élite industrial caracterizada por una cierta permeabilidad y movilidad, fueron generando -a pesar de los diversos orígenes sociales, criollos o inmigrantes- hacia fines del siglo XIX una cierta cohesión en cuanto a modos de conducta y mundos sociales compartidos. Esta clase, de particular prosperidad en este periodo, se distinguió dentro de una cierta variedad de pautas y costumbres, por una formalización en sus actitudes, prácticas y relaciones sociales, manifestándose tanto en el ámbito público como en el privado, la “etiqueta” y la rigidez. Esta formalidad se expresó asimismo en las relaciones de género y en la diferenciación entre ámbitos femeninos y masculinos. Otro rasgo peculiar de las élites de fines del siglo XIX y comienzos del XX fue la importancia del ocio y el consumo, las reuniones en el Jockey Club o en el Club del Progreso, los viajes a Europa, las compras, las mansiones lujosas en el norte de la ciudad en

⁶⁸ Véase como parte de una abundante bibliografía sobre el tema J. F. Liernur y Graciela Silvestri, *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993; Margarita Gutman, *op. cit.*; Francis Korn, *Buenos Aires mundos particulares, 1870-1895-1914-1945*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.



15

“Un tramway eléctrico”, *Caras y Caretas*, 1900.

los alrededores de la Plaza San Martín y en Barrio Norte. En suma, las élites experimentaron una aspiración “europeísta” en su manifestación de riqueza y en su consumo material y cultural.⁶⁹

Ahora bien ¿son estos sectores los que ocupaban los espacios públicos en la “Páginas Artísticas”? En “En la Avenida. Café a la intemperie” (Figura 16) ilustrado por Manuel Mayol, el registro descriptivo de la imagen presenta una avenida arbolada y algunos clientes ocupando las mesas y sillas en la vereda de un café. La escena se ofrece al detalle en las baldosas de la acera, en el gesto naturalista de los hombres que comparten la mesa concentrados en sus bebidas y en una quietud dibujada en los dos únicos carruajes que atraviesan la avenida. En “El aperital” (Figura 17) de Sanuy, las sillas del café exhiben un lujo mayor, los detalles como la marquesina indican que se trata tal vez de la Avenida de Mayo y los hombres sentados en las mesas parecen contemplar la acción urbana, o a la mujer que acaba de pasar frente a ellos. La ciudad es un espacio para recorrer, consumir y también se presenta como una imagen para mirar.

Los cafés eran espacios significativos de la sociabilidad del Buenos Aires de entre siglos y de acuerdo con el *Baedeker de la República Argentina* la ciudad contaba con un número de 389, 34 que también funcionaban como restaurantes, 30 casas para *lunch*, y 116 confiterías. La Avenida de Mayo concentraba los principales y los más concurridos eran La Prensa, Nueva Prensa, Ciudad de París, Ciudad de Londres, Café Padilla, Café Latino, Café Gambrinus, Café Tortoni, Café Gaulois, American Bar, Café del Siglo, entre otros.

La flamante *Avenida de Mayo* parece haber absorbido el privilegio de contar con los principales cafés de la ciudad. En el invierno, son éstos el centro de agrupamiento de una numerosa concurrencia masculina que permanece, por lo regular, en ellos hasta la 1 a.m.; y, en el verano, á imitación de lo que acontece en los bulevares de París y en los de las principales capitales, se llenan las anchas veredas con innumerables mesitas y sillas, en las que se instala una compacta y animada concurrencia, que toma helados y refrescos. Es un espectáculo curioso e interesante para los extranjeros, y aún para los propios nacionales.

El café que se toma es, por lo general, bueno, y cuesta \$0.15 la taza; la copa de cognac, desde \$0.30 hasta \$0.50, según las marcas. Los refrescos son buenos también, cuestan \$0.20. los helados \$0.20 cada uno.

Brasseries.- Casi todos los cafés y confiterías expenden cerveza; sin embargo, existen algunas excelentes *brasseries*, donde se encuentra muy buena cerveza alemana, y la especial de Quilmes, Biecker ó de palermo, de producción nacional.⁷⁰

En “En busca de pichinchas”, ilustración de Sanuy, son las mujeres quienes se apropian del espacio de la calle a través de la nueva cultura del consumo. Las grandes tiendas, instrumentos de una nueva forma de capital, aparecen como motoras de esta

⁶⁹ Leandro Losada, *Historia de las elites en la Argentina. Desde la conquista hasta el surgimiento del peronismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009, pp. 125-195.

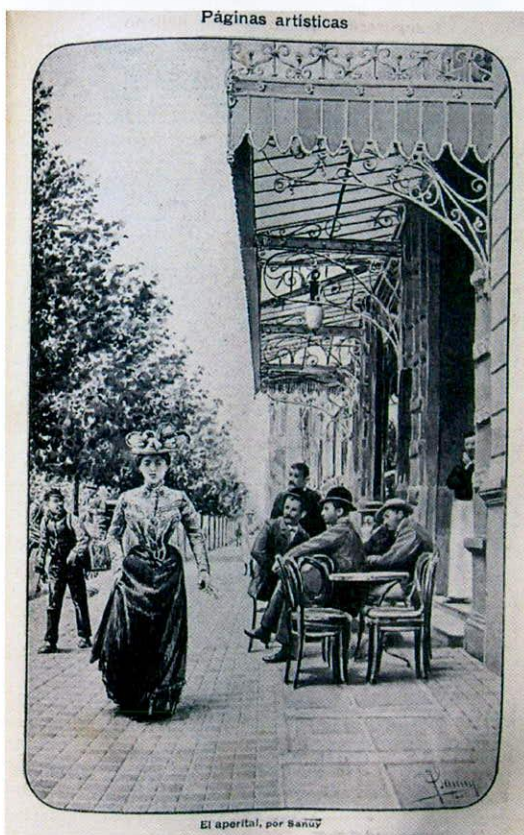
⁷⁰ Alberto B. Martínez, *op. cit.*, p. 74. Véase asimismo Jorge Alberto Bossio, *Los cafés de Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1968.



Café a la intemperie, por Mavoi

16

“Páginas Artísticas. En la avenida”,
Caras y Caretas, 1899



El aperitivo, por Sanu7

17

“Páginas Artísticas. El aperitivo”, *Caras y Caretas*, 1901

novedad (Figura 18). Las tiendas departamentales se articulaban con otras transformaciones urbanas ya que dependían de una buena iluminación, calles para la circulación y transporte y modificaron además el paisaje urbano diferenciándose de los modos comerciales anteriores. El consumo se expande también a los bienes culturales o simbólicos y así aparece como práctica en “Amateurs” de Villalobos, o “Un remate de muebles” de Steiger, o “En el palco” (Figura 19) en el cual la asistencia al teatro se representa como una actividad para la distinción social y la exhibición.

La moda femenina supone un motivo especialmente destacado en las “Páginas Artísticas”, un componente sustancial en la representación del ocio burgués en diversos escenarios, en el parque (“Por el Lago de Palermo”) (Figura 20), en la calle (“Días de lluvia”), o en la iglesia. En “Una devota rezagada”, (Figura 21) de Sanuy, la concurrencia al oficio religioso -que a pesar de la secularización de la sociedad seguía teniendo peso en el mundo femenino- se presenta como parte significativa de la vida social y espacio propicio para mostrarse. Lucio V. López afirmaba que “la vieja moda, aquella que envolvía a las mujeres en verdaderas bolsas de tela había desaparecido: ni los filósofos podían pasear de cuatro a cinco de la tarde en el invierno por la calle de la Florida, sin conmoverse ante los cuerpos de las mujeres del día, dibujados *d’après nature*...”⁷¹

La moda justamente indica una serie de signos y señales cuyo sentido codificado y formalizado por las elites en sus contactos, intercambios y modelos convencionales en el espacio social puede ser adoptado y apropiado por otras clases. Si bien los empeños de distinción y el cuidado por las fronteras existieron, algunos modos de actuar trascendieron las élites y se extendieron a los sectores medios, y algunas de las ilustraciones de las “Páginas Artísticas” así lo refieren. La circulación masiva de *Caras y Caretas* vincula al semanario con los sectores medios y populares que podían adoptar ciertas prácticas y pautas de conducta. ¿Representaban estas imágenes modelos a imitar para los sectores medios? ¿Ocasión para curiosear las vidas de las clases altas? Esa función podía cumplirla con mayor eficacia la fotografía que con nombre y apellido relataba los viajes a Europa de las familias más prósperas, las reuniones sociales en el Jockey Club, los enlaces de los jóvenes de familias conocidas, las reuniones y banquetes para caridad. Algunas de las “Páginas Artísticas” expresan, en cambio que la posibilidad de consumo a través de la “búsqueda de pichinchas” podía democratizarse, o que por algunos centavos las familias de los sectores medios emergentes podían sentarse en un café de la Avenida de Mayo en una noche de verano.

Estos grupos urbanos de clase media surgidos en el cambio del siglo procedieron

⁷¹ Lucio V. López, *op. cit.*, p. 124.



18
 “Páginas Artísticas. En busca
 de pichinchas”, *Caras y Caretas*,
 1901.



19
 “Páginas Artísticas. En el palco”,
Caras y Caretas, 1902.



20

“Páginas Artísticas. Por el lago de Palermo”, *Caras y Caretas*, 1902.

21

“Páginas Artísticas. Una devota rezagada”, *Caras y Caretas*, 1901.

por lo general del proletariado industrial, de los sectores técnicos, profesionales, comerciantes y de la burocracia estatal. Hasta 1900 estos sectores podían considerarse una delgada capa intermedia entre la elite y “el pueblo”, pero la expansión de la educación pública, de la tecnología y las funciones del estado sumado al fenómeno de urbanización, estimularon su crecimiento sobre todo después de la segunda década del siglo XX y devino una capa social, que aunque muy heterogénea, detentó hasta una fuerza política considerable.⁷²

Otras imágenes representan escenarios más exclusivos. “Emigrantes veraniegos” de Fortuny y “En la playa” de Sartory exploran el ritual de las vacaciones en Mar del Plata instalado por las élites desde fines de la década de 1880, fenómeno económica, social y culturalmente de indudable importancia en la vida de la sociedad argentina.⁷³ En 1899 fue inaugurado el *Bristol Hotel*, con características de un hotel capitalista moderno, y junto a él comenzó una época que asociada a la prosperidad del país de esos años, singularizó a la ciudad balnearia como un lugar de culto al ocio mundano, al consumo y ámbito de intensa vida social. Los veraneantes más prósperos pasaban tres meses en la ciudad y las familias viajaban con voluminoso equipaje acompañadas de criados, institutrices, peinadores, mucamas, costureras, para prever la participación en elegantes fiestas, en paseos por la Rambla de madera, o encuentros sociales. Hasta pasados los primeros años del siglo XX en el momento de los baños no estaba permitido que los hombres lo hicieran junto con las mujeres, y en un reglamento de 1888 se prohibía el uso de instrumentos de larga vista durante las horas de los baños de las señoras.⁷⁴ “En la playa” (Figura 22) muestra el saludo de un hombre y una mujer indicando la vida social de un lugar de encuentro de las elites, distinguida a su vez jerárquicamente por el origen, los lugares donde se alojaban, los modos de vestir y de conversar.⁷⁵

Buenos Aires era vista entonces como parte del guión político del progreso, pero como se ha mencionado, no era aquella una representación homogénea, el discurso crítico que emergió del proceso de modernización, sus efectos o los modos a través de los cuales ese proceso estaba operándose, se asoma tímidamente en las ilustraciones de las “Páginas Artísticas”

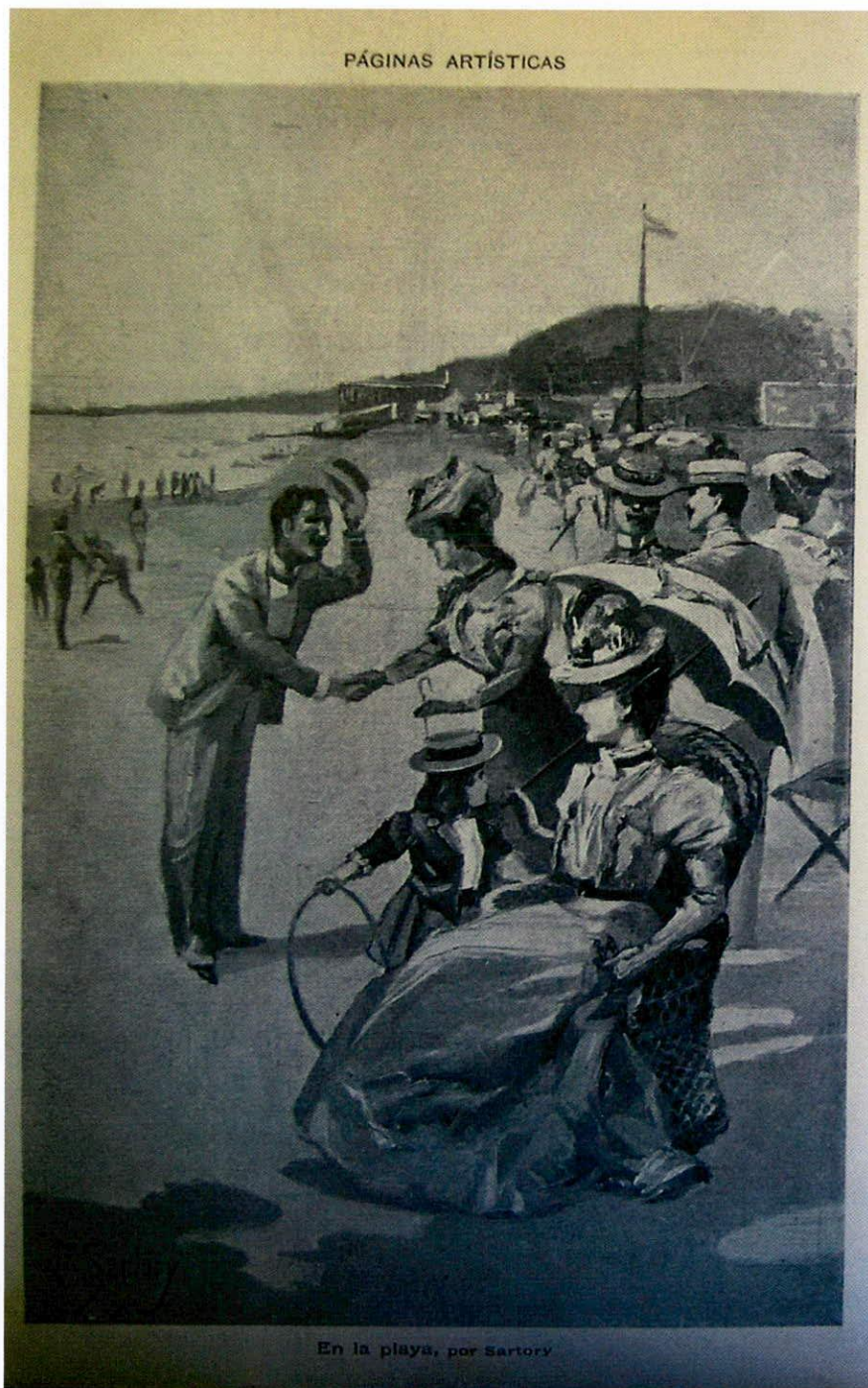
Las crónicas literarias despliegan una narrativa diferente en la que junto con esa

⁷² John J. Johnson, *La transformación política de América Latina. Surgimiento de los sectores medios*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1961, pp. 25-38.

⁷³ Juan José Sebrelli, *Mar del Plata, el ocio represivo*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁵ Véase Gisela Kaczan, *Representaciones de cuerpos femeninos vestidos. Códigos visuales en los mecanismos de producción de exclusión, emulación y distinción social. Mar del Plata 1900-1930*, Tesis Doctoral, UNMdP, 2011, mimeo.



burguesía elegante y culta que practicaba un ocio satisfecho, asoma un conjunto de personajes extraños. En sus *Croquis Bonaerenses* Marcos Arredondo describe en sus recorridos por Avenida de Mayo, Palermo, Florida, la Boca, el Paseo de Julio, la Plaza Victoria, los “hormigueros humanos” conformados por una “promiscua” multitud en la cual se destacan “una turca vendedora”, “un ruletero ambulante”, “media docena de raros”, “maleantes industriales”, “alcoholistas”, “pilluelos”, “desocupados”, “charlatanes”. En la Avenida de Mayo en contraste con otras descripciones del boulevard Arredondo nota:

¡Qué nube de holgazanes, de tontos, de bobalicones, que con las caras atónitas y los ojos clavados en los lamentables escaparates de la “Ciudad de Londres”, se detiene en sus veredas, las puebla, se revuelve dentro de ellas, aplaudiendo las crispaduras y los aspavientos de dos estrafalarios Polichinelas!... Los coches de alquiler van y vienen (...) Victorias plebeyas, alicaídas, llenas de cortes y rasgaduras, paseadas por yuntas de carnavalesco aspecto; pesados carromatos que se deslizan bajo la chillona música de sus elásticos flojos; equipajes particulares cuyos felices o infelices dueños acostumbra a mirarse la cara en el espejo de sus deslumbrantes cajas; todo en una confusión indescriptible, en medio de un ruido que ensordece y llena el aire (...)
Enormes paredes en demolición, rayadas, agrietadas, cocidas por el sol, desgastadas por las lluvias, empapeladas algunas, despintadas las otras; jirones de arpilleras que flamean al viento como tristes insignias de la ruina; allá una espesa nube de tierra que a semejanza de otra de humo, después del estampido estremecedor de la descarga, deja envueltos, de pie y sobre las trincheras, a los soldados de la piqueta civilizadora...⁷⁶

Semejantes exclamaciones podían encontrarse asimismo en *Caras y Caretas* en una visión refractaria al proceso de modernización, visión que destaca las incomodidades, los tropiezos, y las contrariedades que sufrían los habitantes de Buenos Aires en relación con ese estado de campamento y de incesante construcción que la ciudad experimentaba o por los propios resultados de una urbe que estaba alcanzando dimensiones inéditas. Congestionamiento de tráfico, peligros para el caminante debido a la mayor abundancia de carros y tranvías, ruidos molestos provenientes de las nuevas construcciones o el propio movimiento urbano de personas y vehículos formaban parte de satíricas narraciones de la vida cotidiana del habitante de Buenos Aires. Una “Sinfonía” de Eustaquio Pellicer aborda los peligros de la vida contemporánea aludiendo a los choques y descarrilamientos de trenes y afirma: “Cada vez van siendo más escasas las muertes naturales. (...) el progreso, que, en fuerza de crear facilidades para la vida ha concluido por llenarla de peligros, es el caso que la gente se está yendo al otro mundo de cualquier cosa menos de enfermedad.”⁷⁷

Algunas modificaciones urbanas producían a menudo una sensación de extrañamiento en los propios moradores que decían no reconocer su ciudad. Al mismo tiempo, el apremio por lucir espacios renovados con motivo de la llegada de ilustres

⁷⁶ Marcos Arredondo, *Croquis bonaerenses*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, s/f, pp. 125-126, [1897]

⁷⁷ Eustaquio Pellicer, “Sinfonía”, *Caras y Caretas*, a. V, n. 187, Buenos Aires, 3 de mayo de 1902.

visitantes extranjeros, obligaba a los constructores a elevar falsos escenarios, como el que comenta irónicamente Eustaquio Pellicer en ocasión de la visita del presidente de Brasil, Manuel Ferraz de Campos Salles, en octubre del año 1900. Afirma que el presidente no iba a estar en lo cierto si creía que realmente iba a conocer Buenos Aires, ya que la metrópoli que se le ponía delante de los ojos verdaderamente no lo era. Describiendo la fachada simulada que habían colocado en el frente del Cabildo sugiere que la noción de artificio podía extenderse a todo el paisaje urbano.

La misma visita que había demandado numerosos arreglos y el emplazamiento de las falsas fachadas, motivó la colocación de luces para iluminar y adornar las calles del centro, suscitando este diálogo de Fray Mocho entre un hombre y una mujer habitantes de los suburbios.

-Y usted cré, doña Basilia, bendito sea Dios, qu'estos festejos de ántes son como los de áura...? Si esto no se ha visto jamás...! Si es una cosa bárbara...! Esa plaza Vitoria y esa Avenida, están que son una brasa é fuego y usted no vé sino llamiar y un hervidero é gente que anda como al sol...Vea...! Eso que salí e las fiestas y enderesé pá cá, ya se m'empezó á ñublar la vista y comencé á los trompezones...(...)

-Si no es eso, ché...lo que á mi me dá rabia, sino ese afán de mostrar cosas como en el teatro...! Pá que hacer todo ese alumbrao de la plaza y de L'avenida y dejar el resto é la ciudá como una boca é lobos...Si el gobierno no sabe ni lo que hace...Mariano lo que recibe visitas y pa osequiarlos, les mete luces hasta por las narices, mientras los pobres vecinos nos rompemos la crisma en la oscuridad ó tenemos que alumbrarnos con kerosén como en este barrio...No tenés á una é mis muchachas, sin ir más lejos, que anduvo de iluminación y casi se quebró una pierna cuando venía...Yo los quisiera poner á los brasileros en este barrio, pa que vieran la verdá...!

(...) -Vea, ¿sabe? Á mi me gustan las fiestas, ni aunque me rompa l'alma cuando vuelvo pa casa, porque ¡qué diablos! Buenos Aires está lindo y hay un lujo....!

-Vos no pasás de un caido 'el nido, m'hijito y te has de morir de sonso....Muchas luces y muchos brasileros y....la barriga chiflando...Si siquiera convidaran pa banquetes...Pero mirá quién, Roca....ese larga luces, pero á que no larga la cuchara? ⁷⁸

La iluminación eléctrica es justamente uno de los signos de progreso destacado en las "Páginas Artísticas" en contextos nocturnos como "A la salida del "San Martín" (Figura 23) donde los faroles irradian una luz blanca que destaca el centro de la escena donde la multitud se desplaza. Pero lo que el texto de Fray Mocho subraya son los contrastes entre las zonas opulentas y los barrios de una ciudad que conserva y acentúa sus espacios diferenciados.

El aumento demográfico impulsado por la inmigración masiva europea y el desarrollo de los sistemas ferroviarios y tranviarios⁷⁹ provocaron la extensión de la ciudad

⁷⁸ Fray Mocho, "Luz y sombra", *Caras y Caretas*, a. III, n. 109, Buenos Aires, 3 de noviembre de 1900.

⁷⁹ Los tranvías a caballo comenzaron a extenderse a partir de 1870 a través del establecimiento de tres compañías, la de Julio y Federico Lacroze, la de Mario Billinghamurst y la de Teófilo y Julio Méndez. A partir de 1896 comenzó a producirse la electrificación de la red. Durante la década de 1890, a pesar de la crisis financiera y política con que se inició se produjo una significativa expansión del sistema de tranvías, o *tramways* como se les denominaba en la época, de 56 millones de pasajeros se pasó a 123



23

“Páginas Artísticas. A la salida del San Martín”, *Caras y Caretas*, 1902.

hacia fuera, más allá de las calles céntricas, y nuevas poblaciones se incorporaron al ejido primitivo, como la Boca, Barracas, Flores y Belgrano a lo cual se añadieron nuevos suburbios.

La Boca, al sur del puerto y en la ribera del Riachuelo era un barrio ocupado principalmente por pobladores genoveses quienes habían construido sus casas de madera sobre pilotes para evitar las frecuentes inundaciones. Hacia el sudoeste se encontraba el matadero municipal y al oeste de Barracas, el basural en el cual se depositaban los desperdicios de toda la urbe. En sus adyacencias se encontraba el barrio Las Ranas, en el que vivían 2000 personas en condiciones marginales, muchas de ellas del cirujeo, escarbando en la basura objetos y alimentos.⁸⁰ Sin embargo esas condiciones produjeron que la tierra fuese accesible y todo el extremo sudoeste aumentó su población de 17.000 habitantes en 1904 a 103.000 en 1914. La Boca y Barracas estaban iluminados con faroles de gas, pero más al sur sólo algunas pocas cuadras tenían lámparas de querosene y sólo tres líneas de tranvías llegaban desde Flores.

El oeste presentaba en algunas zonas un aspecto similar al sudoeste con sus casas dispersas, huertas y animales pastando. Sin embargo, varias líneas tranviarias —desde 1910— y el ferrocarril habían contribuido al desarrollo de poblados más prósperos que los del sudoeste. Las calles por las que pasaba el tranvía se pavimentaron pero hacia 1910 no tenían servicios de agua potable, desagües y recolección de residuos y algunas pocas calles estaban iluminadas con gas. El floreciente barrio de Villa Devoto había crecido alrededor de las estaciones del Ferrocarril Pacífico y el Central pero otros poblados de la zona se encontraban más aislados y en peores condiciones de iluminación e higiene.

El poblado de Flores ya llevaba décadas de desarrollo a partir de la llegada de la primer línea de ferrocarril del país en 1857, la construcción de casas de veraneo en la década de 1870 por parte de familias de la élite, y la posterior llegada de obreros y empleados junto con la extensión de las vías tranviarias. Las manzanas a ambos lados de la Avenida Rivadavia gozaban de luz eléctrica, el resto disponía de iluminación a gas, alcohol o querosene.

Hacia el norte, cercano a los alrededores de la Plaza San Martín donde la alta burguesía había construido sus mansiones, se encontraban otros barrios recientes, algunos pobres, como los arrabales de Palermo y Bajo Belgrano. El bajo valor de la tierra en

millones en 1900 año en el cual existían diez compañías, a 169 millones en 1905 y 324 millones en 1910. Véase James R. Scobie, *op. cit.*, pp. 219 y 227. El *Baedeker de la República Argentina* afirmaba que en 1900 las vías tranviarias abarcaban una extensión de 394 kilómetros, con 1692 coches que realizaban 3.212.221 viajes para transportar en el año 115 millones de pasajeros.

⁸⁰ Jorge Ramos, "Tensiones urbanas: pobreza y marginalidad", en Margarita Gutman, *op. cit.*, p. 118.

Palermo produjo que la zona se presentara atractiva para obreros y empleados, y la población aumentó de 64.000 habitantes en 1904 a 103.000 en 1909. Más al norte, se encontraba el barrio de Belgrano, de historia y características similares al de Flores y acompañando el crecimiento de las vías tranviarias se desarrollaron los barrios de Chacarita y Villa Urquiza. La zona edificada de Belgrano había sido pavimentada así como algunas de Villa Urquiza pero había sólo faroles de gas en algunas calles importantes de Belgrano.⁸¹

Los suburbios ofrecían posibilidades al obrero especializado y al empleado para adquirir un lote y construir una vivienda, los créditos también contribuyeron, Villa Crespo por ejemplo a comienzos de la década de 1890 tenía más de 4000 habitantes, algunas fábricas, 28 comercios, un teatro y un colegio. Los barrios no eran unidades económicamente autosuficientes, pero los comercios del vecindario contribuían a su unidad social y económica, los barrios tenían pequeños comercios minoristas por lo general de comestibles, almacén, carnicería, panadería o talleres, que propiciaban intercambios entre vecinos que además establecían un vínculo económico a través del “fiado” o la venta con libreta. Esto indicaba un conocimiento y habitualidad de los clientes con el comerciante, el almacén o el café se erigieron entonces como centros barriales, sociales, económicos y hasta políticos de una comunidad. Sin embargo algunas imágenes (“El masitero”; (Figura 24) “Presenciando un asalto”) destacan vendedores ambulantes como formas de economía marginales que conviven en la ciudad con estas otras modalidades lo que ofrecía un ambiente pueblerino de ciertos barrios. Era el vecindario el que otorgaba identidad a los habitantes de Buenos Aires pero a medida que la ciudad fue transformándose, los transportes se hicieron más fluidos, las ocupaciones más variadas, el atractivo de las grandes tiendas y el entretenimiento del centro fueron absorbiendo al barrio. Se tornó habitual ver familias obreras paseando por el centro y en las “Páginas Artísticas” se representa en mayor medida el centro que los barrios.

Los contrastes se observan entonces en diversidad de niveles, y sin necesidad de alejarse a los suburbios alcanzan al propio centro de la ciudad y a los barrios de mayor lujo. Como sucedió en otras ciudades del mundo el valor de la propiedad y la presión del mercado fue alejando a las clases trabajadoras del centro de la ciudad hacia los suburbios. El periodo se caracterizó por el desarrollo de la industria primaria de exportación (frigoríficos, molinos harineros) y por algunas industrias de consumo (fosforerías, jabonerías, gráfica, herrerías) y el sector de la construcción empleaba gran cantidad de mano de obra. El carácter incipiente de la industria y las actividades de tipo artesanal, en pequeños talleres o en el domicilio implicaba una dispersión de la clase trabajadora. Si bien

⁸¹ James R. Scobie, *op. cit.*, pp. 29-56.

PÁGINAS ARTÍSTICAS



El masitero, por Eusevi

el centro de la ciudad y la Boca concentraban la mayor cantidad de conventillos e inquilinatos, por las cercanías a las fuentes de trabajo, la periferia urbana fue creciendo. Entre 1895 y 1909 Buenos Aires duplicó su población, y cuando la ocupación no demandaba una localización estable como la construcción o cuando la tarea se realizaba en el domicilio (sastres, talabarteros) las residencias podían alejarse del centro como a Flores o Palermo, que ofrecían viviendas más baratas y de mejores condiciones que muchos de los arrendamientos del centro.⁸²

Hasta la electrificación del sistema tranviario, el tranvía como medio de transporte era más utilizado por empleados que obreros debido al precio del pasaje, el tranvía eléctrico redujo las tarifas y devino accesible a obreros y jornaleros. El hecho de que muchos obreros e inmigrantes recién llegados se quedaron habitando el centro otorgaba a los distritos más cercanos a la Plaza de Mayo un aire de diversidad de clase, etnias y culturas mayor aún que en las zonas suburbanas, aunque éstas también tenían una composición social de cierta heterogeneidad. Hubo distritos al norte de la Plaza de Mayo en los cuales no sólo el valor de la tierra era más elevado sino las tarifas del transporte, entre Plaza San Martín y el cementerio de la Recoleta se abonaba 15 centavos el pasaje mientras que en otros lugares y para trayectos más largos sólo 0,10.

Ciertas “Páginas Artísticas” tematizan las diferencias sociales a través de representaciones de los trabajadores, los espacios en los que interejenían, desarrollaban sus tareas u oficios, o los lugares que habitaban, como un patio de conventillo o un suburbio marginal. Algunas de estas imágenes devuelven la textura densa de una sociedad clasista y clasificada y muestran otro perfil al del aspecto moderno de la metrópolis del progreso. Sin embargo, el sentido y el lugar social de las clases trabajadoras que estas imágenes abordan no resulta homogéneo. En “El almuerzo de los empedradores” (Figura 25) los trabajadores no aparecen como un accidente visual del paisaje urbano como en otras escenas, son acá el centro de la composición, aunque el tema sea en parte el progreso y las chimeneas humeantes del fondo.

La representación de la pobreza y las escenas que exhibían a los trabajadores como protagonistas -que el realismo europeo de mediados del siglo XIX había ascendido a categoría de asunto pictórico digno de representarse y que artistas como Honoré Daumier habían llevado además a la página impresa⁸³-, habían sido escasamente representadas por

⁸² Ana María Facciolo, “Crecimiento industrial, expansión metropolitana y calidad de vida. El asentamiento obrero en la región metropolitana de Buenos Aires desde principios de siglo”, en *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales*, v. 20, n. 80, Buenos Aires, enero-marzo de 1981, pp. 549-568.

⁸³ Linda Nochlin, *op. cit.*, pp. 28-34.



25

“Páginas Artísticas. El almuerzo de los empedradores”, *Caras y Caretas*, 1901.

los artistas argentinos. Existe una vinculación iconográfica entre algunas de estas obras que desde el naturalismo de fines del siglo XIX habían considerado la cuestión de la pobreza urbana, los conflictos sociales derivados de las luchas reivindicativas de los trabajadores o su represión con algunas de las imágenes propuestas en las “Páginas Artísticas”.

Para los realistas los temas de la vida cotidiana constituían asuntos literarios o artísticos tan valiosos como los heroicos temas históricos o religiosos. El obrero, el campesino, la lavandera, la prostituta eran contemplados con franqueza y en toda su miseria, ya que el realismo sostenía una vinculación ética e ideológica con la verdad derivada del compromiso social y político. Por lo tanto, se eludía el embellecimiento de los temas, a tal punto que los críticos consideraron las pinturas de G. Courbet toscas y carentes de valor artístico por la falta de delicadeza y decoro con que sus personajes estaban representados.⁸⁴

Entre las obras pictóricas argentinas que en las últimas décadas del siglo XIX aludían a una iconografía de temática social se destacan *La sopa de los pobres* de Reinaldo Giúdice de 1887 y *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova de 1894.⁸⁵ Pintores formados en Italia en una tradición academicista naturalista con especial atención en el manejo del color y de la luz, conciben estas obras eludiendo las premisas del naturalismo internacional que presentaba en los salones europeos interpelando temas de pobreza urbana, muchas de ellas de modo pintoresquista. En particular, *Sin pan y sin trabajo* corresponde al contexto de un periodo en el cual las clases trabajadoras en la Argentina se habían constituido como “clase social que diseñaba sus medios y sus formas de acción para mejorar las condiciones de vida y de trabajo”⁸⁶ organizándose sindicalmente y despertando la preocupación de la industria capitalista y de las autoridades nacionales.

En 1894 cuando *Sin pan y sin trabajo* se presentó en la segunda exposición del Ateneo, Ernesto de la Cárcova era miembro, junto con Eduardo Schiaffino, del Centro Socialista Obrero, agrupación vinculada con la Federación Obrera, que devendría más tarde en el Partido Socialista y entre cuyos miembros se encontraban también Juan B. Justo, José Ingenieros, Roberto J. Payró, Leopoldo Lugones, Alberto Ghirardo. Laura Malosetti estudió la recepción de esta obra tanto en los periódicos locales como en la crítica en Estados Unidos cuando la obra formó parte del envío argentino a la Exposición Universal

⁸⁴ Véase T. J. Clark, *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

⁸⁵ Laura Malosetti Costa, *op. cit.*, p. 290 y ss. Véase asimismo AAVV, *Primeros modernos en Buenos Aires*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.

⁸⁶ Mirta Zaida Lobato, “Los trabajadores en la era del ‘progreso’”, en Mirta Zaida Lobato (dir.), *Nueva historia argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, p. 467.

de Saint Louis en 1904 y obtuvo un “Gran Premio”. En el ámbito local la pintura fue ponderada como una gran obra de arte, su factura fue considerada “digna de admiración”, un cuadro “poderoso”, una “gran tela, sentida y bella”.⁸⁷ Una nota de Payró alude en un fuerte discurso al compromiso político de la obra, en cambio otros críticos que se ocuparon de ella consideraron su tema circunstancial, un accesorio a través del cual plasmar una obra de calidad, y otros se refirieron al mensaje de la obra en términos negativos, como una propuesta que incitaba a la violencia en la resolución de los conflictos sociales. En Saint Louis en cambio, la obra fue elogiada en clave claramente política.

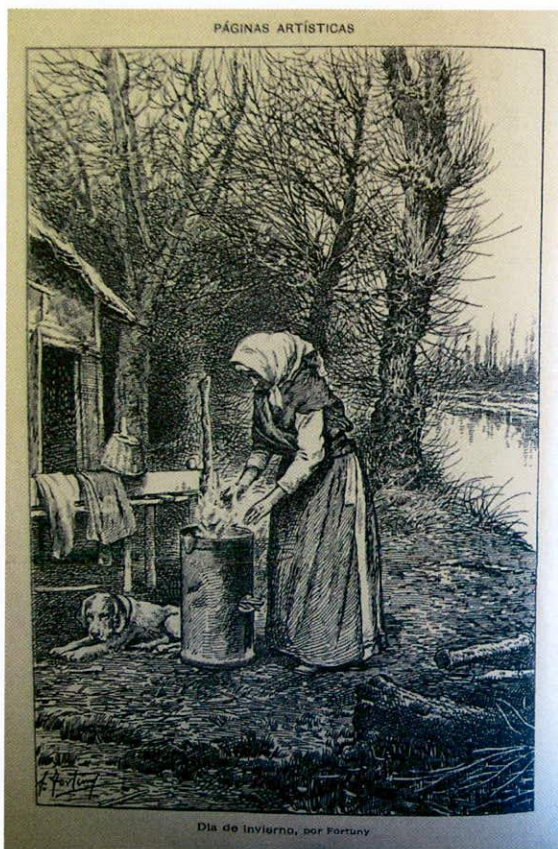
Quizás otro sea el caso de *La hora del almuerzo* de Pio Collivadino pintado en Italia en 1903 que representa el trabajo “desde adentro, sin intenciones declamatorias ni conflictivas, más bien estableciendo una simpatía entre el pintor (...) y los trabajadores que representa.”⁸⁸ *Sin pan y sin trabajo* rechaza el detalle naturalista, la perspectiva está resuelta con ciertas libertades, y finalmente lo que se demuestra es que entre el naturalismo pictórico, el simbolismo de las figuras y el compromiso colectivo que pueda haber existido en las intenciones del pintor las fronteras son porosas y los sentidos plurales.

Del mismo modo en las representaciones de la pobreza o de los trabajadores de *Caras y Caretas* puede leerse un sentido oscilante, los conflictos no son directamente presentados pero las imágenes exhiben una crudeza que no disfraza ni embellece el tema. En “El almuerzo de los empedradores”, ilustración de Francisco Fortuny publicada en 1901, los trabajadores no se encuentran en una animosa charla como en la obra de Collivadino, el paisaje es desolado, la ciudad, lejana. El personaje de “El cuarteador” duerme sentado vencido por la fatiga y escondiendo el rostro en una pañoleta que tal vez no resulta suficiente para resguardarlo del frío, “El guardabarreras” muestra su perfil amargo, su traje ajado y sus alpargatas, todos en escenas despojadas, sin detalles pintoresquistas. Un realismo que se exhibe en otras dos ilustraciones de Francisco Fortuny, que a pesar de la diferencia de técnica de ilustración repiten un esquema iconográfico en el gesto de la mujer y las cabezas de ambas cubiertas con pañuelos. En “Día de invierno”, (Figura 26) los trazos de la pluma de las decenas de líneas vibrantes y toques irregulares que conforman las ramas de los árboles sin hojas refuerzan la crudeza del invierno para el cual el fuego no llega a reconfortar; en “Mama ¡aún vive!” (Figura 27), los niños descalzos y la hierba desprolija aportan detalles que no son inocentes, la ciudad moderna ocupada por la burguesía está lejos en este patio trasero de la metrópolis que se aspiraba mostrar al mundo.

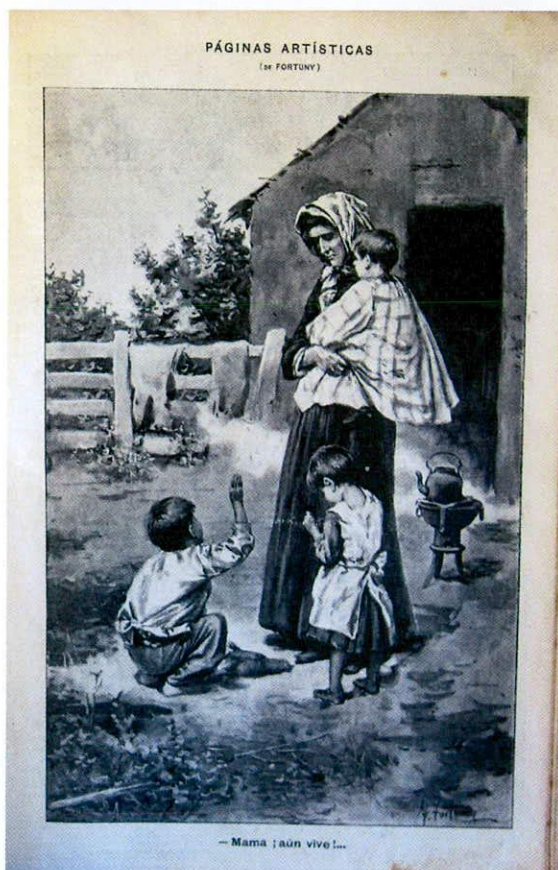
Similares oscilaciones son sugeridas en el espacio discursivo de la publicación. En

⁸⁷ Críticas citadas en Laura Malosetti, *op. cit.*, pp. 307-309.

⁸⁸ Laura Malosetti Costa, *Collivadino*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2006, p. 62.



26
 “Páginas Artísticas. Día de invierno”,
Caras y Caretas, 1899.



27
 “Páginas Artísticas. Mama. Aún
 vive”, *Caras y Caretas*, 1899.

diversas notas los “pobres” son tratados con simpatía, describiendo sus vidas a la espera “con paciencia de días mejores” y después de una jornada de dura labor, en el taller, en la fragua, a menudo a la intemperie, su familia lo espera con los brazos abiertos para comer “alegremente” en la modesta mesa de pino un pobre guiso. Antes de dormir le cuenta cuentos a sus hijos mientras su mujer “hacendosa repasa la ropa de sus chiquilines” y, salvo cuando la enfermedad o la falta de trabajo aparecen y “la tristeza se apodera de la casa del pobre”, éste se queda esperando la caridad ya que “en el mundo siempre habrá ricos y pobres”.⁸⁹ En ciertas crónicas la existencia de los pobres y en particular los “atorrantes”, personas desamparadas para quienes la municipalidad había instalado un asilo nocturno, representaban una “visible mácula de desdoro para el orgullo de esta gran ciudad de los palacios áureos” y donde hasta “los habitantes del Jardín Zoológico viven con magnificencia”.⁹⁰ Sin embargo, en hechos represivos hacia manifestaciones de la clase obrera, los cronistas de *Caras y Caretas* condenan el sangriento accionar de la policía.⁹¹

Pero al igual que la cita de Pellicer que encabeza este capítulo señala a Buenos Aires como un espacio escenográfico que se ofrece al espectáculo, las imágenes de las “Páginas Artísticas” presentan una retórica especial que a la vez que enfatizan ciertos temas en un aparente compromiso social o político, practican en su modalidad visual una estética naturalista de lo fragmentario que muestra una “porción de vida”.⁹² Las escenas se perciben como un momento congelado y numerosos personajes se encuentran cortados en los bordes como una experiencia de lo real, que paradójicamente refuerzan el carácter de artificio, como parte de la escenografía montada y construida como una representación más del Buenos Aires de entresiglos. Esta fragmentación está estrechamente vinculada con los modos de producción de la crónica literaria y visual, la segmentación espacial y temporal distintas de la modernidad y de su producción discursiva en la cual los lenguajes se mezclan y yuxtaponen en el soporte periodístico. De igual modo, los códigos visuales del modernismo, naturalismo, realismo o pintoresquismo nutren las producciones de los ilustradores de *Caras y Caretas*. La condición de *flâneur* de estos ilustradores no habilita sólo su manera de experimentar la ciudad sino también su modo de representarla y de convertir esa experiencia cotidiana en objeto de exhibición y consumo, salón o vidriera.

⁸⁹ Alfonso Pérez, “La vida del pobre. La vida del rico”, *Caras y Caretas*, a. VIII, n. 337, Buenos Aires, 18 de marzo de 1905.

⁹⁰ “El invierno de los pobres. Una visita al asilo municipal”, *Caras y Caretas*, a. VIII, n. 348, Buenos Aires, 3 de junio de 1905.

⁹¹ “Los sucesos sangrientos del domingo”, *Caras y Caretas*, a. VIII, n. 347, Buenos Aires, 27 de mayo de 1905.

⁹² Al respecto de este aspecto del naturalismo véase Linda Nochlin, *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper & Row Publishers, 1989, p. 88.

Las ilustraciones y sus modos de producción

La abundante presencia de imágenes en la prensa de circulación masiva modificó los modos de producción y favoreció el recorte del campo de la ilustración con sus particularidades y los comienzos de la profesionalización de los ilustradores, si bien siempre este campo mantuvo amplias zonas de contacto que lo ligaban al terreno artístico, dentro del marco más general de la cultura visual. Examinar esto en el microcosmos de *Caras y Caretas*, a pesar de la singularidad, permite -por su carácter de modelo para otras publicaciones- establecer algunos diagnósticos de conjunto.

En las modificaciones en los procesos de producción que desarrollaron los periódicos masivos ilustrados el encuentro entre escritor y dibujante, dado por mutua afinidad, o de carácter más racional, propiciado por el editor o director artístico, muestra la existencia de varias modalidades que operaron en la elección de un ilustrador. A menudo se observan parejas estables como la de Fray Mocho y Manuel Mayol,⁹³ o posteriormente Fray Mocho y Giménez. A modo de ejemplo puede observarse en el año 1902, de trece cuentos de Fray Mocho publicados, once fueron ilustrados por Aurelio Giménez. Godofredo Daireaux y Francisco Fortuny constituyen otro par⁹⁴, aunque más circunstancial y luego de 1905 a Leopoldo Lugones y a Horacio Quiroga suele ilustrarlos Mario Zavattaro. El tipo de texto o tema abordado podían determinar la convocatoria de un ilustrador, como puede comprobarse en los primeros años con respecto a Francisco Fortuny y los temas gauchescos. La concentración temática que impregna los textos de algunos números, como por ejemplo los relatos sobre el carnaval en las fechas de febrero, indica un criterio editorial que regía solicitando relatos e imágenes. La disponibilidad o el azar podían establecer otras parejas, y el marco de la redacción de un periódico como espacio de sociabilidad estimulaba relaciones intelectuales y de amistad entre escritores e ilustradores. Esos vínculos se establecían habitualmente en los ambientes intelectuales compartidos como lo confirma en un relato el pintor Carlos Ripamonte relacionando a Rubén Darío con Ernesto de la Cárcova en una mesa del Aue's Keller, sitio precisamente frecuentado por los redactores e

⁹³ Ambos compartían ya una trayectoria en común en el periódico satírico *Don Quijote*, junto también a José María Cao.

⁹⁴ Roberto Amigo analizó esta red de contactos e intereses intelectuales entre artistas y literatos que trascienden la publicación y las necesidades de ilustración de los relatos. En 1901 Daireaux publica *Tipos y paisajes criollos* con viñetas y encabezados de Francisco Fortuny. Luego los encargos de Daireaux fueron dirigidos hacia sus amistades como Eduardo Sívori y Martín Malharro, aunque "con menor fortuna visual". Roberto Amigo, "En memoria del maestro. Godofredo Daireaux y Eduardo Sívori en el archivo Mario A. Canale", en Roberto Amigo y María Isabel Baldasarre, *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006. pp. 16-17.

ilustradores de *Caras y Caretas*:

El “Responso”, a Verlaine, (Darío) lo escribe una noche, formando parte de la familia artística argentina, sobre una mesa del Aue’s Keller, durante una de las tantas “veladas” de aquella bohemia singular, que dejara rastros tan brillantes en el actuar del culto encendido...De la Cárcova “ilustra” con un dibujo interpretador ese “Responso”.⁹⁵

Podemos inferir también que algunos escritores expresaban sus preferencias demandando la participación de algún ilustrador en particular. La correspondencia de Horacio Quiroga, quien comenzó a colaborar en *Caras y Caretas* en 1905, testimonia esas probables inclinaciones. En una carta dirigida al secretario de redacción de *Caras y Caretas*, Luis Pardo, Quiroga apunta:

Va larga historia-cuento para muchachos chicos, que creo gustará. Tengo 8 o 10 de esos hechos en la cabeza –cada uno de media página -. Si le agradan, mándemelo decir con Romerito para evitarme trabajo de escribirlos en balde.

Escribo hoy a Cao, invitándolo deferentemente a que quiera hacer unas cuantas viñetitas para el cuento ése. Él lo hará muy bien⁹⁶

En otro mensaje, sostiene: “Escribí el otro día a Sirio, diciéndole cuánto me agradaba, pero rompí la carta, (...). Más lo cierto es que Sirio me encanta”⁹⁷ y en la correspondencia con su amigo de juventud de Salto, José María Fernández Saldaña (Maitland), historiador y periodista aficionado al dibujo que envió a través de Quiroga algunas ilustraciones que fueron publicadas en el semanario, sugiere:

..te digo que escribiré algo a este respecto: Un día –estábamos pupilos en el colegio- el director, que a su vez nos daba clase de moral, hizo fiesta para llevarnos al Jardín Botánico. Fuimos. Día de primavera. Al salir e inclinarme sobre un *viburnum prunifolium*, vi un sapo. Llegaron los otros. El director llega y se le ocurre, lleno de alegría, ponerlo sobre la vía del *tramway* para que éste lo aplaste, como así fue en efecto. Esta fue la primera lección de moral práctica que recibí. Hay algo más, pero lo apuntado es lo más agarrable para un dibujero. Si tomas la escena de la vía, no te olvides de ponerle al director yaqué y sombrero de paja. Aún podrías poner en gran primer término, de espaldas, el director y cuatro o cinco chicos, perpendiculares a la vía; por ahí el sapito y el *tramway* en perspectiva derecha al ojo. En fin, lo que Dios te dé a entender.⁹⁸

De modo que el escritor podía señalar al ilustrador cuál pasaje de la narración representar y qué elementos del texto poner en foco (“lo más agarrable para un dibujero”), pero además este párrafo indica que muchas veces la proximidad de la imagen podía intervenir en los modos de producción textuales, ya que al momento de producir un relato, y sabiendo que éste iba a ser ilustrado, la imagen estaba presente desempeñando una función tal vez inspiradora.

La multiplicación de publicaciones ilustradas al estilo de *Caras y Caretas* en los

⁹⁵ Carlos P. Ripamonte, *Vida*, Buenos Aires, Gleizer, 1930, p. 42.

⁹⁶ Horacio Quiroga, *op.cit.* p. 273.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 272. Alejandro Sirio ilustró en *Caras y Caretas* a partir de 1912.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 153-154.

primeros años del siglo XX y su necesidad de ilustradores habilita el desarrollo de la profesión del ilustrador, que, sin embargo, tiene su precedente en los ilustradores y caricaturistas quienes, con menor demanda, existieron y trabajaron durante el siglo XIX. El mundo de la ilustración se constituye particularmente como una zona de hibridez entre el mundo del arte y el de la cultura masiva en la cual se ponen en contacto ilustradores, grabadores, pintores, entre otros, sus competencias y aspiraciones, sus tradiciones culturales y sus diferentes modos de visualidad. En el contexto de la cultura visual, las ilustraciones de una publicación periódica ilustrada desarrollan un modo de visualidad relacionado con los distintos modos en vigencia -académicos o populares- y con las tradiciones, en términos de temas, estilos y modos de producción. Esto puede arrojar luz sobre el reconocimiento de los factores que estructuran los sistemas y los bordes que contribuyen a mostrar los cánones, tradiciones y cruces de géneros,⁹⁹ como ilustración gráfica y pintura.

La profesionalización del escritor y del artista ha sido descripta por varios investigadores, y con respecto al primero se ha destacado el rol que cumplieron los periódicos en el proceso.¹⁰⁰ Entre los artistas plásticos -pintores y escultores principalmente- la profesionalización implicó el desarrollo de un campo que abarcó además de las tareas propiamente artísticas, las actividades institucionales, educativas y de difusión, con el objetivo de promover la conformación de un público y de un mercado, así como la jerarquización de las propias prácticas artísticas hacia un nivel intelectual y crítico.¹⁰¹ En cambio, quienes siguieron el camino de la producción de imágenes para la prensa masiva trazaron diferentes vías que fueron recortando los límites del propio sistema, y se encontraron dentro de un marco comercial que les ofrecía apoyo para su desarrollo, ya que la construcción de un público y de un mercado y las actividades de difusión se encontraban en manos de quienes ejercían el rol de editores de las publicaciones en las cuales los ilustradores colaboraban. Pero los ilustradores se fueron multiplicando al mismo ritmo que las publicaciones periódicas, los trabajos, producciones y los espacios para ilustrar. Así lo afirma el ilustrador Alejandro Sirio algunas décadas más tarde:

Los que desde hace treinta y dos años dibujamos como ilustradores en los libros y revistas

⁹⁹ En relación con la cultura visual como un sistema complejo véase Margaret Cohen, Anne Higonnet, "Complex culture" en Schwartz, Vanessa y Jeannene M. Przyblyski (Ed.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. Nueva York, Routledge, 2004. pp. 23-25

¹⁰⁰ Véase Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, CEAL, 1983; Jorge Rivera, "El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1810- 1900) en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, vol. 3, CEAL, 1981; Jorge Rivera, "La forja del escritor profesional (1900- 1930) Los escritores y los nuevos medios masivos" en *Ibid.*

¹⁰¹ Véase Laura Malosetti Costa, 2000, *op.cit.* pp. 16-17.

argentinas, vimos surgir en los años que siguieron a nuestro centenario, los primeros y escasos ilustradores argentinos y nos maravillamos al contemplar los centenares de artistas argentinos que viven hoy del oficio de ilustrador de libros; los cientos de dibujantes, caricaturistas, retratistas e historietistas de las revistas y diarios; centenares de dibujantes dedicados a la publicidad comercial de los catálogos y la gran cantidad de dibujantes expertos que necesitan nuestros ministerios y reparticiones para sus folletos.¹⁰²

Pintores e ilustradores comparten a menudo una formación común. Las trayectorias individuales de los ilustradores, a pesar de las variantes, revelan que muchos de ellos eran inmigrantes y habían tenido práctica artística en sus lugares de origen y hasta algunos una educación académica.¹⁰³ Francisco Fortuny había estudiado en Cataluña con el pintor Ferrán y luego cursado estudios de Bellas Artes en la Real Academia de San Fernando, en Barcelona. Manuel Mayol había estudiado en la Academia de Bellas Artes de Cádiz, dirigida entonces por Ramón Rodríguez; José María Cao, en cambio, se había formado trabajando en una fábrica de loza primero en Galicia, luego trabajó con los escultores Nemesio Martínez y José María López hasta ser convocado para dirigir otra fábrica de porcelana. Pero también la redacción de *Caras y Caretas* se constituyó como espacio de formación. Tal parece ser el caso de Villalobos a quien en el número aniversario del 7 de octubre de 1899 se lo presenta como un joven, adquisición de la casa que “tuvo un buen maestro, Cao” y quien “va creciendo y nutriéndose al calor del invernadero de Mayol”.¹⁰⁴

En el mismo plano discursivo, puede apreciarse la valoración que el periódico hace de sus propios ilustradores, desplegando una serie de ideas, a menudo ambiguas y contradictorias, en relación con el *status* del artista. En el citado número aniversario *Caras y Caretas* se refiere a sus ilustradores como dibujantes, caricaturistas, pero a veces también como artistas, calificativo seguramente más conveniente para la autopromoción de la publicación. Pero ninguno de ellos recibe el título de “maestro” con el que se nombra al pintor Madrazo, o a Eduardo Sívori.

La interacción de los campos y la percepción de los ilustradores de encontrarse

¹⁰² Alejandro Sirio, “La escuela argentina del arte del libro”, en *Artes Gráficas*, a. II, n. 6, Buenos Aires, enero-marzo de 1943.

¹⁰³ La lista de ilustradores dada por la propia publicación correspondiente al primer año incluye a: Arturo Eusevi, José María Cao, Cándido Villalobos, Francisco Fortuny, Aurelio Giménez, Juan Sanuy, Ramón de Castro Rivera, José Foradori, Eduardo Holmberg, R. Steiger, H. Vaccari, José Capadabal. Más adelante se incorporan: Juan Hohmann, Mario Zavattaro, Navarrete.

¹⁰⁴ Para los datos biográficos véase “Francisco Fortuny” *Éxito Gráfico*, a. IV, n. 37, Buenos Aires, enero de 1909, pp. 4-5; Alberto Vilanova Rodríguez, *Los gallegos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Galicia, 1966; Vicente Osvaldo Cutolo, *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*, Buenos Aires, Editorial Elche, 1962; Vicente Osvaldo Cutolo, *Diccionario de alfonimos y seudónimos de la Argentina (1800-1930)*, Buenos Aires, Editorial Elche, 1962; Dalmiro Corti, “Manuel Mayol”, *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de agosto de 1965, “El periodismo español en la Argentina. Diarios, revistas y profesionales”, *La Nación*, Número especial en el Centenario de la proclamación de la Independencia, Buenos Aires, julio de 1916; *Caras y Caretas*, a. II, n. 53, Buenos Aires, 7 de octubre de 1899.

trabajando entre las “bellas artes” y la cultura gráfica es una cuestión que persiste hasta nuestros días en la perspectiva de algunos ilustradores que pueden afirmar refiriéndose al periodo de la década de 1970:

Mi intención por devenir artista plástico se disipaba a gran velocidad cuando tuve conciencia de que estaría recluso en un ghetto asfixiante, aunque no abandoné la academia porque la destreza en el manejo de las herramientas se obtenía allí mucho mejor que en otro lado, y además siempre aparecía algún que otro profesor interesante. (...) Ahí recordé uno de los tantos oficios del tráfuga de mi abuelo gallego: el contrabando. Compraba en América cosas que no había en Galicia y gracias a eso se lo pasaba viajando entre puerto y puerto. Yo también había resultado ser un contrabandista. Traficaba elementos de la gráfica a la plástica y cuestiones típicamente pictóricas a la gráfica. Evidentemente, lo nuestro era la frontera.¹⁰⁵

Sin embargo, más allá del discurso, en *Caras y Caretas* la firma del ilustrador se encuentra siempre presente como señal de autenticidad, de originalidad, en términos de exhibir el esfuerzo de producción, ya que a diferencia de otras publicaciones locales que copiaron, plagiaron o reprodujeron imágenes tomadas de otras revistas, *Caras y Caretas* reproducía imágenes propias semana a semana. Por otra parte, a diferencia de otras publicaciones que reproducían obras de arte en técnicas de grabado industrial a color como la llamada oleografía, *Caras y Caretas* publica ilustraciones originales y las llama “Páginas Artísticas” entendiéndolo que el arte se refiere a la ilustración en sí misma.

La firma indica también un carácter individual, una categoría diferente de una imagen que se reproduce en serie. En efecto, dentro de la propia revista los ilustradores no eran trabajadores anónimos como los grabadores u otro tipo de operadores. Cada uno de ellos es reconocido en su individualidad en el citado número aniversario en el cual se los homenaja con foto, texto y retrato caricaturizado, al igual que a los colaboradores literarios. Esto representa asimismo, un síntoma del valor que la revista otorgaba a los aspectos visuales del periódico.

Las artes gráficas y el campo artístico mantuvieron durante el siglo XIX conexiones muy estrechas. Pero hacia fines de siglo, el campo de la industria cultural masiva y su sistema de producción de imágenes comienza a demandar una atención específica, aunque las zonas de contacto entre los diferentes sistemas eran aún muy amplias debido al carácter incipiente del fenómeno. En algún momento de las carreras individuales se produce un punto de inflexión en el cual se define la pertenencia al campo de la ilustración para los medios masivos, sin que esto implique necesariamente una relación de exclusividad con la cultura gráfica.

Una idea común que subyace en los relatos biográficos de los ilustradores indica

¹⁰⁵ “Entre la academia y el kioskito. Entrevista a Carlos Nine”, *Sacapuntas*, a. I, n. 2, Buenos Aires, Asociación de Dibujantes de Argentina, diciembre de 2006, www.-a-d-a.com.ar. Acceso el 21/11/2009.

que éstos, siendo artistas talentosos debieron volcarse a la ilustración no por elección sino por necesidad de subsistencia en el mercado de trabajo.

Sería difícil determinar su preferencia entre el lápiz y el pincel, pues en todo es consumado artista. Su producción inmensa es la del dibujante, y casi se diría que es pintor por afición accidental. Sin embargo, hombre práctico Fortuny, modesto siempre, laborioso como ninguno, conocedor del medio ambiente en que se mueve, se ha entregado al dibujo, porque en este país del dibujo se vive y no del cuadro. (...) Pero la lucha por la vida trocó la idealidad por la realidad avasalladora, y al dibujo fueron dedicadas todas las facultades del artista¹⁰⁶

Al respecto de Manuel Mayol Dalmiro Corti afirma:

Contaba veinte años de edad y ya sentía la necesidad de volcar en otros moldes su temperamento ansioso de nuevos horizontes para evadirse de las gastadas maneras aplicadas en los talleres que conocía. Deseando salir de esa monotonía para ubicarse según su vocación le señalaba, eligió Buenos Aires donde solamente se estilaba, al decir de su gran compañero y amigo José María Cao, 'la compraventa a golpe de martillo de cuadros importados, garantidos, siguiendo la corriente mercaderil, mientras los escasos pintores del país, nacionales o no, se morían de inanición, salvándose unos pocos que entraron resueltamente en el bric-a-brac de los rematadores'. Llegado a Buenos Aires en 1888 Mayol eludió esa vía, pero debió pintar y dibujar de todo: viñetas, caricaturas en diarios y revistas, litografías, ilustraciones en libros, retratos, *panneaux* decorativos, escenografía y hasta dibujos para bordadoras (...) En un país joven como la Argentina, las cosas del arte eran endeables y los momentos difíciles.¹⁰⁷

Sin embargo, a pesar de la brecha del mercado existían espacios compartidos y *Caras y Caretas* registra la participación de algunos de sus ilustradores en exposiciones artísticas de obras pictóricas como el caso de Fortuny y Mayol en el salón "Freitas y Castillo" junto a obras de Schiaffino, Sívori, Ballerini y Forcignano en la exposición de arte argentino del año 1901.¹⁰⁸ Por otra parte, artistas adscriptos al campo de la pintura participaban activamente en concursos de afiches o publicidad como Eduardo Sívori o Pio Collivadino en el concurso de Cigarrillos Paris, también de 1901.

Se nota por otro lado, un esfuerzo por parte del semanario por jerarquizar la labor de los ilustradores al nivel "artístico" de las expresiones entonces más prestigiosas como la pintura o escultura, exhibido en notas acerca de los citados concursos de publicidad.

Éxito colosal puede llamarse el obtenido por los Sres. Laclaustra y Sáenz, en el concurso que han organizado para un cartel anunciador del famoso Coñac Domecq, con la concurrencia de 131 obras de verdadero arte, habiendo sido la exposición de ellas, un acontecimiento porque han desfilado por el local de la Av. de Mayo, donde estaba instalada, todo el público inteligente de Buenos Aires.¹⁰⁹

Sin embargo, se admite que un buen cartel puede hacerse en "un buen día de

¹⁰⁶ "Francisco Fortuny", *Éxito Gráfico*, *op. cit.*

¹⁰⁷ Dalmiro Corti, *op. cit.*

¹⁰⁸ "Arte y artistas", *Caras y Caretas*, a. IV, n. 165, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1901.

¹⁰⁹ "Concurso de carteles del Coñac Domecq", *Caras y Caretas*, a. IV, n. 147, Buenos Aires, 27 de julio de 1901.

humor artístico”, y se celebra que el gusto artístico del público porteño se “vaya depurando gracias a las exposiciones de cuadros y esculturas que con tanta frecuencia se efectúan en Buenos Aires.”¹¹⁰

El tipo de demanda al que un ilustrador está sujeto puede notarse en otro pasaje de la correspondencia de Horacio Quiroga cuando le responde a su amigo Fernández Saldaña acerca de su colaboración en el semanario:

Querido Maitland:

Llevé el dibujo del diálogo a Cao y le gustó. Me dijo así: ‘dígame que *dibuje bien*, y que le publicamos esas cosas porque son una nota nueva en *Caras y C.* El mozo tiene gusto, sus dibujos son de efecto bonito, pero que no se olvide de esto: que dibuje bien’. (Parece que hacía referencia al brazo derecho del que habla y a su mano izquierda, y al perdido brazo derecho del que escucha.) ‘Dígame que esos golpes de efecto en el codo ([derecho]) del brazo derecho del narrador no ocultan la imperfección del dibujo. Que trabaje fuerte y la cosa irá bien.’¹¹¹

La sugerencia de Cao -“...que dibuje bien”- está aludiendo quizás, al ajuste a los cánones vigentes del sistema visual académico, o quizás a la separación con respecto a la concepción de la imagen en las publicaciones satíricas que *Caras y Caretas* consideraba “decadente” y “excesiva para los tiempos”¹¹². Pero los términos de “buen gusto”, y “efecto bonito” no difieren totalmente de los utilizados por Pio Collivadino, entonces director de la Academia de Bellas Artes, en sus apuntes con indicaciones para los profesores. Collivadino sugiere evitar la corrección gráfica, que el alumno comprenda que el dibujo no consiste en hacer una ampliación fotográfica del natural, conducirlo a ver primero el conjunto total, a colocar todo bien en el papel de *modo agradable*, y “acostumbrar al alumno a colocar bien el modelo en su respectivo dibujo para que aprenda a tener buen gusto”.¹¹³ Los programas de dibujo de la Academia estaban basados en el tradicional método de copia de yesos para los cursos inferiores y modelo vivo y estudios al aire libre en los cursos superiores. Pio Collivadino implementó reformas en 1910 en los programas de la Academia considerando que sólo quienes eran verdaderamente talentosos podían ser auténticos artistas, de modo que la enseñanza debía orientarse también al aprendizaje de habilidades y técnicas auxiliares relacionadas con las artes aplicadas, decorativas, industriales y gráficas, como moldería, escenografía, vitrales, cerámica, ilustraciones y grabado, que permitiera a todos aquellos que no habían sido dotados de talento, puedan desarrollarse para la “práctica de la vida”.¹¹⁴ A partir del año 1911 el Instituto Argentino de Artes Gráficas brindaba formación a los trabajadores gráficos y tenía su cátedra de “Dibujo” que se suma

¹¹⁰ “El affiche en Buenos Aires”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 150, Buenos Aires, 17 de agosto de 1901.

¹¹¹ Horacio Quiroga, *op.cit.*, 2007. p. 156.

¹¹² “Caras”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 53, Buenos Aires, 7 de octubre de 1899.

¹¹³ Citado en Laura Malosetti Costa, *op. cit.*, 2006. pp. 133-155.

¹¹⁴ Véase Laura Malosetti Costa en *Ibid.*

a la Academia en las posibilidades de un aprendizaje formal.

Probablemente muchos jóvenes formados en estos cursos engrosaron las filas de los ilustradores gráficos, de modo que pintores e ilustradores podían tener una educación común, pero la profesionalización por ambos lados planteó la necesidad de competencias específicas para desenvolverse en un medio u otro. Pintores e ilustradores se diferencian en sus prácticas de trabajo, objetivos e inserciones institucionales.

La profesionalización del ilustrador requiere una adaptación al medio que solicita el trabajo. A menudo se dice que el ilustrador se mueve con mayor libertad que el pintor ya que no debe ajustarse a los cánones académicos o de cierta vanguardia. Pero si bien puede estar al margen de la institución artística, se ubica “en el corazón del nuevo campo de la edición de imágenes, y se introduce en la comunicación de masas y él es quien alcanza el éxito y el voto del gran público.”¹¹⁵ ¿Qué implica entonces trabajar para un periódico masivo? Uno de los aspectos que se destaca en el número aniversario de *Caras y Caretas* es la celeridad para cumplir con los trabajos y la flexibilidad de los ilustradores para adaptarse a los diferentes géneros que la revista les demandaba, las caricaturas, la ilustración de la literatura, las páginas artísticas. Sin embargo, se observa una cierta especialización por parte de algunas figuras, aunque no llegan a convertirse en posiciones fijas. Cao, Mayol y Sanuy se inclinan hacia la caricatura, mientras que Giménez, Fortuny, Vaccari, Villalobos, Castro Rivera, Eusevi, hacia la ilustración “seria”. En las “Páginas Artísticas” la diversidad de temas que aborda cada uno de los ilustradores implica tal vez no una selección de los propios artistas y sí la diversificación con el objetivo de ajustarse a gustos amplios. Las particularidades del estilo de cada uno de los ilustradores es asimismo difícil de definir, la técnica, la reproducción masiva y la adaptación a ese medio torna los rasgos personales en una impronta casi general.

Por otra parte, el proceso de profesionalización del ilustrador se produce en el marco de la expansión de la prensa que asume la división del trabajo de un sistema de producción capitalista.¹¹⁶ La producción de una publicación masiva supone la consolidación de una red de alianzas entre varios tipos de productores y esto es lo que concibe al producto industrial, en este caso a *Caras y Caretas* como artefacto cultural y mercancía. Existe una tendencia a destacar la obra de un ilustrador, escritor o periodista, e ignorar la estrecha colaboración entre ilustradores, grabadores e impresores, sus variados conocimientos, habilidades técnicas y visuales, cultura e ideas estéticas, que impactan de

¹¹⁵ Ségolène Le Men, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris, CNRS Éditions, 2002. p.12.

¹¹⁶ Véase Peter W. Sinnema, *Dynamics of the Pictured Page. Representing the Nations in the Illustrated London News*, Vermont, Ashgate, 1998, pp. 51-84.

diversa manera en el resultado visual del objeto impreso. Ignoramos si los ilustradores eran trabajadores asalariados o hacían trabajos *free-lance*, las fotografías que exhiben las salas de redacción y producción del semanario, muestran una “sala de ilustradores”, por lo cual puede inferirse que al menos algunos tenían allí su lugar de trabajo y no en sus propios talleres.¹¹⁷

El modo de producción industrial del fotograbado como método de reproducción de una imagen determina la imposición entre el ilustrador y el lector de la figura del grabador, es decir, un operario que retoca la imagen en forma manual, el clisé resultado del proceso fotomecánico, y fundamentalmente si se trata de una ilustración color. Esto produce un resultado diferente al de la imagen que el ilustrador entrega para ser reproducida. *Caras y Caretas* no se pronuncia particularmente acerca de los temas de reproducibilidad, ‘alta cultura’ o ‘producto popular’, pero alude a ello con cierto paternalismo en las notas que comenta la feliz ‘educación del buen gusto’.

Las publicaciones de la industria gráfica de la época reflejan numerosos debates en los cuales se discute el rol del artista y los códigos de representación e interpretación de una imagen reproducida en relación con el fenómeno de penetración de las técnicas fotomecánicas. Hay quienes cuestionaban largamente la invasión de los procedimientos fotográficos, -“la barahúnda químico pictórica ilustrada” – que, sostenían, borraban la línea inteligente emanada del intelecto del artista, en beneficio de la especulación librera-periodística. Afirmaban también que el grabador en cobre, o en madera, el acuafortista o el litógrafo deberían sentirse humillados “ante la avalancha mecánica que invade casas y negocios, copias infelices de infelicísimas fotografías, reproducciones horribles de cuadros y de poses femeniles, antipáticas y grotescas”¹¹⁸

En la prensa masiva las imágenes están precisamente diseñadas para ser reproducidas, pero los efectos de este hecho han generado debates y opiniones diversas. El mundo gráfico, por un lado, elogia la reproducción y la calidad visual de *Caras y Caretas*, y los adelantos tecnológicos que permiten que las grandes obras de arte lleguen de manera eficaz a todos los hogares.¹¹⁹ Por otro lado, algunos miembros de la élite intelectual, se alzan en defensa de la tradición frente a una modernidad avasalladora que avanza ya que para José María Ramos Mejía “la imitación que es más chillona y alegre, halaga mucho más el sentido amortecido de la muchedumbre que la realidad discreta, y la oleografía triunfa

¹¹⁷ “Nuestras visitas á CARAS Y CARETAS...”, *op. cit.*

¹¹⁸ “Los ilustradores del libro. Conferencia de E. Ximens” *La Noografía*, a. I, n. 9, Buenos Aires, septiembre de 1899, pp. 137-140.

¹¹⁹ “El buen espíritu vuelve”, *Éxito Gráfico*, *op.cit.*, abril de 1908. pp. 57-58 Cfr. “El Arte Mundial y el Arte Gráfico Argentino. Casa Jacobo Peuser”, *Éxito Gráfico*, a. III, n. 31, Buenos Aires, julio de 1908, pp. 113-115.

sobre el cuadro al óleo: Watteau y Rembrandt son derrotados por *Caras y Caretas*.¹²⁰

En el resultado visual de las imágenes reproducidas masivamente no debe ser soslayada la función del grabador. Su rol técnico fue considerado casi inexistente al momento de la introducción de la fotomecánica, con respecto a los procedimientos anteriores. Esto fue calificado como una ventaja a favor del fotograbado ya que éste no requería una intervención manual tan importante, intervención que muchas veces se juzgaba como una degradación del original por la mano del grabador.¹²¹ Pero la intervención manual no se anula del todo en la producción del fotograbado. Otra fotografía de los talleres de *Caras y Caretas* muestra la “Sala de grabadores” (Figura 28) en la cual puede observarse a éstos con sus respectivos clisés y sus herramientas retocando manualmente los trabajos con un original a la vista.

En 1905 en el salón Castillo de la calle Florida se expusieron más de doscientos dibujos y acuarelas originales del taller de *Caras y Caretas*, que la publicación registra en una nota. Afirma la misma que es la primera vez que este tipo de exposiciones era presentada en Buenos Aires siguiendo la “buena costumbre” de artistas europeos y norteamericanos y que eso representaría seguramente una novedad para el público como para la comunidad artística local y para los coleccionistas. Y señala que

Las firmas de Alonso, Cao, Castro Rivera, Fortuny, Giménez, Mayol, Villalobos, llenan número a número las páginas de CARAS Y CARETAS, son la revista misma, el impersonal *nosotros* que habla y ríe con el público sin más objeto que el de poder amenizar sus momentos de hastío ni más ambición que la de ver como se va realizando tan inocente propósito.

Por eso mismo, los amantes del dibujo comprenden desde luego, que las obras que hoy presentamos cuando fueron hechas, lo fueron sin pretensiones de ser expuestas algún día. Son dibujos de *ocasión*, trazados al correr del lápiz la mayor parte —casi todos— para someterlos al grabado inmediatamente, sin pérdida de tiempo, cuando ya las máquinas de imprimir están prontas para recibirlos y dárselos al público en miles y millares de reproducciones.¹²²

La relación entre original y copia constituye un tema largamente recorrido en la literatura teórica artística que tiene como objeto los fenómenos culturales relacionados con la producción de la prensa masiva, la fotografía, el cine. El rescate de originales de algunos ilustradores, y la consideración de los mismos como objetos de exhibición en museos, confluyen con la tradicional valoración de una imagen que ostenta las huellas de su producción como resultado del trabajo intelectual y manual del artista. Pero justamente esos originales dejan ver que muchas de esas huellas de producción son las marcas de una

¹²⁰ José María Ramos Mejía, *Los simuladores del talento en las luchas por la personalidad y la vida*, Buenos Aires, Félix Lejouane & Cía., 1904, p. 35

¹²¹ “Los ilustradores del libro. Conferencia de E. Ximenes” en *op. cit.*

¹²² “La exposición de CARAS Y CARETAS”, *Caras y Caretas*, a. VIII, n. 339, Buenos Aires, 1º de abril de 1905.



28

“Sala de grabadores”, “Nuestras visitas a Caras y Caretas, efectuadas el 27 de junio la primera y 4 de julio la segunda”, *Anales Gráficos*, a. III, n. 31, julio de 1912.

imagen que iba a ser tecnológicamente reproducida, indicaciones de color, o el propio descuido de un objeto que una vez reproducido, era descartado. Al respecto del ilustrador Alejandro Sirio y sus originales, Lorenzo Amengual, afirma:

La evidencia de correcciones en los originales de Sirio —se observan trazos de lápiz, frases manuscritas con indicaciones al obrero grabador, retoques con témpera y trozos de papel pegados con áreas redibujadas— reafirma lo que sostenemos: su única preocupaci3n era sostener una cuidada imagen reproducida.

Mientras su mano realizaba la ilustraci3n, su cerebro ya la percibía impresa. La variada calidad de los papeles y cartulinas, soporte de su obra, refuerza esta conclusi3n. Poco le importaba a Sirio la vida de su original después de ser fotografiado. Sentía que el dibujo había transferido mágicamente todo su valor al negativo, lo cual ayudaría a explicar, en parte, por qué han desaparecido la mayoría de sus originales.¹²³

Peter Sinnema sostiene que original y copia, al ser dos imágenes diferentes, presentan diferencias visuales inevitables resultado del proceso de producci3n. Pero que en lugar de buscar qué subsisti3 del original en la copia, debe comprenderse que la ilustraci3n existe para la reproducci3n y no al revés. Su raz3n de ser es la imagen reproducida y no es lo que se pierde en el camino. El original debe cambiar, y desaparecer, y recorrer ese trecho que lo transforma de un medio a otro.

Para cumplir el prop3sito de difusi3n de una novedosa modalidad de comunicaci3n visual y lectura gráfica *Caras y Caretas* reuni3 un cuerpo numeroso de dibujantes y esta demanda estimul3 la profesionalizaci3n de los ilustradores, campo que se fue configurando vinculado al campo artístico, pero que a su vez, constituy3 sus propios objetivos, aspiraciones, canales de comunicaci3n, competencias y modos de visualidad. Estos últimos se conformaron tomando variadas fuentes, como la literatura, la fotografía reproducida en el semanario, y distintas tradiciones de la cultura gráfica en una interacci3n permanente con el campo artístico.

¹²³ Lorenzo Jaime Amengual, *Alejandro Sirio, el ilustrador olvidado*, Buenos Aires, Ediciones de la Antorcha, 2007, p. 43

Capítulo V

Documento, narrativa fotográfica y experiencia cultural

“Y ahora viene lo más chistoso, pues afirma *El Diario* que la información fotográfica tiene el inconveniente insanable de las malas reproducciones. ¿Y acaso la información escrita no adolece del mismo insanable defecto? ¿De cuándo acá un repórter, por verídico que sea, puede competir en fidelidad con una fotografía, por mal que ésta se reproduzca?”
Eustaquio Pellicer, *Caras y Caretas*, 1900¹

Función documental o sentidos disputados

Entre los axiomas del siglo XIX la fotografía se ofreció como paradigma de la existencia posible de una imagen como visión racionalizada y objetiva de la realidad. Su tecnología resultó factor medular en la lógica de la “era de reproductibilidad técnica”² alrededor de la cual se desarrollaron otros dispositivos que además cumplieron en el público decimonónico, expectativas de consumo de imágenes ilusoriamente reales.³ Las cualidades inherentes al medio fotográfico construyeron una tradición documental que lo consideró popularmente como un dispositivo implicado directamente con la realidad, y diversas líneas de investigación sostuvieron una posición realista que resaltó su carácter indicial e insistieron en la idea de la cámara como un instrumento de constatación.⁴

El cruce de dos saberes y dispositivos seculares de la óptica y de la química, la cámara oscura por un lado y la sensibilidad de ciertas sustancias a la luz, por el otro, permitió la invención en 1839⁵ del primer sistema de registro de los fenómenos luminosos.⁶

¹ Eustaquio Pellicer, “Sinfonía”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 83, Buenos Aires, 5 de mayo de 1900.

² El concepto refiere al ampliamente conocido y citado ensayo de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989 [1972].

³ Vanessa R. Schwartz y Jeannene M. Przyblyski, “Technology and Vision”, en V. Schwartz y J. Przyblyski (ed.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York-Londosn, Routledge, 2004, p. 70. Véase asimismo Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008 [1990].

⁴ Perspectiva en la que se encuentra Roland Barthes en *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.

⁵ La fotografía surgió casi simultáneamente en Francia y en Inglaterra.

⁶ André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 35.

La tecnología fotográfica que implicaba la virtual desaparición de la mano del artista en el mecanismo de producción de la imagen fue considerada como un medio que acrecentaba la eficacia de la representación, pero en la misma medida en que la mano del artista desaparecía, la presencia del fotógrafo implicaba la prueba afirmativa de la verdad acerca de la imagen. Susan Sontag afirma que la supuesta declaración de los fotógrafos del siglo XIX era que la cámara era el ojo de la historia.⁷

La legitimidad de las funciones documentales de la fotografía está estrechamente asociada en la segunda mitad del siglo XIX al contexto que articuló los rasgos culturales de una modernidad tecnológica capitalista, industrializada y urbanizada, al racionalismo empírico e instrumental que produjo un conocimiento científico que Max Weber consideró un factor generador del “desencantamiento del mundo”⁸, y a los procesos de burocratización de la organización político estatal. La fotografía resulta para muchos una imagen emblemática de la sociedad industrial, que la modeló y tornó en instrumento para plasmar sus necesidades de registro, archivo, ordenamiento, control, prueba o información en una moderna manera de ver que ordenó el mundo visible en series.

Sin embargo, al aspecto documental se suma el rasgo expresivo en los distintos enfoques teóricos acerca de la fotografía.⁹ Junto con la categoría de documento científico la fotografía portó también durante el siglo XIX la consideración del valor artístico emanado de la subjetividad expresiva del punto de vista del fotógrafo. Pero esta noción estuvo en oposición a la más popular idea de la fotografía como un registro pasivo de los objetos frente a la cámara.

Las conceptualizaciones acerca de la fotografía que dominaron hasta hace pocos años surgen de la consideración histórica de la fotografía en su doble indicialidad, es decir su particular orientación tanto hacia lo exterior al mundo que se encuentra frente a la cámara como su disposición hacia el interior o hacia atrás, es decir el sujeto que la sostiene, el fotógrafo. El concepto de indicialidad está obviamente ligado al trabajo de C. S. Peirce y deriva de su clasificación triádica de los signos en ícono, índice y símbolo que ha sido largamente utilizado desde los años '60 en las discusiones acerca de la naturaleza de la fotografía.¹⁰ Lo que este concepto sostiene es la idea de que la impresión lumínica que surge de la toma fotográfica está visualmente conformada por el trazo que dejan los objetos

⁷ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003.

⁸ Max Weber, *El político y el científico*, Madrid, Alianza, 1988, p. 200 [1921]. Véase asimismo Eleazar Ramos Lara, *Racionalidad y “desencantamiento del mundo” en Max Weber*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000.

⁹ André Rouillé, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰ Esta perspectiva puede verse en Martin Lefebvre, “The Art of Pointing: on Peirce, Indexicality, and Photographic Images”, en James Elkins (ed.), *Photography Theory*, New York-London, Routledge, 2007.

fotografiados pero indica, a su vez, el comportamiento sensible de un sujeto que selecciona no sólo el objeto a fotografiar, sino también el momento y las condiciones de la toma. De modo que gran parte de los sentidos pasados de la fotografía provienen de la confianza social en estos dos índices. Sin embargo, en los últimos años este proyecto crítico y este modo de considerar a la fotografía ha sido puesto en duda.¹¹

En un periodo comprendido entre los años 1970 y 1980 surgieron nuevas aproximaciones a los modos de considerar la fotografía y sus sentidos,¹² en un contexto de transformaciones en las humanidades y las ciencias sociales. Diversos autores analizaron las funciones ideológicas de la fotografía más que las descriptivas o analíticas, atendiendo a lo que se consideró como una disputa de sentidos. Este cambio epistemológico no solamente puso en cuestión el sentido actual de la fotografía, sino los del pasado. Las nuevas perspectivas de análisis histórico indicaron entonces la relación sumamente problemática y compleja de cualquier fotografía con una realidad anterior, relación que abarca desde las posibilidades del montaje, los procedimientos técnicos, las construcciones convencionales o las normas formales de determinadas imágenes.¹³ Por otra parte, y fundamentalmente, la persuasión acerca de la relación de la fotografía como objeto (el papel impreso) y la realidad, está basada o determinada en el vínculo que esa realidad material (la fotografía) establece con las prácticas e instituciones que operan esa imagen, que le otorgan un significado y a través de las cuales ejerce un efecto. Es decir, la relación de la fotografía con la categoría de evidencia documental proviene de un sistema discursivo e institucional que le otorga ese sentido. El periodismo y en este caso particular, *Caras y Caretas* puede ser considerada uno de esos contextos discursivos.¹⁴

Pero mirar el conjunto de imágenes fotográficas del semanario -aún en forma prevenida y tomando en cuenta las convenciones pertinentes-, requerirá un modo de análisis diferente al que puede utilizarse al observar una ilustración manual, pues debe tenerse en cuenta que a fines del siglo XIX la fotografía representaba aún para muchos “la más obvia manifestación de verosimilitud”¹⁵ y en tal disputa de sentidos *Caras y Caretas* la

¹¹ Robin Kelsey y Blake Stimson (ed.), *The Meaning of Photography*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008, p. xi.

¹² Parte de los resultados de aquella nueva aproximación pueden verse en Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Cambridge-London, The MIT Press, 1989.

¹³ Véase John Tagg, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 8 [1988].

¹⁴ Esta consideración no implica ni un texto que explica la imagen ni un “conjunto de determinaciones impuestas desde el exterior”. Constituye una suma de “condiciones según la cual se ejerce una práctica” y en la cual todos los elementos se interrelacionan mutuamente. Véase Rosalind Krauss, *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 56.

¹⁵ Michael Twyman, “The emergence of the graphic book in the 19th Century”, en Robin Myers y Michael Harris (ed.), *A Millennium of the Book. Production, Design & Illustration in Manuscript & Print*

presenta como una fuente de documentación de valor incalculable.

Desde que Niepce y Daguerre dieron su invento al mundo, los servicios que la fotografía ha prestado á la ciencia pura, al arte y á la industria son incalculables. Sin ella, la astronomía ignoraría aún la existencia de muchos mundos y no podría entregarse á las observaciones y estudios que realiza constantemente sobre los mundos ya conocidos; sin ella los exploradores no podrían documentar sus viajes con la reproducción de todo cuanto va permitiendo reconstruir la historia de nuestro globo; sin ella la historia natural, la meteorología, la medicina, la cirugía y la histología, el arte militar, todas las ciencias y actividades, en fin, se hubieran visto retardadas á dificultades sabe Dios cuánto en su progreso.¹⁶

La fotografía considerada así como ojo al conocimiento utilizó diversos canales de difusión y su inclusión en libros y periódicos ilustrados implicó un cambio fundamental en los modos comunicativos y expresivos, al punto de llegar a convertirse muy pronto en el modo dominante de comunicación visual en los objetos impresos, aunque sin desplazar al dibujo del artista. La extendida creencia acerca de que de la fotografía emanaba una verdad que no podía adulterarse fácilmente es presentada en *Caras y Caretas* a través de una amplia utilización de imágenes emplazadas en notas de actualidad, exposiciones críticas en las cuales la fotografía es presentada como prueba, o descripciones de los progresos en los aspectos edilicio, industrial o comercial de la nación.

Pero la adaptación de la tecnología fotográfica a la reproducción masiva implicó que las fotografías impresas en una publicación periódica o en un libro como modos de comunicación requirieran del desarrollo de códigos apropiados para la transmisión de los mensajes. El fotograbado de medio-tono no fue una excepción. Los códigos desarrollados por *Caras y Caretas* en el empleo de imágenes fotográficas en los primeros años de su publicación se relacionan con el modo a través del cual el semanario construyó una narrativa visual otorgándole a la fotografía amplia capacidad de información y evidencia utilizando muchas veces el anclaje en lo verbal, a la vez que mostraba orgullosamente su disponibilidad tecnológica y la posibilidad de satisfacer con ésta, las expectativas visuales de los lectores, desafiando las funciones comunicativas tradicionales, en una operación apuntalada por la necesidad de conquistar un mercado de lectores. Sin embargo, como se verá en el desarrollo de este capítulo, en muchos casos el interés por la cobertura visual sustituyó a la veracidad de la información y reemplazó imágenes por otras similares frente a la ausencia de la toma precisa y en otros, la fidelidad al acontecimiento fue reemplazado por la ilustración con fotografías de "pose". A estas modalidades que interpelan la legitimidad documental de la fotografía en *Caras y Caretas* deben sumarse las secciones de

900-1900, Winchester, New Castle- Oak Knoll Press, 1994, p. 156

¹⁶ "La fotografía en el agua", *Caras y Caretas*, a. IX, n. 409, Buenos Aires, 4 de agosto de 1906.

recreaciones ficcionales¹⁷ (Figuras 1, 2) o de “fantasías fotográficas” con sus despliegues trucados que subrayaban la categoría de artefacto tecnológico y cultural.

De modo que el significado histórico de la fotografía en *Caras y Caretas* está vinculado tanto a las tecnologías de la visión modernas como a experiencias sociales y culturales, es decir a los usos y funciones que la fotografía cumplió en el marco social e institucional de la revista ilustrada, a su discurso y sus nuevos modos de comunicar combinado con la tendencia al despliegue visual.

De la ilustración periódica al fotoperiodismo

En 1907 *Caras y Caretas* expone el carácter de la función del reportero fotógrafo y lo define como una actividad ya instalada socialmente que respondía a la demanda del público por la información gráfica. Precisa, además, que los nuevos reporteros no solamente desempeñaban su tarea desconociendo los peligros sino que los caracterizaba un ánimo a toda prueba. “Cada día se muestra el público más ávido de información fotográfica. Para darle gusto, ha surgido todo un ejército de soldados, verdaderos héroes pacíficos, que no retroceden ante ningún peligro, ante ninguna aventura, por dificultades que presente, con tal que al final de ella entrevean un ‘cliché sensacional’.”¹⁸ (Figura 3)

La aplicación de la fotografía en la prensa fue el desarrollo de finales del siglo XIX y comienzos del XX que produjo un mayor efecto en el trabajo periodístico y en los rasgos materiales de los propios periódicos. Ofreció información otorgando una forma visual a las noticias, a la vez que se proclamaba como un sistema de comunicación moderno. Las imágenes triunfaron en la prensa como narrativas ficcionales o documentales y captaron la atención de los lectores descansando en la competencia de la experiencia visual con la autoridad de la palabra.¹⁹ Las fotografías fueron utilizadas como reproducciones ideológicas de una verdad por parte del discurso cultural de los medios y éste hecho emerge hoy como huella material que permite acceder en parte a la comprensión de lo visual en ese contexto histórico y a los múltiples y a menudo contradictorios propósitos sociales y políticos de los periódicos y sus imágenes. Esta multiplicidad y complejidad de usos y sentidos se torna perceptible en *Caras y Caretas* en los modos de articulación entre texto e imagen fotográfica.

La prensa ilustrada que implementó el uso de fotografías en los años '20 en la

¹⁷ Véase como ejemplo una recreación fotográfica de la novela “Amalia”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 294, Buenos Aires, 21 de mayo de 1904.

¹⁸ “Lo que cuesta informar al público. Los soldados de la instantánea”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 433, Buenos Aires, 19 de enero de 1907.

¹⁹ Bonnie Brennen y Hanno Hardt (eds.), *Picturing the Past. Media, History & Photography*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1999, p. 5.



1
 "Amalia", *Caras y Caretas*, 1904.



2
 "Buenos Aires derritiéndose", *Caras y Caretas*, 1903.

LO QUE CUESTA INFORMAR AL PÚBLICO

LOS SOLDADOS DE LA INSTANTÁNEA

Cada día se muestra el público más ávido de información fotográfica. Para darle gusto, ha surgido todo un ejército de soldados, verdaderos héroes pacíficos, que no retroceden ante ningún peligro, ante ninguna aventura, por dificultades que presente, con tal que al final de ella entrevéan un "cliché sensacional".

Ahora bien; como hoy medio mundo es fotógrafo, el distinguirse, el salir de la vulgaridad no es cosa fácil. Los "tours de force" de los fotógrafos no llaman ya la atención y apenas si se habla de ellos entre la gente del oficio. Nosotros no tenemos más que el embrazo de la elección.

Mercede citarse el caso de dos reporters fotógrafos que, necesitando una instan-



En la arbeladura de un buque.— El fotógrafo haciendo prodigios de equilibrio para obtener vistas de las regatas

tánea de un hombre casi alcanzado por un oso, buscaron la cueva de uno de estos plantigrados; y ¡vaya si los siguió! Uno de los compañeros trepó a un árbol y mientras su camarada corría, perseguido muy de cerca por la fiera ¡clac! una instantánea, y luego ¡pum! un tiro certero que derriba al oso. Alentados por el buen éxito de la aventura, los fotógrafos siguieron su trabajo y sobre la cumbre de una montaña escalaron un árbol de treinta metros, en



En los aires

"tomar" una formidable avalancha, casi al vuelo. Otro, perseguido por un cocodrilo, tuvo el aplomo y la sangre fría suficiente para volverse y fotografiar al monstruo abiertas las enormes mandíbulas.

Un naturalista francés, M. Louis Boutan, profesor en la Facultad de Ciencias, no vaciló en descender, vestido de la escafandra, á grandes profundidades, para estudiar de cerca la fauna y la flora submarinas. Los espectáculos así contemplados le entusiasmaron hasta el punto de sugerirle la invención de un aparato que permite tomar clichés automáticamente, á profundidades superiores á aquellas á que el hombre puede llegar.



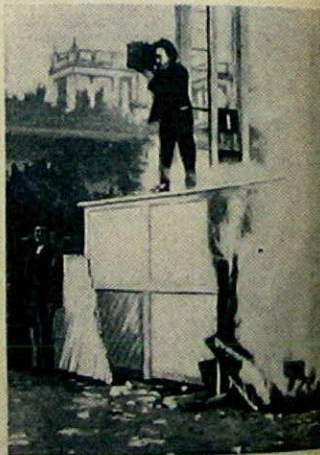
A cien metros arriba de Nueva York, para obtener una vista panorámica de la ciudad



Al pasar un cortejo.— El agente policial, sin compadecerse del esfuerzo peligroso del pobre fotógrafo, le obliga a descender

una de cuyas ramas varios aguiluchos asomaban sus cabezas fuera del nido. Afortunadamente, los padres estaban de caza, pues á percatarse de la cosa, es probable que no hubiesen agradecido mucho la imprevista visita.

El fotógrafo no se contenta con ser inaccesible al miedo y desconocedor ó desprecador del peligro: posee además una presencia de ánimo á toda prueba. Uno de ellos, recientemente, en Suiza, corrió gran peligro de la vida, pa-



En el hipódromo de Longchamp, durante el reciente desorden.— Tomando la fotografía de la muchedumbre sin prestar mayor atención al incendio de la casilla

Unión Soviética y en Alemania y de los '30 en Estados Unidos en revistas como *Life* y *Look* fue considerada por algunos historiadores²⁰ como el primer producto cultural impreso que privilegió lo visual como forma de comunicación periodística. El término “fotoperiodismo” comenzó a utilizarse por esos años.²¹ Sin embargo, las revistas del siglo XX descansaron en la tradición cultural de los periódicos ilustrados del XIX que establecieron desde el comienzo una interdependencia entre los códigos visuales y textuales para el reporte de eventos de actualidad y otros contenidos. Los semanarios populares de fines de siglo actúan como un puente entre ambas formas de comunicación.

En el siglo XIX europeo, en los principales centros urbanos, surgió una prensa ilustrada que satisfacía variados gustos e incluía revistas femeninas, infantiles, de moda y arte, periódicos satíricos y políticos, entretenimientos y noticias, publicaciones literarias, científicas. Los comienzos de la prensa ilustrada registran un hito fundamental en el surgimiento de *The Illustrated London News* en 1842 que estableció la modalidad de informar acerca de acontecimientos de la realidad enviando junto con los *reporters*, ilustradores que emitían sus bosquejos que luego, adaptados –e interpretados- en los clichés de madera por grabadores profesionales, se reproducían en el periódico. Casi al mismo tiempo fueron fundados *L'Illustration* en París y *Illustrierte Zeitung* en Leipzig, ambos en 1843. La intención de Johann Jakob Weber, director de este último, era la de utilizar el grabado en madera que establecía una íntima relación con la tipografía y acompañaba de este modo los eventos de la actualidad con comentarios pictóricos. En la utilización conjunta de imágenes y palabras, sostenía, el tiempo presente se transmitía con vivez.²²

Otros títulos aparecieron con el fin de cumplir similares expectativas de comunicación visual y si bien la enumeración remite sólo a algunos ejemplos, demuestra la rápida difusión de los periódicos ilustrados en los centros urbanos occidentales: en Inglaterra *London Journal* (1845-1906); *Cassell's Illustrated Family Paper* (1853-1932); *English Illustrated Magazine* (1883-1913); *Art Union* – más tarde *Art Journal* (1839-1912) y *Graphic* (1869-1932). En Francia *Le Magasin Pittoresque* (1883-1913); *L'Artiste* (1831-1907); *Le Journal Illustré* (1854-1900).²³ En todos ellos la relación con la transmisión de mensajes estaba

²⁰ Entre una extensa bibliografía puede verse Bonnie Brennen y Hanno Hardt (eds.), *op. cit.*; Kevin G. Barnhurst y John Nerone, *The Form of News. A History*, New York-London, The Guilford Press, 2001; Pierre-Jean Amar, *El fotoperiodismo*, Buenos Aires, La Marca, 2005 [2000]; Michael G. Calebach, *The Origins of Photojournalism*, Washington, Smithsonian, 1992; Richard Ohmann, *Selling Culture: Magazines, Markets and Class at the Turn of the Century*, New York, Verso, 1996.

²¹ Michael Griffin, “The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism”, en Bonnie Brennen y Hanno Hardt, *op. cit.*, p. 122.

²² Robert Lebeck y Bodo Von Dewitz, *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage. 1839-1973. A History of Photojournalism*, Göttingen, Steidl, Verlag, 2001, p. 20.

²³ Paul Jobling y David Crowley, *Graphic Design. Reproduction and Representation since 1800*, Manchester- New Cork, Manchester University Press, 1996, p. 9

determinada por el componente visual. *The Illustrated London News* declaraba que si bien la lapicera del escritor puede desembocar en “un argumento falaz, el lápiz estará en el espíritu de la verdad”.²⁴ La facticidad pictórica estaba sostenida por la creencia de que la verdad de la imagen emanaba del hecho de que el ilustrador había sido testigo directo del acontecimiento, había estado allí.²⁵ A partir de ese momento, para muchas publicaciones una abundante cantidad de imágenes adyacentes al texto devino casi una indispensable necesidad para quienes deseaban alcanzar un mercado seguro. El desarrollo de este sentido comercial distanció a estos títulos de las publicaciones más tempranas al estilo de la *Penny Magazine* cuyo propósito didáctico de educación popular operaba en la selección de las imágenes. Éstas estaban limitadas aquí al valor instructivo y moral confiado a la reproducción de obras de bellas artes –pinturas o esculturas– de artistas reconocidos eludiendo la actualidad u otros temas desplegados por *The Illustrated London News* y sus pares.

También en Estados Unidos surgió una prensa ilustrada a partir de la década de 1830 que experimentó con diversos tipos de ilustraciones y presentó entre sus exponentes más exitosos a los periódicos *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* y *Harper's Weekly*, ambos semanarios de circulación nacional aparecidos en Nueva York en la década de 1850. El primero tuvo un carácter popular privilegiando la actualidad, mientras que *Harper's* optó por los contenidos artísticos y literarios. Pero ambos periódicos de gran circulación operaron en la profesionalización de la labor periodística y en el proceso de industrialización de las noticias, desde el punto de vista de la producción tanto textual como visual.²⁶ Al igual que sus contemporáneos europeos desarrollaron modalidades de producción tendientes a la serialización. Fotógrafos e ilustradores llegaban al lugar de los hechos a recolectar imágenes que enviaban como bosquejos a la redacción donde eran seleccionados y combinados por un director artístico para componer en una escena continua una imagen de mayor tamaño. Esta imagen era proyectada en un taco de madera que se fragmentaba en piezas las cuales eran trabajadas por distintos grabadores profesionales y luego ensambladas para su impresión.

De modo que hasta los años 80 del siglo XIX la relación entre la fotografía y los periódicos ilustrados era indirecta ya que aquella no podía ser impresa con las herramientas tecnológicas disponibles. Sin embargo, era habitual reproducir ilustraciones copiadas de

²⁴ Citado en Peter Sinnema, *Dynamics of the Pictured Page. Representing the Nation in the Illustrated London News*, Cornwall, Ashgate, 1998, p. 9

²⁵ Richard Altick, *The English Common Reader, A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900*, Columbus, Ohio State University, 1998, p. 344 [1957]

²⁶ Kevin G. Barnhurst y John Nerone, “Civic Picturing vs. Realist Photojournalism: the Regime of Illustrated News, 1856-1901”, *Design Issues*, v. 16, n. 1, Spring 2000, p. 61.

fotografías y trasladadas a un grabado como las aparecidas en *Illustrierte Zeitung* en 1845 que mostraban la construcción de una estación ferroviaria en Hamburgo, grabadas en madera a partir de daguerrotipos, o las publicadas en *L'Illustration* en el año 1848 representando las barricadas parisinas durante la revolución y tomadas de daguerrotipos del fotógrafo aficionado Thibault. Pero la transcripción de una fotografía al impreso, o la ilustración de eventos contemporáneos era sin embargo, problemática. Robert Fenton, fotógrafo de la guerra de Crimea, expresaba en una carta fechada el 9 de abril del año 1855 que el ilustrador Edward A. Goodall, corresponsal de *The Illustrated London News* había enviado ilustraciones que habían sido publicadas en el periódico cautivando al público pero que carecían sin embargo, de todo realismo ya que presentaban la escena adornada con la incorporación de numerosos detalles.²⁷

Pero la utilización de la fotografía en la prensa no estaba limitada en el siglo XIX sólo por barreras tecnológicas. La estética fotográfica no fue fácilmente aceptada por el régimen que dominaba los periódicos ilustrados. El gusto predominante favorecía las ilustraciones de carácter lineal por lo general ricas en detalles, estrechamente vinculadas con los textos y frecuentemente comentadas por ellos. Iconográficamente se privilegiaban los retratos de personajes prominentes, imágenes del espacio circundante de lugares conocidos, naturales o urbanos, y los eventos contemporáneos políticos o militares, a lo que se sumaban numerosas imágenes ficticias, alegóricas, y satíricas.²⁸ Algunos de estos temas y funciones serán asumidos por la fotografía a la vez que se irán redefiniendo diferentes modalidades conjuntamente con los cambios en la tecnología de producción.

Hasta 1880 los métodos utilizados para la reproducción de imágenes en los periódicos ilustrados fueron el grabado en madera y la litografía. A partir de ese momento, uno de los métodos de fotograbado, el *half-tone*, se impuso por su bajo costo, y porque brindaba además la posibilidad tecnológica de la impresión conjunta de imagen y texto en la misma página y presentaba una aceptable calidad de reproducción. Más de 40 años después de la aparición de la fotografía fue posible, su reproducción junto a un texto en un proceso directo, proceso que se generalizó a partir de 1890 y devino el modo en el cual se reprodujeron las imágenes en libros hasta 1960 y en la prensa hasta 1980.²⁹ La década de 1890 señala entonces la incorporación de la fotografía a la prensa. El *New York Daily Graphic* publicó su primer medio tono el 4 de mayo de 1880, *The Illustrated London News* en

²⁷ Citado en Robert Lebeck y Bodo Von Dewitz, *op. cit.*, p. 22.

²⁸ Laurel Brake y Marysa Demoor (ed.), *The Lure of Illustration in the Nineteenth Century Picture and Press*, New York-London, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 4-13.

²⁹ Véase Bamber Gascoigne, *How to Identify Prints. A complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Inkjet*, New York, Thames & Hudson, 2004, pp. 33-34. Véase también Pierre-Jean Amar, *op. cit.*, pp. 33-36.

1881, y *L'Illustration* en 1883.³⁰

Sin embargo, la generalización del uso de la fotografía de prensa y el nacimiento del fotoperiodismo de carácter moderno es ubicado recién en la década de 1920 con el surgimiento de las revistas semanales de amplia circulación, sobre todo la francesa *Vu* aparecida en 1929, la estadounidense *LIFE* fundada en 1936 por un grupo de fotógrafos inmigrantes y nativos bajo la dirección de Henry Luce, y la británica *Picture Post* desde 1938, que se dedicaban por entero a las fotos acompañadas de textos breves adaptados a las imágenes, y a los “reportajes ilustrados”.³¹ A diferencia de los diarios que publicaban sólo una fotografía rodeada de texto y de otros artículos que acompañaba la nota, estas revistas inauguraron un modo de comunicación predominantemente visual. Este fenómeno habría provocado el hecho de que el público comenzara a acostumbrarse a la presencia de los fotógrafos en la vida cotidiana y en sucesos de importancia pública. Algunos rasgos utilizados para describir las particularidades de periodismo moderno de los años 20 y 30 del siglo XX puede observarse en la primera década del siglo XX en el ámbito local donde el semanario ilustrado *Caras y Caretas* animó la utilización de la fotografía como práctica cultural y como experiencia social articuladas con el carácter masivo de la publicación.

Cuando *Caras y Caretas* surgió en 1898 la práctica de fotografiarse se había afirmado socialmente en Buenos Aires a través de la expansión del manejo amateur que había multiplicado el uso privado de fotografías a partir de la década de 1890.³² La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (Figura 4) fundada en 1889 da cuenta de esta difusión manifestado así en una nota del semanario:

El concurso celebrado el año actual por la Sociedad Fotográfica de Aficionados, ha venido a demostrar el aumento constante de la afición por el arte de Daguerre y la perfección a que se ha llegado en este género de trabajos.

Con más de 500 negativos se ha enriquecido el archivo de la referida sociedad: Vistas generales, panoramas de Buenos Aires, iglesias, parques, jardines, monumentos, calles, edificios públicos y privados, marinas, paisajes, animales, composiciones y hasta el rayo; todo ha sido reproducido por la máquina fotográfica para optar a los premios del concurso que debía discernir el jurado compuesto por los señores A. S. Witcomb, G. M. Chaulon, de la casa Chute y Brooks, el conocido pintor Francisco Parisi y el señor José Artal (...)

La Sociedad Fotográfica se está trasladando al edificio en que antiguamente se hallaba domiciliado el Club Español, en la calle Victoria y Avenida de Mayo.

Once años de existencia cuenta ya la Sociedad Fotográfica, la que, además de reunir una soberbia colección de negativos, ha contribuido en gran escala a dar a conocer lo que de más pintoresco y artístico encierra nuestro país.³³

³⁰ P. Jobling y D. Crowley, *op. cit.* p. 28

³¹ Susan Sontag, *op. cit.* p. 42.

³² La fotografía comenzó a practicarse en nuestro país a partir de 1843 cuando el norteamericano John Elliot abrió el primer estudio de daguerrotipo en Buenos Aires. Luis Priamo, “Fotografía y vida privada (1870-1930)”, en Fernando Devoto y Marta Madero (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, t. 2, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 275-276.

³³ “El concurso de la Fotográfica de Aficionados”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 83, Buenos Aires, 5 de mayo

EL CONCURSO DE LA FOTOGRAFICA DE AFICIONADOS



Primer premio de estereoscópica



Sr. Eugenio Gardini



Primer premio de estereoscópicas

El concurso celebrado el año actual por la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, ha venido a demostrar el aumento constante de la afición por el arte de Daguerre y la perfección a que se ha llegado en este género de trabajos.

Con más de 500 negativos se ha enriquecido el archivo de la reterida sociedad: Vistas generales, panoramas de Buenos Aires, iglesias, parques, jardines, monumentos,



Primer premio de planoscópicas

calles, edificios públicos y privados, marinas, paisajes, animales, composiciones y hasta el rayo; todo ha sido reproducido por la máquina fotográfica para optar a los premios del concurso que debía discernir el jurado compuesto por los señores A. S. Witcomb, G. M. Chaudron, de la casa Chute y Brooks, el conocido pintor Francisco Parisi y el señor José Artal.

El concurso se dividía en dos gru-



Segundo premio de estereoscópicas

pos: al 1.º pertenecían los trabajos hechos con aparatos comunes, y al 2.º los ejecutados con aparatos estereoscópicos. El premio *Excelencia* del primer grupo fué adjudicado al Sr. José Pedro Philip, por su colección de vistas ge-

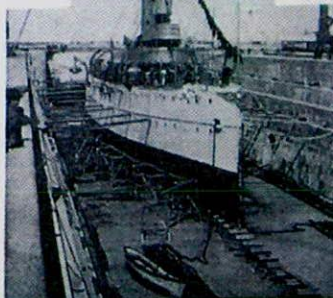


Segundo premio de estereoscópicas

nerales. El mismo premio del 2.º grupo fué otorgado, por aclamación, al señor Euge-



Sr. Antonio Montes



Primer premio de planoscópicas



Sr. Juan Miguel Gutiérrez

nio Cardini. El premio *Competencia* fué conferido a los señores Antonio Montes, Pe-

El aspecto de dispositivo técnico o la fotografía como medio de representación y su resultado en imágenes es en sí misma un contenido frecuente en *Caras y Caretas* ya sea desde el registro de actividades como la referida en el párrafo anterior, o desde las numerosas publicidades que ofrecen testimonio de novedades técnicas, de la difusión social del medio y de la oferta de aparatos fotográficos a precios accesibles.

Un aviso ofrece el “Nuevo Aparato Fotográfico Bellieni Modelo Plegable, de bolsillo” y la casa Enrique Lepage & Cía. anunciaba: “Usted será Fotógrafo con el aparato Apolo que da instantáneamente 6 fotografías 9 x 12 cm. y cuesta completo con los siguientes accesorios \$ 15 m/n.” Los accesorios consistían en 12 placas 9 x 12, 12 tarjetas 9 x 12, 1 *tuvo* revelador, 1 paquete fijador, 12 hojas papel sensible, 2 cubetas celluloides, 1 tubo Baño Único, 1 prensa 9 x 12 y “1 Guía que le permitirá hacer fotografías sin necesidad de maestro.” Una publicidad de Lutz y Schulz manifestaba: “Haga un ensayo. La fotografía es la afición más noble que existe actualmente; le proporcionará mucha satisfacción y diversión. Sus amigos celebrarán con agrado su afición a la fotografía. Todas las informaciones y lecciones gratis.”

La posibilidad de un uso más popular de una cámara que estos avisos expresan se complementa con la idea de que la relación entre el acceso a un equipo fotográfico y los conocimientos necesarios para utilizarlo no necesariamente coincidían ya que las publicidades se ocupan de aclarar que junto al aparato se transmitían las competencias para su uso. Esto indica que el conocimiento técnico no era sencillo y no estaba tan extendido sino que a menudo se mantenía en manos de técnicos especializados. De estos técnicos, los fotógrafos profesionales que alternaban la práctica del retrato de estudio con la fotografía documental de exteriores emerge el grupo de reporteros gráficos que, de acuerdo con Luis Prámo, iniciaron su actividad con *Caras y Caretas*.

En efecto, el semanario organizó el primer plantel de fotógrafos conducido por el peruano Salomón Vargas. Pero también *Caras y Caretas* recibía y adquiría numerosas fotografías de profesionales y aficionados ajenos al plantel de la revista que enviaban imágenes de todo tipo de asuntos.³⁴ Las novedades técnicas como la aparición de las cámaras portátiles, de un formato de placas de 9 x 12 cm. que permitía una movilidad

de 1900.

³⁴ Por ejemplo, el Índice del último trimestre de 1901 brinda una larga lista de autores de las fotografías de ese periodo: Abrines, Alexander, Alvarez, Arigoni y Hno. Arquez, Besabe, Bilbao, Bizzio, Cardini, Carnaghi, Cavallere, Chandler, Corti, Cuenin, Denis, Dogg, Fabregues, Felstel (hijo), Fillat, Fitz Patrick, Foresti, Francisco, Franco, Fressen, Garzon, Gaspari, Gianotti, Hardy, Hernández, King, Lacera, Lamaña, Magnoni, Mayer, M. de F., Medina, Motinelli, Montenegro, Moritz, Oberti, Obligado, Otamendi, Pinto, Salinas, Santiago, San Juan, Silva, Sorhmet, Spencer, Strelea, Uberti.

esencial para la tarea de registro acompañan los cambios en los contenidos y las modalidades visuales de las imágenes. Las fotografías multiplican los puntos de vista y son numerosas las tomas en altura, difíciles para los equipos de mayor tamaño y peso y si bien hay numerosas fotografías de pose, se encuentra también la foto espontánea y en movimiento. La utilización del flash de magnesio permitió asimismo las vistas nocturnas y de este modo *Caras y Caretas* se erige como “testigo” de todo cuanto ocurría en Buenos Aires,³⁵ y proclama la presencia del fotógrafo como criterio de verdad.

Esto provocó en esos primeros años una hostilidad del periodismo en general hacia el fotoperiodismo. La prensa diaria -que aunque de contundente presencia y amplísima difusión como medio de comunicación en el periodo-, no había adoptado aún la modalidad visual y las largas columnas de texto desprovistas de imágenes definían sus páginas. Reconocía la utilidad de la fotografía pero cuestionaba su eficacia debido a la supuesta capacidad de “mentir” o de desviar la información. El debate suscitado entre *Caras y Caretas* y el director de *El Diario* indica la tensión entre la palabra impresa y la cultura de la imagen, la santidad del texto por un lado y la sospecha hacia la fotografía por el otro. Manuel Láinez, director de *El Diario* defendía la tradición textual impugnando la actuación de los fotógrafos de los periódicos ilustrados, que, por obtener una imagen molestaban sin descanso a los protagonistas. Eustaquio Pellicer respondía en su “Sinfonía” afirmando: “Desengáñese *El Diario*: la única información que se impone es la gráfica, á base de magnesio, de kerosene ó de simple fósforo, pues con cualquiera de los tres sistemas se obtiene mayor claridad que con la información á base de tinta.” (...) ³⁶

La implementación de la nueva tecnología en *Caras y Caretas* produjo sin duda un cambio en el proceso de registro periodístico tradicional que el semanario redefinió y reorganizó bajo el impacto de la experiencia visual. La práctica periodística se vio afectada modificando los contenidos, variando los espacios gráficos y alterando la tradicional prioridad otorgada a la palabra. Pero el sentido de las fotografías en *Caras y Caretas* no solamente debe interpretarse en relación con el discurso textual. La imagen interactúa con otras imágenes en el espacio gráfico y en una puesta en página en la cual generalmente se distingue sobre el texto. Un cierto ritmo visual significado por la reiteración en la que el

³⁵ Véase Publio G. Parola, “La fotografía y el periodismo argentino a principios de siglo”, en AAVV, *1º Congreso de Historia de la Fotografía. 1ra. Jornada sobre Medicina y Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires, Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina, 1992, pp. 127-130; Luis Priamo “Fotografía y periodismo”, en Margarita Gutman (ed.), *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*, Buenos Aires, Gob. de la Ciudad/ FADU-UBA/ IIED-AL, 1999, p. 182-184; Verónica Tell, “Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009 (a), pp. 141-164.

³⁶ Eustaquio Pellicer, “Sinfonía”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 83, Buenos Aires, 5 de mayo de 1900.

golpe de vista capta la acumulación y yuxtaposición que conforman un sentido iconográfico. Se establecen de este modo series narrativas en las cuales los retratos conviven en una página con otros rostros retratados, los grupos con otros grupos, los edificios con edificios, paisajes con paisajes. El criterio por lo general no es cronológico, el acontecimiento se deconstruye de un modo descriptivo y anacrónico, en un relato gráfico que pareciera desplegar el progreso de la vida social. Las imágenes dialogan entre sí y se resignifican mutuamente.

Por otro lado, las relaciones entre fotografías e ilustraciones no indican un mayor realismo en las primeras y mayor expresión subjetiva en las otras, ni un proceso evolutivo. Sin embargo, la condición del triunfo del fotoperiodismo implicó en parte el cambio del régimen del periódico ilustrado, aunque no su rechazo, la convivencia de ambos sistemas visuales perduró en *Caras y Caretas* durante muchos años. Las funciones se van puntualizando pero también tornando más complejas, el papel de imagería narrativa que supuestamente asume la fotografía se combina con la descripción, editorialización o comentario crítico. Como afirma Rosalind Krauss, la fotografía y las ilustraciones grabadas pertenecen a dos ámbitos culturales distintos, con expectativas diferentes y transmiten tipos de conocimientos distintos, es decir, actúan en espacios discursivos diferentes.³⁷ Sin embargo, en los periódicos ilustrados como *Caras y Caretas* conviven y se yuxtaponen en el marco de la página impresa, y construyen sentido en forma conjunta.

Cartografía social en Caras y Caretas

Una observación general de las fotografías insertadas en las páginas del semanario indica la presencia en ellas de una alta proporción de retratos.³⁸ Éstos, individuales o colectivos, tomados en el ejercicio de actividades sociales o institucionales, incluyen desde personalidades públicas hasta individuos desconocidos, grupos identificados o muchedumbres anónimas.³⁹ El retrato, que constituía el género fotográfico más frecuentado en el siglo XIX y había sostenido la actividad comercial de los estudios de fotografía a partir de la década de 1860, fue utilizado por las elites como un hecho cultural en tanto registro de acontecimientos familiares significativos de la vida de las personas pero también en tanto signo social muy estimado. Detrás de la pose, los gestos rígidos y las

³⁷ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 41.

³⁸ En el tercer trimestre de 1901 se enumeran 196 retratos individuales y 76 grupales.

³⁹ Si bien la muchedumbre no pudo considerarse dentro de la categoría de retrato, se tomará como contrapunto.

convenciones de la época, el retrato burgués⁴⁰ permite comprender además de la identidad del sujeto, sus pretensiones sociales. Los atributos, entornos, fondos, mobiliario o vestuario que el estudio de fotografía comercial brindaba o que el mismo individuo aportaba ofrecen los detalles simbólicos del nivel social o de sus aspiraciones, elementos con los cuales el retratado, con la ayuda del fotógrafo, construía su imagen.⁴¹

La difusión y frecuentación de la fotografía social se revela en una nota de *Caras y Caretas* acerca del estudio Garro y Merlino, ubicado en la calle Arenales 1140, con la cual el semanario expresa el progreso del “arte fotográfico” hacia 1910 en el contexto de un repaso de los adelantos en diversos aspectos de la vida institucional e industrial de la nación. El establecimiento había alcanzado un nivel de perfeccionamiento del retrato que algunos de ellos hacían “recordar por su expresión y sus luces a las figuras de Rembrandt”. Toda la sociedad aristocrática había desfilado por sus salas y su “lujosa galería de ‘pose’” había sido montada “de acuerdo con todas las exigencias del arte fotográfico”. El estudio, establecido en el año 1904 y pasó de impresionar una cifra de 2267 negativos en ese año a 15.634 en el año 1909 y calculaban para 1910 impresionar unos 22.000 negativos.⁴²

Las referencias a la pintura y las vinculaciones en las páginas de la revista de la fotografía con las élites, expresan uno de los sentidos de las imágenes, ligados a la intención de conformación de distancias sociales a través de la jerarquización. Los modelos y pautas culturales de los más ricos funcionaban a pesar de la movilidad social y los cambios resultado de la inmigración aluvional. La clase alta, a la que se alude con sus nombres y apellidos en la referencia a veladas sociales, bodas, paseos, reuniones de caridad, dispuesta a mostrar su riqueza y su cultura imponía sus modelos. Las diferencias y la complejidad social se tornan evidentes no solo en las referencias directas a las propias desigualdades⁴³ sino también en las crónicas del ocio, en las observaciones al consumo de bienes suntuarios. Así, los graduados de la facultad de derecho, alude a las familias prominentes -Anchorena y otros- que aparecen retratados.⁴⁴ El retrato de Ana Urquiza de Victorica, hija de J. J. de

⁴⁰ Véase Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004 [1974]; para un estudio acerca de éste y otros aspectos de la fotografía en la Argentina véase Verónica Tell, *La fotografía en la construcción de relatos de la modernización argentina (1871-1898)*, Tesis de Doctorado, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009, mimeo.

⁴¹ Diversos grupos profesionales crearon también convenciones tipológicas relacionadas con el retrato burgués como los escritores o artistas. Véase con respecto a éstos últimos María Isabel Baldassarre, “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *op. cit.*, pp. 47-80.

⁴² “El arte fotográfico en Buenos Aires. Una visita a la fotografía de los señores Garro y Merlino”, *Caras y Caretas*, a. XII, n. 607, Buenos Aires, 21 de mayo de 1910.

⁴³ Véase como ejemplos Alfonso Pérez, “La vida del pobre. La vida del rico”, *Caras y Caretas*, a. VIII, n. 337, Buenos Aires, 18 de marzo de 1905; “El invierno de los pobres. Una visita al asilo municipal”, *Caras y Caretas*, a. VIII, n. 348, Buenos Aires, 3 de junio de 1905.

⁴⁴ “Facultad de Derecho. Los nuevos doctores”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 41, Buenos Aires, 15 de julio de

Urquiza y esposa del Gral Benjamín Victorica (Figura 5), cuyo nombre estaba inscripto en la larga lista de nuestras damas caritativas, “elemento activo de nuestras instituciones de beneficencia”, se reproduce con motivo de su fallecimiento junto con una imagen de su cortejo fúnebre. Su entierro había reunido una concurrencia excepcional y sumado las proporciones de “una verdadera demostración social, hallándose representado ante el féretro cuanto de más distinguido en todos los órdenes cuenta Buenos Aires.”⁴⁵

Las reseñas de bodas en las secciones sociales son otros ejemplos elocuentes de la plasmación de categorías de distinción que la revista contribuye a sostener. Las fórmulas se repiten, las bodas de tal mundo aristocrático debido a la “elevada” posición social de la familia hacía que el evento se viera favorecido por la concurrencia de “más valor” de la sociedad porteña cuyos miembros asistían “lujosamente ataviados”. La boda Cabral-Hunter es presentada como “el acontecimiento social de la semana del gran mundo bonaerense”, especialmente para “el bello sexo”. Los contrayentes, “la señorita Ercilia Cabral-Hunter y el señor Enrique Anchorena”, que por sus nombres “y las muchas vinculaciones que cuentan entre la sociedad aristocrática permitían prever toda la brillantez y suntuosidad de la ceremonia religiosa.”⁴⁶ La boda de Dolores Cobo “de antigua familia patricia, con el conde Vicente Machi Cellere, secretario de la Legación italiana” cuya ceremonia se describe, se había celebrado “con toda la pompa” a la cual había acudido “lo más distinguido de la sociedad bonaerense.”⁴⁷ Las fotografías que ilustran ambas notas presentan vistas muy generales del exterior de la iglesia, la llegada y la salida de los novios rodeados de los concurrentes, la distancia impide ver los rostros de los contrayentes, la imagen destaca sólo los asistentes a la boda, cuidadosa y casi uniformemente vestidos, en compactos grupos de pertenencia (Figuras 6, 7).

En *Caras y Caretas* lo privado y lo público se superponen, sin embargo, y los individuos de la elite retratados en actividades sociales están estrechamente vinculados con la actividad pública cumpliendo funciones políticas, en la cultura o en el campo científico. Examinando estas imágenes se observa que no se trataba de “celebridades” al modo de las tradicionales “Galerías” cuyos retratos se estampaban y se daban a publicidad con el propósito de celebrar la memoria de próceres nacionales –militares o políticos–, instaurar

1899.

⁴⁵ “La señora Ana Urquiza de Victorica”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 48, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1899.

⁴⁶ “Vida Social. Boda Cabral-Hunter”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 155, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1901. También “Enlace Uriburu- Anchorena”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 296, Buenos Aires, 4 de junio de 1904.

⁴⁷ “Vida Social. La boda Cobo-Cellere”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 164, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1901.

CARAS Y CARETAS

EUSTAQUIO PELLICER
REDACTOR

SEMANARIO FESTIVO, LITERARIO, ARTISTICO Y DE ACTUALIDADES

JOSÉ S. ÁLVAREZ
DIRECTOR

MANUEL MAYOL
DIBUJANTE

AÑO II

BUENOS AIRES, 2 DE SEPTIEMBRE DE 1899

N.º 48

LA SEÑORA ANA URQUIZA DE VICTORICA

Después de larga y penosa enfermedad, falleció en la semana anterior la señora Ana U. de Victorica, hija del general D. Justo José de Urquiza y esposa del general D. Benjamín Victorica, vinculada a la mejor sociedad de Buenos Aires. Su pérdida ha sido verdaderamente sentida, pues, aparte de las numerosas relaciones personales, mista Ana, como se la llamaba cariñosamente, era un elemento activo de todas nuestras instituciones de beneficencia y su nombre estaba inscripto en la larga lista de nuestras damas caritativas.

La sociedad Huérfanos de



Militares la contó entre sus iniciadoras y más activas propagandistas, alcanzando bajo su acertada dirección una gran prosperidad.

La distinguida dama nació en la Concepción del Uruguay en 1835, y se trasladó a Buenos Aires con su esposo en 1870, estableciéndose definitivamente en esta ciudad. La concurrencia que asistió a su entierro fué excepcional y éste asumió las proporciones de una verdadera demostración social, hallándose representado ante el féretro cuanto de más distinguido en todos los órdenes cuenta Buenos Aires.

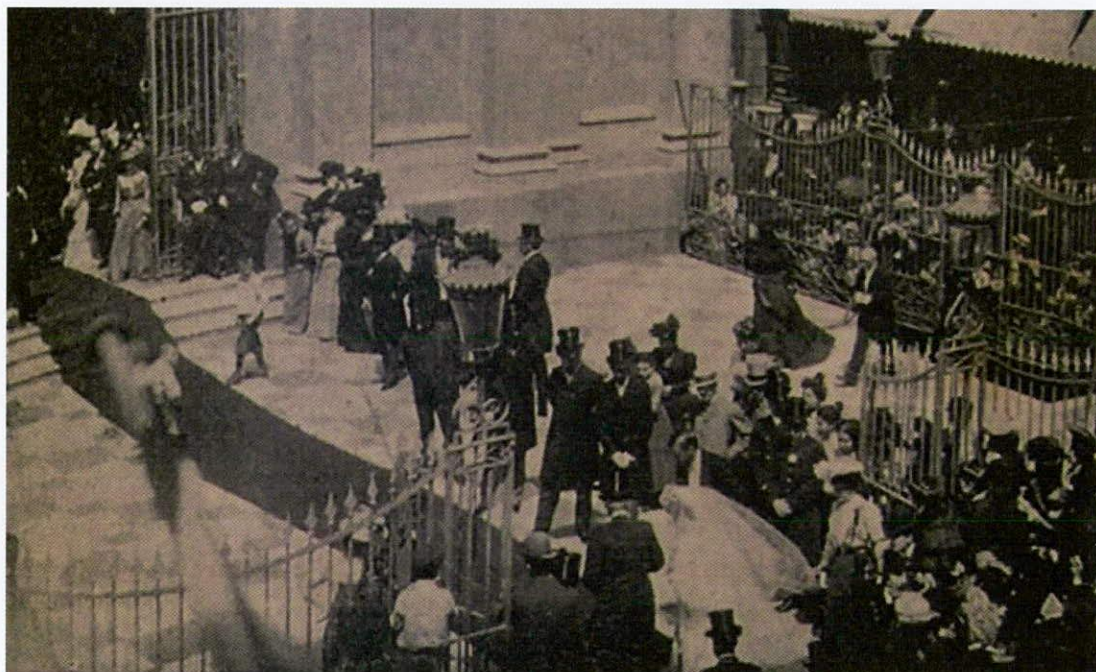


El cortejo fúnebre al llegar a la Recoleta



6

"Vida social. Boda Cabral Hunter-Anchorena" *Caras y Caretas*, 1901.



7

"Vida social. La boda Cobo-Cellere", *Caras y Caretas*, 1901.

un imaginario colectivo y proponer a ciertas figuras y hechos como ejemplos morales y estímulos al sentimiento de pertenencia a una identidad común.⁴⁸ En *Caras y Caretas* las personalidades públicas retratadas provienen de un campo muy amplio y sus retratos son reproducidos por sus valores personales pero también por sus vínculos con el hacer institucional o con eventos públicos significativos en los que el género retratístico se yuxtapone con el de la actualidad.

Los ejemplos muestran numerosas figuras acompañadas de textos en los que se destacan las virtudes morales de los retratados. Isabel de Elortondo había consagrado su vida a la caridad silenciosa, ejemplo de virtud, bondad y pureza del corazón “extinta dama de la caridad” que dejaba su suntuoso palacio, e iba a visitar “los círculos dantescos de la ciudad doliente, llevando á todas partes socorros y consuelos”.⁴⁹ El coronel del Busto, un hombre de valor, “venerable veterano de las campañas contra el indio”⁵⁰ o Virgilio M. Tedín, un “hombre honrado” y “recto”, ex Juez Federal de la Nación quien recibía un homenaje póstumo en Recoleta.⁵¹ (Figuras 8, 9, 10)

Pero en buena parte de las imágenes el sentido político se torna evidente tanto en los retratos individuales⁵² como colectivos y se manifiesta en estos últimos una sociabilidad institucional a través de innumerables registros de actividades y prácticas asociativas. Unos pocos ejemplos del año 1899 ofrecen una idea de esto: la imagen de los representantes del *meeting* del comercio,⁵³ la comisión de señoras de las fiestas escolares de Vélez Sarsfield,⁵⁴ la comisión organizadora del *meeting* industrial,⁵⁵ la comisión organizadora del homenaje a los héroes de 1807.⁵⁶ Cada actividad con su comisión organizadora y cada comisión con su registro fotográfico expresan un interés común por la documentación de toda práctica colectiva de carácter comunitario, comercial, cultural o social. En el discurso de *Caras y*

⁴⁸ Puede citarse el ejemplo de la edición de la *Galería de Celebridades Argentinas. Biografías de los Personajes más notables del Río de la Plata*. “Por los señores Bartolomé Mitre, Domingo F. Sarmiento, Juan M. Gutiérrez, Félix Frías, Luis Domínguez, General Ignacio Álvarez y Thomas, y otros más.” Con retratos litografiados de Narciso Desmadryl, Buenos Aires, Ledoux y Vignal Editores, Librería de la Victoria, Imprenta Americana, 1857. Véase al respecto Roberto Amigo, “Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)”, en AAVV, *Arte Argentino de los siglos XVIII y/o XIX. Menciones Especiales. Premio Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas*. Año 1998. Buenos Aires, FIAAR, 1999, pp. 13-23.

⁴⁹ “Sra. Isabel de Elortondo”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 40, Buenos Aires, 5 de julio de 1899.

⁵⁰ “Coronel del Busto”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 39, Buenos Aires, 1º de julio de 1899.

⁵¹ “El monumento al Dr. Virgilio M. Tedín”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 44, Buenos Aires, 5 de agosto de 1899.

⁵² “El nuevo Consejo Nacional de Educación” presentaba seis retratos de Dr. J. M. Gutiérrez (Presidente reelecto), Sr. Helguera Sánchez (Secretario), Dr. Rafael Ruiz de los Llanos (Vocal), Dr. J. B. Zublaur (Vocal), Dr. Joaquín V. González (Vocal), Sr. Lidoro J. Avellaneda (Vocal), *Caras y Caretas*, a. II, n. 45, 12 de agosto de 1899.

⁵³ “El meeting del comercio”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 39, Buenos Aires, 1º de julio de 1899.

⁵⁴ “Las fiestas julias”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 41, Buenos Aires, 15 de julio de 1899.

⁵⁵ “El meeting industrial”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 43, Buenos Aires, 29 de julio de 1899.

⁵⁶ “Las invasiones inglesas”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 46, Buenos Aires, 19 de agosto de 1899.

Caretas la exhibición de estas imágenes implicaba distinguir a quienes estaban construyendo el progreso de la nación (Figuras 11, 12, 13).

Otra práctica de la sociabilidad corporativa extraordinariamente habitual parece haber sido el “banquete”, en el cual se agasajaba a un individuo por la obtención de un cargo, un viaje, la publicación de un libro, el inicio de un proyecto cultural, político o cualquier tipo de conmemoración. Esta enorme profusión de largas mesas de comensales registrados a lo largo de los primeros años de *Caras y Caretas* indica una relación de inclusión e identidad profesional y la satisfacción de la prosperidad común que los incluía en grupos de pertenencia.⁵⁷ (Figura 14)

Las fotografías de eventos sociales indican además el valor que la sociedad le otorga a la figura del fotógrafo y a *Caras y Caretas* en particular. La disciplina reflejada en las actitudes evidencia el interés y la credibilidad social de la fotografía, especialmente si iba a ser reproducida en el periódico de mayor tirada del país. *Caras y Caretas* ironiza en diversas ocasiones al respecto de esto. Refiere el caso de dos personajes que roban para salir en los periódicos o un jornalero de Tres Arroyos que se suicida con el objeto de que su imagen se vea en la revista.⁵⁸ Las poses y los individuos que por lo general dirigen sus miradas a la cámara indican la curiosidad de las personas hacia el dispositivo fotográfico. Las fotografías de carácter social evidencian el hecho de que parte de la sociedad argentina estaba experimentando con la novedad de ver su imagen en un medio masivo.

Las fotografías y el texto que las acompaña completan la visión política -y económica- en la descripción de la sociabilidad institucional y asociativa. La imagen del banquete oficial celebrado en la localidad de Chilecito, La Rioja, festejaba la llegada de la línea férrea hasta el centro mismo de las minas. Vencidas las dificultades para su construcción, tajadas las sendas en la roca viva de las montañas, el tren llegaba resoplando “de cansancio y orgullo”.⁵⁹ En otro artículo, un grupo de ocho hombres vestidos elegantemente, miembros de la comisión de la Bolsa de Cereales, inauguraban un nuevo edificio en la Plaza 11 de Septiembre. La nota y sus fotografías denotan la importancia del ramo que constituía uno de los principales rubros de exportación y fuente de capital ya que “lo que antes se contaba por libras, hoy se cuenta por toneladas, y en nada, como en la riqueza agrícola y ganadera del país, se ven los progresos enormes que se han realizado en

⁵⁷ Oscar Traversa, “El sueño del banquete interminable”, en Margarita Gutman (ed.), *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*, Buenos Aires, Gob. de la Ciudad/ FADU-UBA/ IIED-AL, 1999, pp. 306-308.

⁵⁸ “Uno que se mata para salir en *Caras y Caretas*”, *Caras y Caretas*, a. V, n. 214, Buenos Aires, 8 de noviembre de 1902.

⁵⁹ Figarillo, “Inauguración del ferrocarril a Chilecito”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 41, Buenos Aires, 15 de julio de 1899.



11
"El meeting del comercio", *Caras y Caretas*, 1899.



12
"La comisión organizada del meeting industrial", *Caras y Caretas*, 1899.



13
"Las invasiones inglesas", *Caras y Caretas*, 1899.

Fallecimiento del cónsul argentino en el Brasil

Triste destino el del viajero que regresando á la patria, á través del océano, halla su tumba en las aguas infinitas! La vida tiene estas sorpresas terribles, que por una ironía rebuscada, salen al paso cuando parecía resuelto del todo el problema de seguirla. Acuden á nuestra mente estas reflexiones al enterarnos de la desgracia ocurrida en el «Nile», en que venía de Río de Janeiro á Buenos Aires, el cónsul argentino, señor Eduardo Lavalle. A las 2 de la tarde del jueves 17 todavía se hallaba en pie, y como la siniestra aneurisma lo acechaba, se recogió en su camarote. Tuvo tiempo de escribir á su familia, entregando el documento á un amigo. Y cuatro horas después, sin que valieran ruegos ni pedidos de los pasajeros, el capi-



SR. EDUARDO LAVALLE
Cónsul argentino en el Brasil,
muerto á bordo del «Nile».

tán ordenaba arrojar al mar, con las solemnidades acostumbradas, el cadáver del desdichado cónsul, habiendo rezado antes la oración de difuntos el Rev. O'Connor.

El doctor Mará, inspector sanitario argentino, había solicitado en unión de gran número de pasajeros, que se embalsamase el cuerpo del fallecido, hasta su llegada á puerto; pero, como acabamos de decir, nada pudo conseguirse por cuanto el comandante hizo observar que los reglamentos de la compañía naviera á que pertenece el «Nile» establecen que los cadáveres deben ser arrojados al mar. Era en verdad imponente aquella ceremonia, tratándose de un funcionario argentino de vasta figura social, caído así, sin que uno de los suyos pudiera presenciarla!

El banquete á las doctoras en letras

En obsequio á las nuevas doctoras en Filosofía y Letras, señoritas Ernestina A. López, Elvira V. López, Ana Mauthe y María A. Canetti, celebróse en el salón alto del hotel Phoenix un banquete, al que asistieron exclusivamente representantes del bello sexo, cuyo nombre va unido á la noble campaña que en pro de la intelectualidad femenil, han emprendido algunos espíritus elevados y progresistas.

El banquete había sido ofrecido por las doctoras y estudiantes de medicina, presidiendo la mesa la doctora Eyle.

A los postres hicieron uso de la palabra la se-

ñorita Lola Ubeda, las doctoras Elvira V. López, Grierson, Rawson, Dellepiane y Eyle, la señora de Turner y la señorita Emilia Salzá.

Además de las mencionadas asistieron al banquete las señoras Celestina S. de Frutos, Sara C. de Eccleston, Luisa L. de la Llosa, Elena S. de Gómez, Juana T. de Reynes, Emma C. de Basabivazo, Catalina A. de Bourel y señoritas Francisca Jacques, María C. Martínez, Catalina Souberán, Kings, Ana Pintos, Ana M. Cotter, Irma Ventura, Sara Justo, María P. Saviera, Elisa Manes, Gillings, Teresa Ratto, María J. Becker y Ana Báez.



EN EL BANQUETE

Vol. de CARAS Y CARETAS.

menos de 40 años.”⁶⁰

La fotografía cumple pues un papel narrativo que se acentúa en ciertos casos como en la construcción de una “biografía gráfica” del presidente Julio A. Roca. El retrato aquí no sólo expresa los rasgos de la personalidad de un individuo sino que cuenta una historia, la del ascenso en su carrera política. Caracterizado como “sagaz”, de “facultades trepadoras”, la nota se interesa por el

Roca físico, gráficamente inventariado en las evoluciones de su crecimiento y mutaciones de la edad adulta, desde que dejó los brazos de la vieja niñera africana, hasta que por segunda vez, afortunado reincidente, cayó en brazos de la presidencia o sea, desde los tres meses hasta los 56 años que cumplió el lunes pasado, y con cuyo motivo hemos compuesto este viaje fisonómico de su excelencia a través de la vida.⁶¹

Las fotografías presentan, además de retratos de sus padres, una de Roca a los 13 años de edad, cinco imágenes de cuerpo entero con uniforme militar, y tres más de su rostro, uno como Ministro de Guerra, otros en la primera presidencia y el último en la segunda, los cambios fisonómicos no esconden, de acuerdo con el texto, la continuidad de una mirada a la cual se le adivinan las intenciones (Figuras 15, 16). Otras fotografías del entonces presidente J. A. Roca en interacción con otros personajes representan imágenes de poder, como puede verse en una fotografía de Roca con su par brasilero Campos Salles en la cual ambos se destacan del resto de la comitiva por sus trajes claros, sus galeras, sus bastones y ocupar, sentados, el primer plano de la imagen.⁶² (Figura 17)

Pero una buena parte de la producción de retratos fotográficos de *Caras y Caretas* no tiene como protagonistas sólo a personalidades conocidas del ámbito público, representan numerosos sujetos desconocidos y este conjunto se multiplica a medida que se incrementa el número de fotografías que se difunden en cada número. El semanario comienza en 1898 publicando entre 10 y 15 fotografías por entrega, cifra que va creciendo, conforme aumenta la cantidad de páginas, llegando, hacia 1910 a reproducir alrededor de 100 fotografías cada semana. Esta serie —que incluye escenas de la vida cotidiana en el espacio urbano, retratos de accidentales protagonistas de un evento sobresaliente, o eventuales actores de crónicas visuales— conforma un complejo corpus que plantea problemas que aluden a cuestiones sociales diversas, a temas de género y de clase sin que ello implique considerar a las fotografías como espejos de la realidad. En cambio, pueden examinarse como puntos de entrada a una exploración de la imagen como experiencia cultural y “modelo de verdad”

⁶⁰ “Inauguración de la Bolsa de Cereales”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 44, Buenos Aires, 5 de agosto de 1899. Véase en un sentido similar “Bodas de oro de la Bolsa de Comercio”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 301, Buenos Aires, 9 de julio de 1904.

⁶¹ “El cumpleaños del Presidente Roca a través de la vida”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 42, Buenos Aires, 22 de julio de 1899.

⁶² “El Gral. Roca en Rio de Janeiro”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 47, Buenos Aires, 2 de agosto de 1899.

EL CUMPLEAÑOS DEL PRESIDENTE
ROCA A TRAVÉS DE LA VIDA



La señora Agustina Paz de Roca, madre del General, con una de sus hijas. El Coronel José Ruperto Roca, padre del General Roca. 1843 — Roca a los tres meses, en brazos de una señora.

Habría puesto otra cara, y llamado, para retratarlo, una actitud más oscura, y más que esa barea negra, una que sostenía al General Roca en la ya lejána época de la infancia, al llegar a sospechar que a sus días, a ver aquella figura que tenía en brazos, insufló. Pero, probablemente, para no poder profundizar mucha circunspección en una infancia que empieza a dólar la cénula de un año con la reventación de los primeros dientes, y a la vez que le sienta a uno la leche y viene el colico con sus manifestaciones irreflexivas. Como uno a pensar, ni la atrevida ni feroz ni dulce, que entre aquel todo de paballo, mabillas y falduetas de cachimán, un presidente, y de repetición, movía las piernitas rojizas e inquietas, calculando cómo sus futuras jornadas le vencerían?

1850 — Roca a los trece años estudiante del Colegio Nacional del Uruguay. El que se permite las palabras, de su naturaleza, como se sabe, hay individuos organizados para hablar, miteros o presidenciables — y hay otros organizados para sufrir — principios o alpinistas, Roca nació valiente. Pero pudo en la terna, porque se sabía que se se sabe, el a la terna sin cierto ex-fuerza. Entre las tres cosas que puede haberse que anda, coque, bardi, vo sobre el bajar, el subir es lo más difícil, porque hay muchas cosas que vienen de los pies, además de las leyes de gravitación. No cambio, para bajar, basta a veces con errar el equilibrio. Pero basta de psicologías, que no es el Roca moral, ni mucho menos el político, quien interviene en esta nota, sino más bien el Roca físico, gradualmente (reventado en las evoluciones de su crecimiento y mutaciones de la edad adulta, desde que dejó los brazos de la vida, la esfera física, hasta que por segunda vez, afortunado coincidente, o sea desde los tres meses hasta los 30 años que completó el tiempo pacífico, y con cuyo motivo hemos como pasado esta vida pascuística de su existencia a través de la vida.

1855 — Teniente de Infantería, después de la Lata y la Uruga. 1865 — Subteniente antes de ir a la guerra del Paraguay. 1866 — Sargento mayor, después de la batalla de Uruguay.

1860 — Roca a los trece años estudiante del Colegio Nacional del Uruguay. 1865 — Subteniente antes de ir a la guerra del Paraguay. 1866 — Sargento mayor, después de la batalla de Uruguay.

1870 — Ministro de la Guerra, después de la campaña del Rio Negro. 1871 — General, después de la batalla de Santa Rita. 1871-72 — General, después de la batalla de Monte. 1880 — En la primer presidencia de la República. 1896 — En la actual presidencia.

...mas un tinte irónico con los su-tilles subrayados, que el tiempo va trazando en torno de los párpados. Pero la mirada de Roca no es la mirada convencional de la calificación; los ojos saltaron, como si procedieran de otra cara y los que-riamos chicos las órbitas del general es más bien una mirada fría, de un color grisáceo, medio de-valida, que, la verdad sea dicha, no impresiona, que sin embargo, posee una intención, sobre todo si le es contrario, aunque esté un día de los por medio.

Según se puede ver en el último retrato, separado del primero por más de medio siglo, el general se conserva en una tozante persisten-te, que, aunque la vejez le otorga una mirada honrosa, todavía lejána, a la venerable categoría de que ya sólo cuenta sus proezas y afe-ras de otros tiempos al amor de la lumbré.

Discúta esta curiosa personali-dad, tal vez como ninguno de pu-lliridos, va sin embargo, tirando adelante y ya a la altura que alcanza puede respirar sin que-ter más serena.

El tenía alto y bajo el gene-ral. Comienza su carrera por una

15
"El cumpleaños del presidente Roca a través de la vida", Caras y Caretas, 1899.

...ción al propósito del Bigote, nunca se lo ha conocido para arriba el general, ni aun en la edad de las presen-cias, cuando en sus comités de prepa-ración a aceptar, con esas dos puntitas engastadas a los lados de la boca, la marcialidad del tipo.

Se advierte, en la constancia de de-clarar la paz y pensarse en la misma forma, una inclinación hacia a fumar en la primera o segunda de las prepa-roras de algún mala lengua que diez veces en esa línea, que no puede hacerse nada mejor, adquirida tal vez desde los primeros días de su vida, de su soltera un poco, la uniformi-dad del vestido en forma de un paño de lana, que la T. de la T. se du-regulariza de nuevo los hábitos, y en la primera presidencia, cuando me-ditativo, llega el general a la mira-da de su nuevo físico. La mira-da casi no cambia, acostumbrado a

expedición del Catagoy, por revolución marítima y a su alrededor de las lizas del ejército las cuales lo atrajo involun-tariamente, de hecho, en la cam-paña del Paraguay se abre, ante los ojos saltantes de su rival, una época toda con aro de luto, y cuando las crónicas que allí aparecieron a descubrir los privile-gios que importan los apellidos tradi-cionales y las herencias gloriosas que los favorecidos disfrutan con pen-lancia, se hizo oje de los que seucha han sin las espaldas cuadradas.

Sarantón, lo sép ver y lo estillo, lo maldito al intentar a compartir con Arredondo las proezas de la fron-tera rosariguera y los brazos del po-lítico de tierra adentro, y después fué el día que venía en Santa Rita, a su muerte, frangiendo la entrada a los grandes destellos.

Con Avellaneda compartió las fa-tigas de su gobierno difícil, como que era de reconstrucción, y supo, como había, tonalado de subter-



17

“El general Roca en Rio de Janeiro”, *Caras y Caretas*, 1899.

ligado al discurso social de la época.⁶³

Si bien el mayor número de fotografías se consagra a miembros de las elites y a los grupos dirigentes que desde la política o la economía gobernaban los destinos del país, los trabajadores también son retratados para las páginas de *Caras y Caretas*. En primer término, dispuestos en sus lugares de trabajo y en sus tareas, y al igual que las imágenes de quienes conformaban la comisión de la Bolsa de Cereales, se señala el papel de los trabajadores como fuente vital de energía del capitalismo. Tales fotografías indican aquí los intereses y perspectivas institucionales, comerciales e industriales que confluían en el discurso del progreso nacional. Las imágenes tienden a exhibir la noción del proceso industrial aún en un contexto que se sabe heterogéneo, conformado por algunas industrias con un desarrollo mayor y otras más precarias, nucleadas en pequeños establecimientos o con asiento domiciliario y en los que prevalecía el trabajo manual.⁶⁴ Sucesivas notas aluden al evidente impulso industrial, favorecido por la “creciente prosperidad de nuestro suelo” que se desenvolvía ampliamente y se hacía notar en diversas industrias. Como ejemplo, la industria mueblera, con la fábrica H. C. Thompson y Ca. que había alcanzado una notable producción.⁶⁵ Las fotografías presentaban la Sección ebanistería, el Taller de tapicería, el Departamento de cortinas y alfombras (donde trabajaban principalmente mujeres). En las imágenes de trabajadores de la revista el foco no está orientado hacia el factor humano ni a las condiciones de trabajo, no son imágenes pintorescas ni heroicas,⁶⁶ lo que se intenta capturar y exhibir es el progreso industrial, los trabajadores ordenados y disciplinados cumplen con prolijidad sus tareas colectivas, en espacios que se ven limpios: frigoríficos, imprentas, lugares abiertos en los que se realizan trabajos de infraestructura⁶⁷ o servicios. Una cierta estética positivista, como de inventario o neutralidad documental, en la cual el contexto es el progreso y los individuos actúan como pequeñas figuras semejantes a muñecos dispuestos en esos escenarios (Figura 18).

Pero otros escenarios se presentan también para estas figuras. La heterogeneidad de la situación de los trabajadores de diversos sectores o regiones del país, la estacionalidad de

⁶³ Bonnie Brennet y Hanno Hardt, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁴ Sobre el desarrollo del trabajo en el periodo véase Mirta Zaida Lobato, *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*, Buenos Aires, Edhasa, 2007; Juan Suriano (comp.), *La cuestión social en Argentina (1870-1943)*, Buenos Aires, La Colmena, 2000; Ricardo Falcón, *El mundo del trabajo urbano (1890-1914)*, Buenos Aires, CEAL, 1986.

⁶⁵ “El progreso de la industria mueblera en Buenos Aires”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 309, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1904.

⁶⁶ Para una mirada de tales características aunque de un periodo posterior al que nos estamos ocupando los ejemplos de las fotografías del brasilero S. Salgado o de los norteamericanos Dorothea Lange y Walker Evans son elocuentes. Véase Michael Watts y Iain Boal, “Working-Class Heroes. E. P. Thompson and Sebastião Salgado”, *Transition*, Indiana University Press, n. 68, 1995, pp. 90-115.

⁶⁷ “Las obras del puerto de la Capital”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 307, Buenos Aires, 20 de agosto de 1904.

relación alguna, conceder como padre de todos los detalles, por instintos que sean, que con ella se re accionan en alguna sentido; no solamente te aquí sino que también en los principales centros productores de Europa, le es facilísimo suministrar cuanto detalle sea necesario para el estudio o el ramo á que se dedica. Con estas curiosidades y cálculos puro pensar en ellos concluyó por saberlos de memoria, nos hizo á grandes rasgos la historia de la fabricación de muebles en Buenos Aires, no solamente desde que el señor Thompson se dedicó á ella, sino desde que



TALLER DE TAPICERÍA

operarios, para hacer valer los verdaderos derechos que les asisten en algunas veces. Y una idea de lo acertado de las observaciones del señor Thompson es: que éste ha sabido contrarrestar, se aprehen en su fábrica todos los movimientos haurigustias de los operarios, accediendo á sus pedidos, cuando los crea justificados y haciéndolos entender siempre este conocido adagio que, por lo visto le da muy buen resultado: más moscas se caza con miel que con vinagre.

memoria, nos hizo á grandes rasgos la historia de la fabricación de muebles en Buenos Aires, no solamente desde que el señor Thompson se dedicó á ella, sino desde que



DEPARTAMENTO DE CORTINAS Y ALFOMBRAS (ARTES 350, PRIMER PISO)

No hay casa, ni hotel de alguna importancia, ni oficina pública, en cuyo mobiliario no esté de alguna manera representada la fabricación del señor Thompson. En su casa, vimos no hace mucho en exposición los artísticos muebles que allí se fabricaron para el gobierno de Corrientes, y el mobiliario que acaba de construirse para un importante hotel que se inaugurará próximamente entre nosotros. Como presidente de la Sociedad Muebleros, sigue el señor Thomp-

fama que ha llegado á tener casa que él fundó en la calle



DEPARTAMENTO DONDE LOS MUEBLES SE PREPARAN, PARA ENTREGARLOS Á LOS CLIENTES

son la mayoría de las huelgas que se promueven á menudo entre los obreros mueblesos y habilitados de las artes de charreterías, etc. son demasiado clara mente el resultado que de las huelgas ha hecho, indicándonos el paso, los medios de impedir que los obreros tengan esos casos extraños, perjudiciales para ambos gremios, el de patrones, y el de obreros que lo son. Las observaciones del señor Thompson es: que éste ha sabido contrarrestar, se aprehen en su fábrica todos los movimientos haurigustias de los operarios, accediendo á sus pedidos, cuando los crea justificados y haciéndolos entender siempre este conocido adagio que, por lo visto le da muy buen resultado: más moscas se caza con miel que con vinagre.

Aun que corramos el riesgo de intentar contra la modestia del señor Thompson, no nos resistimos á transcribir los versos que uno de nuestros poetas, el revolucionario de la rima en América, que hoy reside en París, escribió en su álbum. Son éstos:

«Un artífice de alme
 he á la obra se dedicó
 y sus curvas modeló
 una Diosa, en el
 fatigoso.
 Allí la sorpresa o
 ella,
 en que ante una di
 (todo gólos
 la ciencia dijo: ¡mu
 proca
 la madre glólos pag
 que
 Allí en plena acul
 voló hacia el mudo
 (interca
 para ella fueron igno
 la silla que el alme

 No haya sorpresa y
 que el
 Esta historia es muy
 sencilla
 en la historia de la
 silla
 de un fabricante de
 sillas»

la ocupación, el trabajo infantil, el bajo poder adquisitivo del salario, las largas jornadas,⁶⁸ la falta de protección frente a accidentes de trabajo y de condiciones básicas de higiene en algunas fábricas y talleres condujeron a fines del siglo XIX y en los primeros años del XX a la organización de las luchas reivindicativas a través de las huelgas organizadas y dirigidas por sociedades gremiales socialistas o anarquistas.

A través de frecuentes notas que aluden a los actos obreros, manifestaciones o huelgas *Caras y Caretas* ofrece otra representación de los trabajadores, no una muchedumbre con conductas irracionales como la describió José María Ramos Mejía,⁶⁹ sino como un colectivo organizado, protagonista de reclamos ante patronos y estado, que se enfrentaba con la policía y era víctima de represiones en la lucha entre el capital y el trabajo.⁷⁰

En definitiva, de individuos a los grupos, de los grupos a las muchedumbres, las fotografías salen progresivamente al espacio público, y los *meetings* que reúnen grandes concurrencias frente a un reclamo corporativo, fiesta pública, el entierro de un personaje prominente, o manifestación obrera, son ocasiones para el registro fotográfico cuyo sentido no es homogéneo pero en las que se destaca la misma masa uniforme e indeterminada, pequeños puntos en un paisaje urbano vistos desde lo alto. El despliegue técnico es así convocado en el punto de vista y uno de los modos de mirar destacado por la fotografía tomada desde los edificios más altos es puesto en discurso irónico en el semanario:

Desde la rotonda del nuevo Congreso se disfruta de un espectáculo impagable, (...) y cualquiera (...) al encontrarse encaramado a tales alturas y contemplando á sus pies la ciudad de Buenos Aires, se creará un político de talla, que ha escalado por sorpresa el poder y se dará cuenta de lo fácil que es vivir de arriba. Con su vista abarcará los cuatro puntos cardinales, y lo dominará todo, desde los Nuevos Mataderos hasta la casa de Gobierno, ó lo que es igual desde Cernadas hasta Figueroa Alcorta. Se sentirá muy por encima de todo y de todos, y los legisladores que entran, salen y hormiguean por los corredores del Congreso, no serán para él, vistos desde tanta altura, más que unos porotos...negros. (...) A nosotros nos pareció, que sería de justicia conceder al señor intendente que instalara en la rotonda su despacho, en razón de ser el que ocupa el más alto cargo del municipio, para que desde allí y con auxilio de un telescopio pueda darse cuenta de la falta que hace por esas calles la escoba municipal (...) También podrían subir á ella los que gustan de ver todas las cosas por encima; pero Dios nos guarde que á los diputados les de la ocurrencia por sancionar el presupuesto á la altura de la rotonda, porque resultaría muy elevado, por más que á juzgar por los presupuestos votados anteriormente, los legisladores no padecen del vértigo de las alturas. Pero no nos elevemos tanto, y echemos una mirada sobre esta ciudad donde todo anda por el suelo, menos los políticos que van en coche.⁷¹

⁶⁸ La Ley de Descanso Dominical sancionada en 1905, así como la jornada obligatoria de 8 horas (en 1907) no se cumplían por parte de todos los empresarios. Mirta Z. Lobato, "Los trabajadores en la era del 'progreso'", en Mirta Lobato (dir.), *Nueva Historia Argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000, p. 477.

⁶⁹ José María Ramos Mejía, *Las multitudes argentinas*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación-Editorial Marymar, s/f. [1899]

⁷⁰ Entre numerosas crónicas de manifestaciones, conflictos y actividades que involucraban a los trabajadores véase Alberto Ghirardo, "Movimiento obrero", *Caras y Caretas*, a. VII, n. 276, Buenos Aires, 16 de enero de 1904.

⁷¹ Goyo Cuello, "Buenos Aires a vuelo de pájaro", *Caras y Caretas*, a. IX, n. 404, Buenos Aires, 30 de

La producción fotográfica sucede entonces bajo los límites políticos, culturales y tecnológicos de este periodo histórico específico y resulta en tipos de representaciones de personas y eventos en su papel social. La perspectiva técnica del operador se articulaba con la social de los retratados y mediando entre ambas se encontraban las páginas del primer periódico ilustrado de masas del país.

“Cerdos detectives”

Durante el siglo XIX además del retrato social, de carácter privado, se desarrolló el retrato público cuyo objeto principal lo constituían los personajes célebres y los delincuentes y estas imágenes cumplían diversas funciones y establecían jerarquías morales y sociales con fines honoríficos o represivos.⁷² Las imágenes de delincuentes, particularmente, forman parte de un conjunto de representaciones que señalan lo que Peter Burke analiza como una de las manifestaciones de la construcción del estereotipo en la representación del “otro”, basada en la presunción de humanidad y civilización de un “nosotros” frente a un “ellos”, que abarcaba distinciones culturales o de clase, en imágenes de obreros, enfermos mentales o criminales.⁷³

Pero además, los retratos de delincuentes forman parte de los procesos de aplicación de dispositivos técnicos y científicos con los cuales el Estado argentino, a través de la intermediación de la institución policial, había desarrollado sus capacidades represivas y de control social.⁷⁴ En las últimas décadas del siglo XIX el Estado asumió funciones judiciales y de identificación de personas, y con la asistencia de la criminología positivista que persiguió una mirada científica sobre el criminal, articuló sus facultades punitivas a través de la creación de instrumentos legales e institucionales y el establecimiento en 1880 de la Policía de la Capital luego de la federalización de Buenos Aires, o el Código Penal de 1887.

junio de 1906.

⁷² Véase al respecto Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”, en Gloria Picazo y Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani, 1997, p. 140.

⁷³ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, pp.155-175

⁷⁴ Lila Caimari, “Presentación”, en Lila Caimari (comp.), *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica-Univ. de San Andrés, 2007, p. 14. Véase asimismo de la misma autora, *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Los crímenes resultaban atractivos para buena parte del público lector y la prensa argentina estuvo particularmente interesada en los hechos policiales. Los periodistas, no sólo brindaban información del caso -durante días y semanas-, sino también, en repetidas oportunidades participaban activamente acompañando a la policía en la búsqueda de sospechosos. Una vez el caso en la justicia, opinaban sobre el proceso, transcribían declaraciones de testigos y de la defensa, fiscalía, y analizaban la sentencia. Brindaban informes de la prisión, y si resultaba la pena de muerte, se extendía la cobertura hasta el final, aguardando el posible indulto y describiendo los últimos minutos del condenado.⁷⁵

Representaciones gráficas de delincuentes habían tenido una cierta circulación social a través de publicaciones periódicas como la *Revista de Policía*, que apareció entre septiembre de 1871 y junio de 1872 y difundió diversas fotografías de autores de delitos; o la *Revista Criminal* fundada y dirigida por Pedro Bourel⁷⁶ en 1873, que publicó nueve litografías probablemente producidas por Henri Stein,⁷⁷ y que, eran particularmente seguidas por el público.⁷⁸ La relación entre crimen e imagen presentaba ya un desarrollo en los periódicos europeos y norteamericanos, cuyos editores -y en particular los de los semanarios populares ilustrados- habían detectado que el registro sensacionalista de los desastres humanos podía implicar buenos negocios.⁷⁹ El *Weekly Chronicle* comenzó a publicar después de 1830 ilustraciones de asesinatos notorios y su tirada ascendió a 130.000 ejemplares. Luego de las décadas de 1850 y 1860 este tipo de representaciones devinieron usuales en medios como *The Daily Telegraph* o *The Illustrated Police News*, que introducían ilustraciones reproducidas en grabados en madera, estimando que satisfacían la curiosidad visual de sus lectores por la imagería sangrienta.

La *Revista Criminal* publicaba relatos de “causas célebres” o crónicas criminales contemporáneas, muchas veces redactados por el propio Bourel. En algunos casos el acento estaba puesto en la descripción del sujeto, en su aspecto y su biografía; en otros se enfocaba el crimen en sí, pero siempre el centro de atención era el delito de sangre. Los textos eran claramente ficcionales y presentaban elementos discursivos y una estructura

⁷⁵ Lila Caimari, “Pasiones punitivas y denuncias justicieras: la prensa y el castigo del delito en Buenos Aires (1890-1910)” en Paula Alonso (comp.), *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los Estados nacionales en América Latina, 1820-1920*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 297-299.

⁷⁶ Pedro Bourel, periodista y oficial escribiente de la policía hasta 1874, año en que fue destituido por haber intervenido en los actos políticos de Mitre, colaboró en diversos diarios y empresas editoriales. En 1881 fundó *La Ilustración Argentina*, y la dirigió hasta 1883, año en el que lo sustituyó su hermano Francisco, quien fundó además en 1886 *La Ilustración Infantil*, y en 1898, *Diario de los Niños*.

⁷⁷ Ilustrador y luego director y propietario del periódico satírico *El Mosquito* (1863-1893)

⁷⁸ Máximo Sozzo, “Retratando al ‘Homo criminalis’: esencialismo y diferencia en las representaciones ‘profanas’ del delincuente en la *Revista Criminal* (Buenos Aires, 1873)”, en Lila Caimari (comp.), *op. cit.*, 2007, p. 40.

⁷⁹ Véase Paul Jobling y David Crowley, *op. cit.*, p. 30.

narrativa de cierta afinidad con los folletines de Eduardo Gutiérrez, publicados en *La Patria Argentina* en la década de 1870, algunos de cuyos personajes se inspiraron en delincuentes retratados en la *Revista Criminal*. La revista destacaba la fidelidad de las reproducciones con respecto a los originales, fidelidad que según se suponía expresaba la crueldad o “monstruosidad” de los individuos.

De igual modo en *Caras y Caretas* en la narración de sucesos policiales se entrecruzan el discurso informativo y el relato ficcional con referencias dramáticas a lo cual se suma el uso expansivo de la fotografía que a menudo producía imágenes recreadoras de los hechos. La condena y fusilamiento de Cayetano Grossi, autor del “terrible crimen de la niña descuartizada”, que había producido “tanta emoción” en la opinión pública “por los espeluznantes detalles que le acompañaba”, era resultado, afirmaba el cronista, de una exigencia pública. Las últimas horas del condenado Grossi las había repartido en fumar “nervioso y desasosegado”, escuchar las exhortaciones del padre Macceo y proclamar irritadamente su inocencia. El relato avanza:

A las cinco de la mañana se permitió la entrada de la capilla á los hijos del criminal. Uno de ellos, joven de diecinueve años, fue el primero que entró. Hacía un año que no veía a su padre, y al encontrarse frente á éste, no ignorando la inexorable condena que sobre él pesaba, no dio muestra ninguna de emocionarse. El hijo más pequeño, Lorenzo, niño de seis años, sintiendo un gran terror, origindo acaso por el lúgubre aspecto de la capilla, no quiso acercarse á su padre y rehuyó sus caricias. Teresita, la hija de Grossi, echándose a llorar al verle, también mostró alguna resistencia por abrazarle. Por muy grande que hubiesen sido los crímenes de aquel hombre, tal espectáculo, la repugnancia ó el miedo que producía a sus hijos, inspiraba compasión.⁸⁰

Se concluye con los detalles del fusilamiento, se mencionan los nombres del capitán y de los soldados encargados de la tarea, del juez que había dictado la sentencia y del director de la Penitenciaría, gracias a los cuales “la sentencia se había cumplido y la justicia humana estaba satisfecha.” De todos ellos se brindaba información gráfica y “varias fotografías representando algunas escenas del trágico acto” (Figuras 19, 20).

Esta práctica gráfica de *Caras y Caretas* es impugnada por una parte parte del periodismo que desapruueba la acción de entregar ciertos acontecimientos a la circulación pública con fines comerciales. El semanario *La Mujer*, conducido por Eduardo Sojo, director asimismo del periódico satírico *Don Quijote*, no sólo cuestiona la existencia institucional de la pena de muerte en un país regido por el sistema democrático y considera que el fusilamiento de un reo es el más “repugnante de todos los espectáculos” sino que juzga incomprensible que un semanario que se autodenomina “festivo, literario y artístico” con todo “cinismo y con la complicidad de las autoridades complacientes, se vanaglorie de

⁸⁰ “El fusilamiento de Grossi”, *Caras y Caretas*, a. III, n. 80, Buenos Aires, 14 de abril de 1900.

EL FUSILAMIENTO DE GROSSI



El hijo Capitan Grossi



En la capilla. - El P. Maccep rebortando a Grossi

El terrible crimen, el de la vida des-cuadrada como entre el pueblo se le designó y que tanta emoción produjo en nuestra sociedad por los escoplos que lo acompañaban...

complices... Grossi de Sicilia y las hijas de esta Clara y Catalina... que, como se sabe, han sido condenadas a tres años de prisión...

Teniente 1.º Rosa Berge, Capitan Manuel Madrazo, Teniente 1.º Caino Garcia Comandante y oficiales del destacamento



La el banquillo



Tumba de la mujer



La fosa

El hijo del criminal... hasta que llegó el momento de ser conducido al banquillo al asirio de sus propios hijos...



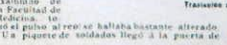
El ser, a guisa



Grossi en el banquillo en el momento de ser conducido a la fosa

Cuando un gran torero, originado acaso por el fogoso espíritu de la capilla, se quiso acercar...

Los hijos de Grossi, un penado le ato las manos y el sacerdote le hablo por ultima vez...



Traslado del cadaver

La fuerza hallabase mandada por el capitán Manuel Madrazo, el piquete encargado de la...

La fuerza hallabase mandada por el capitán Manuel Madrazo, el piquete encargado de la...



Doctor Ernesto Madrazo



Rosa Pe de su madre y sus hijos Clara y Catalina



Doctor Maximino Torres

El hijo del criminal... hasta que llegó el momento de ser conducido al banquillo...

Los hijos de Grossi, un penado le ato las manos y el sacerdote le hablo por ultima vez...

19 "El fusilamiento de Grossi", Caras y Caretas, 1900.



dar á publicidad el retrato de los actores y cuadro de ese drama repugnante”

Nos referimos á *Caras y Caretas*, que ha presentado ese *aguinaldo* de Semana Santa á sus aficionados. Y no lo hacemos (dicho sea entre paréntesis) por espíritu de empresa editora ni por despecho de éxito (...) No nos lleva semejante móvil sino el de protestar una vez más contra esa clase de publicaciones mistificadoras del populacho y *sugestionadoras* de la vanidad reprochable de estultas autoridades que la imbecil debilidad del hombre han puesto al servicio de esa explotación indigna faltando á los más primordiales deberes de su puesto en el orden privado, público y moral.

Empecemos por el señor Gobernador de la Penitenciaría que no ha debido, en manera alguna, consentir en la reproducción de esos cuadros, llevada a cabo *por una empresa particular* con el *solo objeto de lucrar*. ¡Extraño es que no aparezca su retrato en compensación de ese servicio! Continuemos por el cuadro en que el reverendo padre Macceo tomó la confesión a Grossi! Cómo, un acto que está reservado exclusivamente al confesor y al reo se deja sorprender por la profana mirada del *lucrador*? Eso es infame!

Pero qué es eso comparado con el de los tres oficiales del *destacamento* que sirvió para ultimar la vida de Grossi? Ahí los tienen ustedes puestos en facha para que los retraten como si fuesen muy dignos de llamar la atención por un hecho tan meritorio!

Después...¿será verdad lo que ha llegado hasta nosotros? ¿Será verdad que los cuadros del *banquillo, vendaje de ojos, descarga y tiro de gracia*... es una superchería fraguada cuando ya había tenido lugar el fusilamiento? Sea ó no verdad, lo cierto es que todos los actores de ese repugnante drama se han prestado ó han sido colocados voluntaria ó involuntariamente para la reproducción fotográfica. Hasta las mujeres, cómplices principales del criminal, hasta su defensor el doctor Marcelino Torino, hasta el juez doctor Ernesto Madero!

No es extraño, entonces, que en el cuadro que representa *la colocación del cadáver en el ataúd*, los que tal hacen sin recordar, sin duda, que los estaban retratando para *Caras y Caretas*, aparezcan, -especialmente el soldado ó carcelero que se encuentra en primera línea, sugetando el cadáver del reo como temiendo se le fuera é escapar de acto tan ...solemne-conteniendo apenas la risa. ¡Cómo si se tratara de la farsa más inicua!!

He ahí cómo se explota la curiosidad populachera por los *artísticos y festivos literatos* de esa publicación!

He ahí como se prestan nuestras autoridades y nuestro ejército al lucro de empresas editoras!⁸¹

El tono satírico compone gran parte de las notas policiales en *Caras y Caretas* y E. Pellicer ironiza acerca de la pretensión periodística de querer resolver los delitos policiales y afirma: “Cada cual reconstruye el crimen a su manera y como si lo hubiese presenciado por un agujerito”. Un hombre había resultado muerto por asfixia con una servilleta en la boca,⁸² y ante la sugerencia de suicidio por parte de un periodista Pellicer se pregunta como iba a suicidarse de esa manera “siendo mucho más fácil ahorcarse”.⁸³

Por eso quizás tenga también carácter irónico el testimonio acerca de un asesinato en Bahía Blanca en el cual el cuerpo de la víctima había sido hallado gracias a unos cerdos

⁸¹ “Caras y Caretas. Semanario Festivo, Literario y Artístico”, *La Mujer*, Álbum revista dedicado a las familias, a. II, n. 12, Buenos Aires, 20 de abril de 1900.

⁸² “El crimen de la calle Suipacha. Asesinato del señor Pastor Castillo”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 136, Buenos Aires, 11 de mayo de 1901. Véase también “Crónica Roja. El crimen de General Alvear”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 134, Buenos Aires, 27 de abril de 1901; “El crimen de la calle Bolívar”, a. IV, n. 120, Buenos Aires, 19 de enero de 1901; “Crónica Roja. El crimen de la calle Rodríguez Peña”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 309, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1904.

⁸³ Eustaquio Pellicer, “Sinfonía”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 137, Buenos Aires, 18 de mayo de 1901.

que hurgaban en un terreno en busca de alimento. Sea satírica, o no, las fotografías que ilustran la página, salvo la del rostro de la víctima, poco informan acerca del hecho, particularmente la fotografía de los propios cerdos.⁸⁴ (Figura 21)

El alarde técnico parece superar la función informativa. La cuestión de novedad por un lado, y de capacidad práctica en el uso de una herramienta como el fotograbado se hace frecuente en un impreso que publica entre 80 y 120 fotografías por número. La eficacia comunicativa descansa en el deseo de proveer un universo visual amplio y variado que satisfaga necesidades que trascienden lo puramente informativo. Desde que la prensa en Buenos Aires había experimentado la posibilidad de reproducir imágenes fotográficas en sus páginas⁸⁵ a partir de la última década del siglo XIX el descubrimiento de la técnica fotomecánica de medio tono puso a disponibilidad un método que se generalizó progresivamente en libros y revistas. A partir de 1880 la fotografía revolucionó el comercio impresor ya que no fue sólo la posibilidad de reproducir imágenes fotográficas, sino la facultad de reproducir a partir de procedimientos fotomecánicos cualquier tipo de imagen lo que produjo entusiasmo y gran interés técnico. La revista *Éxito Gráfico* celebra en 1910 las potencialidades de la fotografía y la mecánica:

(...) pues miles y miles de reproducciones de fotografías que hasta ahora emitía la litografía y la imprenta se harán directamente por el ramo fotográfico, siendo la ciencia mecánica la que abre nuevos horizontes a las artes reproductivas, ensanchando la esfera de acción de la fotografía, que cada día adquiere más importancia y vuelo, haciéndonos concebir si llegará un día que absorberá todas las artes gráficas, realizándose aquella idea, por algunos manifestada, de entregar al público la reproducción directa de los escritos, dibujos, etc. de los autores, y del mismo modo toda clase de reproducciones de arte y de natura, sin más intermediarios que el arte fotográfico y la máquina impresora, suprimiéndose los procedimientos tipográfico, litográfico y hasta del grabador.⁸⁶

El interés que estas posibilidades de innovación despiertan en la publicación conduce al desarrollo de un despliegue visual que a menudo no responde a una intención de evidencia o de registro, sino que muestra la facilidad de acceso a la tecnología fotográfica. Los “cerdos detectives” ilustran ese hecho. Tal interés queda plasmado en las propias declaraciones de *Caras y Caretas* en lo que a menudo parece ser un proceso productivo en el cual las fotografías precedían a la producción de los textos. Numerosas ejemplos sostienen esto. En una publicidad anunciando la próxima aparición de una edición extraordinaria homenaje del 80º natalicio de Bartolomé Mitre en la cual se anticipa: “En dicha edición se encontrarán reproducidas gráficamente las diversas fases de la vida del general, constituyendo la mejor colección iconográfica e histórica que se haya hecho hasta

⁸⁴ “Cerdos detectives”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 471, Buenos Aires, 12 de octubre de 1907.

⁸⁵ Véase capítulo III.

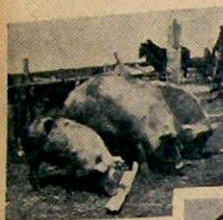
⁸⁶ “La fotografía y la mecánica”, *Éxito Gráfico*, a. V, n. 49, Buenos Aires, enero de 1910.

Et el teatro Marconi



El señor Ghirardo rodeado de sus amigos en el escenario del Marconi, la noche de la 50.ª representación de su obra "Alma Gaucha"

Cerdos detectives



Habia blanca es, quizá con no menores títulos que la gran ciudad santafesina, una pequeña Chicago. Los alquileiros están por las nubes, pero de cualquier modo se hace fortuna y aquello adelanta en todos inclusive en los asesinatos. Concurren allí gentes de todas partes del mundo, dando ideas de la profusión de orígenes los muchos, ingleses, alemanes y aun salvajes que cubren la población, así en la ciudad propiamente dicha como en los numerosos pueblos del contorno.



Los desenterradores del cadáver

son llamados a confundirse con ella en no muy largo plazo. Entre tan heterogéneos elementos, abunda la gente aventurera sin más principios ni convicción que el oro y siempre preparada a hacer su fortuna a expensas de la del vecino, para lo cual no importa si es necesario quitarle la vida. Además, los habitantes tienen fama de ser hombres que llevan dinero en el bolsillo, y no se desenterran en las cercanías de la ciudad, pronto a caer sobre el desamparado cadáver, segura de que la policía, aunque buena, es poca para combatirlos. En vano la población exige que sus autoridades pidan mayor vigilancia, en vano los más caracterizados vecinos ofrecen al gobierno contribuir a sostener la policía, es mejor pie. Ella ha sido inútil, y tampoco hicieron sacramento alguno los numerosos criminales recientes, imponiendo todas que se desahoran. El gobierno no quiere ó no puede hacer sentir su efecto sobre el bandolerismo que merodea en torno del abundante jornal, y los abelias laboriosas continúan acorraladas al ataque de los salteadores, pese á los esfuerzos policíacos para detenerlos.

Uno de los que hicieron pista en Wanka era el aludido asesino Juan Gargecovich, hombre de 47 años de edad, quien había acumulado varias miles de pesos, trabajando en las obras de los muelles del puerto é fiscalizado después un bar. Últimamente había vendido sus negocios á otras empresas, más ó menos para creer que no le desenterrarán, sea su costumbre llevarlos en su bolsillo.

El día de sepultarlo por la noche, salió de la funde de Australia donde se alojaba, llevándose en el bolsillo la plata de su vida, y hasta el día 2 de



Juan Gargecovich, víctima



El señor Penzetti, que descubrió, gracias á los cerdos, el cadáver de la víctima



Los señores Carlos M. Harro, subcomisario de Ingeniero White, y Claudio Promozet, uno, que instruyeron el sumario

Cuchillo que tenía clavado en el vientro

ocultero, nada se supo de su paradero. ¡Había huido! ¿Había sido asesinado? ¿Había sido víctima? ¿Había sido asesinado? ¿Había sido víctima? ¿Había sido asesinado? ¿Había sido víctima?

El día 2 por la tarde, el señor Mario Penzetti, que dirige de White é Gargecovich sobresalir del suelo una cabeza humana, cerca de los rieles del Y. C. P., en las inmediaciones de Murature, a pocas de media docena de cerdos volvían la tierra con los hocicos. Llamada la policía, se comprobó que el muerto era Gargecovich, asesinado, por sus matadores. La circunstancia de sobresalir la cabeza en un sitio, por sus matadores. La circunstancia de sobresalir la cabeza en un sitio, por sus matadores. La circunstancia de sobresalir la cabeza en un sitio, por sus matadores.

Extraído el cadáver de Gargecovich se vio, que tenía un puñal de once centímetros hundido en el vientro y una tremenda herida contada en el frontal, pudiendo haber bastado esta sola para producirle la muerte.

En cuanto á los autores del crimen, nada se sabe. No hay que pedir tanto á los cerdos de Murature. Se espantan de cuatro compañías del ejército, que acaban de embarcarse para Europa, por esta presunción es todavía débil.

ahora del venerable ciudadano. A la parte ilustrada *acompañarán* trabajos literarios de firmas conocidas, presentando al Gral. Mitre en los múltiples aspectos de su personalidad”.⁸⁷ La imagen fotográfica era una de las razones de ser del semanario, alrededor de la cual se construye el discurso informativo.

Haciendo un alto en la lucha para fotografiarse. La actualidad fotografiada

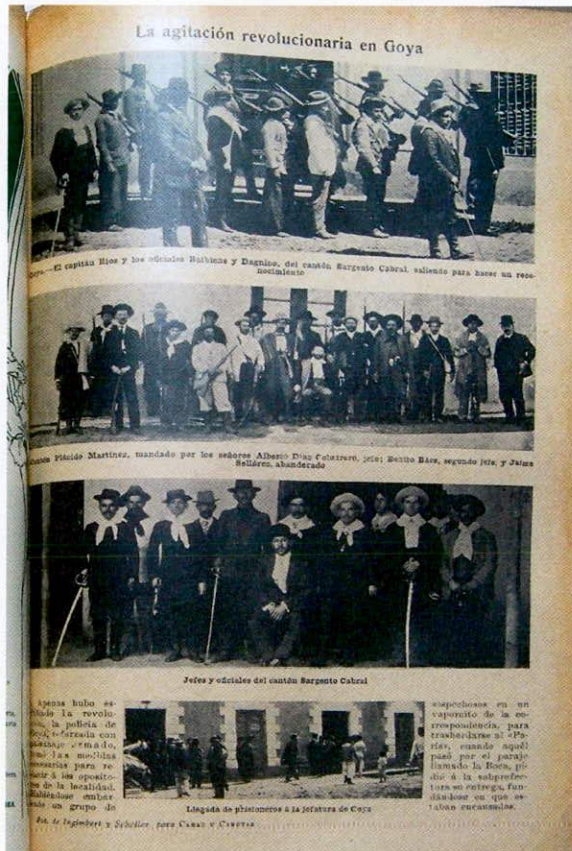
La representación de la actualidad constituye el campo en el cual *Caras y Caretas* expresa su carácter más novedoso. El registro de acontecimientos políticos, militares, conflictos sociales y sus relatos visuales conforman los tempranos movimientos de un fotoperiodismo moderno, que nació durante la República de Weimar. En Alemania, en la década de 1920 Erich Salomón, provisto de una cámara “Ermanox”, ligera y transportable, por lo tanto con la virtud de pasar desapercibida, fotografía a la gente sin que ésta lo advierta. “Tales imágenes serán vivas porque carecerán de pose. Así inventa la fotografía ‘cándida’, la foto desapercibida, sacada a lo vivo. Comienza, de ese modo, el fotoperiodismo moderno. Ya no será la nitidez de la imagen la que marque su valor, sino su tema y la emoción que suscite.”⁸⁸ Pero en los primeros años de *Caras y Caretas*, la mayoría de las fotografías de acontecimientos de actualidad no difieren en gran medida de las de banquetes o enlaces. Los protagonistas de la “agitada revuelta de Goya”⁸⁹ posan estáticos y ordenados para el fotógrafo, privilegiando la convención al acontecimiento mientras los epígrafes acompañan el aspecto descriptivo del suceso: “Goya- El capitán Ríos y los oficiales Baibiene y Dagnino, del cantón Sargento Cabral, saliendo para hacer un reconocimiento”; “Jefes y oficiales del Cantón Sargento Cabral” (Figuras 22, 23).

Esto no debería ser un aspecto sorprendente si se menciona la cuestión de que los más conocidos fotógrafos que registraron conflictos bélicos en el siglo XIX, como Felice Beato o Mathew Brady, los primeros en fotografiar soldados muertos, “construyeron” sus fotos. Roger Fenton, considerado el primer fotógrafo de guerra, fue enviado por el gobierno británico al conflicto de Crimea a mediados del siglo XIX. Su tarea consistió en dar una impresión favorable de una guerra impopular. Con instrucciones de no fotografiar a los muertos ni heridos, y como la tecnología fotográfica lo excluía del campo de batalla,

⁸⁷ “Edición extraordinaria homenaje al 80 natalicio de Bartolomé Mitre”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 141, Buenos Aires, 15 de junio de 1901.

⁸⁸ Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, pp.102-103.

⁸⁹ “La agitación revolucionaria de Goya”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 471, Buenos Aires, 12 de octubre de 1907. Véase asimismo “La revolución de Corrientes”, *Idem*. Un caso similar lo constituye “La revolución del Paraguay”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 309, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1904.



22
 “La agitación revolucionaria de Goya”, *Caras y Caretas*, 1907.



23
 “La revolución de Corrientes”, *Caras y Caretas*, 1907

representó en sus imágenes la guerra como “una solemne excursión sólo de hombres”, conversando al aire libre, de pie o sentados y siempre quietos de acuerdo a las indicaciones del fotógrafo.

Felice Beato, otro fotógrafo que presenció varios conflictos, en la rebelión de los cipayos en 1858 fotografió el palacio de Sikandarbagh destruido por el bombardeo británico, con huesos de los rebeldes dispersos por toda la escena. No sólo la escena había sido construida con huesos especialmente colocados en determinados sitios sino que las fotografías estaban destinadas a mostrar el poderío militar británico, los muertos eran enemigos. De modo similar, los cuerpos sin vida que Mathew Brady fotografía en la Guerra de Secesión de Estados Unidos fueron trasladados a lugares “más fotogénicos”.⁹⁰ Como observa Susan Sontag, hubo que esperar unos cuantos años para que una guerra fuera cubierta en sentido moderno, y fue la guerra civil española, en la cual fotógrafos profesionales equipados con cámaras ligeras llegaron a la línea de las acciones militares y a los pueblos bombardeados.

Caras y Caretas expresó la intención de manifestar su progresiva presencia en todo tipo de acontecimientos y la fotografía fue el modo más inmediato de hacerlo. Apeló para ello a fotógrafos externos a la revista que aportaban sus trabajos y ofrecía una remuneración por las fotografías. La publicación, sin embargo, fue la primera en tener un plantel estable de fotógrafos dirigido por Salomón Vargas. La mayoría de las fotografías atribuidas de los primeros años son suyas. Un alto porcentaje aparece sin atribución. Otras corresponden a Fitz- Patrick, Bixio y Ramírez, Witcomb, Freitas y Castillo, Chute y Brooks, entre otros. En muchas de las imágenes simplemente se indica “Fotografía de *Caras y Caretas*”. El número del primer aniversario donde se describe la organización de un plantel numeroso y variado de colaboradores y empleados que incluye a colaboradores literarios, artísticos, gráficos, fotógrafos, “reporters” contiene, a modo de homenaje, pequeñas viñetas consagradas a los redactores e ilustradores más importantes. Ninguna se le dedica a ningún fotógrafo, evidentemente las individualidades de éstos no alcanzaban aún el prestigio otorgado a los ilustradores.

La profusión de imágenes fotográficas de actualidad, rasgo característico de *Caras y Caretas*, la distinguió de otras publicaciones periódicas ilustradas y del diario, que representaba el medio de comunicación más extensamente difundido en la época. A fines del siglo XIX la tecnología no estaba aún en condiciones de reproducir una información visual diaria, que con el perfeccionamiento de los tiempos tecnológicos comenzó a

⁹⁰ Susan Sontag, *op. cit.*, pp. 61-66

introducirse en *La Prensa* en 1903 y en *La Nación* en 1904. Ésto les permitió adaptarse a la demanda de los lectores por la fotografía de actualidad. Tal distinción material entre revista ilustrada y diario intervino en las modalidades de producción editoriales.

Los diversos modos con los cuales *Caras y Caretas* y el diario *La Nación*⁹¹ difundieron la información acerca del peculiar movimiento social conocido como la huelga de inquilinos en 1907, permiten ilustrar el efecto que la inclusión de la fotografía imponía en el trabajo periodístico, y en los propios protagonistas de los acontecimientos.

Este movimiento comenzó en agosto de 1907 cuando los inquilinos del conventillo “Los Cuatro Diques” situado en la calle Ituzaingó 279 al 325 se declararon en huelga exigiendo una rebaja de un 30 % en los alquileres, la supresión de los tres meses de depósito y mejoras sanitarias. Esta agitación se fundaba en uno de los graves problemas que soportaban los sectores populares, el de la vivienda, cuya renta se había incrementado sensiblemente a comienzos de 1907 debido al aumento de impuestos municipales y territoriales. El déficit habitacional produjo que las viejas casonas patricias situadas al sur de la Plaza de Mayo transformadas en casas de inquilinato proporcionaran una importante ganancia a sus propietarios y se estimulara la especulación inmobiliaria. Las condiciones materiales de la gran mayoría de los conventillos, ausencia de servicios sanitarios o espacios aireados para cocinar, sumado al elevado precio de los alquileres provocaban un hacinamiento que endureció la protesta.

En 1906 la Federación Obrera de la República Argentina había iniciado una campaña y se había conformado la Liga de Lucha contra los Altos Alquileres e Impuestos. Una vez iniciada la huelga, el Comité Central de la Liga, llamó a la adhesión y el movimiento se propagó rápidamente por San Telmo, la Boca, Barracas, Socorro y Balvanera con un alto grado de movilización y participación.

Los propietarios no tardaron en agruparse para responder a las demandas aunque no lo hicieron de manera homogénea. Algunos aceptaron el pliego de condiciones mientras que otros recurrieron a la justicia que procedía a desalojar a los huelguistas deudores. El intendente de la ciudad de Buenos Aires, Carlos T. de Alvear intentó mediar y reclamar a las autoridades nacionales la disminución de impuestos y el congelamiento de los juicios de desalojo, sin embargo el Estado se negó a intervenir en áreas inherentes a la actividad privada pero se ocupó de la represión y los desalojos a través de la fuerza policial y aplicó la

⁹¹ Entre *Caras y Caretas* y *La Nación* existieron vínculos a través de la figura de Bartolomé Mitre y Vedia, director del diario en ese periodo y autor de la idea de fundar la revista. Compartían asimismo escritores y periodistas y ciertas líneas políticas. Véase Geraldine Rogers, *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2008, p. 95.

Ley de Residencia expulsando del país a algunos dirigentes anarquistas.⁹²

Los diarios dieron amplia difusión al conflicto, expresando generalmente simpatía hacia los huelguistas. *La Nación* informó acerca del “movimiento de resistencia” de las 130 familias del conventillo de la calle Ituzaingó y la posición del dueño de la casa quien no estaba dispuesto a ceder y había acudido a la justicia. Pero los habitantes del conventillo habían nombrado un procurador para que los dirigiera y dilatará los desalojos. La columna informa acerca de las “bulliciosas” asambleas en los patios de los inquilinatos, del modo cómo la huelga se propagaba y de las condiciones que ésta demandaba.⁹³ En sucesivas y abarcativas notas *La Nación* describe las gestiones de los inquilinos pidiendo la intervención del intendente y el compromiso que éste había manifestado de contribuir dentro de los límites de sus atribuciones, y traza en días posteriores las gestiones de Alvear ante los ministros del interior y de justicia.⁹⁴ Analiza en otra nota las causas del alza de los alquileres, la natural animadversión del inquilino hacia los caseros, describe las malas condiciones de las casas y habitaciones y cuestiona la razón que los propietarios alegan para justificar los aumentos analizando las cifras de impuestos, rentas, cantidad de inquilinos, ganancias. A pesar de la empatía que expresa el cronista hacia la causa de los inquilinos por un lado, manifiesta por el otro: “Acaso no quede muy bien librado en todo esto el derecho a la propiedad. Empero, no paran mientes en ello los inquilinos. La proclama que han lanzado, de un rojo bastante subido, así lo indica.”⁹⁵

Por su parte, *Caras y Caretas*, publica al respecto dos notas ilustradas con 8 y 17 fotografías respectivamente en las cuales se verifica que indudablemente la intención de los textos no es ir mucho más allá de lo que puede exhibirse en las imágenes. La primera nota narra el inicio de la huelga y el modo como se propagó, y a medida que las instantáneas se despliegan el discurso acompaña con detalles las actividades de los huelguistas y sus maneras de llevar adelante el pronunciamiento, y destaca el recurso de los protagonistas hacia la prensa y la fotografía. “Habiendo ido nuestros representantes á buscar la prueba fotográfica del movimiento, quedaron sorprendidos por la unanimidad de la protesta.” El encargado de un conventillo, por su parte, había recurrido a un vigilante diciéndole: “-Vea, -le dijo, - la plebe y la fotografía me han violado el conventillo, y aquí están dele meter

⁹² Juan Suriano, *Movimientos sociales. La huelga de inquilinos de 1907*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 7-18

⁹³ “Propietarios e inquilinos. Alboroto de conventillo”, *La Nación*, Buenos Aires, 16 de septiembre de 1907.

⁹⁴ “El alza de los alquileres. Gestiones ante el intendente”, *La Nación*, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1907; “El problema de los alquileres. Las gestiones del intendente”, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1907.

⁹⁵ “El problema de los alquileres. La huelga de inquilinos”, *La Nación*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1907.

batuque y dele *escrachar*.”⁹⁶ En la segunda nota refiere que los sublevados habían recurrido a las “redacciones en demanda del concurso de la prensa.”⁹⁷ Esta nota presenta además el inicio de la huelga como un movimiento totalmente espontáneo, surgido en una de las habitaciones del conventillo de Ituzaingó “entre mate y mate”.

Caras y Caretas no refiere la entrevista con el intendente Alvear ni sus gestiones ante los ministros, ni el análisis de las causas de los aumentos de los alquileres, datos de impuestos, especulaciones de los propietarios, ni se lamentan por los inmigrantes que debían regresar a Europa por la carestía de la vida en Buenos Aires. Las autoridades no aparecen como actores interpelados en el conflicto. A través de lo visual y de su acompañamiento de textos y epígrafes, la huelga de inquilinos es una experiencia, cercana y vívida que apela a la sensibilidad del lector. Los huelguistas organizan una “manifestación de escobas” (“para barrer a los caseros”), las imágenes muestran el hacinamiento (Pieza 26- El adherente Miguel Dilorenzo, sastre, con su esposa, sus siete hijos y dos acoplados”), pero también la solidaridad (“de los conventillos hermanos”), las adhesiones, la participación de mujeres y niños en el conflicto, los desalojos (“Si la desalojan ¿dónde meterá esta pobre mujer las tinas y los chicos?”), las asambleas, y, en uno de los epígrafes, a la propia fotografía como personaje: “El encargado del conventillo Uspallata, 449, pidiendo á la autoridad la expulsión de los manifestantes del cuarto estado y de los objetivos del cuarto poder.” (Figuras 24, 25, 26)

Esta reacción ante la intrusión de la fotografía pone de manifiesto la creencia generalizada en la fotografía en tanto testigo ocular de los hechos. Otro episodio que el semanario narra con detalles refuerza lo dicho. En ocasión de la interpelación parlamentaria al ministro de Obras Públicas, Civit, ante la comisión investigadora “hubo un incidente fotográfico”. Cuando el fotógrafo dispuso la cámara y “dio el fogonazo” el comisario a cargo lo hizo detener a él, a “la máquina y todos sus accesorios”, que, luego de un rato quedaron en libertad.⁹⁸ (Figura 27)

El incidente es desarrollado en el siguiente diálogo:

Dr. Pinedo.- Podríamos dar comienzo.

Dr. Peña.- ¿Aún tomando yo el té?

Dr. Pinedo.- No veo inconveniente...

Dr. Peña.- Nos exponemos á la indiscreción del fogonazo de CARAS Y CARETAS...

Gral. Capdevila.- CARAS Y CARETAS no entra aquí.

Dr. Peña.- Oh general! CARAS Y CARETAS puede entrar en cualquier parte.

⁹⁶ “La guerra de los inquilinatos”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 468, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1907. Subrayado de la autora.

⁹⁷ “Sigue la huelga y principia el desalojo”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 470, Buenos Aires, 5 de octubre de 1907.

⁹⁸ “La interpelación al ministro Civit”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 306, Buenos Aires, 18 de agosto de 1904.

La guerra de los inquilinatos

debido á que aumentaron los alquileres, los inquilinos de los conventillos Ita... 255, 279 y... declararon... á los... de aque... El ejemplo... en varios... en los conventillos más... se incorporaron... a la huelga... el primero... de la calle... 449, y... el se levanta... pro y in... y "la ene...



Manuel López, Pedro Quintela, Tomás Sánchez, Francisco Carlin, Mariazo Gómez, Fermín Ucelli, Pablo Testado y otros, miembros del comité central de la huelga de inquilinos, instalado en el conventillo Itzaingó, 279

ya negras, del barrio del sur. Habiendo ido nosotros representantes a buscar la prueba fehaciente del movimiento, queda por la unanimidad de la protesta. Hasta los muchachos toman participación activa en la guerra al alquiler. Frente a los objetivos de nuestra máquina, desfilan cerca de trescientos niños y niñas de todas las edades...



La manifestación de las escobas, realizada en la Boca por los muchachos de los conventillos. Organizando la columna. A saludar á los "conventillos hermanos"



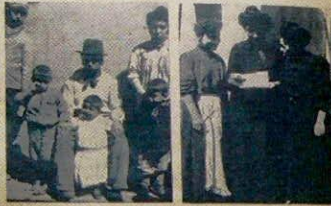
Los manifestantes oyendo discursos en el patio del conventillo revolucionario, Itzaingó, 279

Sigue la huelga y principia el desalojo



Figura 1 del conventillo Itassang, 279. — En esta plaza, habitación de la placadora Juana, Alvarado, se hizo una vez, entre más y más, la idea de la huelga de los niños. Hoy, cuando allí a la par del taller de Juanito, también entre sus niñas, la familia Rosalita, de la cual es tatarra María Juana, se una de las casas para exterior el niño Guillermo Rosalita, circunstancia que impidió el desalojo.

El movimiento huelguista de los pequeños de conventillos lo ganaron durante la última semana. Todos los días se recibían nuevas adhesiones, calculándose que actualmente se unen a 500 los conventillos en huelga. Algunos propietarios, ricos de buena ley, comprendieron que esta huelga constituía una amenaza a sus intereses, a su alivio y a su desahogo. No era posible que para mantener el brillo de sus nombres videntes se necesitara sacrificar con paciencia de mental arrastrada de la ciberata de los conventillos.



Enrique Alvarado, que lanzó la idea de la huelga, rodeado de los miembros de su familia. (Desalojada).

José y María Rosalita y María Alvarado, leyendo una adhesión.

Defensa, 1947, después de anunciar la huelga, los niños de buena ley.



Las hermanas Rosalita y Margarita y Catalina Alvarado, de la ciberata de la familia.



Figura 21.—La simpática adherente María A. López, con otros niños, sus vecinas de CALA Y BUENA. (Desalojada).



Figura 22.—El adherente Miguel Dileonza, entre otros en su casa, con sus hijos y sus vecinos.

La familia de Manuel López, de la ciberata Rosalita, de cuya habitación se arrojaron los niños.



Si la desalojan, ¿cómo estarán los niños en la casa y los niños?



En cambio, los chicos del conventillo Itassang, 279, han tomado en serio el negocio, y el 30 del mes pasado se dio principio allí a las lecciones.



Un momento de la huelga. Los pequeños propietarios de las casas.

En cambio, los chicos del conventillo Itassang, 279, han tomado en serio el negocio, y el 30 del mes pasado se dio principio allí a las lecciones. Algunos, como el de la primera, no se llevaron a cabo, por sentirse enfermos entre los asistentes. Los desalojados apelaron al recurso de trasladar sus escuelas a las habitaciones de los demás vecinos, quienes les brindaron la hospitalidad de sus hogares.



Asamblea de los niños, en el local de la casa 279.



Una asamblea, en la casa López, 279.



Una asamblea, en la casa López, 279.

25

“Sigue la huelga y principio de desalojo”, *Caras y Caretas*, 1907.



26



Y en efecto. En ese mismo momento la puerta se abría, la máquina fotográfica asomaba su objetivo y el fogonazo del magnesio encandilaba los ojos de los peripatéticos miembros de la comisión.

Corridas, órdenes rápidas, subidas y bajadas de escaleras...todo confusión...todo humo... El doctor Padilla (...) irguió su figura mientras detenía a nuestro fotógrafo con un gesto. Y el Gral. Capdevila, sobresaltado, miraba atentamente a su índice que seguía diciendo que no...

-Orden terminante que se me entreguen todas las placas- nos dijo el secretario de la cámara.

Y las placas le fueron entregadas...⁹⁹

Fotografía, entorno nacional y progreso

Las imágenes del entornos geográficos constituyen otro conjunto que manifiesta la confianza que el periódico deposita en la fotografía como evidencia. Las imágenes del entorno nacional que *Caras y Caretas* difundía a través de las secciones “De provincias” o “*Jiras* de Caras y Caretas”, o diversas notas sobre Buenos Aires y sus desarrollos, condensan esos sentidos. La producción de imágenes de paisajes y monumentos se amplió significativamente durante el siglo XIX y detrás de los desarrollos estéticos en la percepción del paisaje, las imágenes respondían a las narrativas políticas e ideológicas¹⁰⁰ de los estados nacionales que presentaban la idea de un país como nación en sentido moderno.¹⁰¹

Como se ha mencionado en otros capítulos de este trabajo, en la Argentina, al igual que en otros países, la idea de nación dominaba la cultura de ese periodo, y la tendencia era hacia una interpretación nacionalística del arte, la literatura, la ciencia, la cultura y el paisaje. Se asumía que el entorno físico formaba el carácter de sus habitantes y consecuentemente los paisajes y sus imágenes eran vistos frecuentemente como representaciones del carácter nacional.

Las relaciones entre la fotografía y los discursos acerca de la naturaleza que ligaban identidad nacional, arte y ciencia se hace manifiesta en textos e imágenes de *Caras y Caretas*. Allí, las imágenes dirigidas a una amplio público pueden interpretarse en un sentido de

⁹⁹ “Comisión Investigadora contra el ministro de obras públicas”, *Caras y Caretas*, *Idem*.

¹⁰⁰ para una interpretación ideológica de las representaciones de paisajes véase W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994. Véase sobre la relación arte de paisaje y nación Laura Malosetti Costa y Marta Penhos, “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa”, en AAVV, *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 195- 204. Acerca de una aproximación al paisaje en el soporte de tarjetas postales véase Carlos Masotta, *Paisajes en las primeras postales fotográficas argentinas del s. XX*, Buenos Aires, La Marca, 2007.

¹⁰¹ Véase al respecto Jens Jäger, “Picturing Nations: Landscape Photography and National Identity in Britain and Germany in the Mid-Nineteenth Century”, en Joan M. Schwartz y James R. Ryan, *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, London-New York, I. B. Tauris, 2003, pp. 117-140.

necesidad de “cimentar el espíritu de pertenencia a una comunidad específica y situada.”¹⁰² ¿Qué imágenes eran particularmente difundidas por *Caras y Caretas* que podrían estar comprendidas en esta categoría de significados? Entre un sinnúmero de ejemplos pueden citarse las consagradas a las regiones ganadas al desierto, y a la “barbarie”, no solamente a los indios sino a los “gauchos matreros” que hacían muy inseguras ciertas zonas para ser colonizadas por la civilización, pero también las zonas de crecimiento y expansión, cuyas representaciones para el semanario emergen como prueba de existencia y reclamo político y a su vez señala el valor que *Caras y Caretas* le adjudica a las fotografías como testimonios.

La función de la fotografía para representar la nación a través de paisajes requiere una conexión entre movimiento nacional, el público receptor y un marco intelectual en el cual las fotografías de paisaje puedan ser leídas y generen sentido. *Caras y Caretas* contribuye a componer ese marco proclamando la legitimidad de la foto que permitía a los receptores interpretar las escenas como verdaderas representaciones de la naturaleza y elevando las escenas a símbolos nacionales conectando ciertos paisajes y el carácter y virtud nacionales a la vez que vinculaba desarrollo económico y significado político.

Las secciones desarrollan una especie de biografía social y natural que se despliega en el espacio más que en el tiempo. Hacia fines del siglo XIX los diferentes aspectos de los cambios materiales producidos en el proceso de modernización son registrados fotográficamente y como afirma Verónica Tell, a medida que se multiplicaban los usos institucionales y culturales “la imagen fotográfica se instauraba cada vez con mayor fuerza como instrumento no sólo de documentación sino también de validación de lo representado.”¹⁰³ Tanto fotógrafos profesionales como *amateurs* operaron selecciones de fragmentos de esa realidad que se estaba construyendo y conformaron relatos visuales sobre la modernización y el progreso. Muchas de estas imágenes circularon en álbumes que fueron comercializados,¹⁰⁴ a veces encargados por las propias instituciones gubernamentales interesadas, cuyos objetivos eran presentar los progresos materiales de Buenos Aires con sus edificios institucionales, escuelas, bancos, estaciones de ferrocarril, parques públicos, centros de salud. Tell refiere la modalidad de ciertos fotógrafos, como el

¹⁰² Graciela Silvestri, *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2011, p. 19.

¹⁰³ Verónica Tell, *La fotografía en la construcción de relatos de la modernización argentina*, Tesis de Doctorado, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009 (b), pp. 106-107.

¹⁰⁴ Véase como ejemplos *Vistas y Costumbres de la República Argentina publicadas por Christiano Junior. Provincia de Buenos Aires*, 1876. Las imágenes representaban plazas, edificios públicos, hospitales, escuelas, puentes; Emilio Halitzky, *Mejoras en la Capital de la República Argentina llevadas a cabo durante la administración del Intendente de la Municipalidad Dn. Torcuato de Alvear 1880-85*. Otro ejemplo lo constituye *Consejo Nacional de Educación. Vistas de Escuelas Comunes. 1889*, con fotografías de Samuel Boote para el Consejo Nacional de Educación.

caso de Arthur W. Boote que comercializaba fotografías montadas sobre cartones que el cliente seleccionaba y encuadernaba conformando diferentes álbumes de vistas. Otros álbumes reflejan los movimientos análogos en diferentes ciudades provinciales o en zonas rurales especialmente significativas en un sentido productivo o político, el Chaco, las colonias santafesinas, la pampa. En artículos que presentan nuevos enclaves urbanos en la pampa como apropiación concreta y simbólica del territorio¹⁰⁵ remiten al episodio histórico que había tenido lugar hacía poco más de 20 años, y se rigen como contrapunto¹⁰⁶ y claro presente, resultado de la cristalización de una de las metas principales de la “Campana al Desierto”, la ocupación y explotación comercial de las riquezas y fertilidad de aquellos territorios.

La fotografía fue asimismo aplicada a la documentación de los desarrollos de obras públicas e infraestructura. En ocasiones las corporaciones o empresas contrataban fotógrafos para documentar los avances de los trabajos realizados. Ejemplo temprano de esto lo constituye las fotografías del Ferrocarril del Oeste¹⁰⁷ tomadas por Antonio Pozzo del primer recorrido de la locomotora La Portreña en 1857, de diversas estaciones, puentes y talleres. Más tarde, a fines de la década de 1880, Samuel Boote compone el álbum *Ferrocarril de la Provincia de Buenos Aires*. El ferrocarril, tal vez el mayor agente de espacialización social en el siglo XIX,¹⁰⁸ y la fotografía, desarrollaron una relación durable. Ambos involucraban nuevas tecnologías utilizados para los proyectos de los gobiernos modernos y la construcción de las naciones. Fotografía y ferrocarril fueron herramientas en la creación y definición de nuevos territorios políticos. En un sentido más amplio la fotografía es, además de fuente y registro, un propio síntoma de modernización.

En efecto, los sentidos que las fotografías de los paisajes de diversas regiones del país expresan más que un carácter estético, los políticos y económicos, como se refiere en una nota sobre la extracción del borato en la Puna:

Cada provincia argentina tiene una fuente de riquezas que le es peculiar, y si todas ellas no producen aún pecuniariamente las rentas que prometen para un futuro no lejano, es debido á la dificultad de transporte ó a su alejamiento de los puertos de embarque. Salta, Catamarca y Jujuy, que hasta hace pocos años guardaban en secreto inmensas riquezas

¹⁰⁵ Véase al respecto Carla Lois, “Técnica, política y ‘deseo territorial’ en la cartografía oficial de la Argentina (1852-1941)”, *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona, v. X, n. 218.

¹⁰⁶ Las fotografías de Antonio Pozzo, quien acompañó la campaña, construían un relato apologético de la colonización y de quienes la llevaron adelante y fueron publicadas en el álbum *Expedición al Río Negro. Abril a Julio 1879*. Véase Verónica Tell, *op. cit.*, 2009 (b), p. 38.

¹⁰⁷ Véase Jorge Schvarzer y Teresita Gómez, *La primera gran empresa de los argentinos. El Ferrocarril del Oeste (1854-1862)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

¹⁰⁸ Jeremy Foster, “Capturing and Losing the ‘Lie of the Land’: Railway Photography and Colonial Nationalism in Early Twentieth-Century South Africa”, en Joan M. Schwartz y James R. Ryan, *op. cit.*, pp. 141- 161.

minerales, empiezan ya á exteriorizarlas y pronto acudirán ellas al litoral buscando su salida para Europa, como vienen ya los ganados de las provincias andinas, de las dilatadas pampas del sur ó de las selvas de Corrientes y de Entre Ríos.¹⁰⁹

(Figura 28)

Afirma el artículo que la provincia de Jujuy era casi la última que se había incorporado al movimiento del progreso, pero que ya sus inmensas riquezas comenzaban a atraer capitales industriales que buscaban su explotación. Los motivos de este retraso debían buscarse en los pocos ferrocarriles que llegaban a la región y en los pueblos indígenas que “hasta hace poco tiempo vivían aún como en la época de sus *Viracochas*.” Pero ya había comenzado a “soplar una brisa civilizadora que pronto transformará aquellas regiones.” Las fotografías muestran los transportes de mercaderías, las mulas, un puente recientemente inaugurado. Otra nota¹¹⁰ muestra “curiosas” fotografías de las sierras de La Ventana tomadas por los alumnos de la Facultad de Ciencias de La Plata que las visitaron y habían sido “los primeros que han fijado en el negativo sus extraños perfiles”. En el interior de las sierras se encontraban “vallecitos preciosos que están todos poblados, pues contienen excelentes pastos y los grandes estancieros de los alrededores los aprecian como lugar de refugio para sus ganados”, el texto afirma que “las sierras de la pampa fueron hasta hace poco albergue de los gauchos matreros y la policía ha tenido gran trabajo para convertirlas en lo que son hoy: centros importantes de riqueza pastoril.”

Cuando se presenta la aspiración de los habitantes de La Pampa de que el territorio sea transformado en provincia el redactor promete: “vamos a recurrir a la *información gráfica* para que admiren en nuestras páginas al contemplar en ellas la existencia de pueblos que ya tienen el aspecto de ciudades y cuyo estado tal vez muchos ignoran”¹¹¹ De este modo las fotografías van componiendo un corpus de imágenes locales, para lo cual se elaboran consecutivamente textos y epígrafes.

Los nuevos mataderos de Liniers, tenían un nuevo edificio “importantísimo”, “dotado de todas las comodidades necesarias para facilitar la tarea y hacer que ésta se realice de acuerdo a los principios fundamentales de higiene”. Por su parte, la ciudad de Tucumán, “la antigua ciudad de los naranjos y de los azahares perfumados, que inspiró a Sarmiento uno de sus mejores páginas, está hoy desconocida.” (Figura 29) Gracias a la nueva sangre, nuevas ideas, esfuerzos combinados de progresistas y trabajadores, la ciudad

¹⁰⁹ “Las borateras de Jujuy”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 136, Buenos Aires, 11 de mayo de 1901.

¹¹⁰ “La Argentina pintoresca. Una excursión á la Sierra de la Ventana”, a. IV, n. 145, Buenos Aires, 13 de julio de 1901.

¹¹¹ “La Pampa. Nueva provincia argentina”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 470, Buenos Aires, 5 de octubre de 1907.

ingresó “para siempre en los dominios de la historia”¹¹² y esta zona de ingenios azucareros ya se hacía notar por los “rumbos abiertos al porvenir”. Las fotografías mostraban la “estación de desinfección”, “Frente del Hospital san Miguel”, “Hornos crematorios”, “Criadero de plantas”. Por todas partes la ciudad se cubre de edificios públicos y particulares de recomendable arquitectura: Fachada del Teatro Belgrano, Banco Municipal de Préstamos y Caja de Ahorro, Mercado del Sur, Plaza Urquiza, Plaza Alberdi, Plaza del General Lamadrid.

Otra muestra del progreso eran las exposiciones. Acerca de la exposición de Búfalo en 1901 se destaca la participación de nuestro país que bastaba “para que la Argentina no pase inadvertida en el gran certamen y pueda ser estudiada en varios de sus aspectos especialmente en aquellos más dignos de llamar la atención de los capitalistas e industriales norteamericanos”.¹¹³ Se mencionan algunos productos de la industria gráfica (de la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco) y otros que demuestra “el grado de civilización por la Argentina conseguido superior al que representa cualquiera de las otras secciones latinoamericanas.”

Otra exposición en la sede de la Unión Industrial en la cual se exhibía “un muestrario completo de lo que es capaz de lanzar al mercado la industria de nuestro país, cuyos adelantos pueden apreciarse en todo lo que va visitando el museo.”¹¹⁴ Las fotografías exhiben las instalaciones con numerosos productos desplegados en muebles de exhibición: instalación de plantas textiles, sección de minerales, sección de viticultura, artes gráficas y manufacturas y otros productos.

Pero no todo en la Argentina de entresiglos era “orden y progreso”. *Caras y Caretas* apunta muchas veces con ironía o enfática crítica, las incomodidades que implicaban las construcciones, los cambios edilicios o las malas administraciones y sus resultados.

Una creciente de nuestro río (...) produjo un avance de las aguas que llegaron á cubrir varias de las islas del Tigre, se encargaron de la limpieza municipal de las calles de San Fernando y diversos terrenos é hicieron su aparición en la Boca, Belgrano y Palermo, como en los mejores tiempos del siglo XIX. Para estos desbordamientos fluviales, lo propio que para la correspondiente acción de las autoridades edilicias, no existe la nueva centuria.¹¹⁵

Las grandes inundaciones eran una fuente de queja ya que luego del azote de varios días de lluvia continua, Buenos Aires podía quedar convertida en una “inmensa laguna”,

¹¹² “Tucumán moderno. Rápido progreso de una ciudad”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 148, Buenos Aires, 3 de agosto de 1901.

¹¹³ “La Argentina en la Exposición de Búfalo”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 149, Buenos Aires, 10 de agosto de 1901.

¹¹⁴ “La exposición de productos argentinos”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 160, Buenos Aires, 26 de octubre de 1901.

¹¹⁵ “Las inundaciones del domingo”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 124, Buenos Aires, 16 de febrero de 1901.

dentro de la cual se hundían algunas casas, que debían ser evacuadas. Las fotografías exhiben los botes de la policía o los bomberos auxiliando a los inundados. “En la calle Serrano, entre Canning y Padilla”; “Curiosos en la esquina de Serrano y Camargo”; “En la calle Rodríguez y Brandzen”; “Blanco Encalada y Cabildo”.

En una sección inaugurada a los pocos años de publicarse, “Paseos fotográficos por el Municipio”, *Caras y Caretas* dirige sus embates a las autoridades porteñas. En las recorridas por los barrios de la ciudad recogía testimonios visuales utilizando la cámara fotográfica probando que ciertos lugares del municipio recibían menos atención que otros más privilegiados. Estas imágenes en su conjunto constituyen una suerte de contrapunto a las representaciones glorificadoras del proceso de modernización. “El Concejo Deliberante Municipal dicta ordenanzas aplicando fuertes multas á los ciudadanos que para hacer obras en los edificios de su propiedad, obstruyen con materiales la vía pública, pero él lo hace con un desparpajo singular...” afirma el cronista. En la calle Perú entre Alsina y Moreno había “un edificio público que amenaza ruina”; en otra calle un “caballo caído en una zanja de salubridad”; en la Avenida de Mayo había un galpón “que la deshonra” ubicado entre modernos edificios; “una manzana en construcción paralizada hace doce años”; en la calle Bolívar al 1500 había una vereda de 20 cm. en una calle de 3 metros con el peligro que eso representaba para los peatones que al atravesarla debían caminar junto a los coches, y éstos son sólo algunos de los ejemplos de rincones olvidados, edificios o lugares que “afeaban” la ciudad, o arreglos postergados, en un proyecto municipal que reservaba su presupuesto para lugares de mayor visibilidad.

El fotograbado en las publicaciones periódicas representó entonces la mecanización de la comunicación masiva de la información visual que las artes gráficas habían perseguido largo tiempo. A través de la fotografía, *Caras y Caretas*, artefacto que transformó el periodismo ilustrado en la Argentina, creyó concederle al lector, convertido en espectador, el lujo de ser testigo ocular de su tiempo.

Las imágenes como narrativas atraparón al espectador y marcaron el camino hacia la industrialización de los medios. *Caras y Caretas*, conciente de este hecho, orgullosa de su disponibilidad tecnológica, segura del rol de la fotografía como evidencia, responde también a expectativas visuales de los lectores, y a necesidades comerciales. En una carrera por conquistar el mercado, la imagen fotográfica vende, aún exhibiendo claramente su cualidad de artificio.

El sentido de la fotografía emerge de las experiencias culturales y las imágenes fotográficas son el resultado de una tensión entre el límite tecnológico y la guía ideológica

que orienta la representación. La fotografía en *Caras y Caretas* actúa en un doble sentido. Por un lado, como expresión visual de una cultura y de una realidad, o de una construcción particular de la misma. Por el otro, desde el punto de vista de una historia cultural de la comunicación, el uso de las fotografías concierne a la cuestión de la representación, y al proceso histórico que conduce a la comprensión de la experiencia de lo visual en los medios modernos.

Capítulo VI

Sátira y consumo ilustrados.

Caricatura y publicidad

Imágenes para una cultura popular

En el sistema gráfico de *Caras y Caretas* dos modalidades visuales considerablemente celebradas, ofrecen una presencia contundente en sus páginas. La caricatura y la publicidad ilustrada, conjuntamente con la fotografía, se distinguen en el discurso de la publicación. Ambos modos de expresión sostienen funciones diversas –una crítica y la otra persuasiva- y responden a distintas tradiciones, sin embargo, se entrecruzan en el sistema de producción de la prensa masiva de entresiglos. La imagen satírica en la prensa porteña ostentaba la tradición decimonónica que, desde los periódicos *El Mosquito* y *Don Quijote*, había establecido su reputación como herramienta de crítica política. La publicidad ilustrada, en cambio, se presenta en *Caras y Caretas* como una virtual novedad y como corolario de un periodo en el cual el surgimiento del consumo se mostró acompañando transformaciones económicas y culturales.

Ambas manifestaciones conviven en el espacio de las páginas de *Caras y Caretas* en una operación cultural que buscó dirigirse a amplios públicos de clases media y popular procurando ensamblar discursos diversos y evitar elementos disonantes. El formato misceláneo de modalidades discursivas y gráficas de la revista, adecuado para cortar y pegar contenidos e imágenes de diversa índole, correspondía a una nueva demanda por parte de un expandido público de lectores, algunos de reciente alfabetización. El tipo de lectura (y de mirada), casual, fragmentaria, era la opuesta a una de atención prolongada para lectores de mayor práctica y tradición cultural lectora representado por el consumo de libros o de diarios de gran formato como *La Prensa* o *La Nación*.

Caras y Caretas presentó innovaciones para nuevos públicos, y, sin descuidar a los tradicionales, sumó a quienes podían gastar \$ 0,20 en la adquisición de un objeto para entretenimiento. Ese modelo de desarrollo está ligado a cambios políticos y sociales: nuevos lectores emergieron junto con la llegada masiva de inmigrantes, se desarrolló la institución escolar y surgió una clase obrera organizada capaz de protagonizar estrategias de lucha en pos de demandas laborales y políticas y de aspirar a una activa participación ciudadana.

Este nuevo público debía ser también integrado a un mercado nacional y a la cultura del consumo capitalista de bienes que ya no era privativo de las élites sino que devenía accesible a las clases media y popular a través de una creciente producción nacional pero también de la expansión del comercio de objetos importados. Las nuevas tecnologías de reproducción de imágenes implementadas en este periodo fueron utilizadas también en ese sentido, componiendo afiches, avisos publicitarios e impresos tales como etiquetas o marcas a fin de persuadir a la compra. La publicidad se sirvió de las imágenes a la vez que actuó como operadora en la difusión de nuevas maneras de ver incorporadas a la vida cotidiana.

Esta cultura visual transformada, ligado al crecimiento del grabado de edición y de la presencia repentina de la imagen en todo tipo de objetos impresos encuentra en la caricatura y la publicidad ilustrada un espacio de articulación con las esferas popular y masiva de la cultura. Desde el punto de vista de la historia del arte, en el conjunto de imágenes de *Caras y Caretas* tal vez sean estas las dos modalidades visuales –caricaturas y publicidad ilustrada– menos dotadas de “aura”, y sin embargo, indispensables como parte del flujo de imágenes de la cultura visual que conformó la legibilidad y visibilidad cultural de la época.¹ Esta nueva cultura visual adopta iconografías y operaciones simbólicas centradas en nuevas necesidades de comunicación de carácter político, comercial y social.

Sin embargo, estas modalidades visuales de funciones diversas, comparten un sistema técnico y se sitúan en un contexto de producción de imagería más amplio que tiene como centro la figura del ilustrador que actúa en el contexto de las artes gráficas. En efecto, eran los propios ilustradores de la revista quienes producían las figuras de la publicidad,² y si bien existían especializaciones, la flexibilidad y la adaptabilidad a distintos sistemas de visualidad eran rasgos distintivos del trabajo del dibujante.

Pero cada una de las modalidades adopta formas, signos, iconografías y modos de comunicar propios ligadas a distintas expresiones artísticas. La caricatura existía ya y reconoce su historia, la ilustración publicitaria en su forma de aviso o de afiche, en cambio, hace su aparición ligada a las estilizaciones del internacional *Art Nouveau*. La caricatura corresponde a una firma y a un sujeto enunciador, las ilustraciones de los avisos son por lo general anónimas y su discurso se diluye en la naturalización de la representación. Esto implica además una cierta relación con el público y una jerarquización que diferencia ambas

¹ Conceptos propuestos por Ségolène Le Men para el siglo XIX francés en *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris, CNRS Éditions, 2002, pp. 7 y ss.

² Cuando no se trataba de marcas internacionales que enviaban sus clichés grabados y listos para ser reproducidos.

modalidades, mientras que las producciones de la caricatura son comentadas, elogiadas y hasta exhibidas en exposiciones,³ nadie se ocupaba prácticamente de discutir las imágenes de la publicidad ni de comentarlas. Éstas a menudo repiten fórmulas serializada que la caricatura, en cambio, debe renovar permanentemente sus escenarios, personajes y acciones, aunque utiliza convenciones y normas de representación.

El impulso de las publicaciones periódicas produce entonces una reorganización de los mundos de la producción visual y de los modos perceptivos. Los tipos de imágenes que aquí nos ocupan emergen como instancias mediadoras. La sátira gráfica y la publicidad forman parte de ese espacio ampliado de cultura visual conformado por objetos de artes gráficas, el circuito de las bellas artes y las tecnologías visuales del periodo como la fotografía y el cine. Para observar este sistema cultural integrado que concierne a la mirada y a los actos visuales⁴ las representaciones de la caricatura y las de la publicidad son útiles en el discernimiento de categorías y formas de ver que tal vez ya no son las nuestras.⁵ Las imágenes de la prensa pues nos asisten en la comprensión de aquellas experiencias culturales que los lectores habían internalizado, en nuestro caso, ligadas a los modos de pensar las acciones políticas por un lado y por el otro, a la moda, las relaciones sociales, la cultura en relación con la vida doméstica, los alimentos y el cuidado personal.

Una vez más se trata de imágenes insertas en una composición gráfica que se combinan con textos en diversas variantes con los que interactúan elucidándose mutuamente. Estos lenguaje visuales en este comienzo de fase industrial de la producción tipográfica de cambios tecnológicos otorgaron un lugar privilegiado a la imagen y abrieron camino así hacia el siglo XX.

Ilustración satírica en Caras y Caretas: de la crítica dura al efecto contenido

La caricatura del siglo XIX en nuestro país ha recibido relativamente poca atención académica,⁶ los trabajos más difundidos se sirvieron de ésta para ilustrar narrativas de

³ Véase Capítulo IV, “La exposición de CARAS Y CARETAS”, *Caras y Caretas*, a. VIII, n. 339, Buenos Aires, 1º de abril de 1905.

⁴ Sin intenciones de considerar los actos de la mirada aislados de los otros sentidos ni de otras facultades en el cuadro fenomenológico global de la percepción. Véase Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008.

⁵ Para una distinción entre quienes observan una cultura y quienes forman parte de ella como participantes véase Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven- London, Yale University Press, 1985, pp. 105 y ss.

⁶ Los trabajos de Claudia Román constituyen una excepción. Véase por ejemplo “Caricatura política en *El Grito Argentino* (1839) y *¡Muera Rosas!* (1841-1842)” en Graciela Batticuore, Klaus Gallo y Jorge Myers (comps.), *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, Eudeba, 2005; “De la sátira impresa a la prensa satírica. Hojas sueltas, caricaturas y

escenarios políticos, posturas y actitudes a favor o en contra del poder, sucesos y opiniones. Sin embargo, se tienen escasas ideas de los modos a través de los cuales las imágenes satíricas locales forjaron un arte popular a partir de una tradición europea pero creando sus propias herramientas iconográficas e ideológicas. El humor gráfico del siglo XX recibió como herencia esas maneras de producir imágenes pero también sus maneras de mirar transmitidas a los artistas y al público. De la sátira gráfica del siglo XIX en nuestro país como “institución cultural” y como “programa estético”⁷ poco se ha dicho, como tampoco de su desarrollo iconográfico, de sus relaciones con las imágenes costumbristas y con los retratos de celebridades, ambas modalidades largamente difundidas. La caricatura del siglo XIX fue otra manifestación del impulso de diseminación de imágenes de la cultura visual, aunque no debe negarse su significativo papel como instrumento de disputa política, expresado con particular virulencia en la propaganda a favor del poder o en su oposición.

Caras y Caretas representa en la práctica del humor gráfico un cambio con respecto a sus predecesores del siglo XIX local, sin embargo sus caricaturas absorbieron esas tradiciones y las manifestaron a modo de préstamos, citas y convenciones visuales. *Caras y Caretas* domesticó el tono, el formato y el contenido de sus imágenes satíricas con respecto al periódico caricaturesco más importante de fines del siglo, *Don Quijote*. De la crítica aguda, personal y a menudo violenta de este último, *Caras y Caretas* desarrolla una sátira más decorosa sostenida en una política editorial y un gusto masivo “seguro”.⁸ Cambió la

periódicos en la configuración de un imaginario político para el Río de la Plata (1779-1834)”, *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela, en prensa. Véase asimismo Laura Malosetti Costa, “Los ‘gallegos’, el arte y el poder de la risa. El papel de los inmigrantes españoles en la historia de la caricatura política en Buenos Aires (1880-1910)”, en Yayo Aznar y Diana B. Wechsler (comps.) *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

⁷ Conceptos propuestos por Robert L. Patten en: “Conventions of Georgian Caricature”, *Art Journal*, v. 43, n. 4, Winter 1983, p. 331.

⁸ De una copiosa bibliografía acerca de los rasgos que caracterizan la caricatura del siglo XIX en Europa puede citarse a David Kunzle, *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from circa 1450 to 1825*, Los Angeles, University of California Press, 1973; *The History of the Comic Strip. The Nineteenth Century*, Los Angeles, University of California Press, 1990. Con respecto a Inglaterra puede verse Robert L. Patten (ed.), *George Cruikshank: A Reevaluation*, Princeton, Princeton University Library, 1974; Robert L. Patten, “Conventions of Georgian Caricature”, *Art Journal*, v. 43, n. 4, Winter 1983, pp. 331-338; *George Cruikshank's Life, Times and Art*, v. 1, New Brunswick- London, Rutgers University Press, 1991; *George Cruikshank's Life, Times and Art*, v. 2, New Brunswick- London, Rutgers University Press, 1996. Acerca de la caricatura francesa véase: Gérard Blanchard, *Histoire de la bande dessinée*, Verviers, Marabout Université, 1974; Judith Wechsler, *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in Nineteenth Century Paris*, Chicago, University of Chicago Press, 1982; Annie Renonciat, *J.J. Grandville*, Paris, ACR, 1985; Elizabeth C. Childs, “Big Trouble: Daumier, Gargantua, and the Censorship of Political Caricature”, *Art Journal*, v. 51, n. 1, Spring 1992, pp. 26-37; *Daumier and Exoticism: Satirizing the French and the Foreign*, New York, Peter Lang Publishing, 2004; James Cuno, “Charles Philippon, La Maison Aubert, and the Business of Caricature in Paris, 1829-41”, *Art Journal*, v. 43, n. 4, Winter 1983, pp. 347-354; Amy Wiese Forbes, *The Satiric Decade: Satire and the Rise of Republican Political Culture in France, 1830-1840*, Lanham, Lexington Books, 2009.

adhesión partidista por la sonrisa cómplice que todo ciudadano puede emitir ante la evidencia de las estrategias, desaciertos o torpezas de los actos de gobierno y de sus consecuencias.

El agudo cuestionamiento de *Don Quijote* hacia *Caras y Caretas* en razón del comentario de ésta en su primer aniversario puede servir de testimonio acerca de los modos ideológicos que distanciaron a ambas publicaciones. *Don Quijote*, fundado en el año 1884 por el inmigrante español Eduardo Sojo se inscribe en la tradición de crítica política y social de los periódicos satíricos europeos del periodo de la Monarquía de Julio como *La Caricature* y *Le Charivari*.⁹ Las composiciones burlescas de *Don Quijote* caracterizadas por los negros y gruesos trazos expresivos del lápiz litográfico difieren de las imágenes de *Caras y Caretas* cuyo resultado visual deriva de la utilización del color y de las técnicas fotomecánicas (Figuras 1 y 2). Pero las diferencias no se limitan a la técnica a través de la cual se reproducían las imágenes sino que provienen básicamente de decisiones editoriales. Mientras que en la prensa satírica del siglo XIX los textos, las imágenes y el humor existen en función del ejercicio de la oposición política, en los semanarios populares ilustrados al estilo de *Caras y Caretas* la crítica es una más entre las diversas funciones comerciales que ofrecen los textos y las imágenes y ostenta el contrapunto del juego intertextual con las notas de actualidad informativa, la ficción o la publicidad.

En efecto, el humor gráfico de *Caras y Caretas* desplegó diferencias visuales y de tono en términos del papel que las caricaturas cumplieron en ese contexto. En el citado número aniversario del 7 de octubre de 1899 una extensa nota editorial ponía de manifiesto cómo el periódico se definía a sí mismo y cuáles eran los tipos de publicaciones existentes de cuyos modelos aspiraba apartarse.

Por lo demás, ningún antecedente: la caricatura gruesa –cloruro de sodio natural- que fuera arma vengadora e instrumento de castigo, iracunda y áspera risa popular contra las grotescas formas de la política aborigen, decaía; ya era excesiva para los tiempos. El otro molde, el de la revista puramente literaria y puramente artística –miel con azúcar- no podía ser viable. Era preciso hermanar la actualidad que interesa, la verdad que atrae la atención con la caricatura que esboza sonrisas.¹⁰

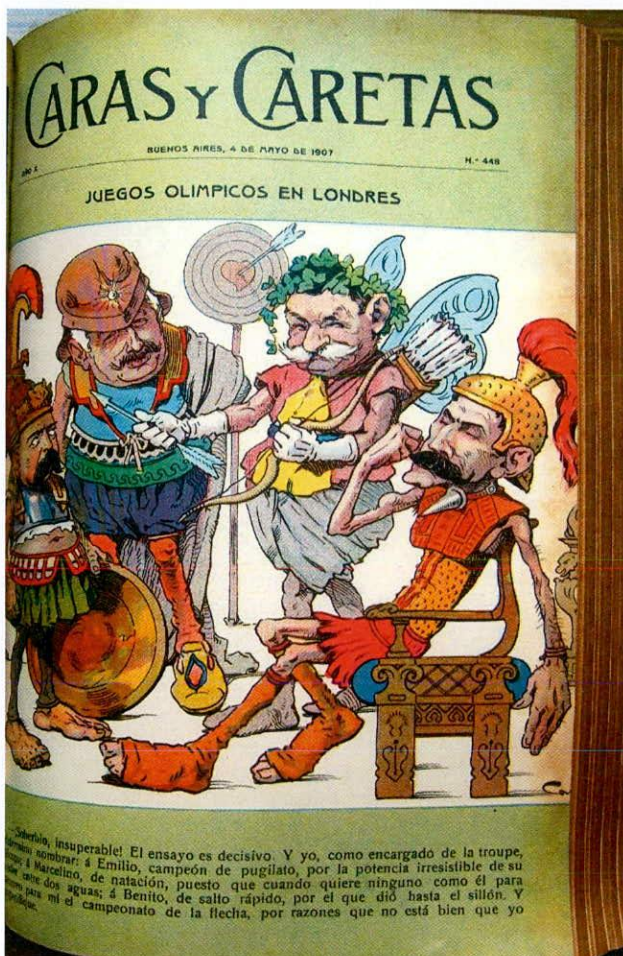
La primera impugnación se dirigía claramente hacia los periódicos burlescos de los cuales *Don Quijote* era su representante más popular. Así lo comprendió Eduardo Sojo quien sintiéndose aludido, respondió duramente en una serie de notas en las cuales acusó a

⁹ Para la descripción de los periódicos franceses véase Capítulo III.

¹⁰ “Caras”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 53, Buenos Aires, 7 de octubre de 1899.



1
Don Quijote, 1890.



2
 "Juegos olímpicos en Londres",
Caras y Caretas, 1907.

los editores y colaboradores¹¹ de *Caras y Caretas* de alardear de dirigentes del gusto artístico. Desafiaba, asimismo, a su nueva enemiga a una competencia artística y literaria ante un jurado neutral y sugería que la publicación recibía dinero del presidente Roca quien, señalaba, prefería

(...) la caricatura que esboza sonrisas, la que no hiere, la que no castiga, la que no es arma vengadora, *ni chicha ni limoná*, como se dice en mi tierra (...) yo no concibo la caricatura política de otro modo que como es y como siempre ha sido, en todos los países y en todas las épocas, sea quien fuere el dibujante que la ejercite. Yo no concibo la sátira, pluma o lápiz en mano, escrita o dibujada, como la aplaude y patrocina el señor Álvarez produciendo o *esbozando sonrisas* hasta en la casa de los mismos contra los cuales esgrime arma tan poderosa (...) El señor Álvarez en estas lides quiere hacernos creer que es *excesivo para los tiempos...* del General Roca, tirar con armas que tengan punta y filo, y pone un botón a las espadas y usa los sables de palo. Y el general Roca se sonríe...¹²

En efecto, en *Don Quijote* la imagen utilizada como instrumento de crítica apelaba a todas las estrategias visuales de la caricatura para difundir duros ataques y ridiculizaciones a la oligarquía local, a sus representantes gubernamentales y su corrupción. Eduardo Sojo, quien había desarrollado ya en España una intensa actividad como caricaturista y dibujante republicano firmando como Demócrito, participaba activamente desde *Don Quijote* en los debates políticos y sus ofensivas al orden conservador fueron permanentes. Consideraba que era el “único semanario satírico que ha fustigado y viene fustigando (...) a los malos gobernantes de este país, sin consideraciones de ningún género.”¹³ Más frontal y menos moderado que *El Mosquito*, Sojo no hizo concesiones y sus caricaturas le provocaron procesos judiciales, censura y lo condujeron a un papel relevante en acontecimientos políticos concretos. En agosto de 1890 al producirse la Revolución del Parque encabezada por la Unión Cívica y Juárez Celman debió renunciar a la presidencia, el festejo popular tuvo uno de sus puntos de reunión en la puerta de la casa de Sojo que era además lugar de redacción del periódico. Algunos diarios comentaron entonces que la renuncia del presidente era una victoria de Eduardo Sojo y la popular difusión de las caricaturas de Juárez Celman personificado como el “burrito cordobés.”¹⁴ Del mismo modo, José María Cao, en 1893, año en que colaboraba en *Don Quijote*, entendía que el arte debía “ser

¹¹ Dentro de los colaboradores de *Caras y Caretas*, tanto José María Cao como Manuel Mayol habían sido antiguos miembros del equipo de Eduardo Sojo en *Don Quijote*. José Álvarez (Fray Mocho) había sido su co-fundador aunque se había retirado por diferencias de políticas editoriales. Véase José S. Álvarez, *Salero criollo*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1920.

¹² “Caras y Caretas”, *Don Quijote*, Buenos Aires, 15 de octubre de 1899.

¹³ Para una descripción detallada de la polémica *Don Quijote-Caras y Caretas* del año 1899 véase Geraldine Rogers, *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2008, pp. 69-94.

¹⁴ Véase Laura Malosetti Costa, *op. cit.*, pp. 255-256.

eminentemente revolucionario”¹⁵ y firmaba sus colaboraciones allí como Demócrito II. Cuando Sojo se ausentaba para viajar a Madrid, requería de Cao la dirección del periódico, y éste cumplía la tarea “con valor y entereza” ya que, afirmaba el propio Sojo, su “lápiz bien despierto fustigó con saña, con rabia”, y no “conmovieron al caricaturista Cao ni dádivas ni amenazas de los enemigos de la patria”...¹⁶

Sin embargo, en *Caras y Caretas*, los caricaturistas, debieron ajustar su discurso crítico al carácter de una publicación que pretendía abarcar un público amplio y aspectos variados de la vida social y cultural, es decir, un carácter atravesado por la creciente lógica comercial de la publicación. Geraldine Rogers afirma que el proyecto del semanario implicaba “la renuncia al carácter faccioso y al tono virulento”¹⁷ que caracterizaba a las publicaciones precedentes.

Las posiciones políticas del semanario se expresan con particular ambigüedad y a menudo en forma contradictoria, la represión policial ante una manifestación obrera podía ser calificada de excesiva y en otra se afirmaba que el accionar de las fuerzas de seguridad había actuado para mantener el orden, y a veces las imprecisiones y los dobles sentidos se deslizan en una misma nota.¹⁸ Pero aún así *Caras y Caretas* manifestó en sus cubiertas satíricas sus predilecciones y rechazos. Su vinculación con la familia Mitre se expresó en los primeros años de publicación en el respeto consagrado hacia la figura de Bartolomé Mitre, mientras que el presidente Julio Roca es blanco frecuente de ironías y comentarios paródicos. Sus pretensiones de poder, abusos, manejos astutos e intencionadamente hegemónicos son caricaturizados presentándose como centro y ejemplo de un régimen corrupto y antidemocrático. Por lo general, como periódico popular se ubicó del lado de quienes estaban fuera del poder, y en un momento en el cual la prensa gozaba de particular libertad de expresión salvo en periodos muy puntuales,¹⁹ cuestionó la hegemonía conservadora, el reparto de poder entre las figuras de siempre, las estrategias de dominación y monopolio político, las elecciones fraudulentas, el clientelismo, la corrupción, y también los vanos intentos de la oposición por quebrar ese sistema viciado.

En su forma visual la sátira en *Caras y Caretas* se desplegó básicamente en tres modalidades. La primera de ellas, la ilustración de la cubierta -en la cual se alternaban en su

¹⁵ M. Castro López, “José María Cao”, *El Eco de Galicia*, a. II, n. 57, Buenos Aires, 20 de mayo de 1893, p. 2.

¹⁶ Citado en *Ibid.*

¹⁷ Geraldine Rogers, *op.cit.*, p. 56.

¹⁸ “Los disturbios callejeros”, a. IV, n. 145, Buenos Aires, 13 de julio de 1901.

¹⁹ Véase Eduardo A. Zimmermann, “La prensa y la oposición política en la Argentina de comienzos de siglo. El caso de *La Nación* y el partido republicano”, *Estudios Sociales*, a. VIII, n. 15, Santa Fe, 1998, pp. 45-70.

ejecución por lo general, José María Cao y Manuel Mayol- reproducía a color la presentación de algún hecho político de la semana. La segunda, la sección “Caricaturas contemporáneas” en el interior de la revista, casi siempre a cargo de Cao, difundía un retrato caricaturesco de un personaje del ámbito político, científico o artístico, tanto local como extranjero, de visita en el país. Por último, se ofrecían intervenciones de humor gráfico, a página entera o en forma de viñetas, que conformaron una suerte de primitivas historietas.

La sátira gráfica de *Caras y Caretas*, a pesar de la reprobación del editor de *Don Quijote*, ridiculizó al gobierno, formó simpatías y antipatías y, debido al amplio alcance de su público sus comentarios gráficos establecieron una mirada política hacia los asuntos nacionales. Contribuyeron así a crear un sentido de identidad en los lectores de Buenos Aires y de todos los lugares del país en los cuales la revista era distribuida a partir de la implementación de amplios canales de circulación.

El programa estético desplegado se vinculó en parte al hecho de que la caricatura se desarrolla por fuera del marco institucional de la academia artística que normativizaba la producción para la representación del retrato, la anatomía y la perspectiva. Algunos de los ilustradores no habían pasado por un entrenamiento formal y dependían entonces de talentos intuitivos, de su creatividad y de las particularidades de la producción satírica que explotaba expresivamente esa “debilidad artística”.²⁰ Por lo tanto, las figuras de la caricatura por lo general evitan problemas de escala o de paisaje y utilizan unos pocos trazos que sitúan espacialmente el entorno en el que se desarrolla la escena (Figuras 3). Pero la posibilidad de reconocimiento se brinda también a través de otros elementos, los rasgos o la ropa contribuían a que las figuras sean discernibles. El dibujo académico concernía al retrato, pero la sátira política dependía de que el público reconociera a las personas que estaban siendo satirizadas. No todos conocían los rasgos de algunas figuras públicas, pero indudablemente las fotografías y los grabados en la propia revista contribuían a la familiaridad del público con sus dirigentes y actuaban como una suerte de guía catálogo. Las fotografías deben haber funcionado para proveer signos físicos reconocibles no sólo para el público sino asimismo para el propio caricaturista. Algunos dispositivos iconográficos eran empleados como accesorios para asistir en la identificación pero seguramente la repetición de rasgos fisonómicos salientes y estereotipados hacían reconocibles a las personas, como el caso de los prominentes ojos de Roca reproducidos repetidamente. Sin embargo, en la caricaturización de los personajes públicos y de sus

²⁰ Robert L. Patten, *op. cit.*, pp. 335-338.



3

“Para que se den cuenta”, Caras y Caretas, 1907.

rostros conviven la presentación de un vocabulario exagerado de rasgos estereotipados con otros donde predomina el parecido de signos reconocibles (Figura 4).

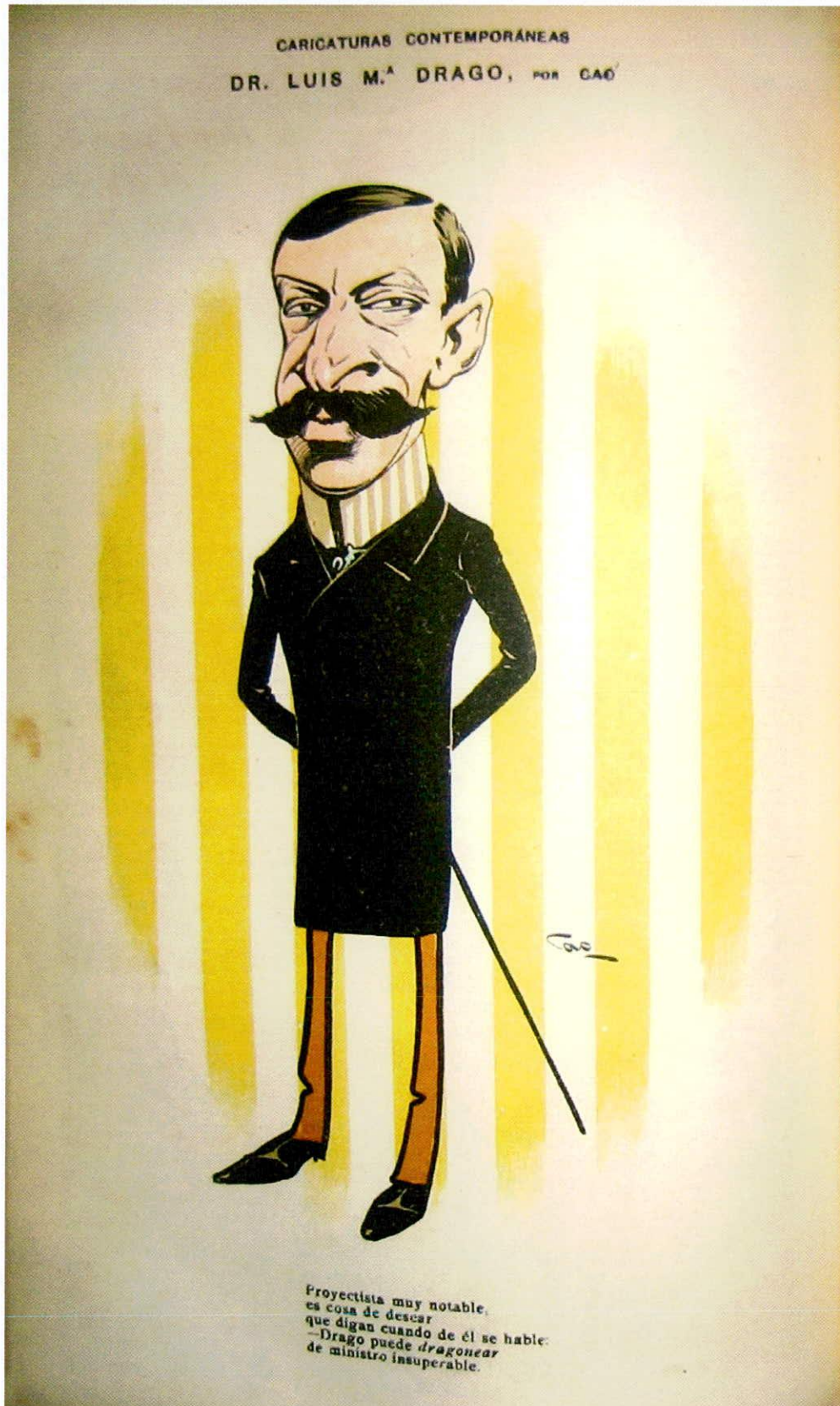
Esto es particularmente notorio en la sección “Caricaturas Contemporáneas” en la que la gran mayoría de las representaciones son retratos ilustrados con algún rasgo físico satirizado (Figura 5). A menudo el retrato se ubica en un ambiente que da cuenta, de la actividad que ejercía el retratado y de su importancia, acompañado de versos frecuentemente aprobatorios. La sección en general, más que una página satírica era un espacio para presentar los progresos civilizatorios del país y sus protagonistas, las personalidades representadas podían ser políticos o militares, pero a menudo eran miembros del campo científico, médicos higienistas o psiquiatras con alguna participación destacada en la acción pública, o del campo intelectual, escritores o artistas (Figuras 6, 7, 8).

En las tapas de *Caras y Caretas* la gráfica satírica focalizaba en la anatomía como un área expresiva particular. Los artistas académicos dedicaban años de su formación a copiar yesos y modelo vivo para adquirir destreza y soltura en la representación y proporciones de la estructura del cuerpo humano.²¹ No todos los ilustradores de la caricatura habían adquirido esa educación²² y la reemplazaban con habilidad natural y tal vez copiando de libros u otras publicaciones. La deformación era un recurso que además podía utilizarse para comunicar emociones, acción, movimiento. Las variaciones de proporciones físicas podían llegar a lo ridículo mostrando deformaciones fisonómicas en las que cabezas gigantes habitaban cuerpos muy pequeños, o piernas muy delgadas eran sostenidas por pies desproporcionadamente grandes. En efecto, los cuerpos eran también caricaturizados -las largas piernas de Carlos Pellegrini- y esa satirización gestual conduce a veces a reforzar la teatralidad del diseño y de las situaciones ficcionales. Aunque *Caras y Caretas* no apela al grotesco de la misma manera que la gráfica satírica del siglo XIX, la interacción de los cuerpos sustentaba la narrativa dramática y en la variedad de situaciones residía la inventiva de los ilustradores. La caricatura más importante se encontraba en la cubierta de la revista y era su presentación al público, su imagen y su colorido debían funcionar visualmente como atractivo para la compra o para la lectura.

Las palabras también asistían al reconocimiento, toda ilustración satírica presentaba un título y si éste era excesivamente metafórico y no producía una descripción evidente, el diálogo o verso que epigrafiaba la escena terminaba por decodificar la situación. Pero también solían ubicarse en la misma representación palabras claves que ahuyentaban la

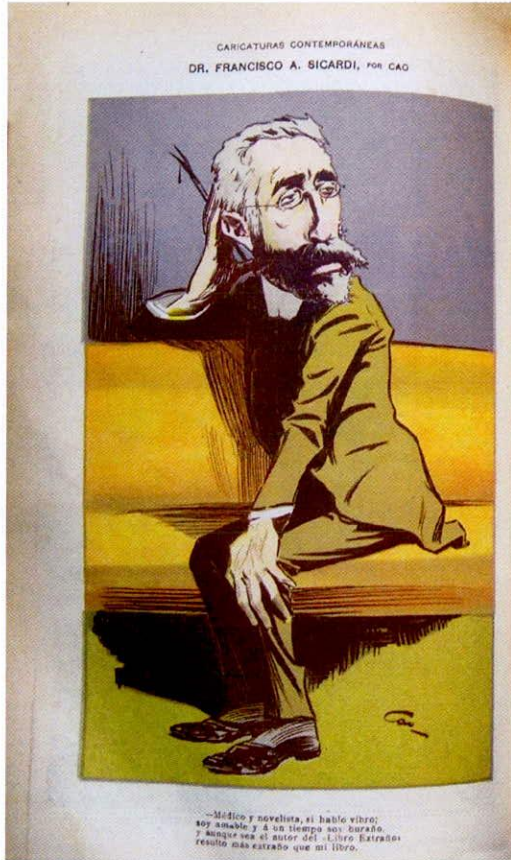
²¹ Para un estudio ya clásico acerca de la formación académica véase Nikolaus Pevsner, *Las Academias de Arte*, Madrid, Cátedra, 1982 [1973].

²² Véase capítulo IV.



4

“Dr. Luis M. Drago”, Caras y Caretas, 1902.



5
“Dr. Francisco A. Sicardi”,
Caras y Caretas, 1902.



6
“Dr. Guillermo Udaondo”,
Caras y Caretas, 1902.



7
"Dr. José M. Ramos Mejía",
Caras y Caretas, 1902.



8
"Ernesto de la Cárcova",
Caras y Caretas, 1903.

posibilidad de una interpretación incorrecta de una figura o de un objeto, facilitando la comunicación de conceptos no presentes en forma icónica. El gobernador Marcelino Ugarte intenta ascender una escalera cuyos escalones se quiebran a su paso, funcionando como obstáculos a su gobierno, en los escalones se lee: “Elecciones convencionales”, “Renuncia de ministros”, “Jefe de policía.”²³ (Figura 9)

Otros recursos utilizados por los ilustradores de *Caras y Caretas* lo constituyen las personificaciones, por lo general en figuras femeninas²⁴, de conceptos abstractos -la Ley de Divorcio corresponde a una mujer cuya larga túnica se encuentra cubierta de trozos de tela cosidos en representación de las “enmiendas”,²⁵ (Figuras 10 y 11) otra mujer personifica la Constitución e increpa a su acompañante “-¿Y se ocuparán mucho de mi después de reformada?” a lo cual el sujeto responde: “-De ningún modo, señora. Nosotros le garantimos que seguirá usted pasando inadvertida.”²⁶

Aunque en menor medida que en el periódico de Eduardo Sojo *Caras y Caretas* recurrió también a las fusiones de figuras humana y animal y ocasionalmente aparecen el zorro como representación de Roca que había hecho famoso el periódico *Don Quijote*. Animales u otros elementos habían sido de corriente uso en las representaciones satíricas y su finalidad había sido satirizar y eludir la censura. Un caso resonante fue el del periódico francés *La Caricature* en el cual H. Daumier publicó una litografía en 1834 que representaba a Luis Felipe como una pera. Ésta simbolizaba la corpulencia del rey pero en francés, en lengua popular significa “tonto”, con lo cual el ataque a la figura del mandatario era doble. La pera devino un signo reconocible y popular de Luis Felipe y además un medio de eludir la censura.²⁷

En *Don Quijote* la caricatura parece ser encarada como una empresa personal e individual, en *Caras y Caretas* puede considerarse esencialmente colaborativa. “¿Sois cientos y la madre y sin embargo no os atrevéis a haberósla con La Mujer?”²⁸ desafía *Don Quijote*. Si bien muchos ilustradores amateurs enviaban textos y caricaturas para ser publicados en *Caras y Caretas* -y muchas veces se promovían concursos- el semanario fue claramente un

²³ “Estatua en peligro”, *Caras y Caretas*, a. V, n. 202, Buenos Aires, 16 de agosto de 1902.

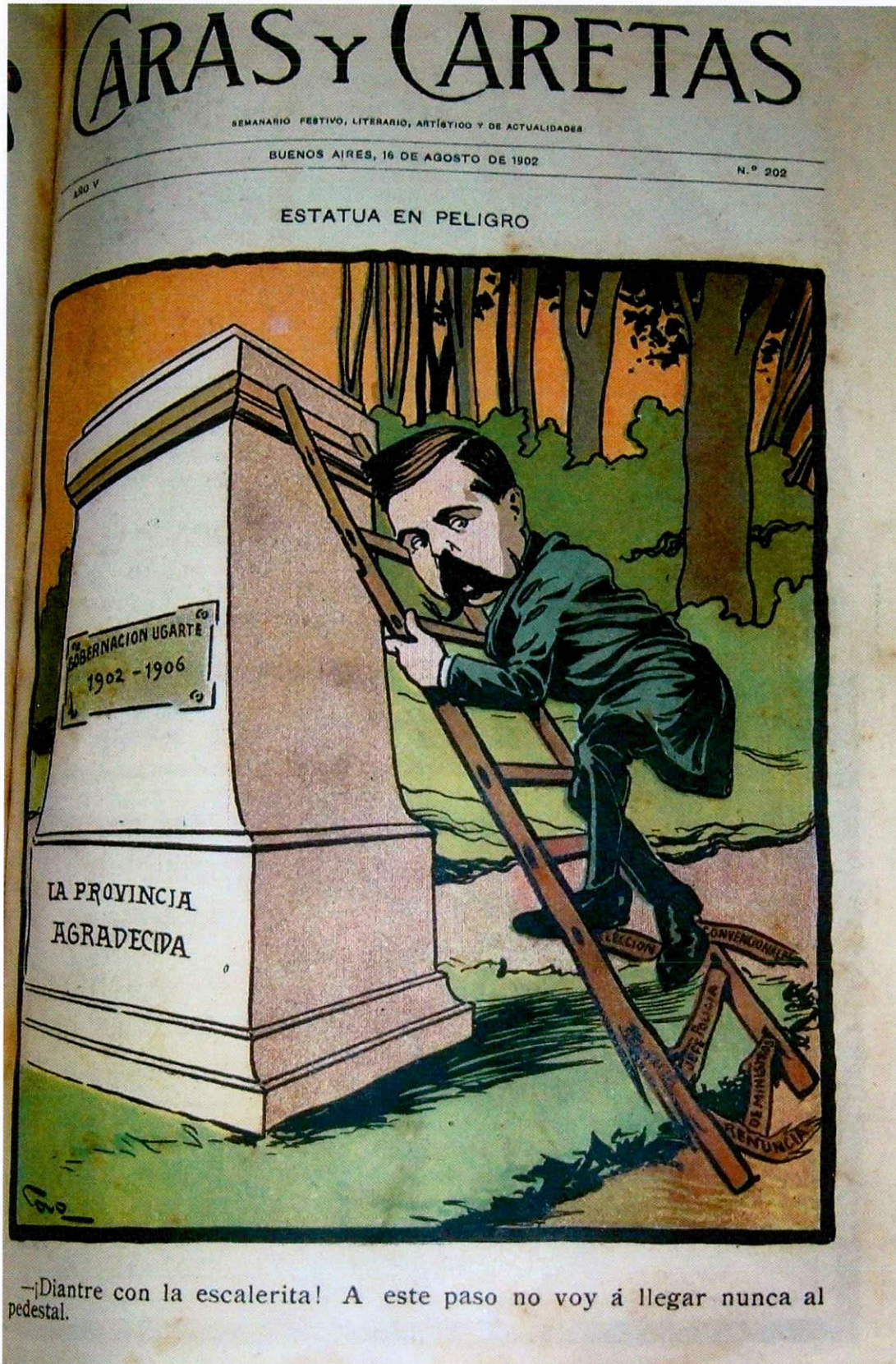
²⁴ E. Gombrich afirma que la tradición de las personificaciones se remonta hasta la Antigüedad clásica, y que la imaginación mitológica estuvo siempre presente en el pensamiento político, ya sea en su discurso o en sus imágenes. E. H. Gombrich, “El arsenal del caricaturista”, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Editorial Debate, 1998, pp. 127-142 [1963]

²⁵ “El tenorio de las cámaras”, *Caras y Caretas*, a. V, n. 197, Buenos Aires, 12 de julio de 1902.

²⁶ “La Reforma de la Constitución”, *Caras y Caretas*, a. VI, n. 249, Buenos Aires, 11 de julio de 1903.

²⁷ Paul Jobling y David Crowley, *Graphic Design. Reproduction and Representation since 1800*, Manchester- New York, Manchester University Press, 1996, pp. 48-49.

²⁸ *La Mujer* era la otra empresa editorial de Eduardo Sojo. *Don Quijote*, Buenos Aires, 22 de octubre de 1899.



9

“Estatua en peligro”, Caras y Caretas, 1902.

CARAS Y CARETAS

SEMANARIO FESTIVO, LITERARIO, ARTÍSTICO Y DE ACTUALIDADES

AÑO V

BUENOS AIRES, 12 DE JULIO DE 1902

N.º 197

EL TENORIO EN LAS CÁMARAS



— « Don Juan, yo la amaba, sí;
mas con lo que habéis osado,
imposible la hais dejado
para vos y para mí. »

« Don Juan Tenorio. Año
cuarto. Escena VI. »

CARAS Y CARETAS

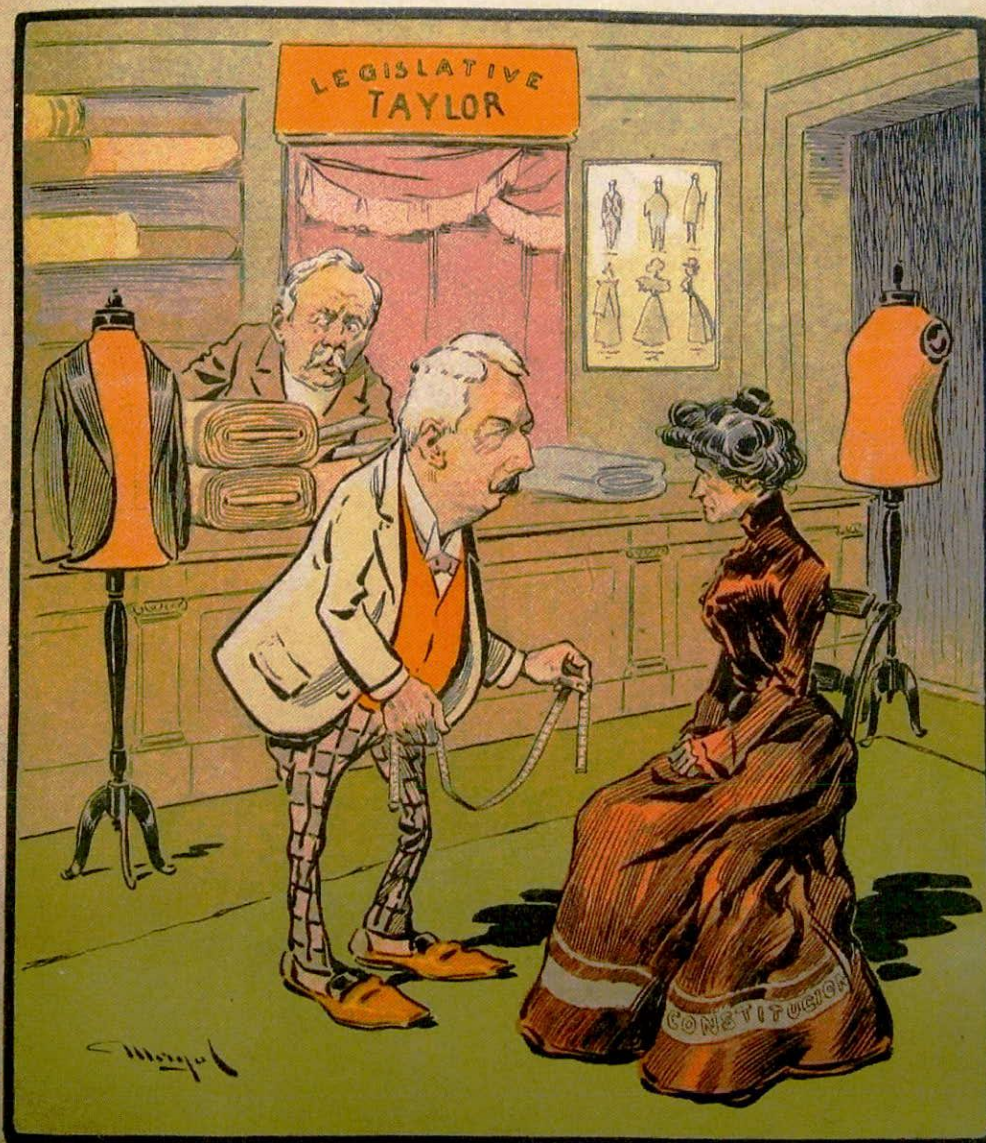
SEMANARIO FESTIVO, LITERARIO, ARTÍSTICO Y DE ACTUALIDADES

AÑO VI

BUENOS AIRES, 11 DE JULIO DE 1903

N.º 249

LA REFORMA DE LA CONSTITUCIÓN



—¿Y se ocuparán mucho de mí después de reformada?
 —De ningún modo, señora. Nosotros le garantimos que seguirá usted pasando inadvertida.

espacio que institucionalizó la profesionalización del ilustrador, habitualmente bien informado y capaz de adaptarse a la producción de distintas modalidades visuales. El trabajo de ilustrar en un periódico de carácter masivo implicaba recursos adicionales. Los artistas con frecuencia tomaban prestados elementos de otros ilustradores, imitaban estilos anteriores o foráneos, o se citaban a sí mismos.

Pero gran parte de la eficacia paródica de la caricatura residía en la descripción de sucesos muy bien conocidos por el público, las ilustraciones producidas eran comentarios editoriales críticos del suceso resonante de la semana²⁹ (Figuras 12, 13 y 14) y seguramente debía ser consensuado en el seno de la redacción. Las imágenes de la caricatura proveían además –al igual que otras ilustraciones del semanario– signos locales reconocibles con los cuales el lector podía sentirse interpelado.

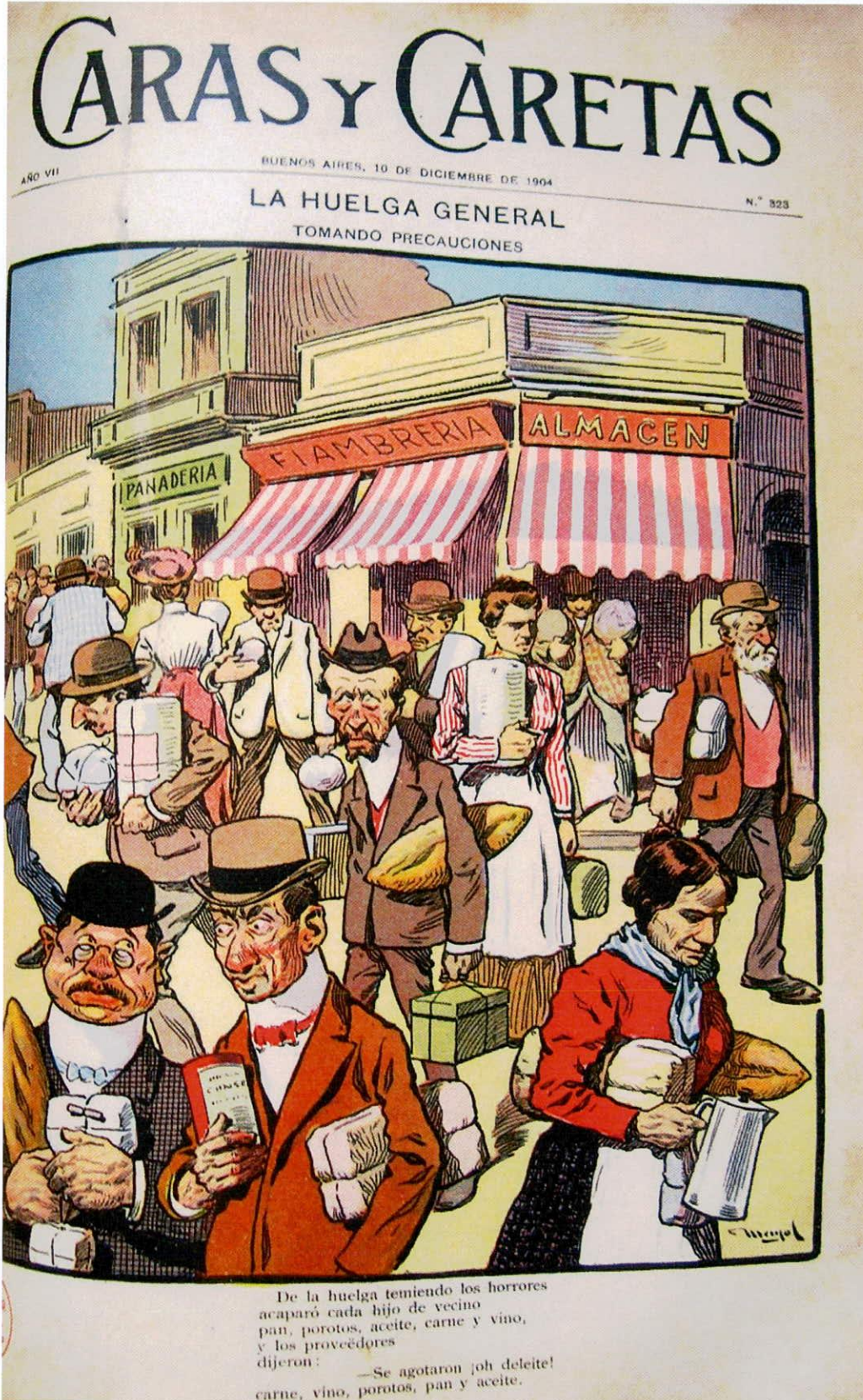
Algunos de los sucesos que las tapas de *Caras y Caretas* ponen en caricatura no están referenciados en notas en el interior de la revista, se cuenta en cambio con el conocimiento por parte del público de los principales acontecimientos del momento. La caricatura registra eventos contemporáneos, cuenta una historia abreviada de actos de gobierno: la implementación de nuevas leyes, movimientos políticos, estrategias, alianzas y contiendas electorales, situaciones militares o diplomáticas. Crea escenas dramáticas que actúan ingenua y jocosamente y *Caras y Caretas* lo hacía informando y juzgando, aunque evitando los grandes conflictos. Se transmiten así ideas y valores, cierta moral ciudadana que cuestiona la corrupción o las diferencias socioeconómicas: “-General, ¿qué le ha parecido *Próspera*?; -Muy falsa. Usted sabe que, á excepción de unos pocos, aquí no prospera nadie.”³⁰ El modo de manifestar esa transmisión de ideas no es el de un discurso razonado sino trazando un movimiento estético que con líneas exageradas y elementos verbales y gráficos, apelaba a la toma de posición del público en los asuntos nacionales proveyendo un modo de leer la política, las intenciones veladas de sus actores, a menudo en actitudes y en un lenguaje cotidiano humorístico. Este aspecto crítico de *Caras y Caretas* se asentó en el concepto de “opinión pública”, liderado por los partidos opositores, principalmente la Unión Cívica, el socialismo y el anarquismo y sus órganos de difusión periodístico.³¹

Sin embargo, el matiz crítico de la revista se atemperaba en la lógica masiva y mercantil del semanario, en la concepción de la política como espectáculo, y en la adhesión

²⁹ “La huelga general”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 323, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1904; “Tarea difícil”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 319, Buenos Aires, 12 de noviembre de 1904.

³⁰ Hace referencia al contemporáneo estreno de la obra de teatro *Próspera* de David Peña. “Confesión de parte”, *Caras y Caretas*, a. VI, n. 260, Buenos Aires, 26 de septiembre de 1903.

³¹ Véase Hilda Sabato, *La política en las calles*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.



CARAS Y CARETAS

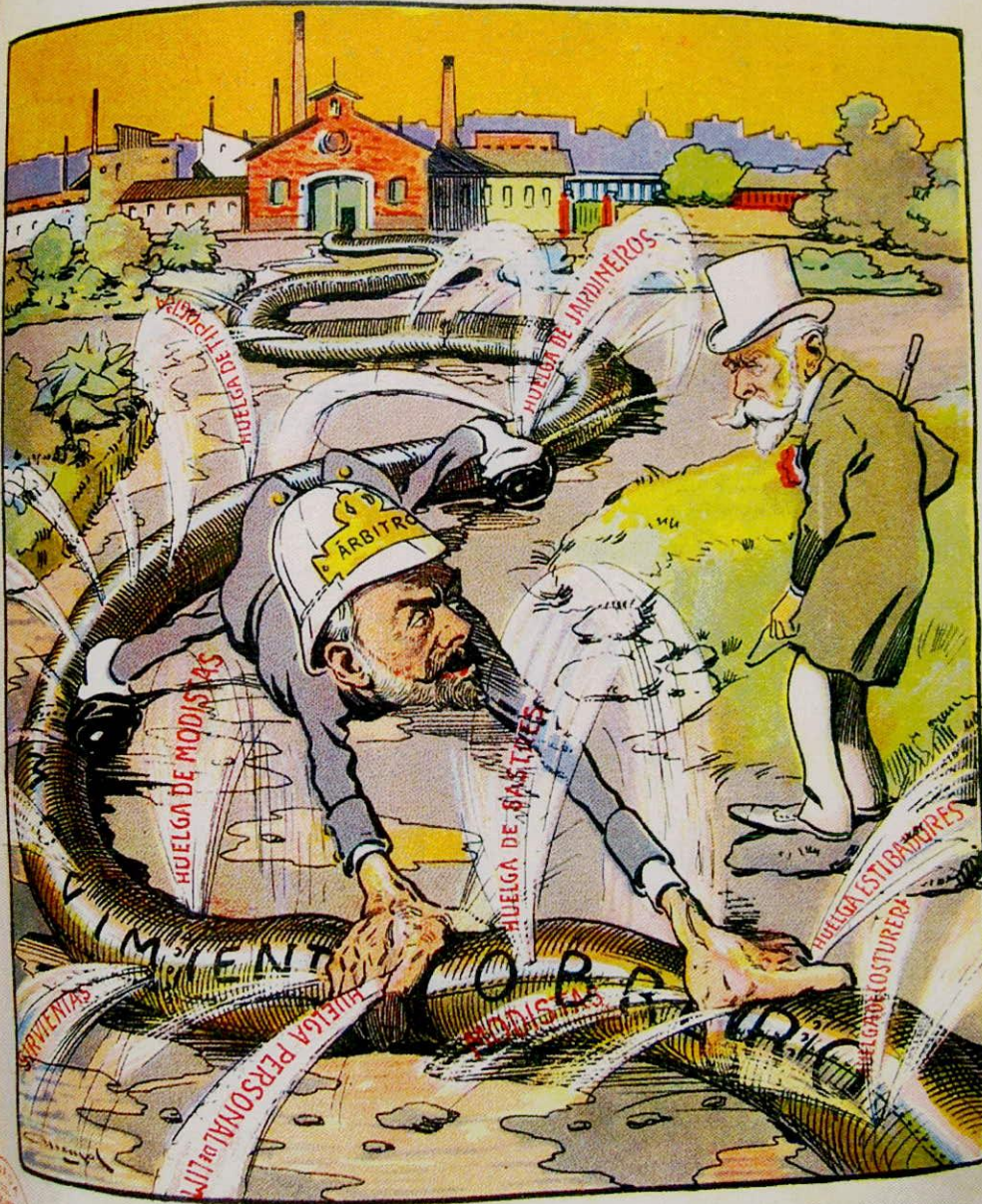
SEMANARIO FERTIVO, LITERARIO ARTÍSTICO Y DE ACTUALIDADES

BUENOS AIRES, 12 DE NOVIEMBRE DE 1904

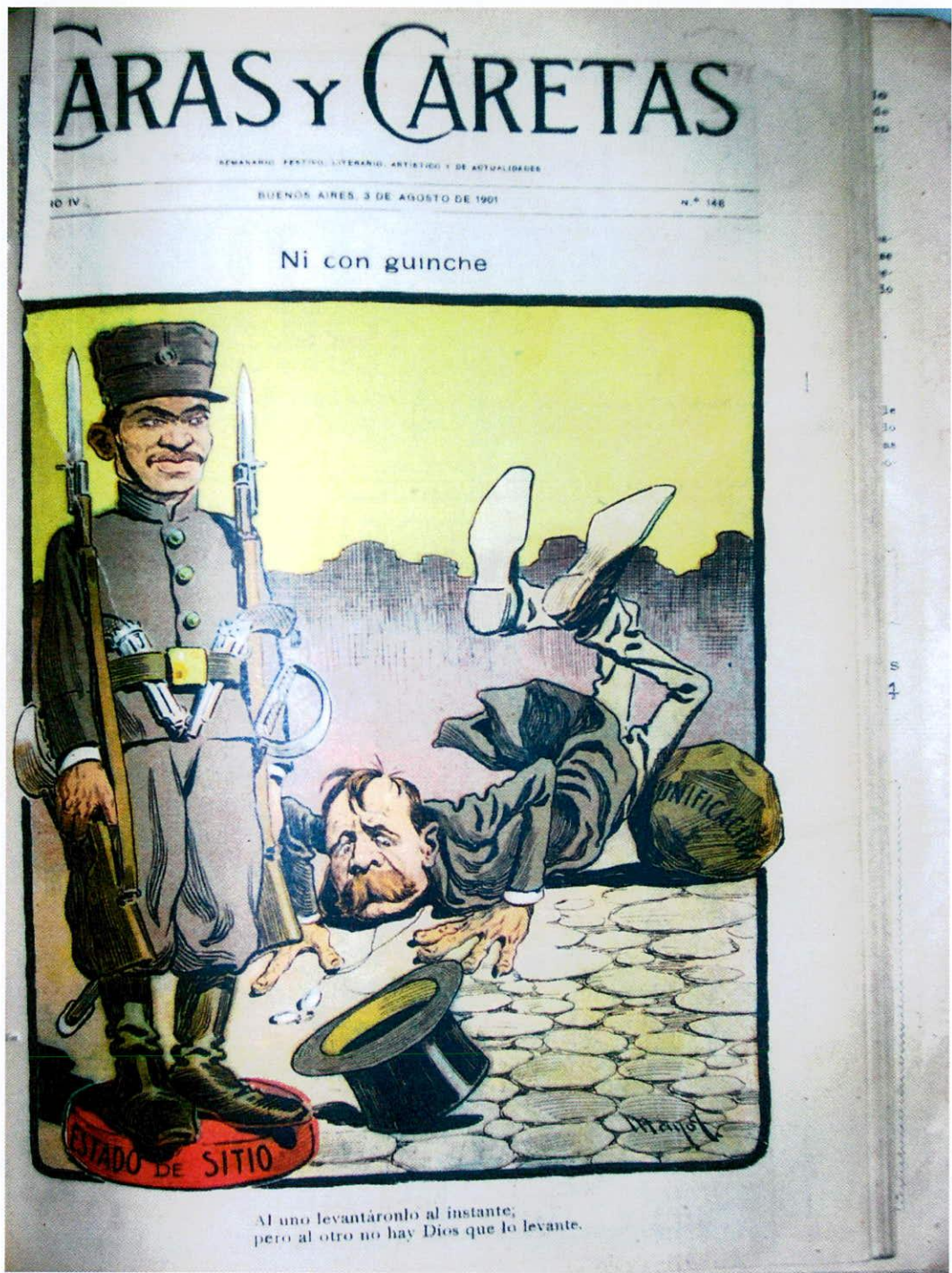
AÑO VII

N.º 319

TAREA DIFÍCIL



—¿Y?... ¿Cómo va la obra?
 —Ya ve, doctor; voluntad no me falta; lo que me falta son manos.



14

“Ni con guinche”, Caras y Caretas, 1901.

a un modelo político y económico que rendía sus frutos y que se expresaba en las notas serias del periódico:

Otro año más, que asoma henchido de esperanzas y rico de promesas, para cuantos habitan el suelo argentino. Ya quedaron atrás las vicisitudes, los temores bélicos, las crisis debilitantes de la economía nacional, y he aquí que podemos entregarnos á las nobles tareas de la paz, á enaltecer nuestro nombre y nuestro corazón, libres de rencores, de miserias y de penas.

En ninguna época el sol ha brillado más alegre sobre nuestros campos inmensos. Sin nubes el cielo internacional, sin pasiones enconosas los partidos internos, triunfantes la ganadería y la agricultura, pedestal amplísimo de nuestra civilización, todo se auna para los optimismos que afluyen á los labios y acarician los oídos patrióticamente.

La república no es ya una dudosa entidad geográfica. Es una realidad potente con sus enormes industrias madres y su capacidad de labor que asombra al mundo. Vale, pues, la pena de consagrar esta hora feliz con una memoria perdurable, y á ello procuramos responder en nuestra medida con este número de materiales amplísimos, cuyo núcleo forman los mejores laudos de la producción nacional. El trigo, la vid, la caña de azúcar y la lana, cuatro periodos del calendario económico, las estaciones traducidas en cosechas y sintetizadas aquí en sus trazos fundamentales para herir más vivamente la atención, constituyen el cuerpo de la obra. La producción se ensancha, se extiende de un periodo a otro con la regularidad de un organismo vivo (...) Es en todo esto en que reside la prosperidad del país, su bienestar presente y la grandeza que el patriotismo vislumbra en los cielos del porvenir. Día llegará en que el país argentino alimente exclusivamente á la cansada Europa con las reservas de sus estancias y labradíos ...³²

Y es precisamente sobre este clima que se desarrolla el siguiente aspecto visual a tratar.

Del aviso clasificado a la publicidad moderna

Sería repetir un concepto vulgar decir que vivimos del anuncio, especialmente en nuestra capital, que ha tomado el carácter de las grandes ciudades extranjeras, que parecen enclavadas dentro de un colosal quiosco anunciador. Es axiomático que el primer renglón de un negocio es la propaganda, y que cuanto mejor hecha, cuanto más llamativa y artística, mayor éxito positivo se obtiene.³³

Así observaba en 1910 un artículo sin firma de la revista *Éxito Gráfico* acerca de un fenómeno que había conquistado muy recientemente la cultura local pero que presentaba ya un firme desarrollo en el espacio urbano: se trataba de una publicidad que se había transformado, abandonando su carácter puramente “utilitario” para aliarse con el arte.

El autor de la nota analizaba el “progreso” y la elevación del “arte utilitario” que habían contribuido a la producción de una manifestación antes desconocida, la “cultura popular artística”. Afirmaba que el anuncio era antes sólo interesante para aquellos que

³² “Caras y Caretas”, *Caras y Caretas*, a. VI, n. 222, Buenos Aires, 3 de enero de 1903.

³³ “Los carteles de reclamo”, *Éxito Gráfico*, v. V, n. 56, Buenos Aires, agosto de 1910, p. 117.

circunstancialmente precisaban algo especial que se anunciaba mientras que ahora era, en cambio, objeto de admiración “de los inteligentes y de las muchedumbres” ya que primero se contemplaba el “seductor arte” en lo cual se revelaba el gusto estético. Eso obligaba al espectador seguidamente a enterarse del objeto del anuncio y en eso consistía el mérito del “arte asociado al utilitarismo.”³⁴

Esta articulación de arte e industria a la que *Éxito Gráfico* hace referencia está vinculada al surgimiento de la práctica de la publicidad que trascendió hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX en Buenos Aires al igual que en otros centros urbanos transformándose conjuntamente con la modificación de pautas económicas, sociales y culturales. Los cambios económicos que produjeron la inserción de la Argentina en el mercado internacional condujeron a un proceso de modernización en relación al establecimiento de vínculos comerciales diferentes. Particularmente en el marco de las ciudades y de las transformaciones sociales y culturales, el comercio experimentó una profunda evolución. La oferta y la distribución de bienes se modificaron, se amplió el número de consumidores y la creciente industrialización alteró el volumen y el tipo de mercancía ofrecida para el consumo. La publicidad surgió así como una estrategia de mediación entre productores y consumidores, procurando acercar un mercado y una producción que habían sido separados por el desarrollo del capitalismo.³⁵

El conjunto de avisos publicitarios de *Caras y Caretas* -a través de los bienes que se publicitaban, sus modalidades formales y sus iconografías- presenta un panorama visual de representaciones acerca de comportamientos sociales y culturales, relaciones de género, ideas acerca de la vida cotidiana, educación, crianza y vida familiar, moda, gusto, hábitos y costumbres, necesidades, aspiraciones, modernidad y tradición. Pero ofrece también un testimonio del vínculo estrecho que existió entre las revistas ilustradas de circulación masiva, los procesos de industrialización y urbanización capitalistas y la emergencia de la sociedad de consumo.

Los avisos publicitarios, sin embargo, no constituían una novedad en los diarios y revistas en Buenos Aires, ya que desde los tiempos coloniales los periódicos disponían de un espacio, generalmente la primera o la última página, destinado a la publicación de anuncios comerciales. Algunos periódicos o diarios estaban casi exclusivamente dedicados a publicitar. *La Gaceta Mercantil* era uno de ellos, los avisos proporcionaban, en español o

³⁴ *Ibid.*, p. 118.

³⁵ Véase Fernando Rocchi, “Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina, 1860-1940”, en Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, v. 2, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 301-302.

inlés, noticias sobre salidas de buques del puerto, su destino (Gibraltar, Barcelona, Cádiz, Génova, Nueva York, Montevideo), tipo de buque, el material de que estaba hecho, las toneladas que portaba y el nombre del capitán. Ofrecían lugar para cargamento o viaje para pasajeros, o ambos.³⁶ Otros avisos proporcionaban información de mercadería para la venta, desde sombreros de paja, libros, propiedades (casas o quintas), peinetas de carey, moldes de estaños para hacer velas, carros, animales. Pero también se ofrecía venta de criados: “Al fin de la calle de la Plata á mano derecha, en el hueco de Salinas, en una casa grande nueva, con baranda de fierro en la vereda, se vende una negra con leche, sana, sin vicios ni enfermedades conocidas: se vende porque no se necesita y ella así lo quiere”³⁷, se reclamaba por criados huidos o se anunciaba un niño perdido. Otras noticias estaban a menudo conectadas con ofrecimientos para trabajar, o cursos (“Academia Teórico-Práctica de Jurisprudencia”) llamados a presentarse a servicio a un determinado regimiento, alquileres, avisos fúnebres o de naufragios, algún medicamento (“Panacea de Swaim para la curación de Escrófula o Lamparón”) (Figura 15)

En sus rasgos formales, el aspecto de las páginas guardaba relación con la sección “clasificados” de un diario de hoy, la tipografía se desarrollaba sin variaciones de estilo ni tamaños y las imágenes, cuando las había, eran simples viñetas provenientes de los clichés de madera que formaban parte del equipamiento tipográfico de cualquier imprenta, pequeños barcos iguales encabezaban los avisos de salidas de buques, el dibujo repetido de una casa las ventas o alquileres de inmuebles o figuras idénticas para solicitar un empleado o reportar la huida de un criado. Los avisos se dirigían directamente a lectores que buscaban determinados bienes o servicios ofrecidos por un comerciante local atentos a una oportunidad única de adquirir mercadería a bajo precio.

Durante gran parte del siglo XIX los avisos en las publicaciones periódicas mantuvieron similares características. En la década de 1890 gran parte de las páginas de anuncios publicitarios carecían de ilustraciones, los avisos se ubicaban al comienzo o al final del impreso y si bien los objetos publicitados habían variado y podían ser servicios bancarios o talleres de grabados,³⁸ las páginas solían dividirse en columnas y registros en los que podían figurar 10 avisos juntos. A esto podía sumarse un registro sólo tipográfico en el que se anunciaban los servicios de doctores, dentistas, abogados, traductores públicos.³⁹

³⁶ *La Gaceta Mercantil. Diario Comercial, Político y Literario*, Buenos Aires, jueves 17 de noviembre de 1831.

³⁷ *Idem*, Buenos Aires, miércoles 5 de junio de 1833.

³⁸ *Buenos Aires Ilustrado*, a. I, n. 1, Buenos Aires, mayo de 1894.

³⁹ *La Ilustración Sudamericana*, a. VI, n. 121, Buenos Aires, 1º de enero de 1898.

(Figura 16) Los bienes o servicios eran ofrecidos por un comerciante o profesional local particular, a modo de oferta puntual.

La práctica de publicitar por marcas era sólo una de las formas que se utilizaban para la venta de productos. La modalidad habitual durante el siglo XIX era la publicidad de carácter local, que informaba acerca de la tienda donde era posible adquirir un artículo determinado. En la Argentina la publicidad por marca -de productos accesibles en cualquier parte- y dirigida a un mercado nacional pasó a ocupar un lugar dominante sólo a partir de las primeras décadas del siglo XX. A fines del siglo XIX ya en *La Ilustración Sudamericana* se observan avisos de productos (todos importados) que no remiten a un lugar específico o tienda particular, “Jabón de Reuter”, “Sozodonte”, un producto para “los dientes y el aliento” que era “vendido en las Droguerías, Perfumerías y Farmacias de todo el mundo”, la Ginebra “Real Hollands” o los perfumes “Atkinson’s Aoline”, cuyos productos en perfume, jabón, crema, saquitos o polvos de tocador se podían adquirir “en casa de todos los Perfumistas.”⁴⁰

Hacia fines del siglo XIX, en la década de 1890 se produjo una explosión publicitaria⁴¹ y *Caras y Caretas* constituye una prueba de la profusión de avisos que a fines del siglo circulaban en los diarios y revistas porteños. Alberto Borrini parte del año 1898 para trazar su historia de la publicidad en la Argentina, año señalado como el momento de fundación de la agencia de publicidad del austríaco Juan Ravenscroft, considerada la primera instalada en nuestro país.⁴² Precisamente, 1898 corresponde al surgimiento de *Caras y Caretas*, cuyas páginas resultaron amplio soporte para una variada y abundante publicidad gráfica. Si bien no pueden considerarse como datos absolutos, puede observarse este movimiento creciente comparando la inclusión de avisos publicitarios en *La Ilustración Sudamericana* con los primeros años de *Caras y Caretas*. Un número típico de la primera despliega cuatro páginas de publicidad al final del impreso con un promedio entre ocho y diez avisos por página, es decir un total de aproximadamente cuarenta avisos, presentados en un formato de unos pocos centímetros, *Caras y Caretas* en 1905 exhibe, en cambio, unas sesenta publicidades por número, pero la mayoría de ellas ilustradas a página entera. Tal diferencia implicó seguramente para un observador de la época, que además leía y

⁴⁰ *La Ilustración Sudamericana*, a. VI, n. 136, Buenos Aires, 16 de agosto de 1898.

⁴¹ Richard Ohmann menciona una verdadera “revolución” en publicidad en Estados Unidos hacia la misma época. Richard Ohmann, *Selling Culture. Magazines, Markets, and Class at the turn of the Century*, London-New York, Verso, 1996, p. 82.

⁴² Alberto Borrini, *El siglo de la publicidad. 1898-1998. Historias de la publicidad gráfica argentina*, Buenos Aires, Atlántida, 1998, p. 9.

de Martínez y a pocos, de San Juan...
San Vidua, de Montevideo...
de Britos, de id...
Aguel Marmol, de id...
teente Oro, de Santiago...
omingo de Palacios, de id...
slix Montenegro, del Rio Seco...
tico Gomez, de Montecica...
riano Machado y 3 peones, de Cór...
dova...
e Maria Mendez, del Tucuman...
migo Martinez, de id...
astin Muñoz, de id...
ruel Welsh, de Montevideo...
ilo Vernet, de id...
jndro Monte, de Santiago...
a Pio, de San Luis.

NECROLOGIA

DE LOS INDIVIDUOS QUE HAN MUERTO EL DIA 10.
Mia de Monserrat.
de Martínez, párvula.
Diaz, 1 año.
Mia de San Nicolas.
t, párvulo.
Mia de la Concepcion.
ilveira, párvulo moreno.
osé Severo, 2 años.
Mia de la Merced.
ulo arrojo.
Simiano del Sar, 11 años.
General de Mujeres.
laver.

PACHO DE LA ADUANA.

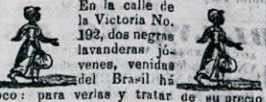
Dia 10.
Ga Miller, Florida 78.
las furio.
H y Lewis, Reconquista 74.
las cajas de azucar.
m G. Martinez, Beigrano 55.
rtales yerba misionera.
ermann, Franzer y Ca., Belg. 66.
lzas 1190.
Mesa Matrosan, Plaza Du

de D. Vicento Just, 19 fanega maiz.
Luchon "Dolara," de Santa Pa, su
atron José de la Casa, con 93 bolana y 5
sacos con 100 fanegas de maiz.

AVISOS NUEVOS.

Se venden,

En la calle de la Victoria No. 192, dos negras lavanderas jóvenes, venidas del Brasil há poco: para verlas y tratar de su precio acítrase á la misma casa á cualquier hora del dia.



jun 11 2vs.

Chiripa para el que ANDE LISTO.



Se vende en un precio bajo un excelente coche, lindo para la ciudad y valiente para la campaña. Tambien se cambia por una chimenea ó por una quinta de poco valor, ó por empapelado y poner cielos rasos á tres piezas. El que guste tratar ocurra á la calle de la Florida No. 183. jun 11 6*

Aviso.

El que quisiera vender veinte buques, grúas y rocinés. Ocurra al No. 81, calle de la Esmeralda. jun 11 8p

Aviso de la policia.

SIENDO tan perjudicial la concurrencia de los muchachos á los bautismos, por los desordenes que causan, y por el compromiso que ponen á los padrinos ó tes-

calle de Potosi No. 99

Avis á Messieu VOYAGEURS.

UN jeune homme, fils du pateur de venir de prevenir a Messieurs voyageurs, qu'il se charge de les passeports, de prendre pour eux s'achant parler Espagnol ou ne pas les formalités a remplir, bien les charger de ce soin rue de Potosi No. 99, ou s'adresser a toute heure de la

For Valparaíso

The coppered and co American barge "C MAKTHA," captain Francis take freight for the above port, discharges, and be dispatched For which or passage, having accommodations, apply to Mrs. Wells, calle de 25 a consignee Zumbiniann, F calle de Beirano No. 85, or HORNE & AL Licensed ship jun 11 No. 83, calle de 8

INTERESTIN TRAVELLERS

THOSE persons who are with the Spanish lang may not wish to undergo proceedings for obtaining the City pass, by applying calle de Potosi No. 81, of this City, who will assist them with all possible exped

AVISO.

En las tardes de los dias de

La gaceta mercantil 1831.

BANCO ESPAÑOL DEL RIO DE LA PLATA
RECONQUISTA. 180
DINERO RECIBIDO PAGO \$ 2000.000
DINERO DE RESERVA Y RESERVA \$ 1.000.000

BANCO
RECONQUISTA DEL RIO DE LA PLATA
DINERO RECIBIDO PAGO \$ 2000.000
DINERO DE RESERVA Y RESERVA \$ 1.000.000

Banco Francés del Rio de la Plata
CAPITAL Y FONDO RESERVA MONEDA NACIONAL LORO
DINERO RECIBIDO PAGO \$ 2000.000
DINERO DE RESERVA Y RESERVA \$ 1.000.000

BANCO BRITANICO
de la America del Sur
RECONQUISTA DEL RIO DE LA PLATA
DINERO RECIBIDO PAGO \$ 2000.000
DINERO DE RESERVA Y RESERVA \$ 1.000.000

Agua natural mineral VICTORIA
DE LAS FUENTES DE OBERLAHNSTEIN
CERCA DE EMS
La única agua mineral natural sin hierro, que se puede mezclar con vino y licores espirituosos.
ÚNICOS Introdutores ARNING BRAUSS & Co RECONQUISTA NÚM. 80 (ALTOS)

Maipú, 130 - MENET & C^{ta} - Maipú, 120
INTRODUCTORES de Yajidos, Vinos Italianos, Bitter Beercamp, Polvora alemana, Verba brasilera y paraguay. Azúca de Lech "HERRADURA". FÁBRICA A VAPOR DE ALPARGATAS

Banco de Londres y Brazil Ltd.
402, CALLE PIEDRA, 402
BUENOS AIRES

La ilustración sudamericana, 1898.

compraba, una evidencia visual importante fruto del cambio demostrativo de una práctica cultural.

Pero no sólo se había producido un aumento en la proporción de publicidad en relación al material editorial y al tamaño de los avisos en el contexto de las publicaciones periódicas, los cambios visuales fueron asimismo indudables. Frente a un modelo de aviso que presentaba un diseño escasamente desarrollado, en general sin imágenes, con un discurso retórico declarativo y explicaciones a menudo extensas sobre la calidad del producto, surge un tipo de aviso con un diseño más atractivo, con escasa información del objeto publicitado, de una composición tipográfica cuidada, a menudo con elementos caligráficos, y sobre todo, en un espacio en el cual la imagen se muestra como predominante (figura 17). La ilustración de los avisos publicitarios se desarrolló entonces tomando componentes de diversos sistemas visuales para conformar un dispositivo correspondiente a un tipo de imagen que debía cumplir una función específica.

Surgimiento de nuevos hábitos de consumo

El desarrollo de la publicidad ligado al del consumo está asociado a los cambios fundamentales experimentados por los métodos de producción de bienes industriales hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX. Los trabajos tradicionales proveen explicaciones para este fenómeno y enumeran una serie de causas que relacionan a los productores con el mercado, el crecimiento de la producción y su promoción, sumado a otros factores como la urbanización, mayor inversión en capital fijo, costos marginales más bajos, especialización de la producción y ampliación de la variedad de objetos fabricados, mejores sistemas de transporte, mayor distancia entre comprador y vendedor, movilidad social, creciente impersonalidad de las relaciones sociales, entre otras.⁴³ En este caso, estas causas deben articularse con los cambios sociales y culturales producidos como la modernización económica, la inmigración masiva y la emergencia de un nuevo orden social que condujo a la aparición y crecimiento de los sectores medios. Estos factores conjuntamente con los mencionados más arriba confluyeron en la conformación de un mercado interno que fue modificando progresivamente sus pautas de consumo.⁴⁴

⁴³ Véase Richard Ohmann, *op. cit.*, pp. 85 y ss.

⁴⁴ Para una aproximación al tema del consumo desde un punto de vista histórico, social y cultural véase M. Douglas y B. Isherwood, *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*, México, Grijalbo, 1979; Richard Fox y T. J. Jackson Lears (eds.), *The Culture of Consumption*, New York, Pantheon Books, 1983; Robert Bocoock, *El consumo*, Madrid, Talasa, 1993; Stuart Ewen, *Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea*, México, Grijalbo, 1991;

"A LA CIUDAD DE LONDRES" * Avenida de Mayo, calle Perú, calle Victoria, Buenos Aires.

MODELOS EXCLUSIVOS DE LA CASA

N.º 711.—Batid sobre «Velours de Rouen», cinchetas, muy bien adornada con guipure. \$ 3.25	N.º 712.—Batid sobre bombasí, entubado y moña de puntilla. \$ 5.75	N.º 705.—Blusa francesa mezcla. Adornos de fantasía. \$ 6.50	N.º 713.—Batid sobre francés. Noche, puntalana. Colores lisos. Adornos de guirnes, sillas y cordones. \$ 22.50	N.º 704.—Blusa «Velours de Rouen», vivos de Velours. \$ 6.00	N.º 706.—Blusa francesa de algodón superior, gran cuello con guipure y sujeción. \$ 7.50	N.º 703.—Blusa marfil con ricas, pespuntes y puntas de lamié con seda. \$ 4.75	N.º 702.—Blusa «Tou de Vongar», cinco botones. Edo. Jones de Gaspar. \$ 3.90	N.º 701.—Blusa rica bombasí, aplicaciones y cinta de terciopelo. \$ 2.00
--	--	--	--	--	--	--	--	--

17
 "A la ciudad de Londres", *Caras y Caretas*, 1904.

El Censo Nacional de 1895 mostró que la industria nacional —a pesar de las dificultades y el despegue tardío— contaba con un desarrollo de establecimientos industriales (22.204 en total) entre los cuales se destacaban las categorías de alimentación, vestido y tocador, construcciones, muebles y anexos, arte y ornato, metalurgia, productos químicos y gráficos. La producción de alimentos se encontraba en expansión, junto con la del vestido, aunque las telas y accesorios dependían mayormente de la importación. En la industria del calzado, contando con la posibilidad de utilizar materia prima propia, la importación era casi insignificante, mientras que la producción de muebles se encontraba en grandes progresos.⁴⁵ Esta producción tornó más accesible el consumo de ciertos bienes a los grupos de clase media y popular urbanos, paradójicamente en un momento de gradual exteriorización y una mayor visibilidad de jerarquías sociales. El consumo fue un terreno en el que se expresaron las diferencias sociales, las luchas por la pertenencia así como las aspiraciones de ascenso de un grupo social en formación integrada por nuevas capas de profesionales, docentes, empleados de comercio o de la burocracia estatal.

Los modelos de referencia para estas clases media y popular estaban constituidos por una élite de alta prosperidad en el periodo entre 1890 y 1910 y de amplio dominio hegemónico en las esferas social y cultural. Los grupos que conformaron el sector de la “alta sociedad”, caracterizados por cierta heterogeneidad en cuanto a los orígenes, trayectorias, grados de riqueza o poder detentado, compartían sin embargo formas y estilos de vida, pautas culturales, ritos de sociabilidad y prácticas de tiempo libre. Éstos estaban signados por una pretensión de exclusividad, una aspiración cosmopolita de copiar modelos europeos, ostentación y hasta una gran afectación en los gestos y conductas.⁴⁶ Esta élite, sin embargo, centro de las miradas en este periodo de mayor apogeo, enfrentó el desafío de un contexto social de movilidad ligado a un significativo acceso a la educación y al consumo. Éste emergió entonces como un espacio en el cual la alta sociedad intentó establecer límites más precisos de diferenciación y pertenencia y al que las clases medias partícipes de ideales de vida burgueses lucharon por ingresar.

Esta tensión de hábitos y aspiraciones sociales puede examinarse de modo conjetural en la publicidad de *Caras y Caretas* y sus productos más frecuentes. En una

Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo, 1991; Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1992 [1968]

⁴⁵ Alberto M. Martínez, *Baedeker de la República Argentina*, Buenos Aires, Imprenta, Lit. y Encuadernación de J. Peuser, 1900, pp. 38 y 39. Véase también Adolfo Dorfman, *Historia de la industria argentina*, Buenos Aires, Solar, 1970; Jorge Schvarzer, *La industria que supimos conseguir*, Buenos Aires, Planeta, 1996; Juan Carlos Korol, “La industria”, en *Nueva historia de la nación argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Historia-Ed. Planeta, 2001, pp. 151-152.

⁴⁶ Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana, 2008, pp. XV-XXX.

enumeración informal tomando como ejemplo el año 1904 se observa que los productos más anunciados son medicamentos, algunos de ellos de marcas importadas. Es el caso del “Pectoral de Cereza del Dr. Ayer”⁴⁷ o la “Stherosina” que promete la cura para la “neurastenia, palpitations, vértigos, dispepsia atónica, y todos los estados débiles”, otros ungüentos o tónicos prometen aliviar de un modo casi mágico los males más variados, reumatismo, ciática, estreñimiento, jaqueca, diabetes, asma, calvicie o problemas digestivos. Evidentemente el uso de este tipo de tratamientos estaba muy extendido a pesar de no presentar los avales científicos o institucionales que mostraba otro tipo de productos. Pero un segundo gran conjunto de avisos que muestra un área significativa de bienes publicitados lo representa la ropa de confección producida en serie a través de las grandes tiendas. “A la Ciudad de México”, “Tienda San Martín”, “Al Palacio de Cristal”, “A la Ciudad de Londres”, “Casa Gath y Chaves”, “Tienda San Juan”, son algunos de los nombres que prometen buenos precios, liquidaciones por fin de temporada y ofertas puntuales, pero además moda y elegancia. La ropa confeccionada para hombres, mujeres y niños (“vestidos en géneros fantasía”, “fantasía de cheviot y otros géneros de muy buena clase bien adornados”, camisería, trajes, corbatas, ropa interior, sobretodos)⁴⁸ producía moda barata que emulaba los estilos de la clase alta. La indumentaria y sus usos presenta, como aspecto integrante de la cultura, un carácter simbólico no solamente ligado a la moda, o al ser “moderno” sino a una identidad y jerarquización, interacción social, pertenencia y exclusión establecidos por las clases dominantes.⁴⁹

La publicidad de *Caras y Caretas* pone en evidencia la aspiración del mercado por atenuar estos usos diferenciadores del vestido. En la categorización que Ramos Mejía produjo como parte de una descripción del mundo social y de las multitudes de fines del siglo XIX, el *guarango*, proveniente mayormente de los grupos inmigrantes, a quien califica uniformemente de “primitivo” con una sensibilidad fácilmente impresionable que gusta de los colores vivos, la música chillona, puede verse “aparecer en su ropa barroca, en la

⁴⁷ Anunciado como un remedio casero, la zarzaparrilla preparada por J. C. Ayer en Lowell, Estados Unidos “remedio popular de todo el mundo. Abre el apetito, fortalece la sangre y ayuda a los elementos que nutren el cuerpo.” *Caras y Caretas*, varios números.

⁴⁸ *Caras y Caretas*, publicidades de varios números de 1904.

⁴⁹ Para una aproximación a diversos modos históricos de conceptualización de la moda puede verse Marcelo Marino, “La historiografía de la moda y el recurso a las imágenes”, en AAVV, *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte*, Buenos Aires, CAIA, 2009, pp. 351-361. Pueden verse asimismo diversos estudios sobre la moda como construcción cultural y simbólica: Roland Barthes, *El sistema de la moda*, Buenos Aires, Paidós, 2003 [1967] y en una perspectiva historiográfica más actual Valerie Steele, *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*, New York, Oxford University Press, 1985; Stanley Lieberman, *A Matter of Taste: How Names, Fashions and Culture Change with Time*, New Haven, Yale University Press, 2000.

indumentaria del hogar, con excesos de *mercería*...”⁵⁰ Este estilo está emparentado con el de los vestidos “bien adornados” que anuncian los avisos de las tiendas departamentales pero aquellos “excesos de mercería” de los sectores populares son los que el mercado absorbe en los “vestidos adornados” pero con una tendencia industrial a uniformar. La sección “Para la familia” con contenidos de modas, consejos para el hogar o cocina ofrecía a menudo modelos a los que indudablemente sólo podía acceder la clase alta aunque indudablemente son los que trataba de imitar la moda general (Figura 18).

Para la Familia.

Dos vestidos.

Tanto el traje de baile como el de ceremonia que representan los grabados, se deben á una de las principales casas de confecciones de París. El primero es de tafetán color de rosa, con bordados de plata y está guarnecido en muselina blanca y de encaje. El traje de ceremonia, de liberty verde, va guarnecido de un fichu de muselina blanca de encaje y de botones de strass. Ambos son igualmente lindos.⁵¹

La tendencia moderna parecía ofrecer al mercado productos que relevaban al trabajo del ámbito doméstico, -aunque la producción hogareña del vestido perduró por largos años entre las señoritas de barrio- e imponer gradualmente un nuevo estilo de vida entre las familias de clase media, estilo que se hacía visible en el ámbito urbano porteño. Un visitante español observaba en 1905:

(...) “es por demás curioso uno de los rasgos fisonómicos de Buenos Aires; no se advierte gente mal trajeada en sus calles. Los obreros, con ser muchos, no usan la indumentaria especial que los hace resaltar en las vías de nuestras ciudades. La población ofrece tipo marcadamente burgués; no se notan las blusas ni las gorras que en París y en Barcelona dan un color de mezcla a las muchedumbres que circulan por las grandes avenidas.”⁵²

Estos cambios en las prácticas culturales del vestir se hacen extensivos al consumo de otro tipo de bienes. La publicidad presentó al público productos que antes se producían en el seno del hogar y ahora podían conseguirse a bajo precio y menor esfuerzo en tiendas como velas, jabones y alimentos. Aunque predominan los alimentos simples en su proceso de elaboración, aparecen también alimentos envasados, de producción nacional, como harina y vino, o importados como chocolate soluble y bombones “Caillers”. El té y el café se publicitan como una bebida de mayor refinamiento que el mate, acorde con la vida de la cosmopolita Buenos Aires. Gradualmente se encuentran anuncios de alimentos para niños como la harina lacteada “Nestlé” (Figura 19 y 20) que no sólo declaraba sus propiedades nutritivas y racionales y su fácil digestión sino el poco tiempo que requería su preparación.

⁵⁰ José María Ramos Mejía, *Las multitudes argentinas*, Buenos Aires, Marymar, s/f, p. 166, [1899]

⁵¹ “Para la familia”, *Caras y Caretas*, a. VII, n. 300, Buenos Aires, 2 de julio de 1904.

⁵² Federico Rahola, *Sangre Nueva*, citado en Fernando Rocchi, *op. cit.*, pp. 55-56.

Para la Familia

DOS VESTIDOS



TRAJE DE BAILE

Tanto el traje de baile como el de ceremonia, que representan los grabados, se deben á una de las principales casas de confecciones de París. El primero es de tafetán color de rosa, con bordados de plata y está guarnecido de muselina blanca y de encaje.

El traje de ceremonia, de liberty verde, va guarnecido de un fichu de muselina blanca, de encaje y de botones de strass.

Ambos son igualmente lindos.



TRAJE DE CEREMONIA

Resultado Maravilloso

SUFRIÓ 35 AÑOS

Curado radicalmente á los 67 años de edad. La carta que sigue no necesita comentarios. Es la expresión genuina de la gratitud reconocida.

Recomiendo á los enfermos lean con atención y mediten seriamente lo que dice el señor Nayar, basado en los resultados obtenidos con el uso de mi «Hercules Eléctrico».

Se trata de hechos positivos. He aquí la carta:

UNA CURA INCREIBLE

Buenos Aires, Enero 4 de 1904.

Señor doctor T. A. Sanden.—Capital.—Muy señor mío:

Padezco de varias enfermedades cuyo origen ha sido la suma debilidad que me dominaba. Si caminaba cuatro pasos no podía seguir más adelante; tenía apetito, pero al comer aunque poca cosa me cansaba á tal extremo que no podía comer más, y en una palabra toda mi vida ha sido envuelta en una cadena de contrariedades, y padezco además de la hernia. Hoy me encuentro salvado: camino largas distancias sin cansarme á pesar de tener 67 años de edad, me alimento hasta satisfacerme y en fin me encuentro otra vez rejuvenecido y lo que más le agradezco es haberme curado la hernia de la cual padezco por espacio de 25 años.

Por esto testifico agradeciéndole señor doctor, y aconsejo á todos los que padecen de estas enfermedades, usen la Faja Eléctrica del doctor Sanden, única salvadora.

Sic. Maypu, 267.

S. S. S.

ABRAHAM NAYAR.

Conforme he curado al señor Nayar, así también puedo curar á usted. Consúltame. Si por su enfermedad ó la distancia no puede consultarme personalmente mande buscar mis obras «SALUD» y «VIGOR». Contra recibo de su nombre y dirección, se las enviaré gratis y franco pago.

Deben ser leídas por todos los que sufren.—Todas las consultas, sean personales ó por escrito, son siempre gratis.—Cuidado con las imitaciones baratas.—Las imitaciones siempre son baratas.—DIRIGIRSE A

A vintage advertisement for Reuter soap. The central illustration shows a baby in a white dress blowing a bubble with a straw. The bubble is large and contains the word 'REUTER'. Several other smaller bubbles, also containing 'REUTER', are floating around. Two dogs are depicted: one on the left looking up at the baby, and one on the right running towards the bottom. The word 'Reuter' is written in a large, stylized, outlined font across the middle. Above the baby, the word 'JABÓN' is written in a bold, blocky font. At the bottom, there is a black banner with white text: 'PARA EMBELLECEER EL CUTIS' (to beautify the skin), 'ESPECIAL PARA LAS CRIATURAS' (special for children), and 'ÚNICO IMPORTADOR RICARDO ILLA VENEZUELA 610'.

REUTER REUTER

JABÓN

REUTER

Reuter

PARA EMBELLECEER EL CUTIS

ESPECIAL PARA LAS CRIATURAS

ÚNICO IMPORTADOR RICARDO ILLA VENEZUELA 610

19
"Jabón Reuter", *Caras y Caretas*, 1904.

AVISO de CÚPIDO:

“DÉ V^o
À LOS
NIÑOS



HARINA LACTEADA NESTLÉ.

- ✦ LOS NIÑOS CRIADOS CON HARINA LACTEADA
- ✦ DE NESTLÉ SON FUERTES Y ROBUSTES PORQUE
- ✦ ESTÁN NUTRIDOS BIEN Y RACIONALMENTE.
- ✦ SE DIGIERE Y SE ASIMILA FACILMENTE Y SE
- ✦ PREPARA EN POCO TIEMPO.

COPIAS DE ESTA LÁMINA PODRÁ OBTENERSE GRATIS EN LA COMPAÑÍA

“TE SOL”

CALLE ALSINA, 353 - BUENOS AIRES -

De modo que los alimentos que servían para cocinar o para consumo directo van ganando lugar: sopas, alimentos para bebés, cafés, té, galletas, promoviendo además un modo de vida doméstica que va requiriendo formas de trabajo menos elaboradas.

Otros productos indican artefactos para el hogar como muebles, alfombras, tapicería, colchas o bienes suntuosos, pero también nuevos accesorios disponibles en el mercado como caloríferos, cocinas, lámparas, ventiladores, máquinas de coser, destinados a actualizar y proveer al hogar moderno del confort ofrecido por la industrialización. Otros artículos para una familia bien equipada no estaban relacionados con la modernidad novedosa sino con mercancías más tradicionales como lo prueban las publicidades de vajilla, pianos, o platería. También objetos para el tiempo libre se publicitaban asociados a actividades culturales pero también de una modernidad tecnológica vinculada con la música (gramófonos, grafófonos, fonógrafos) y la fotografía, y señalaban la posibilidad de un ocio y sociabilidad modernos.

De modo que la incipiente industrialización local soportó esta emergencia de la práctica del consumo de fines del siglo XIX y comienzos del XX pero el proceso está también estrechamente ligado al surgimiento de *Caras y Caretas*, que fue en nuestro país el primer periódico ilustrado de circulación masiva, vehículo de una publicidad también masiva. Los comerciantes e industriales publicitaban a gran escala viendo la oportunidad de situar sus productos en un modo de vida cambiante. La prensa ilustrada contribuyó a crear esos nuevos modos de vida y un consumo ligado al surgimiento de un hogar ya no como productor sino como espacio de consumo y tiempo libre.⁵³

En efecto, la publicidad y la prensa ilustrada de circulación masiva son dos fenómenos estrechamente ligados. Adicionalmente, los periódicos como *Caras y Caretas* devinieron económicamente dependiente de la publicidad⁵⁴ ya que la venta de ejemplares o la suscripción representaba sólo una parte de sus ganancias. La prensa, tanto periódica como diaria, se convirtió en vehículo privilegiado para esa publicidad masiva que se expandió junto con la economía capitalista. Y la prensa, que incorporó cada vez mayor cantidad de avisos de mayor tamaño y más ilustrados, y se dirigía a un lector que a la vez era espectador de la ciudad y consumidor, operó en la conformación de nuevas pautas de consumo difundiendo y promoviendo a través de sus avisos nuevas conductas y modelos.

La publicidad emplazada en el contexto de las páginas de *Caras y Caretas* profusamente ilustradas debió competir y a la vez armonizar con el material editorial, y atraer la mirada del lector, en una puesta en página fragmentada por múltiples focos de

⁵³ Véase Richard Ohmann, *op. cit.*, pp. 91 y ss.

⁵⁴ Véase Capítulo I.

atención. La imagen en los avisos publicitarios se tornó necesaria en una gráfica en la cual lo visual abundaba constituyendo un punto más de interacción entre el material editorial y el aviso comercial, ligando el mundo del comercio con el mundo de sus lectores.⁵⁵

Caras y Caretas fue el primer periódico en la historia de la industria cultural local que articuló estos elementos y no sólo impulsó nuevos modelos sino que contribuyó a crear una cultura de la publicidad en los propios avisadores. Fue el primer medio argentino en fragmentar la lectura de sus contenidos con la introducción de los avisos publicitarios dentro de la grilla del material editorial.

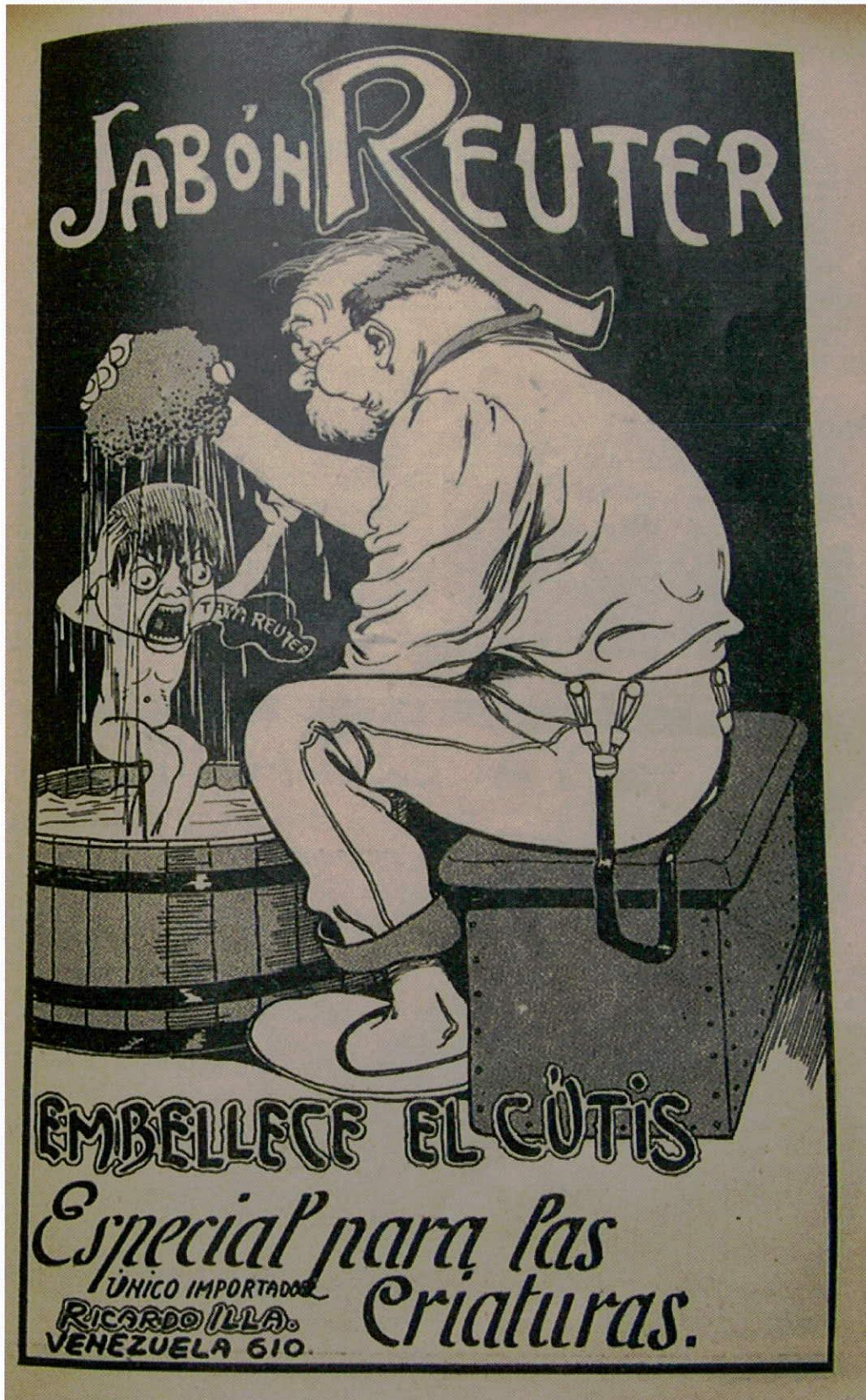
La innovación de las actualidades europeas intercaladas en las páginas de avisos ha sido bien recibida por el público, que tiene ese interesante servicio de información más, y por los avisadores, que ven así empleado su dinero con mayor eficacia, pues el anuncio se lee un 50% más que si esas páginas estuviesen como antes meramente destinadas a anunciar. El aviso de *Caras y Caretas* ha evolucionado naturalmente con el auge y notoriedad de la publicación: antes el periódico buscaba al avisador, ahora el avisador busca al periódico.⁵⁶

Sin embargo, un año más tarde las páginas de la revista publican pequeños anuncios con frases como: “El reclamo bien entendido es el alma del éxito”; “El aviso ilustrado con arte o con ingenio se impone a la atención del público predisponiéndole a favor de la casa anunciadora”; “Todo comerciante que no anuncia abandona el puesto a sus competidores que avisan”. De modo que *Caras y Caretas* desempeñó un papel significativo en la formación de prácticas de consumo con respecto al público pero también en la activación del uso de la publicidad por parte de los comerciantes constituyendo a sus lectores como consumidores pero también a los avisadores y a sus prácticas de publicitar.

La imagen cumplió una función esencial en todo ese proceso. El atractivo visual funciona como estrategia fundamental para construir al lector como consumidor y entrenar su atención. Las modalidades visuales de esta cultura popular artística pues, en la intención de apelar a la identificación del lector recurren a modelos y hábitos visuales que puedan ser reconocidos y decodificados por el público. Del mismo modo en que las imágenes de la ficción literaria del semanario interactuaban con la fotografía, las imágenes de la publicidad lo hacen con la caricatura (Figura 21, 22,) con imágenes de obras literarias ya populares o con las imágenes de la “Páginas Artísticas”, a través de ilustraciones firmadas por Fortuny. (figura 23, 24, 25). A pesar de que son muy pocos avisos firmadas, el caso de Fortuny prueba no sólo que los mismo se producían muchas veces en el seno de la redacción de *Caras y Caretas* sino la intención de jerarquizar algunas de sus producciones.

⁵⁵ Véase Ellen Gruber Garvey, *The Adman in the Parlor. Magazines and the Gendering of Consumer Culture, 1880s to 1910s*, New York- Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 9-15.

⁵⁶ “Caras”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 53, Buenos Aires, 7 de octubre de 1899.



21
"Jabón Reuter", *Caras y Caretas*, 1904.

LA GRAN DESPENSA

ARTES 850 B^o M^o MITRE - BUENOS AIRES
CASA IMPORTADORA

¿Quiere Vd. obtener buenos artículos
aborrando en los precios grandes sumas?
Consulte nuestra revista mensual ó
VISITE NUESTRA CASA para conve-
nirse del inmenso surtido que tenemos.
Casa especial en provisiones para la
millas, hoteles, estancias, etc



NUESTRO SURTIDO en artículos de
bazar, cristalería, loza, porcelana, ar-
tículos de metal, artículos de batería
de cocina y menaje en general, ju-
guetería, muebles, etc., no tiene igual
en la República Argentina. Consulte
nuestros precios **SIN RIVAL!**

Se atienden pedidos por teléfono
Unión Telefónica, 516 (Larrea) - Cooperativa, 1327

Excepcional - Juegos para mesa, de loza inglesa decorada, 83 piezas.....	\$ 28.50
" Juegos para Lavatorio, loza inglesa decorada, 6 piezas.....	5.85

Los pedidos que se reciben por carta
son despachados en el día

Tienda SAN JUAN
 EL ESTABLECIMIENTO MAS IMPORTANTE DEL PAIS
CIBRIAN HERMANOS



Precio Fijo
 *
 ALSINA y PIEDRAS
BUENOS AIRES
 (Casa sin sucursales)

FANTASÍAS * SEDAS *
 CONECCIONES * ROPA
 BLANCA * BONETERIA
 Y MERCERIA * ALFOM-
 BRAS Y TAPICERIA *
 *

Departamento especial
 de expedición para pe-
 didos del interior

Gratis

y libre de porte remitimos a cual-
 quier punto de la República nuestro
Gran Catálogo General,
 ::: Muestras y Presupuestos :::

LA GRAN FAMA
SOMBRERERIA
Y
CAMISERIA

ESTACIÓN
de Invierno

Grandioso
Surtido en
GUANTES
de todas clases

MANTAS
DE VIAJE

CHALONES
INGLESES
de pura lana

CAMISetas
Calzoncillos
Y **MEDIAS**
de gran abrigo

GAMISAS
à la Crimea
Gran Surtido

La primera Casa
en
CONFECCION de CAMISAS, CALZONCILLOS,
CUELLOS y PUÑOS à la medida

ARTES y CANGALLO
González Hermanos

No hacemos mencion de nuestros precios, porque decirlo,
es lo que hacen todos, nos limitamos à que nuestros
ARTÍCULOS certifiquen si vendemos barato

Visítese la "**GRAN FAMA**"

Próxima inauguración de su nueva casa:
Buen Orden y Victoria



25
 Detalle "La Gran Fama", *Caras y Caretas*, 1904.

La recurrencia de las imágenes a las líneas sinuosas del *Art Nouveau* indica una toma de posición de los ilustradores relacionado con un estilo internacional ampliamente difundido en las artes gráficas. Indica asimismo la flexibilidad con que los artistas encaraban su tarea.⁵⁷ Si para las “Páginas Artísticas” o las ilustraciones de ficción el modelo era un realismo de mayor expresividad, para la iconografía publicitaria ése era el modelo visual adaptado a la representación del cuerpo femenino de formas muy marcadas y adaptables a la intención de sensualidad de los modelos del figurín.

La mujer se representa en la mayor parte de los avisos, pero también se dirigen a ella como consumidora, interpeándola como nueva figura en su movilidad en el espacio urbano, en su autonomía, libertad de elegir y placer de consumir.⁵⁸ Pero fundamentalmente se apela a la mujer en su rol de madre y a través de ella emerge el niño como consumidor. El capitalismo de fines del siglo XIX y comienzos del XX, en gran medida globalizado, logra incorporar a la infancia a la cultura de mercado y al panorama comercial de los bienes.⁵⁹ Las imágenes para la infancia y sus representaciones se multiplicaron en *Caras y Caretas* y no sólo en los espacios de los avisos publicitarios. Si bien no se trataba de una publicación especialmente destinada a la infancia, incorporó contenidos dirigidos a toda la familia en su pretensión de alcanzar un público masivo. Surgen los avisos de productos dirigidos a la infancia o que la representan a través de sus imágenes. Gran parte de los avisos publicitaban a través de imágenes de niños, los niños son utilizados con una función persuasiva para publicitar cualquier tipo de producto, té, bebidas alcohólicas –“la cerveza nutre de tal manera que se le puede dar al niño en la mamadera”- grafófonos, cigarrillos, como en el caso de los cigarrillos “Paris”, servicios funerarios, o jabones.

De igual modo, la infancia era utilizada políticamente por parte del Estado que recurría a los grupos de escolares como parte de la liturgia patriótica para incentivar sentimientos de devoción durante las fechas conmemorativas⁶⁰ o se los mostraba disfrazados en los días de carnaval, promoviendo una espectacularización de los festejos y de las figuras infantiles exhibidas como atractivo lúdico.

Pero la mayoría de los anuncios de ropa o alimentos indican que, quienes creaban los avisos no miraban a través de los niños, sino que se dirigían al mundo de los adultos.

⁵⁷ Véase Ségolène Le Men, *op. cit.*

⁵⁸ Para este aspecto del consumo femenino a fines del siglo XIX europeo véase Erika D. Rappaport, *Shopping for Pleasure. Women in the Making of London's West End*, Princeton- Oxford, Princeton University Press, 2000, pp. 3-15; Chris Jenks, “Watching your Step. The History and Practice of the Flâneur”, en Chris Jenks (ed.), *Visual Culture*, London- New York, Routledge, 1995, pp. 142-160.

⁵⁹ Daniel Thomas Cook, *The Commodification of Childhood. The Children's Clothing Industry and the Rise of the Child Consumer*. Durham & London, Duke University Press, 2004. p. 2

⁶⁰ *Caras y Caretas*, a. IV, n. 189, Buenos Aires, 1° de junio de 1900.

Los comerciantes y publicistas de aquellos años orientaban su discurso hacia las madres como mercado primario y no hacia los niños como consumidores individuales. Las grandes tiendas como “Al Palacio de Cristal” o “A. Cabezas” publicitan los trajes de temporada para niños, con ilustraciones que los presentan como adultos más pequeños. Sin embargo, los cuellos adornados, las rodillas descubiertas en las polleras de las niñas como en los pantalones cortos de los varones, y el generalizado estilo marinero denotan las diferencias con las modas de las señoras y de los hombres adultos. Los niños prolijos y bien alimentados evocan la preocupación de la época por la mortalidad infantil que suscitaba debates en la esfera pública y que puso a la relación madre-hijo en la agenda higienista como parte de una política de propósitos más amplios de regulación social, vigilancia y control moral de la población y particularmente de los sectores populares.⁶¹

“Granja Blanca”, apelaba al calificativo de científico para anunciar su “leche pasteurizada”, y su “leche maternizada” que había obtenido el Gran Premio de honor de la Exposición Nacional de 1898, y 14 medallas en diferentes concursos, ya que poseía el único aparato que eliminaba los microbios de la leche y todo tipo de materia impura. Otras publicidades, dirigidas sencillamente a la salud de las madres, sostienen que “el cariño maternal debe ser previsor. Las madres que desean la felicidad de sus hijos deben tratar de conservarse sanas y robustas.”⁶² De modo que el “Compuesto de Apio de Paine fortificaba el sistema nervioso y contribuía a evitar la “neurastenia”.

Sin embargo, progresivamente las publicidades de *Caras y Caretas* comienzan a interpelar a los niños como tales, primero en los avisos de juguetes y posteriormente en los de otros bienes de consumo, como chocolates, y las imágenes se ven involucradas en ese cambio, en el que se comienza a transitar a través de los ojos de un niño, y no ya solo desde la perspectiva de las madres. Si bien los textos continuaban dirigiéndose a los adultos la imagen de gran desarrollo, a menudo a doble página, era indudablemente atractiva a la mirada infantil. Esta mirada que recurrió a lo lúdico además de lo instructivo, se homologaba con la mayoría de los contenidos de la sección “Páginas infantiles” de la propia revista, páginas que incluían relatos, cuadros con humor gráfico, instrucciones ilustradas con juegos para armar, adivinanzas y diversos juegos visuales para resolver. Con el carácter editorial satírico y humorístico, además de informativo y literario, *Caras y Caretas*

⁶¹ Juan Suriano, “Introducción. Una aproximación a la definición de la cuestión social en Argentina”, en Juan Suriano (comp.), *La cuestión social en Argentina, 1870-1943*, Buenos Aires, La Colmena, 2004, pp. 1-29.

⁶² *Caras y Caretas*, varios números.

pretendía abarcar todos los aspectos de la vida social y convertirse en un moderno medio de comunicación para todos los gustos.

Algunas notas presentan a los niños como clientes reales con poder de decisión, fenómeno que ya entrado el siglo XX involucró al diseño de objetos de acuerdo con los deseos infantiles y a la estructuración de espacios comerciales de venta a su escala. “Una elección difícil”⁶³ presenta a un grupo de niños frente a una vidriera en los días de Navidad, mientras que un hombre y una mujer se mantienen un paso atrás. El niño consumidor es una construcción discursiva con una historia, que tiene características identificables, construcción que surgió ligada a valores del mercado y sus mecanismos, que transmitieron sentidos y crearon otros, preceptos y sanciones de lo bueno y lo malo vinculados a pautas de la época. La cultura del consumo acomodó la definición del concepto de infancia en una red de conceptos históricamente situadas, más o menos confluyente con los sentidos sociales, políticos e institucionales expresando las diferentes categorías de clase, género, grupos sociales y culturales, sus privilegios y exclusiones.⁶⁴

(...) Viendo la fisonomía especial que Buenos Aires adquiere en esas fechas, un creyente pensaría que el diablo toma cuerpo en las portentosas creaciones del arte y de la industria. (...) Pero las vidrieras de los juguetes son las que reúnen el encanto para todos. El pequeñuelo sonrío embelesado viendo tanto prodigio de cartón, y los que les acompañan sonrían aún más mirando la ingenua admiración, la avariciosa mirada de los ojos infantiles. ¡Qué estupenda colección de muñecas, ferrocarriles en miniatura, soldados de plomo, *menages* de liliputienses, armas de pigmeos y herramientas diminutas! (...) Los niños pobres tienen la misma opinión, pero como no tienen a quien pedir nada, se contentan con mirar las vidrieras.⁶⁵

Las desigualdades sociales son ostensiblemente puestas a la luz en las páginas de *Caras y Caretas*, que despliega numerosas reseñas sobre la sociabilidad infantil de la alta burguesía. *Matinéés* infantiles en las tardes de invierno celebradas en casas elegantes de la Av. Alvear, concursos de belleza, bailes infantiles, o rifas de muñecas a beneficio en las cuales los niños ensayaban la caridad. Pero no sólo en ámbitos privados se practican estas actividades, los paseos urbanos son también escenario de las realidades sociales como “Los jueves en la Recoleta” en el cual se registra la moda de llevar a los niños a jugar en el prado que se extendía entre la avenida y el muro del Hospicio de Mendigos. Desde el mediodía llegaban carruajes conduciendo a los niños de las familias más “encumbradas” de Buenos Aires, que iban con sus madres o con las institutrices o niñeras, y llevaban las muestras de

⁶³ Véase Figura 33 del Capítulo II.

⁶⁴ Sandra Szir, *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2006.

⁶⁵ “Niños y juguetes”, en *Caras y Caretas*, a. III, n. 117, Buenos Aires, 29 de diciembre de 1900.

los juguetes más lujosos, pero entre “de vez en cuando se ven asomando la cabeza por entre la hojarasca, los muchachos callejeros que suspenden sus correrías por los cercos vecinos para ver cómo se divierten los mimados de la fortuna”⁶⁶

Organización de la producción

Las modalidades de producción en los avisos de publicidad gráfica en *Caras y Caretas* no eran recurrentemente las mismas. En el caso de marcas extranjeras por lo general se recibían directamente los clichés de galvanoplastia con los que los avisadores locales montaban sus avisos. Tratándose de marcas o casas de comercio locales los avisos fueron modificándose y los modos de producción se tornaron más complejos en la medida que la cantidad de avisos por ejemplar aumentaba y la publicidad fue siendo más visual. A fines de la década de 1890 se habían instalado en la Argentina las agencias de publicidad, una nueva modalidad de producción publicitaria, negocios que actuaron de nexo entre los distintos actores sociales del mercado.

En Estados Unidos la primera agencia de publicidad data de 1841, la Volney B. Palmer, de Philadelphia. En 1864 se funda la J. Walter Thompson Company y en 1869, N. W. Ayer e Hijos. Aunque en los primeros tiempos las agencias limitaban sus funciones a la venta de espacios de publicidad a los anunciantes, su rol fue complejizándose y llegaron a imponer una nueva práctica y especialización del trabajo profesional. La primera agencia instalada en Buenos Aires de Juan Ravenscroft, en 1898, se ocupaba básicamente de la comercialización de espacios para publicidad en trenes y estaciones de ferrocarril. A esta primera agencia le siguieron otras, pero las agencias locales eran más modestas y no ofrecían los mismos servicios que las de Estados Unidos. Walter Thompson proveía un *full service* de publicidad y *marketing* para sus clientes. Este grupo diverso de servicios incluía el estudio preliminar de la línea de productos, la proyección de los modos más adecuados de publicidad, la planificación de los espacios para emplazarla, así como la redacción de los avisos, la determinación del diseño, el tamaño, tiempo, frecuencia, estilo y la estimación de costos.⁶⁷ En Argentina, en cambio, las agencias de publicidad permanecieron ligadas a las publicaciones hasta la década de 1920 y, por lo general los representaban en la venta de espacios. Las agencias de publicidad locales eran conocidas como “corredores” y la mayoría eran intermediarias y se dedicaban simplemente a procurar y vender espacios de

⁶⁶ “Los jueves de la Recoleta”, *Caras y Caretas*, a. IV, n. 144, Buenos Aires, 6 de julio de 1901.

⁶⁷ Richard Ohmann, *op. cit.*, pp. 94-106.

publicidad.⁶⁸ Gradualmente, las agencias comienzan a establecer pautas para modernizar su negocio, trabajar para los avisadores, y persuadirlos de que la publicidad era indispensable. La profesionalización del campo periodístico abarcó asimismo a las agencias de publicidad y los ilustradores que se institucionalizan como un negocio cuyo trabajo era producir consumidores.

Estas investigaciones fueron traducidas en algunos casos en instrucciones para la elaboración racional de un aviso publicitario, que incluían sugerencias para la fabricación de una imagería visual que los productores de reclamos consideraron cada vez más, tan importante como el texto. En 1901, Walter Thompson aconsejaba que las imágenes debían mostrar a los objetos en su uso o en una atmósfera que los hiciera deseables. Estas imágenes -elaboradas primero por artistas *free lance* contratados por las agencias y luego por artistas de los nuevos departamentos de Arte internos- eran considerados como atajos a la persuasión.⁶⁹

Este nuevo modo de dirigirse al consumidor a través de un diseño atractivo que no sólo implicaba el predominio de las imágenes sino también la propia disposición de la tipografía, y que tomó forma a medida que la industria de la publicidad se desarrollaba, se advierte en las páginas de *Caras y Caretas*. Los ilustradores parecieron comprender paulatinamente que un aviso debía mostrar una apariencia seductora con el fin de alcanzar la atención y suscitar la adhesión del lector desde las miles de copias reproducidas y multiplicadas.

Los modos de producir las ilustraciones y de ligar imagen y texto se presentan acompañados por otros rasgos dirigidos a atraer la atención del lector. La retórica verbal incorporó la ilusión de comunicación personal. Las publicidades primitivas no tenían sujeto, un hablante imaginario se dirigía a un lector imaginario. A pesar de que el propósito de la publicidad fue alcanzar a las masas anónimas cada vez más numerosas, se incorpora el uso de la segunda persona en la transmisión del mensaje. Hay un viraje del tono impersonal (“se vende”) a una cada vez más frecuente utilización de la segunda persona: “¿Tiene usted un piano y no sabe tocarlo? La Fonola Breyer resuelve el problema...en 10 minutos usted es un consumado pianista...”⁷⁰

Por otro lado, hay un abandono del tono formal, una utilización del lenguaje doméstico y del humor, diálogos en los que el uso del “che” marcan lo porteño y familiar. Se presenta una creciente apelación a una tercera persona, algún personaje conocido al que

⁶⁸ Fernando Rocchi, *op. cit.*, p. 306.

⁶⁹ Richard Ohmann, *op. cit.*, pp. 102-103.

⁷⁰ *Caras y Caretas*, varios números.

se le pide testimonio (Sarmiento, Edison) o un personaje anónimo, que asumiendo la voz del sentido común aconseja en un tono íntimo sobre la bondad de la utilización de un producto. Los publicistas van construyendo una persona de la empresa, pero a la vez estructuran un lector personalizado.

La marca es un elemento que funciona para superar la desconfianza creada por la tradición publicitaria que prometía curas instantáneas y otras falsas afirmaciones. La imposición de la marca pretendía garantizar la calidad y evitar la imitación a la vez que fue desarrollándose como un dispositivo visual pregnante de reconocimiento susceptible de memorizar. Otro de los recursos lo constituyen los concursos publicitarios. Los publicistas querían asegurar a los anunciantes que sus avisos eran leídos, y a su vez, demostrar a los lectores que los avisos eran entretenidos y que valía la pena leerlos.⁷¹ Los concursos eran un incentivo a los avisadores potenciales para que publiciten y también un modo de corroborar la atención del público a través de sus respuestas y de cuantificar en parte la lectura. *Caras y Caretas* lanzaba concursos periódicos, asociándose con diversas marcas, proveyendo premios en dinero o productos. Los fabricantes de cigarrillos invitaban a los consumidores a coleccionar marquillas, o las imágenes que se encontraban dentro del paquete para luego canjearlos por diferentes obsequios. Un abanico se cambiaba por 1000 marquillas, un traje de mujer por ¡2250! Los lectores coleccionaban esas imágenes impresas y había tiendas a las cuales se podía ir a vender las colecciones. (Sección CANJE: “Cartoncitos 43 y SIGLO XX, compramos a \$1,90, Curones PARIS a \$2,80, DIVA, a \$1,30, VUELTA ABAJO a \$2. Figuritas MONTERREY y SOCIALES a elevado precio, etc. Compañía Inglesa de Canje, Alsina 981) Esta invitación a juntar las imágenes a la vez que proporcionó la posibilidad de coleccionar, manipular, recortar o jugar con ellas, incorporó la publicidad a la vida cotidiana y entrenó en una sensibilidad particular hacia estas imágenes populares.

De modo que los cambios en la oferta producidos por el proceso de industrialización están estrechamente vinculados a las modificaciones considerables en la naturaleza de la demanda. Es decir, el consumo masivo no se desarrolló espontáneamente como resultado directo de la producción masiva. Para que el consumo se tornara masivo los valores sociales y culturales debieron ajustarse a él y se produjo un cambio en el comportamiento y actitud de los consumidores. La publicidad intervino en ese sentido.

De algún modo las sociedades occidentales tuvieron que aprender a necesitar y transformar modestas aspiraciones y posesiones materiales en un programa de deseo

⁷¹ Ellen Gruber Garvey, *op. cit.*, pp. 51-79.

constante que los convirtió en consumidores perpetuos de bienes y servicios. Este deseo por bienes de consumo es una invención cultural con sus propios mecanismos y estrategias. El uso de imágenes para persuasión y producir deseo es uno de ellos.

A través de las ilustraciones, la publicidad presentó a los consumidores no sólo productos nuevos disponibles sino también proveyó un marco de referencia acerca de los modos y prácticas de uso de los mismos. La publicidad no sólo vendía el producto, sino que promovió un estilo de vida consumista. A través de la retórica publicitaria, determinados productos se fueron asociando con determinados valores a través de mecanismos de construcción de sentido que combinaban texto e imagen. La publicidad combina palabras e imágenes en fábulas comerciales⁷² –historias fabulosas y didácticas, que evocan fantasías y elementos morales, que reconfiguran antiguos sueños de abundancia para formar el mundo moderno de los bienes.

⁷² Jackson Lears, *Fables of Abundance*, New York, Basic Books, 1994.

Conclusiones

En el cambio del siglo XIX al XX se produjo en nuestro país un fenómeno de similares características al que se había producido en Europa en las primeras décadas del siglo XIX, cuando la imagen se integró a la cultura de lo impreso a través del renacimiento del grabado con la utilización de las planchas de madera de boj. Como se ha visto en este trabajo, el procedimiento de reproducción de imágenes más difundido en el ámbito local durante el siglo XIX fue la litografía. A través de la producción de estampas, ilustraciones insertas en libros y periódicos o trabajos comerciales, constituyó el soporte material de una cultura visual de expansión creciente.

Sin embargo, las técnicas fotomecánicas que condujeron al grabado industrial comenzaron a competir con la litografía a partir de las últimas dos décadas del siglo XIX, aunque sin desplazarla del todo. En la década de 1890 -sólo unos años más tarde de su implementación en Europa- al adoptarse en nuestro país el fotograbado tramado o de medio tono (*half-tone*) que se aplicó para la impresión de fotografías e ilustraciones, comenzó a mecanizarse la producción de imágenes a una escala inédita. Con esta aplicación la cultura visual porteña comenzó a experimentar entonces una suerte de proceso de masificación, con imágenes que comenzaron a invadir el espacio urbano y la vida cotidiana, migrando de soporte en soporte. La gran expansión de la edición ilustrada en nuestro país se produjo entonces entre fines del siglo XIX y principios del XX y podría decirse que uno de los grandes impulsores de este fenómeno fue el periódico ilustrado *Caras y Caretas*.

En efecto, *Caras y Caretas* no solamente se sirvió de la tecnología disponible como condición de posibilidad material para lograr una masividad que le permitió alcanzar un mayor número de lectores sino que también constituyó un factor dinámico que operó en la incorporación e implementación de mejoras y adelantos necesarios para aumentar la producción y cubrir las necesidades de la demanda. Es decir que no sólo utilizó la última tecnología sino que fue una de las empresas impulsoras de la adopción y utilización de los últimos avances de la industria gráfica fabricados en Europa y Estados Unidos, ya que el éxito del semanario y la demanda de producción la animaron a invertir en maquinarias e insumos para trabajos gráficos con el fin de lograr velocidad, cantidad y calidad de impresión.

Esta gestión le otorga a *Caras y Caretas* un significativo lugar tanto en la historia

de la industria gráfica como en la historia cultural, ya que el impulso comercial del semanario condujo al tránsito de una cultura impresa hacia una cultura gráfica en la cual las imágenes cumplieron una función capital. *Caras y Caretas* devino pues un espacio de profesionalización de las prácticas de los ilustradores o de ensayo de capacidades de producción visuales a gran escala, así como un dispositivo que funcionó como experiencia de los modos y recursos gráficos en un sentido novedoso dentro del sistema de la prensa ilustrada de fines del siglo XIX y principios del XX en términos de relaciones con la producción masiva.

La dirección del análisis hacia los modos de producción de *Caras y Caretas* indica que el semanario desplegó su capacidad material, por medio de la adopción y desarrollo de nuevas tecnologías y del establecimiento de relaciones de producción, para fabricar cientos de miles de copias semanales y, consecutivamente, atraer igual cantidad de lectores crecientemente sincronizados con sus estrategias de representación. Las imágenes cumplieron en este sentido un importante papel, desplegando una información cultural a través de la incorporación de elementos que no se encuentran en la descripción verbal y que pueden funcionar como signos reconocibles, deseables o de complicidad con el lector. El periódico en su determinación de constituirse como un objeto de cultura masiva precisó articular sus representaciones con las heterogeneidades sociales de un público lector con hábitos y capacidades culturales diversas.

En ese sentido la publicación utilizó una cantidad significativa de novedades visuales y formas gráficas cuyas mayores innovaciones las constituyen la interacción sostenida entre texto e imagen en todas las páginas de la publicación, la implementación del fotograbado de medio- tono para las notas de actualidad social, política y cultural, el color y la publicidad ilustrada. La articulación de texto e imagen se constituyó en uno de los rasgos más significativos en los que ilustraciones y fotografías intervinieron en competencia con el texto, proponiendo a menudo variados efectos en el proceso de construcción del sentido.

Los modos de producción conjunta de imagen y texto fueron variados pero instituyeron nuevas modalidades de creación. Existía la práctica de incluir imágenes producidas por los ilustradores o fotógrafos de la revista para los textos periodísticos o de ficción, pero también surgió la modalidad de tomar como punto de partida las imágenes y encargar a un escritor comentarios o epígrafes para las mismas. Se llega al punto en el que en muchos casos la imagen comanda al texto. Pero, por otra parte, la presencia constante y profusa de la imagen en todas las páginas del semanario resultó en

narrativas visuales que implicaron experiencias de comunicación relacionando al lector de una manera diferente con el objeto impreso.

Con respecto a la fotografía, *Caras y Caretas* fue la primera publicación que en nuestro medio utilizó en forma masiva las imágenes fotográficas ofreciéndolas como evidencia visual de la actualidad política, social o cultural. Los usos desarrollados por *Caras y Caretas* en el empleo de las fotografías en los años analizados, se relacionan con el modo a través del cual el semanario utiliza su legitimidad para construir narrativas visuales basándose en su capacidad de información y evidencia, aunque también le otorgó sentidos variados insertando con imágenes y textos en forma conjunta, un discurso ficcional o incluso satírico.

Las transformaciones visuales de *Caras y Caretas* se relacionan asimismo con las modificaciones operadas en el Buenos Aires de fines del siglo XIX y comienzos del XX en los circuitos de difusión y recepción. La portada a color ilustrada, por ejemplo, además de hacer referencia y un comentario satírico a un suceso de la semana, señala al impreso como objeto, su atractivo visual le otorga categoría de artefacto cultural devenido en mercancía. La mercantilización produjo, además, una industrialización de la producción en la cual ilustradores, grabadores, impresores colaboraban estrechamente en una división del trabajo propia de un sistema de producción capitalista.

Relaciones semejantes pueden establecerse con respecto a la publicidad ilustrada, y articularse con el espacio urbano de Buenos Aires, con la gestación de nuevas prácticas económicas pero también culturales en un marco social en transformación. El consumo masivo fue una invención cultural y la publicidad una estrategia para crear consumidores y persuadir a los actores sociales de aumentar el nivel de la demanda y adherir a su vez a este nuevo estilo de vida. *Caras y Caretas* participó activamente en la manifestación local del fenómeno del consumo y la publicidad en sus momentos iniciales y las imágenes sostuvieron en el proceso un papel significativo. La publicidad ilustrada presentaba con sus imágenes no sólo productos nuevos disponibles sino también un marco de referencia acerca de los modos y prácticas de uso de los mismos. *Caras y Caretas* elaboró así sueños de consumo para las clases media y popular conformando un camino hacia el deseo y el acceso al mundo de los bienes. El periódico resulta así un actor inserto en el mundo capitalista aliado con la industria, el comercio y su publicidad.

La indagación acerca de las cuestiones visuales en *Caras y Caretas* nos compromete en las relaciones entre la temprana cultura masiva con el mundo del arte en el contexto más amplio de la cultura visual, sus modos de visualidad específicos pero

también los puntos de articulación y las zonas de contacto entre la cultura gráfica y las bellas artes, entre otras cosas, la centralidad de la visión como experiencia. Puede considerarse el fenómeno de *Caras y Caretas* como huella de la conciencia del periodo acerca de la visión y de la visualidad. Los semanarios populares ilustrados surgidos en ese momento como nueva fórmula editorial operaron como testigos y a la vez factores significativos de un nuevo escenario urbano, moderno e industrializado, con las características locales particulares de esos procesos. En este contexto, puede considerarse que *Caras y Caretas*, artefacto cultural aparecido en 1898, desplegó los primeros indicios del proceso de masificación de la prensa periódica en Buenos Aires y acompañó las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad. Sin embargo, en el nivel discursivo y en el nivel visual, la modernidad porteña compartió en las páginas de *Caras y Caretas*, su espacio con los restos resistentes de la tradición.

Como periódico que difundió imágenes en un terreno masivo, *Caras y Caretas* se introduce en los usos populares de la cultura visual. Trascendió los límites canónicos en el uso de las imágenes, se insertó en la cotidianeidad con sus modos de difusión pero también de representación de la vida cotidiana porteña, promovió una suerte de alfabetización en la comunicación visual a nivel masivo y estimuló una familiaridad en la experiencia de la mirada. Privilegió la cantidad a la calidad de las imágenes, la comunicación de mensajes reiterados estimulando la familiaridad y el reconocimiento. Apeló a lenguajes y escenarios conocidos estimulando una nueva experiencia visual, aquella ligada al encuentro cotidiano con mensajes visuales reproducidos en variedad de imágenes de usos y funciones múltiples.

Caras y Caretas se constituyó en discurso de lo visual utilizando y promoviendo modos de relacionarse y de interactuar con el aspecto material de las imágenes y con sus representaciones. El aspecto más interesante de las representaciones no es que muestran las prácticas sociales sino que exhiben valores culturales de un momento histórico dado. Las imágenes de *Caras y Caretas* presentan una rica textura de sentidos que se caracteriza por su variedad. Esta variedad discursiva reside en las distintas formas visuales pero también en los modos cómo la imagen se compromete y actúa en la vida social y cultural. Las imágenes del semanario apuntaban a un uso que apelaba a lo estético, pero también al registro lúdico, a la búsqueda de información, o a la espectacularidad, a la identificación.

Bibliografía

General y cultura visual

- AAVV, "Cuestionario sobre Cultura Visual", en *Estudios Visuales*, a. 1, n. 1, noviembre 2003.
- ADORNO, Theodor. W. y Max HORKHAIMER, *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sur, 1971 [1944]
- ALPERS, Svetlana, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1990.
- ALTICK, Richard D., *The English Common Reader. A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900*, Ohio, State University, 1998 [1957]
- ANDERMAN, Jens y Beatriz GONZÁLEZ-STEPHAN, *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1990 [1983]
- APPADURAI, Arjun (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo, 1991.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Seix Barral, 1974 [1965]
- BARTHES, Roland en *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.
- _____ *El sistema de la moda*, Buenos Aires, Paidós, 2003 [1967]
- BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1992 [1968]
- BAXANDALL, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978 [1972]
- _____ *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven-London, Yale University Press, 1985.
- BOLTON, Richard (ed.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Cambridge-London, The MIT Press, 1989.
- BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1992 [1976]
- BENNETT, Tony, *Past Beyond Memory. Evolution, Museums, Colonialism*, London-New York, Routledge, 2004.
- _____ *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London-New York, Routledge, 1995.
- BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Ed. Rolf Tiedeman, Madrid, Akal, 2009 [1982]
- _____ "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989 [1972]
- BOCOCK, Robert, *El consumo*, Madrid, Talasa, 1993.
- BOWERS, Fredson, *Bibliography and Textual Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1964.
- BREDEKAMP, Horst, "A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft", en Michael F.

Zimmerman (ed.), *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*, Williamstown, Yale University Press, 2003.

_____ *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine. The Kunstammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, Princeton, Markus Wiener Publishers, 1995.

BRUNO, Giuliana, *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

BRYSON, Norman, Michael Ann HOLLY y Keith MOXEY (eds.), *Visual Culture. Images and Interpretations*, Hannover- Londres, University Press of New England, 1994.

BUCK-MORSS, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, A. Machado, La Balsa de la Medusa, 2001.

_____ *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005.

BURKE, Peter (ed.), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

_____ *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 1996 [1978]

_____ *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 1994.

BURUCÚA, José Emilio, *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica –siglos XV a XVII*, Buenos Aires-Madrid, Miño y Dávila, 2001.

CAVALLO, Guglielmo y Roger CHARTIER (dir.) *Historia de la lectura en mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1997.

CHARNEY, Leo y Vanessa R. SCHWARTZ (eds.) *Cinema and the Invention of Modern Life*, Los Angeles, University of California Press, 1995.

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

_____ *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1996.

_____ *Sociedad y escritura en la Edad Moderna*, México, Instituto Mora, 1995.

_____ *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona, Gedisa, 1994.

_____ *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza Universidad, 1993.

_____ (dir.) *Les usages de l'imprimé*, Paris, Fayard, 1987.

CHARTIER, Roger y Henri-Jean MARTIN (dir.), *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVIIe siècle*, Paris, Fayard /Promodis, 1989.

_____ *Histoire de l'édition française. Le livre triomphant, 1660-1830*, Paris, Fayard / Promodis, 1990.

_____ *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs*, Paris, Fayard / Promodis, 1990.

_____ *Histoire de l'édition française. Le livre concurrencé, 1990-1950*, Paris, Fayard / Promodis, 1991.

CHERRY, Deborah (ed.), *Art : History : Visual : Culture*, Malden- Oxford, Blackwell Publishing, 2005.

- COURTINE, Jean-Jacques y Claudine HAROCHE, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVIe-début XIXe siècle)*, Paris, Édition Payot & Rivages, 1994.
- CRIMP, Douglas, "On the Museum's Ruins", en Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1985.
- CARTWRIGHT, Lisa, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1997.
- CLARK, Timothy J., *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- _____ *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1984.
- COE, Brian y Mark HAWORTH BOOTH, *A Guide to Early Photographic Processes*, London, Victoria and Albert Museum, 1983.
- COOK, Daniel Thomas, *The Commodification of Childhood. The Children's Clothing Industry and the Rise of the Child Consumer*, Durham- London, Duke University Press, 2004.
- CRARY, Jonathan, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal, 2008 [1999]
- _____ "Unbiding Vision: Manet and the Attentive Observer in the Late Nineteenth Century", en Leo Charney y Vanesa Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 46-56.
- _____ *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, CENDEAC, 2008 [1990]
- _____ "Modernizing Vision", en Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, New York, The New Press, Dia Art Foundation, 1988.
- CROW, Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven, Yale University Press, 1996.
- COSTIGAN-EAVES, Patricia y Michael MACDONALD-ROSS, "William Playfair (1759-1823)", *Statistical Science*, v. 5, n. 3, Institute of Mathematical Statistics, agosto 1990, pp. 318-326.
- DARNTON, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____ *The Kiss of Lamourette: Reflections in Cultural History*, New York, Norton, 1990.
- _____ *The Business of Enlightenment: A Publishing History of the Encyclopedie, 1775-1800*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile, Ediciones Naufragio, 1995 [1967]
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano. 1- Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- DE HAMEL, Christopher, *Scribes and Illuminators*, Toronto, University of Toronto Press, 1992.
- DERRIDA, Jacques, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1993.
- DOANE, Mary Ann, *The Desire to Desire: the Woman's Film of the 1940's*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987.
- DOMENECH, Edelmira, *La frenología. Análisis histórico de una doctrina psicológica organicista*, Barcelona, Seminario Pedro Mata, Facultad de Medicina, Universidad de Barcelona, 1977.

- DOOLEY, Allan C., *Author and Printer in Victorian England*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1992.
- DOUGLAS, M. y B. ISHERWOOD, *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*, México, Grijalbo, 1979.
- EISENSTEIN, Elizabeth L., *The Printed Press as an Agent of Change*, New York, Cambridge University Press, 2005 [1979]
- EsSCARPIT, Robert, *La revolución del libro*, Madrid, Alianza, 1968.
- EVANS, Jessica y Stuart HALL, *Visual Culture: the Reader*, London, Sage, 1999.
- EWEN, Stuart, *Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea*, México, Grijalbo, 1991.
- FEBVRE, Lucien y Henri-Jean MARTIN, *L'apparition du livre*. Paris, Albin Michel, 1958.
- FINKELSTEIN, David y Alistair McCLEERY, *The Book History Reader*, London-New York, Routledge, 2003.
- FOSTER, Jeremy, "Capturing and Losing the 'Lie of the Land': Railway Photography and Colonial Nationalism in Early Twentieth-Century South Africa", en Joan M. Schwartz y James R. Ryan, *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, London-New York, I. B. Tauris, 2003, pp. 141-161.
- FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social* [1974], Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- FRIEDBERG, Anne, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- FOUCAULT, Michel, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1966.
- _____ *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* [1975], Buenos Aires, Siglo XXI, 1989 [1975]
- FOX, Richard y T. J. JACKSON LEARS (eds.), *The Culture of Consumption*, New York, Pantheon Books, 1983.
- FLINT, Kate, *The Woman Reader. 1837-1914*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- GASKELL, Philip, *Nueva introducción a la bibliografía material*, Gijón, Ed. Trea, 1999.
- GAUDREAU, André y Tom GUNNING (ed.), *American Cinema, 1890-1909, Themes and Variations*, New Brunswick-New Jersey-London, Rutgers University Press, 2009.
- GELLNER, Ernest, *Culture, Identity, and Politics*, Cambridge, 1987.
- GINZBURG, Carlo, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik, 1991.
- GOMBRICH, Ernst, H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Debate, 1998 [1963]
- _____ *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- _____ *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Alianza, 1991 [1982]
- GOSSER, Mark, "Kircher and the magic lantern – a re-examination", *Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, n. 90, octubre 1981, pp. 972-8.
- GRIGNON, Claude y Jean Claude PASSERON, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en*

sociología y literatura, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.

GROSSMAN, Henryk, "W. Playfair, the Earliest Theorist of Capitalist Development", *The Economic History Review*, v. 18, n. 1-2, Blackwell Publishing-Economic History Society, 1948, pp. 65-83.

HALL, David, *Cultures of Print*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1996.

HERBERT, James D., "Visual Culture/ Visual Studies", en Robert Nelson y Richard Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2003, pp. 452-64.

HOBBSAWM, Eric, *La era del capitalismo*. Barcelona, Labor, 1987.

_____ *La era del Imperio*, Barcelona, Labor, 1989.

_____ *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1995.

_____ y Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983.

HOGGART, Richard, *The uses of literacy*, Londres, Chatto and Windus, 1957.

JACKSON LEARS, T. J., *Fables of Abundance: A Cultural History of Advertising in America*, New York, Basic Books, 1994.

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

JENKS, Chris (ed.), *Visual Culture*, London-New York, Routledge, 1995.

JOBLING, Paul y David CROWLEY, *Graphic Design. Reproduction and Representation since 1800*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1996.

KELSEY, Robin y Blake STIMSON (ed.), *The Meaning of Photography*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008.

KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

LEFEBVRE, Martin, "The Art of Pointing: on Peirce, Indexicality, and Photographic Images", en James Elkins (ed.), *Photography Theory*, New York-London, Routledge, 2007.

LE GOFF, Jacques, *Tiempo, trabajo y cultura en la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1979.

LE MEN, Ségolène, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris, CNRS Éditions, 2002 [1998]

_____ "La question de l'illustration" en Roger Chartier (dir.), *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, Paris, IMEC Éditions, 1995.

LIEBERMAN, Stanley, *A Matter of Taste: How Names, Fashions and Culture Change with Time*, New Haven, Yale University Press, 2000.

McDONALD, Peter D. y Michael F. SUAREZ, "Editorial Introduction" en D. F. Mckenzie, *Making Meaning. "Printers of the Mind" and Others Essays*, Amherst-Boston, University of Massachusetts Press, 2002.

MARINO, Marcelo, "La historiografía de la moda y el recurso a las imágenes", en AAVV, *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte*, Buenos Aires, CAIA, 2009, pp. 351-361.

MARTIN, Henri-Jean, *The History and Power of Writing*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

McKENZIE, Donald F., *La bibliographie et la sociologie des textes*, Luçon, Éditions du Cercle de la Libraire, 1991.

_____ *Making Meaning. "Printers of the Mind" and Others Essays*, Amherst-Boston, University of Massachusetts Press, 2002.

McKERROW, Ronald, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, Clarendon Press, 1927.

McLUHAN, Marshall, *La Galaxia Gutenberg. La génesis del hombre tipográfico* [1962], Barcelona, Círculo de Lectores, 1998.

MELVILLE, Stephen y Bill Readings (eds.), *Vision and Textuality*, Durham, Duke University Press, 1995.

MESSIAS CARBONELL, Bettina (ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, Malden-Oxford, Blackwell Publishing, 2004.

MIRZOEFF, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, London-New York, Routledge, 1999.

MIRZOEFF, Nicholas (ed.), *The Visual Culture Reader*, London-New York, Routledge, 1998.

MITCHELL, William. J. Thomas, *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

_____ "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", en *Estudios Visuales*, n. 1, CENDEAC, Murcia, noviembre de 2003.

_____ "What is visual culture?", en I. Lavin (ed.), *Meaning in the Visual Arts: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*, Princeton, 1995, pp. 207-217.

MORIN, Edgar, *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Bernard Grasset, 1962.

MOXEY, Keith, "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales", en *Estudios Visuales*, a. I, n. 1, CENDEAC, Murcia, noviembre 2003.

MUCHEMBLED, Robert, *Culture populaire et culture des élites*, Paris, Flammarion, 1978.

MULVEY, Laura, *Visual Pleasure and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

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

_____ y Richard Shiff (ed.), *Critical Terms for Art History*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2003.

NOCHLIN, Linda, *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper & Row Publishers, 1989.

_____ *El realismo*, Madrid, Alianza, 1991.

PERA, Cristóbal, "El cuerpo bajo la mirada médica", en *Humanitas. Humanidades Médicas*, a. 1, n. 4, oct-dic. 2003, pp. 27-36.

PETRUCCI, Armando, *Writers and Readers in Medieval Italy: Studies in the History of Written Culture*, New Haven, Yale University Press, 1995.

_____ *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona, Gedisa, 1999.

PEVSNER, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, Madrid, Cátedra, 1982 [1973]

POLLOCK, Griselda, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, London-New York, Routledge, 1988.

- PREZIOSI, Donald, *Brain of the Earth's Body. Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2003.
- RAMOS LARA, Eleazar, *Racionalidad y "desencantamiento del mundo" en Max Weber*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000.
- RAPPAPORT, Erika D., *Shopping for Pleasure. Women in the Making of London's West End*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2001.
- REBÉRIOUX, Madeleine, "Les ouvriers du Livre", en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard/Promodis, 1990.
- ROSE, Jacqueline, *Sexuality in the Field of Vision*, London-New York, Verso, 1986.
- ROUILLÉ, André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- RYAN, J., "On Visual Instruction", en Vanessa R. Schwartz y Jeannene M. Przyblyski (eds.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York-London, Routledge, 2004, pp. 145-151.
- SCHWARTZ Joan M. y James R. RYAN, *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, London-New York, I. B. Tauris, 2003.
- SCHWARTZ, Vanessa R., *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris*, Berkeley-Los Angeles- London, University of California Press, 1999.
- _____ y Jeannene M. Przyblyski (ed.), *The Nineteenth- Century Visual Culture Reader*, New York- London, Routledge, 2004.
- SEKULA, Allan, "El cuerpo y el archivo", en Gloria Picazo y Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, 1997.
- SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003.
- STAFFORD, Barbara M., *Echo Objects. The Cognitive Work of Images*, Chicago- Londres, The University of Chicago Press, 2007.
- _____ *Good Looking. Essays on the Virtue of Images*, Cambridge-London, The MIT Press, 1996.
- _____ *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge, The MIT Press, 1993.
- STEELE, Valerie, *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*, New York, Oxford University Press, 1985
- TAGG, John, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005 [1988]
- TESTER, Keith (ed.), *The Flâneur*, New York, Routledge, 1994.
- THOMPSON, Edward P., *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica, 1991.
- WALKER, John y Sarah CHAPLIN, *Visual Culture: An Introduction*, Manchester University Press, 1997.
- WATTS, Michael y Iain BOAL, "Working-Class Heroes. E. P. Thompson and Sebastião Salgado", *Transition*, Indiana University Press, n. 68, 1995, pp. 90-115.
- WEBER, Max, *El político y el científico* [1921], Madrid, Alianza, 1988.
- WILLIAMS, Raymond, *Culture and Society. 1780-1950*, New York, Columbia University Press,

1983.

_____ *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1984.

_____ *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000.

_____ *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003 [1961]

WOLLEN, Peter, "Introduction", en Lynne Cooke y Peter Wollen, *Visual Display. Culture Beyond Appearances*, New York, Dia Center for the Arts, 1995, pp. 9-11.

WOLF, Janet, *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1990.

ZEMON DAVIS, Natalie, *Sociedad y cultura en la Francia moderna* Barcelona, Crítica, 1993.

Prensa, objetos impresos e imagen gráfica

AA.VV., *Culture and Science in the Nineteenth-Century Media*, Aldershot, Ashgate, 2004.

AMAR, Pierre-Jean, *El fotoperiodismo* [2000], Buenos Aires, La Marca, 2005.

ANDERSON, Patricia, *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture. 1790-1860*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

_____ "A Revolution in Popular Art": Pictorial Magazines and the Making of a Mass Culture in England, 1832-1860', *Journal of Newspaper and Periodical History*, 7, 1991.

BARBIER, Frédéric, "L'industrialisation des techniques", en Roger Chartier y Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs*, Paris, Fayard / Promodis, 1990.

_____ y Catherine BERTHO LAVENIR, *Historia de los medios. De Diderot a Internet*, Buenos Aires, Colihue, 1999.

BARNHURST, Kevin G. y John NERONE, *The Form of News. A History*, New York-London, The Guilford Press, 2001.

_____ "Civic Picturing vs. Realist Photojournalism: the Regime of Illustrated News, 1856-1901", *Design Issues*, v. 16, n. 1, Spring 2000.

BASSY, Alan Marie, "Le texte et l'image", en Roger Chartier y Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française. Le livre triomphant, 1660-1830*, Paris, Fayard / Promodis, 1990

BLANCHARD, Gérard, *Histoire de la bande dessinée*, Verviers, Marabout Université, 1974;

BEETHAM, Margaret, "Towards a Theory of the Periodical as a Publishing Genre", en Laurel Brake, Aled Jones, Lionel Madden (eds.), *Investigating Victorian Journalism*, London, Macmillan, 1990.

BRAKE, Laurel y Marysa DEMOOR (eds.), *The Lure of Illustration in the Nineteenth Century Picture and Press*, New York-London, Palgrave Macmillan, 2009.

BRAKE, Laurel, Bill BELL y David FINKELSTEIN (eds.), *Nineteenth-Century Media and the Construction of Identities*, Hampshire- New York, Palgrave, 2000.

BRENNEN, Bonnie y Hanno HARDT (eds.), *Picturing the Past. Media, History & Photography*, Urbana- Chicago, University of Illinois Press, 1999.

- CALEBACH, Michael G., *The Origins of Photojournalism*, Washington, Smithsonian, 1992.
- CHILDS, Elizabeth C., *Daumier and Exoticism: Satirizing the French and the Foreign*, New York, Peter Lang Publishing, 2004.
- _____ "The Body Impolitic. Press Censorship and the Caricature of Honoré Daumier", en Dean de la Motte y Jeannene M. Przyblyski (eds.), *Making the News. Modernity and the Mass Press in Nineteenth-Century France*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1999.
- _____ "Big Trouble: Daumier, Gargantua, and the Censorship of Political Caricature", *Art Journal*, v. 51, n. 1, Spring 1992, pp. 26-37
- CHU, Ten-Doesschate y Gabriel P. WEISBERG, *The Popularization of Images: Visual Culture under the July Monarchy*, Princeton University Press, 1994.
- CUNO, James, "Charles Philipon, La Maison Aubert, and the Business of Caricature in Paris, 1829-41", *Art Journal*, v. 43, n. 4, Winter 1983, pp. 347-354
- DALBELLO, Marija, "Franz Josef's Time Machine. Images of Modernity in the Era of Mechanical Photoreproduction", *Book History*, v. 5, The Pennsylvania State University Press, 2002, pp. 87-92.
- DE la MOTTE, Dean, "Making News, Making Readers: The Creation of the Modern Newspaper Public in Nineteenth-Century France", en Laurel Brake, Bill Bell y David Finkelstein (eds), *Nineteenth-Century Media and the Construction of Identities*, Hampshire- New York, Palgrave, 2000.
- _____ y Jeannene M. PRZYBLYSKI, *Making the News. Modernity & the Mass Press in Nineteenth-Century France*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1999.
- DON VANN, J. y Rosemary T. VAN ARSDEL, *Victorian Periodicals and Victorian Society*, Toronto- Buffalo, University of Toronto Press, 1995.
- DREYFUS, John y Francois RICHAUDEAU (dir.) *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*, Madrid, Ed. Fundación Germán Sánchez Ruiperez, 1990.
- FORBES, Amy Wiese, *The Satiric Decade: Satire and the Rise of Republican Political Culture in France, 1830-1840*, Lanham, Lexington Books, 2009.
- GASCOIGNE, Bamber, *How to Identify Prints. A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Ink-jet*, New York, Thames & Hudson, 2004.
- GRIFFIN, Michael, "The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism", en Bonnie Brennen y Hanno Hardt (eds.), *Picturing the Past. Media, History & Photography*, Urbana- Chicago, University of Illinois Press, 1999.
- GRIFFITHS, Anthony, *Prints and Printmaking. An Introduction to the History and Techniques*, Los Angeles, University of California Press, 1996.
- GRUBER GARVEY, Ellen, *The Adman in the Parlor. Magazines and the Gendering of Consumer Culture, 1880s to 1910s*, New York- Oxford, Oxford University Press, 1996.
- HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
- HENSON, Louise (et. al.) (eds.), *Culture and Science in the Nineteenth-Century Media*, Aldershot, Ashgate, 2004.
- JUSSIM, Estelle, *Visual Communication and the Graphic Arts. Photographic Technologies in the Nineteenth Century*, New York, R.R. Bowker, 1983.
- KUNZLE, David, *The History of the Comic Strip. The Nineteenth Century*, Los Angeles, University of California Press, 1990.
- _____ *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet*

from circa 1450 to 1825, Los Angeles, University of California Press, 1973.

LE MEN, Ségolène, "L'Essai de physiognomonie de 1845", en *Töpffer: Pratiques d'écriture et théories esthétiques. Cahiers Robinson*, n. 2, Université d'Artois, 1997.

LEBECK, Robert y Bodo VON DEWITZ, *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage. 1839-1973. A History of Photojournalism*, Göttingen, Steidl, Verlag, 2001.

MAIGRET, Éric, *Sociología de la comunicación y de los medios*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1998 [1987]

MARTIN, Henri- Jean, "Lectures et mises en textes" en Roger Chartier (dir.), *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*. Paris, IMEC Éditions, 1995.

MARTÍNEZ RUS, Ana, "El comercio de libros. Los mercados americanos", en Jesús A. Martínez Martín (dir.) *Historia de la edición en España, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2001. pp. 269-305.

MELOT, Michel, "Le texte et l'image", en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs*, Paris, Fayard /Promodis, 1990.

_____ *L'illustration: histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984.

OHMANN, Richard, *Selling Culture: Magazines, Markets and Class in the Turn of the Century*, Londres- Nueva York, Verso, 1996.

OWEN, William, *Modern Magazine Design*, Iowa, Wm. C. Brown Publishers, 1992.

PASTOUREAU, Michael, "L'illustration du livre: comprendre ou rêver?" en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVIIe siècle*, Paris, Fayard /Promodis, 1989.

PATTEN, Robert L. , *George Cruikshank's Life, Times and Art*, v. 2, New Brunswick- London, Rutgers University Press, 1996.

_____ *George Cruikshank's Life, Times and Art*, v. 1, New Brunswick- London, Rutgers University Press, 1991.

_____ "Conventions of Georgian Caricature", *Art Journal*, v. 43, n. 4, Winter 1983, pp. 331-338.

_____ (ed.), *George Cruikshank: A Revaluation*, Princeton, Princeton University Library, 1974.

RENONCIAT, Annie, *J.J. Grandville*, Paris, ACR, 1985.

SCHNEIROV, Mathew, *The Dream of a New Social Order. Popular Magazines in America. 1893-1914*, New York, Columbia University Press, 1994.

SINNEMA, Peter, *Dynamics of the Pictured Page. Representing the Nation in the Illustrated London News*, Vermont, Ashgate, 1998.

STEIMBERG, Oscar y Oscar TRAVERSA, *Estilo de época y comunicación mediática*, Buenos Aires, Atuel, 1977.

STEMMLER, Joan K, "The Physiognomical Portraits of Johann Caspar Lavater", en *The Art Bulletin*, v. 75, n. 1, marzo 1993, pp. 151-168.

TRAVERSA, Oscar, *Cuerpos de papel*, Barcelona, Gedisa, 1997.

TUFTE, E. R., *Visual Explanations. Images and Quantities, Evidence and Narrative*, Chesire, Graphics Press, 2003.

_____ *The Visual Display of Quantitative Information*, Chesire, Graphics Press, 2001, p. 92.

TWYMAN, Michael, *Breaking the Mould: The first hundred years of Lithography*, London, The British Library, 2001.

_____ *The British Library Guide to Printing. History and Techniques*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

_____ *Printing. 1770-1970. An Illustrated History of its Development and Uses in England*, London-New Castle, The British Library- Oak Knoll Press-Reading University Press, 1998.

_____ "The Emergence of the Graphic Book in the 19th Century", en Robin Myers y Michael Harris (ed.), *A Millennium of the Book, Production, Design & Illustration in Manuscript & Print. 900- 1900*, New Castle, Oak Knoll Press, 1994.

WATELET, Jean, "La presse illustrée", en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs*, Paris, Fayard /Promodis, 1990.

WECHSLER, Judith, *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in Nineteenth Century Paris*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

WILSON, Adrian, *The Design of Books*, San Francisco, Chronicle Books, 1993.

Sobre Argentina

Historia, política, campo cultural, arte

AA.VV., *Primeros modernos en Buenos Aires*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.

AA.VV., *Historia general del arte en la Argentina*, t. 4, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988.

AA.VV., *Historia general del arte en la Argentina*, t. 3, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984.

AGUERRE, Marina, "Vida, muerte y gloria? La injerencia de la esfera pública en los movimientos y traslados de monumentos conmemorativos: el caso de Aristóbulo del Valle", en *El arte entre lo público y lo privado / VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995.

_____ "Buenos Aires y sus monumentos: una visión de la ciudad desde la perspectiva francesa" en Margarita Gutman – Thomas Reese (eds.), *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*, Buenos Aires, Eudeba (colección CEA), 1999.

_____ "Espacios simbólicos, espacios de poder: Los monumentos de la colectividad italiana en Buenos Aires" en Diana B. Wechsler (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri- Instituto Italiano de Cultura, 2000.

_____ "Lazos de bronce y mármol. España y la Argentina en los monumentos de la ciudad de Buenos Aires", en Yayo Aznar y Diana Wechsler (comps), *La memoria compartida. España*

- y *la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- _____ y Raúl PICCIONI, “Eduardo Schiaffino y ‘el monito titi’ del Parque 3 de Febrero, o la introducción de una estética moderna en la empresa monumental porteña” en Diana B. Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por una arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Archivos del CAIA I, Buenos Aires, Ed. El Jilguero, 1998.
- AISEMBERG, Alicia, *El sistema misceláneo de representación en los géneros populares: sainete y cine sonoro argentinos*, Tesis de doctorado, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009, mimeo.
- _____ “Espectáculos y públicos”, en Osvaldo Pelletieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El periodo de constitución (1700-1884)*, v. 1. Buenos Aires, Galerna, 2005.
- _____ “Teatros, empresarios y actores”, en Osvaldo Pelletieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El periodo de constitución (1700-1884)*, v. 1. Buenos Aires, Galerna, 2005.
- _____ y Adriana LIBONATI, “Contexto socio histórico. Campo de poder y teatro”, en Osvaldo Pelletieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El periodo de constitución (1700-1884)*, v. 1. Buenos Aires, Galerna, 2005.
- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997 [1983]
- _____ *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, CEAL, 1980.
- _____ *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.
- AMIGO, Roberto, “En memoria del maestro. Godofredo Daireaux y Eduardo Sívori en el archivo Mario A. Canale”, en Roberto Amigo y María Isabel Baldasarre, *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.
- _____ “Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)”, en *Arte Argentino de los siglos XVIII y/o XIX*, Menciones Especiales. Premio Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas, Año 1998, Buenos Aires, FIAAR, 1999.
- _____ “Ilustradores de la vida urbana”; “Los pintores y la ciudad” en Margarita Gutman (ed.), *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad/FADU-UBA/ IIED-AL, 1999.
- _____ “Imágenes para una Nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina” en *Arte, Historia e Identidad en América: visiones comparativas*, XVII Coloquio Internacional de Zacatecas, México, UNAM, 1994.
- ANDERMAN, Jens, “Entre la topografía y la iconografía: mapas y nación, 1880”, en Marcelo Montserrat (comp.), *La ciencia en la Argentina entre siglos. Textos, contextos e instituciones*, Buenos Aires, Manantial, 2000.
- ARMUS, Diego, *Mundo urbano y cultura popular*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.
- BALDASARRE, María Isabel, “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.
- _____ *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.
- BARRANCOS, Dora, *La escena iluminada. Ciencias para trabajadores. 1890-1930*, Buenos Aires,

Plus Ultra, 1996.

BERTONI, Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

BIAGINI, Hugo Edgardo (comp.), *El movimiento positivista argentino*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1985.

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

BONAUDO, Marta (dir.), *Nueva historia argentina. Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

BORRINI, Alberto, *El siglo de la publicidad. 1898-1998. Historias de la publicidad gráfica argentina*, Buenos Aires, Atlántida, 1998.

BOSSIO, Jorge Alberto, *Los cafés de Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1968.

BOTANA, Natalio, *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

_____ y Ezequiel Gallo, *De la República posible a la República verdadera (1810-1910)*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

BURUCÚA, José, Emilio (dir.) *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, v. 1, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

CAIMARI, Lila, *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica-Univ. de San Andrés, 2007.

_____ *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

_____ "Pasiones punitivas y denuncias justicieras: la prensa y el castigo del delito en Buenos Aires (1890-1910)" en Paula Alonso (comp.), *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los Estados nacionales en América Latina, 1820-1920*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.

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

CHIARAMONTE, Juan Carlos, *Ciudades, provincias, Estados: orígenes de la Nación Argentina (1800-1846)*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

_____ *Nacionalismo y liberalismo económicos en la Argentina, 1860-1880*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1971.

CILIENTO, Laura, "El circo y las formas parateatrales", en Osvaldo Pelletieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El periodo de constitución (1700-1884)*, v.1, Buenos Aires, Galerna, 2005.

CORTÉS CONDE, Roberto, *El progreso argentino*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.

CUARTEROLO, Andrea, "El estaño en el espejo. Monstruos en la fotografía latinoamericana del siglo XIX", en Dora Barrancos (comp.), *Criaturas y saberes de lo monstruoso*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008, pp. 67-87.

de MIGUEL, Adriana, "Escenas de lectura escolar. La intervención normalista en la formación de

la cultura letrada moderna”, en Héctor Rubén Cucuzza (dir.) y Pablo Pineau (codir.), *Para una historia de la enseñanza de la lectura y escritura en Argentina. Del catecismo colonial a La Razón de Mi Vida*, Buenos Aires, Miño y Dávila- Universidad Nacional de Luján, 2004.

CUTOLO, Vicente Osvaldo, *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*, Buenos Aires, Editorial Elche, 1978.

_____ *Diccionario de alfonimos y seudónimos de la Argentina (1800-1930)*, Buenos Aires, Editorial Elche, 1962.

De LUCÍA, Daniel O., “Carnaval y sociedad en la Gran Aldea”, *Todo es Historia*, n. 331, Buenos Aires, 1995.

Del CARRIL, Bonifacio, “El grabado y la litografía” en *AAVV, Historia General del Arte en la Argentina*, t. 3, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984, pp. 355-404.

DEVOTO, Fernando, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

_____ *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

_____ y Marta Madero (dir.), *Historia de la vida privada en Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, Buenos Aires, Taurus, 1999.

DOLINKO, Silvia, “Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina”, *Separata*, Centro de Investigaciones de Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, a. X, n. 15, octubre de 2010.

_____ “El grabado, una producción híbrida como problema para el relato modernista”, *Crítica Cultural*, Santa Catarina, Universidade do Sul de Santa Catarina, v. 4, n. 1, 2009, pp. 193-207.

_____ *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003.

_____ *Arte plural. Grabado entre la tradición y la experimentación*, Buenos Aires, Edhasa, (en prensa).

DORFMAN, Adolfo. *Historia de la industria argentina*, Buenos Aires, Ediciones Solar, 1970 [1942]

DUJOVNE, Marta y Ana María TELESCA, “Museos, Salones y Panoramas. La formación de espacios de representación en el Buenos Aires del siglo XIX”, en *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y Espacio*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1997.

FACCIOLO, María, “Crecimiento industrial, expansión metropolitana y calidad de vida. El asentamiento obrero en la región metropolitana de Buenos Aires desde principios de siglo”, en *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales*, v. 20, n. 80, Buenos Aires, enero-marzo de 1981, pp. 549-568.

FALCÓN, Ricardo, “Los trabajadores y el mundo del trabajo”, en Marta Bonaudo (dir.), *Nueva historia argentina. Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

_____ *El mundo del trabajo urbano (1890-1914)*, Buenos Aires, CEAL, 1986.

_____ *Los orígenes del movimiento obrero (1857-1899)*, Buenos Aires, CEAL, 1984.

FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro, “Latinoamericanismo y representación: iconografías de la nacionalidad en las exposiciones universales: (Paris, 1889 y 1900), en Marcelo Montserrat (comp.), *La ciencia en la Argentina entre siglos. Textos, contextos e instituciones*, Buenos Aires, Manantial, 2000.

- FERRARI, Gustavo y Ezequiel GALLO, *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980.
- FINOCCHIO, Silvia, *La escuela en la historia argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.
- GALLO, Ezequiel y Roberto CORTÉS CONDE, *Historia argentina. La República conservadora*, Buenos Aires, Paidós, 2005 [1972]
- GANDULFO, Alberto, "La expansión del sistema escolar argentino", en Adriana Puiggrós (dir.), *Sociedad civil y Estado en los orígenes del sistema educativo argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1991.
- GARAVAGLIA, Juan Carlos, *Construir el estado, inventar la nación. El Río de la Plata, siglos XVIII-XIX*, Buenos Aires, Prometeo, 2007.
- GARCÍA FERRARI, Mercedes, *Identificación. Implementación de tecnologías y construcción de archivos en la Policía de la Capital. Buenos Aires, 1880-1905*, Tesis de Maestría en Investigación Histórica, Buenos Aires, Universidad de San Andrés, 2007, mimeo.
- _____ "Una marca peor que el fuego'. Los cocheros de la ciudad de Buenos Aires y la resistencia al retrato de identificación", en Lila Caimari (comp.), *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica-Univ. de San Andrés, 2007.
- GASPARINI, Sandra, "Introducción. Una fantasía de Darwin", en Eduardo L. Holmberg, *Dos partidos en lucha. Fantasía científica*, Buenos Aires, Corregidor, 2005, pp. 9-39.
- GAYOL, Sandra, *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés. 1862-1910*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2007.
- GENÉ, Marcela, "José Julián, el heroico descamisado. Una historieta peronista.", en *Nuevos mundos, mundos nuevos*, www.nuevomundo.revues.org, n° 8, 2008.
- _____ "Un estereotipo de la violencia. Caricaturas de judíos en la prensa de Buenos Aires (1930-1940) en Argentina durante la Shoá", en *Indice*, Año 37, n° 25, Buenos Aires, DAIA, Centro de Estudios Sociales, 2007;
- _____ *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- GESUALDO, Vicente, "Los salones de 'Vistas Ópticas'. Antepasados del cine en Buenos Aires y el interior", en *Todo es Historia*, a. 21, n. 248, febrero de 1988.
- GONZÁLEZ ARRILI, Bernardo, *Buenos Aires 1900*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- GONZÁLEZ BERNALDO, Pilar, "Vida privada y vínculos comunitarios: formas de sociabilidad popular en Buenos Aires, primera mitad del siglo XIX", en Fernando Devoto y Marta Madero (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*, t. 1, Buenos Aires, Taurus, 1999.
- GORELIK, Adrián, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- GRASSI, Juan Carlos *Una historia del progreso argentino. Crónicas ilustradas de las exposiciones y congresos siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Editorial Ferias & Congresos, 2011.
- GUTMAN, Margarita (dir.), *Buenos Aires 1910. Memoria del porvenir*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad, FADU, 1999.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio, *Proyecto y construcción de una nación*, Caracas, Biblioteca de Ayacucho, 1980.

_____ *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

JITRIK, Noé, *El mundo del Ochenta*, Buenos Aires, CEAL-Capítulo, 1982.

JOHNSON, John J., *La transformación política de América Latina. Surgimiento de los sectores medios*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1961.

KACSAN, Gisela, *Representaciones de cuerpos femeninos vestidos. Códigos visuales en los mecanismos de producción de exclusión, emulación y distinción social. Mar del Plata 1900-1930*, Tesis Doctoral, UNMdP, 2011, mimeo.

KORN, Francis, *Buenos Aires mundos particulares, 1870-1895-1914-1945*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.

KOROL, Juan Carlos, "La industria", en *Nueva historia de la nación argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Historia-Ed. Planeta, 2001.

LETTIERI, Alberto, *La república de la opinión. Política y opinión pública en Buenos Aires entre 1852 y 1862*, Buenos Aires, Biblos, 1998.

LIERNUR, Jorge F., "La construcción del país urbano", en Mirta Z. Lobato (dir.), *Nueva historia argentina*, t. 5, *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

_____ y Graciela Silvestri, *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

LOBATO, Mirta Zaida (dir.), *La prensa obrera*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

_____ *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*, Buenos Aires, Edhasa, 2007.

_____ *Nueva historia argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Barcelona, Sudamericana, 2000.

_____ "Los trabajadores en la era del 'progreso'", en Mirta Zaida Lobato (dir.), *Nueva historia argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

LOEB, Marcelo, *Catálogo descriptivo de postales argentinas*, Buenos Aires, Ediciones Marcelo Loeb, 1997.

LOIS, Carla, "Técnica, política y 'deseo territorial' en la cartografía oficial de la Argentina (1852-1941)", *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona, v. X, n. 218.

LOSADA, Leandro, *Historia de las elites en la Argentina. Desde la conquista hasta el surgimiento del peronismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009.

_____ *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana, 2008.

MALOSETTI Costa, Laura (selec.), *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

_____ *Collivadino*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2006.

_____ *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001.

_____ y Marta PENHOS, "Imágenes para el desierto argentino. Apuntes

para una iconografía de la pampa”, en AAVV, *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 195- 204.

MANTEGARI, Cristina, “Museos y ciencias: algunas cuestiones historiográficas”, en Marcelo Montserrat (comp.), *La ciencia en la Argentina entre siglos. Textos, contextos e instituciones*, Buenos Aires, Manantial, 2000.

MANZI, Ofelia, *Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Desde su fundación hasta la nacionalización de la Academia*, Buenos Aires, Atenas, s/f.

MASOTTA, Carlos, *Paisajes en las primeras postales fotográficas argentinas del s. XX*, Buenos Aires, La Marca, 2007.

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

MELLA, Amalia Elena, “La escritura de lo inmediato” en Alfredo Rubione (dir. del volumen) y Noé Jitrik (dir. de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas*, v. 5, Buenos Aires, Emecé, 2006.

MONTALDO, Graciela, *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

MONTSERRAT, Marcelo, *Ciencia, historia y sociedad en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

MUNILLA LACASA, Lía, “Siglo XIX: 1810-1870”, en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, v. 1, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 105-160.

MUÑOZ, Miguel Ángel, “El ‘arte nacional’: un modelo para armar”, en AAVV, *El arte entre lo público y lo privado*, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 166-177.

_____ “Obertura 1910: La Exposición Internacional de Arte del Centenario”, en Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 13-40.

_____ “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”, en Diana Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 43-82.

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

NAVARRO FLORIA, Pedro, “El conocimiento de los Territorios Nacionales generado por los agentes del Estado: memorias, informes y mapas”, en Irina Podgorny, Marta Penhos y Pedro Navarro Floria, *Viajes. Espacios y cuerpos en la Argentina del siglo XIX y comienzos del XX*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional-Teseo, 2009.

ONEGA, Gladys, *La inmigración en la literatura argentina, 1880-1910*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

OSZLAK, Oscar, *La formación del Estado argentino. Orden, progreso y organización nacional*, Buenos Aires, Planeta, 1997.

PALOMAR, Francisco A., *Primeros Salones de Arte en Buenos Aires. Reseña histórica de algunas exposiciones desde 1829*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1972.

PASOLINI, Ricardo O., "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales", en Fernando Devoto y Marta Madero (dir.), *Historia de la vida privada en Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, t. 2, Buenos Aires, Taurus, 1999.

PENHOS, Marta, "Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX", en AAVV, *Arte y antropología en la Argentina*, VIII Premio Fundación Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas 2004, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2005, pp. 17-64.

_____ y Diana WECHSLER (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, CAIA- Ediciones del Jilguero, 1999.

PIVA, Maria Laura, "El 'Pinel argentino': Domingo Cabred y la psiquiatría de fines del siglo XIX", en Marcelo Montserrat (comp.), *La ciencia en la Argentina entre siglos. Textos, contextos e instituciones*, Buenos Aires, Manantial, 2000.

PODGORNY, Irina y Maria Margaret LOPES, *El desierto en una vitrina. Museos de historia natural en la Argentina, 1810-1890*, México, Ed. Limusa, 2008.

_____ *El sendero del tiempo y de las causas accidentales. Los espacios de la prehistoria en la Argentina, 1850-1910*, Rosario, Prohistoria ediciones, 2009.

_____ "De la santidad laica del científico Florentino Ameghino y el espectáculo de la ciencia en la Argentina moderna", en *Entrepasados*, año VI, n° 13, 1997.

_____, Marta PENHOS, Pedro NAVARRO FLORIA, *Viajes. Espacios y cuerpos en la Argentina del siglo XIX y comienzos del XX*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional-Teseo, 2009.

PRATT, Mary Louise, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

PRÍAMO Luis, "Fotografía y vida privada (1870-1930)", en Fernando Devoto y Marta Madero (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, t. 2, Buenos Aires, Taurus, 1999.

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

PUCCIA, Enrique H., *Breve historia del carnaval porteño*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1974

RAMOS, Jorge "Tensiones urbanas: pobreza y marginalidad", en Margarita Gutman(ed.), *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*, Buenos Aires, Gob. de la Ciudad/ FADU-UBA/ IIED-AL, 1999.

RENARD, Rafael, "Los precursores de la oftalmología en la Argentina", en *Primer Congreso de Historia de la Medicina Argentina*, Buenos Aires, 1968, pp. 258-261.

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

_____ "El péndulo de la riqueza: la economía argentina en el periodo 1880-1916" en Mirta Zaida Lobato (dir.), *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

RODRIGUEZ, Fermín Adrián, "Prehistorias argentinas: naturalistas en el Plata. Charles Darwin,

Francisco Moreno, Florentino Ameghino, Bruce Chatwin”, *A Contra Corriente*, vol. 7, n. 1, otoño 2009, pp. 45-75.

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana, *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2008.

ROGERS, Geraldine (ed.), *La Galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*, La Plata, Biblioteca Orbis Tertius, Universidad Nacional de La Plata, 2009, <http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar>.

ROMERO, José Luis, *Las ideas políticas en Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1946.

_____ *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009 [1970]

ROVEDA, José María, “Nuestra oftalmología”, en *Primer Congreso de Historia de la Medicina Argentina*, Buenos Aires, 1968.

RUBIONE, Alfredo (dir. de vol.) y Noé Jitrik (dir. de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas*, v. 5, Buenos Aires, Emecé, 2006.

SÁBATO, Hilda y Alberto LETIERI (comps.), *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

SÁBATO, Jorge, *La clase dominante en la Argentina moderna. Formación y características*, Buenos Aires, CISEA-Imago Mundi, 1991 [1987]

SARLO, Beatriz, “Prólogo”, en Roberto J. Payró, *Obras*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984.

_____ “Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica » en Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*, Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue (coord.), Madrid, FCE, 1996.

SCARZANELLA, Eugenia, *Ni gringos ni indios. Inmigración, criminalidad y racismo en la Argentina. 1890-1940*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

SCHUSTER, Félix G., “El concepto de ciencia”, en Hugo E. Biagini (comp.), *El movimiento positivista argentino*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1985.

SCHVARZER, Jorge, *La industria que supimos conseguir*, Buenos Aires, Planeta, 1996

_____ y Teresita Gómez, *La primera gran empresa de los argentinos. El Ferrocarril del Oeste (1854-1862)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

SCOBIE, James R., *Buenos Aires. Del centro a los barrios, 1870-1910*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1977.

SEBRELLI, Juan José, *Mar del Plata, el ocio represivo*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970.

SILVESTRI, Graciela, *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2011.

_____ “El viaje de las señoritas”, en www.revistatodavia.com.ar, n. 4, Fundación Osde, Buenos Aires, abril de 2003.

_____ “Postales argentinas”, en Carlos Altamirano (ed.), *La Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Ariel-Universidad Nacional de Quilmes, 1999.

SOLER, Ricaurte, *El positivismo argentino. Pensamiento filosófico y sociológico*, México, Universidad Autónoma de México, 1979.

SOZZO, Máximo, "Retratando al 'Homo criminalis': esencialismo y diferencia en las representaciones 'profanas' del delincuente en la *Revista Criminal* (Buenos Aires, 1873)", en Lila Caimari (comp.), *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica-Univ. de San Andrés, 2007.

SURIANO, Juan, (comp), *La cuestión social en Argentina (1870-1943)*, Buenos Aires, La Colmena, 2000.

_____ *Movimientos sociales. La huelga de inquilinos de 1907*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

TEDESCO, J. C., "La instancia educativa", en Hugo E. Biagini (comp.), *El movimiento positivista argentino*, Buenos Aires, Ed. Belgrano, 1985.

_____ *Educación y sociedad en la Argentina (1880-1945)*, Buenos Aires, Ediciones Solar, 1993.

TELESCA, Ana María y Roberto AMIGO, "La curiosidad de los porteños. Los temas y el público de las salas de vistas ópticas en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)", en *Historia de la fotografía. Memoria del 5º Congreso de Historia de la fotografía en la Argentina 1996*, Buenos Aires, Comité Ejecutivo Permanente, 1997.

TELL, Verónica, "Autor fotográfico y obrero del progreso: notas sobre el trabajo de Christiano Junior en la Argentina", *Crítica Cultural*, v. 4, 2009.

_____ *La fotografía en la construcción de relatos de la modernización argentina (1871-1898)*, Tesis de Doctorado, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009, mimeo.

_____ "Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 141-164.

TERÁN, Oscar, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

_____ *José Ingenieros: pensar la nación*, Buenos Aires, Alianza, 1986.

TROSTINÉ, Rodolfo, *Bacle. Ensayo*, Buenos Aires. A.L.A.D.A, 1953.

VEZZETTI, Hugo, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1985.

VILANOVA RODRÍGUEZ, Alberto, *Los gallegos en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Galicia, 1966.

WECHSLER, Diana, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición: Buenos Aires (1920-1930)*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2003.

ZIMMERMANN, Eduardo A., *Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina. 1890-1916*, Buenos Aires, Editoria Sudamericana, Universidad de San Andrés, 1995.

Cultura impresa e imagen. Publicaciones periódicas

- AA.VV., *Historia de revistas argentinas*, t. 1, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1995.
- AA.VV., *Historia de revistas argentinas*, t. 2, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1997.
- AA.VV., *Historia de revistas argentinas*, t. 3, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999.
- AA.VV., *Historia de revistas argentinas*, t. 4, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 2001.
- AAVV, 1907-2007. *Fundación Gutenberg. Cien años generando saber gráfico*, Buenos Aires, Fundación Gutenberg, 2007.
- ALONSO, Paula, (comp.), *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- AMENGUAL, Lorenzo Jaime, *Alejandro Sirio, el ilustrador olvidado*, Buenos Aires, Ediciones de la Antorcha, 2007.
- AMIGO, Roberto, "Política y ciudad: imágenes gráficas y satíricas", en Margarita Gutman (ed.) *Buenos Aires 1910: Memoria de Porvenir*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad/ FADU /UBA/ IIED-AL, 1999.
- ARRIETA, Rafael, *La ciudad y los libros*, Buenos Aires, Librería del Colegio, 1955.
- ARTUNDO, Patricia M. (dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina (1900-1950)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- AUZA, Néstor Tomás, "'Buenos Aires Ilustrado' (1888). Estudio e índice general", en *Boletín. Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos*, n. 1, Buenos Aires, abril de 1996, pp. 9-20.
- _____ *La literatura periodística porteña del siglo XIX*, Buenos Aires, Confluencia, 1999.
- BADOZA, María Silvia, "Patrones, capataces y trabajadores en la industria gráfica. Un estudio de caso: Ortega y Radaelli, 1901-1921", *Secuencia*, nueva época, n. 50, México, Instituto Mora, mayo-agosto, 2001.
- BELTRÁN, Oscar, *Historia del periodismo argentino*, Buenos Aires, Sopena, 1943.
- BIL, Damián, *Descalificados. Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica (1890-1940)*, Buenos Aires, CEICS, RyR, 2007.
- BRUNETTI, Paulina, Matías MAGGIO RAMÍREZ, María del Carmen GRILLO, *Ensayos sobre la prensa*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008.
- BUNONOCORE, Domingo, *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ateneo, 1947.
- CANTER, Juan, *La imprenta en el Río de La Plata*, Buenos Aires, 1938.
- CAVALARO, Diana, *Revistas argentinas del siglo XIX*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1996.
- CELMA VALERO, María Pilar. *Literatura y periodismo en las revistas de fin de siglo. Estudio e índices (1888-1907)*, Madrid, Ediciones Júcar, 1991.

- CORTI, Dalmiro, "Manuel Mayol", *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de agosto de 1965.
- DELL'ACQUA, Amadeo, *La caricatura política argentina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1960.
- De MARCO, Miguel Ángel, *Historia del periodismo argentino. Desde los orígenes hasta el Centenario de Mayo*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2006.
- De SAGASTIZÁBAL, Leandro, *La edición de libros en la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1955.
- DELGADO, Verónica, *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias 1896-1913*, Tesis doctoral, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, 2006, mimeo.
- DOLINKO, Silvia, "Grabados originales multiplicados en libros y revistas", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.
- EUJANIÁN, Alejandro, *Historia de revistas argentinas 1900/1950. La conquista del público*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999.
- _____ "La cultura: público, autores y editores" en Marta Bonaudo (dir.), *Nueva historia argentina: liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- FERNÁNDEZ, Stella Maris, *Las instituciones gráficas argentinas y sus revistas (1857-1974)*, Buenos Aires, Sociedad de Investigaciones Bibliotecológicas, 2001.
- FERRER, Nelson, *Historia de los gráficos argentinos. Sus luchas, sus instituciones, 1857-1957*, Buenos Aires, Dos Orillas, 2008.
- FORD, Anibal, Jorge B. RIVERA y Eduardo ROMANO, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985.
- FRAIXANET, Pierre, *Buenos Aires 1900. Les caricatures de 'Caras y Caretas' (Vie politique et sociale 1898-1900). Thèse de Doctorat*, Institut Pluridisciplinaire pour les études sur l'Amérique Latine à Toulouse, Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1990.
- FRASER, Howard, *Magazines & Masks: Caras y Caretas as a reflection of Buenos Aires (1899-1908)*, Temple, Center of Latin American Studies, Arizona State University, 1987.
- FRIZZI DE LONGONI, Haydée, *Las sociedades literarias y el periodismo*, Buenos Aires, AIE, 1947.
- FURLONG, Guillermo, "El periodismo entre los años 1860 y 1930", Academia Nacional de Historia, *Historia Argentina Contemporánea*, Buenos Aires, Ateneo, 1966.
- GALVÁN MORENO, Carlos, *El periodismo argentino. Amplia y documentada historia desde sus orígenes hasta el presente*, Buenos Aires, Claridad, 1944.
- GARABEDIAN, Marcelo, Sandra SZIR y Miranda LIDA, *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires, Teseo-Ediciones Biblioteca Nacional, 2009.
- GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo B., "La litografía argentina de Gregorio Ibarra (1837-1852)" en *Contribuciones para el estudio de la historia de América: Homenaje al Doctor Emilio Ravignani*, Buenos Aires, Peuser, 1941.
- _____ *Bacle litógrafo del Estado. 1828-1838. Exposición de las obras de Bacle existentes en la colección de Alejo B. González Garaño*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933.
- _____ "Los primeros periódicos ilustrados de Buenos Aires. Un capítulo en la vida del litógrafo Bacle", en *La Nación*, Suplemento Literario, Buenos Aires, 8 de julio de 1928.
- GIRBAL-BLACHA, Noemí y Diana Quatrocchi-Woisson (dir.), *Cuando opinar es actuar. Revistas*

- argentinas del siglo XX*, Buenos Aires, Academia Nacional de Historia, 1999.
- HALPERIN DONGHI, Tulio, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana-Instituto Torcuato Di Tella, 1985.
- HORTELANO, Benito, *Memorias*, Madrid, Espasa Calpe, 1936.
- LAFLEUR, Héctor, Sergio PROVENZANO y Fernando ALONSO, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Buenos Aires, CEAL, 1962.
- LETTIERI, Alberto, *La república de la opinión. Política y opinión pública en Buenos Aires entre 1852 y 1862*, Buenos Aires, Biblios, 1998.
- MALOSETTI COSTA, Laura. “Los ‘gallegos’, el arte y el poder de la risa. El papel de los inmigrantes españoles en la historia de la caricatura política en Buenos Aires (1880-1910)”, en Yayo Aznar y Diana B. Wechsler (comps *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*), Buenos Aires, Paidós, 2005.
- _____ “Don Quijote en Buenos Aires. Migraciones del humor y la política”, en *V Jornadas Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2002.
- _____ y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.
- MATALLANA, Andrea, *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- MORELLI, Antonio E., “Periodismo y publicidad comercial”, en “La Prensa Argentina” edición extraordinaria de *El Diario*, enero de 1933.
- PAROLA, Publio G., “La fotografía y el periodismo argentino a principios de siglo”, en AAVV, *1º Congreso de Historia de la Fotografía. 1ra. Jornada sobre Medicina y Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires, Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina, 1992, pp. 127-130.
- PEREYRA, Washington, *La prensa literaria argentina 1890-1974. Los años dorados 1890-1919*, t.1, Buenos Aires, Librería Colonial, 1993.
- PICCIRILLI, Ricardo, *Carlos Casavalle. Impresor y bibliófilo*, Buenos Aires, Julio Juárez, 1942.
- PIERINI, Margarita y otros, *La Novela semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*, Madrid, CSIC, 2004.
- PIGNATELLI, Adrián Ignacio, “Caras y Caretas”, en Lorenzo Amengual, *Alejandro Sirio. Un ilustrador olvidado*, Buenos Aires, Ediciones de la Antorcha, 2007.
- _____ “Caras y Caretas”, en AAVV, *Historia de Revistas Argentinas*, t. 2, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1997.
- PRÍAMO, Luis, “Fotografía y periodismo”, en Margarita Gutman (ed.) *Buenos Aires 1910: Memoria de Porvenir*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, 1999.
- PRIETO, Adolfo, *El periódico Martín Fierro*, Buenos Aires, Galerna, 1968.
- RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003. [1989]
- RIVERA, Jorge B. (comp.), *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel, 1998. [1980]
- _____ “El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1810-1900)”, en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, t. 2, Buenos Aires, CEAL, 1981.

_____ “La forja del escritor profesional (1900- 1930) Los escritores y los nuevos medios masivos”, en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, t. 3, Buenos Aires, CEAL, 1981.

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

ROMÁN, Claudia, “Caricatura política en *El Grito Argentino* (1839) y ¡*Muera Rosas!* (1841-1842)” en Graciela Batticuore, Klaus Gallo y Jorge Myers (comps.), *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, Eudeba, 2005.

_____ “La prensa periódica. De *La Moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1879-1885)”, en Noé Jitrik (dir.), *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina*, v. 2, Buenos Aires, Emecé, 2003.

_____ “De la sátira impresa a la prensa satírica. Hojas sueltas, caricaturas y periódicos en la configuración de un imaginario político para el Río de la Plata (1779-1834)”, *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela, en prensa.

ROMANO, Eduardo, “Fray Mocho. El costumbrismo hacia 1900”, en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, t. 3, CEAL, 1981.

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

ROMERO, Luis Alberto, “Una empresa cultural: los libros baratos”, en Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero, *Sectores populares, cultura y política*. Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

RUFFINELLI, Jorge, *La revista Caras y Caretas*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1968.

SAAVEDRA, Ma. Inés y Patricia ARTUNDO (dir.), *Leer las Artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2002.

SABATO, Hilda, *La política en las calles. Entre el voto y la movilización, Buenos Aires, 1862-1880*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

SAÍTTA, Sylvia, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

SÁNCHEZ, Aurora, “La prensa satírica” en Horacio Vázquez Rial (dir.) *Buenos Aires. 1880- 1930. La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza, 1996.

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

SIRIO, Alejandro, “La escuela argentina del arte del libro”, en *Artes Gráficas*, a. II, n. 6, Buenos Aires, enero-marzo de 1943.

STEIN de Sirio, Carlota, “Henry Stein, director de ‘El Mosquito’”, en *Artes Gráficas*, a. II, n. 6, Buenos Aires, enero-marzo 1943.

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

_____ “Figuraciones urbanas. *Caras y Caretas*, 1900”, en Alfredo Lattes (coord.), *Dinámica de una ciudad. Buenos Aires, 1810-2010*, Buenos Aires, Dirección Nacional de Estadísticas y Censos, Gob. de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2010, pp. 455-481.

_____ “Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas*.

Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 109-139.

_____ “Los orígenes de la cultura visual masiva y sus condiciones materiales de posibilidad” en AAVV, *Original- Copia...Original?*, Buenos Aires, CAIA, 2005, pp. 219-230

_____ “Memoria colectiva y mensaje visual masivo. Experiencia cultural y fotografía en *Caras y Caretas*.”, en VI Jornadas de Estudios e Investigaciones, Artes Visuales y Música, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2004.

_____ “Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. *El Museo Americano*. 1835-1836”, en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela (en prensa)

_____ “Tecnologías de lo visual. La litografía y los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. *El Museo Americano*. 1835-1836.”, en Beatriz González-Stephan (coord.), *Cultura visual e innovaciones tecnológicas en América Latina (desde 1840 a las Vanguardias)*, Frankfurt-Madrid, Editorial Iberoamericana- Vervuet Verlag, (en prensa).

TELL, Verónica, “El retorno de la singularidad. Reproducción fotográfica e imagen impresa”, en *Original-Copia...Original?*, Buenos Aires, CAIA, 2005.

UGARTECHE, Félix, *La imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo*, Buenos Aires, Talleres Gráficos R. Canals, 1929.

VARELA, Mirta, *Los hombres ilustres del Billiken*, Buenos Aires, Colihue, 1994.

VÁZQUEZ LUCIO, Oscar E., *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1985.

ZIMMERMANN, Eduardo A., “La prensa y la oposición política en la Argentina de comienzos de siglo. El caso de *La Nación* y el partido republicano”, *Estudios Sociales*, a. VIII, n. 15, Santa Fe, 1998, pp. 45-70.

Fuentes

Caras y Caretas

Barreda, Rafael, “Periodismo viejo”, a. IV, n. 207, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1902.

_____, “La futura casa de CARAS Y CARETAS”, a. XII, n. 575, Buenos Aires, 9 de octubre de 1909.

Brocha Gorda, “Buenos Aires pintoresco. La mañana”, a. I, n. 11, Buenos Aires, 17 de diciembre de 1898.

Canata, Julio S., “Postalomanía”, a. VII, n. 321, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1904.

Cuello, Goyo, “Buenos Aires a vuelo de pájaro”, a. IX, n. 404, Buenos Aires, 30 de junio de 1906.

de la Vega, Leoncio Lasso, “Caretas”, a. II, n. 53, Buenos Aires, 7 de octubre de 1899.

Evoché, “El Carnaval”, a. III, n. 74, Buenos Aires, 3 de marzo de 1900.

- Figarillo, "Inauguración del ferrocarril a Chilecito", a. II, n. 41, Buenos Aires, 15 de julio de 1899.
 _____ "Roca y Magnasco ante la luz Roentgen", a. II, n. 59, Buenos Aires, 18 de noviembre de 1899.
- Ghiraldo, Alberto, "Movimiento obrero", a. VII, n. 276, Buenos Aires, 16 de enero de 1904.
- Guerra, Martín, "Buenos Aires nocturno. Mi barrio", a. II, n. 23, Buenos Aires, 11 de 1899.
- Lugones, Leopoldo, "El definitivo", a. X, n. 450, Buenos Aires, 18 de mayo de 1907.
 _____ "Hipalia", a. X, n. 454, Buenos Aires, 15 de junio de 1907.
 _____ "Luisa Frascati", en *Caras y Caretas*, a. X, n. 472, Buenos Aires, 26 de octubre de 1907.
- Fray Mocho, "Política casera", a. V, n. 172, Buenos Aires, Buenos Aires, 18 de enero de 1902.
- Montagut, Mauricio, "El tarjetero", a. V, n. 172, Buenos Aires, 18 de enero de 1902.
- Nelson, Ernesto, "La exposición de San Luis. Antes de la apertura", a. VII, n. 297, Buenos Aires, 11 de junio de 1904.
- Payró, Roberto J., "Ladrillo de máquina", a. II, n. 15, Buenos Aires, 14 de enero de 1899.
- Pellicer, Eustaquio, "Sinfonía", a. III, n. 80, Buenos Aires, 14 de abril de 1900.
 _____ "Sinfonía", a. III, n. 83, Buenos Aires, 5 de mayo de 1900.
 _____ "Sinfonía", a. III, n. 95, Buenos Aires, 28 de julio de 1900.
 _____ "Sinfonía", a. III, n. 107, Buenos Aires, 20 de octubre de 1900.
 _____ "Sinfonía", a. IV, n. 137, Buenos Aires, 18 de mayo de 1901.
- Pérez, Alfonso, "La vida del pobre. La vida del rico", a. VIII, n. 337, Buenos Aires, 18 de marzo de 1905.
- Quiroga, Horacio, "El mono ahorcado", a. X, n. 472, Buenos Aires, 19 de octubre de 1907.

Sin firma

- "31° aniversario de la Sociedad Científica Argentina", a. VI, n. 253, Buenos Aires, 8 de agosto de 1903.
- "Amalia", a. VII, n. 294, Buenos Aires, 21 de mayo de 1904.
- "A mis lectores", a. V, n. 170, Buenos Aires, 4 de enero de 1902.
- "Artistas argentinos en Italia. Dresco y Collivadino", a. VI, n. 228, Buenos Aires, 14 de febrero de 1903.1904.

- “Arte moderno”, a. III, n. 84, Buenos Aires, 12 de mayo de 1900.
- “Arte y artistas. De la exposición Freitas y Castillo”, a. IV, n. 155, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1901.
- “Arte y artistas. La exposición argentina en el salón Freitas y Castillo”, a. IV, n. 155, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1901.
- “Arte y artistas. La exposición de ‘affiches’ del concurso universal”, a. IV, n. 158, Buenos Aires, 12 de octubre de 1901.
- “Arte y artistas. La exposición de Checa, Maggiolo y García”, a. V, n. 213, Buenos Aires, 1º de noviembre de 1902.
- “Arte y artistas. La exposición Mateo Alonso en el salón Castillo. Una obra del escultor Lavarello”, a. V, n. 219, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1902.
- “Arte y artistas. La exposición Tommasi”, a. IV, n. 150, Buenos Aires, 14 de agosto de 1901.
- “Arte y artistas. La fuente de Lola Mora”, a. VI, n. 225, Buenos Aires, 24 de enero de 1903.
- “Arte y artistas. La placa para Humberto I. El monumento á Alberdi”, a. III, n. 104, Buenos Aires, 29 de septiembre de 1900.
- “Arte y artistas. Villar y Maggiolo en la exposición Witcomb”, a. III, n. 114, Buenos Aires, 8 de diciembre de 1900.
- “Artistas argentinos en Italia. Dresco y Collivadino”, a. VI, n. 228, Buenos Aires, 14 de febrero de 1903.
- “Bellas Artes. Exposición de estampas”, a. IV, n. 148, Buenos Aires, 28 de julio de 1901.
- “Bodas de oro de la Bolsa de Comercio”, a. VII, n. 301, Buenos Aires, 9 de julio de 1904.
- “Cerdos detectives”, a. X, n. 471, Buenos Aires, 12 de octubre de 1907.
- “Cien mil retratos contemporáneos. ¿Existen dos hombres iguales?”, a. VIII, n. 350, Buenos Aires, 16 de julio de 1905.
- “Comisión Investigadora contra el ministro de obras públicas”, Buenos Aires, 18 de agosto de 1904.
- “Concurso de carteles del Coñac Domecq”, a. IV, n. 148, Buenos Aires, 28 de julio de 1901.
- “Artistas argentinos en Roma”, a. V, n. 201, Buenos Aires, 9 de agosto de 1902.
- “Capital Federal”, a. VII, n. 274, Buenos Aires, 1º de enero de 1904.
- “Caras”, a. II, n. 53, Buenos Aires, 7 de octubre de 1899.
- “Centenario de la prensa argentina”, a. IV, n. 130, Buenos Aires, 30 de marzo de 1901.
- “Contra la bubónica. Aislamiento de familias é higienización de viviendas”, a. III, n. 77, Buenos Aires, 24 de marzo de 1900.

- “Córdoba. Exposición de Bellas Artes”, a. VI, n. 263, Buenos Aires, 18 de octubre de 1903.
- “Córdoba. Exposición de cuadros”, a. VII, n. 321, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1904.
- “Coronel del Busto”, a. II, n. 39, Buenos Aires, 1° de julio de 1899.
- “Crónica Roja. El crimen de General Alvear”, a. IV, n. 134, Buenos Aires, 27 de abril de 1901.
- “Crónica Roja. El crimen de la calle Rodríguez Peña”, a. VII, n. 309, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1904.
- “De Córdoba. 8° Aniversario de la Academia de Pintura”, a. VII, n. 323, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1904.
- “De la exposición Artal. En la casa Witcomb”, a. III, n. 84, Buenos Aires, 12 de mayo de 1900.
- “Demostración al pintor de la Cárcova”, a. VIII, n. 331, Buenos Aires, 4 de febrero de 1905.
- “Desaparición de la oficina antropométrica”, a. IX, n. 424, Buenos Aires, 17 de noviembre de 1906.
- “Edición extraordinaria homenaje al 80 natalicio de Bartolomé Mitre”, a. IV, n. 141, Buenos Aires, 15 de junio de 1901.
- “El arte fotográfico en Buenos Aires. Una visita a la fotografía de los señores Garro y Merlino”, a. XII, n. 607, Buenos Aires, 21 de mayo de 1910.
- “El Comercio moderno”, a. VI, n. 243, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1899.
- “El concurso de la Fotográfica de Aficionados”, a. III, n. 83, Buenos Aires, 5 de mayo de 1900.
- “El concurso de pensionados”, a. II, n. 60, Buenos Aires, 25 de noviembre de 1899.
- “El concurso universal de ‘affiches’. Los tres primeros premios”, a. IV, n. 161, Buenos Aires, 2 de noviembre de 1901.
- “El crimen de la calle Bolívar”, a. IV, n. 120, Buenos Aires, 19 de enero de 1901.
- “El crimen de la calle Suipacha. Asesinato del señor Pastor Castillo”, a. IV, n. 136, Buenos Aires, 11 de mayo de 1901.
- “El cumpleaños del Presidente Roca a través de la vida”, a. II, n. 42, Buenos Aires, 22 de julio de 1899.
- “El día del animal en el zoo”, a. X, n. 451, Buenos Aires, 25 de mayo de 1907.
- “El fusilamiento de Grossi”, a. III, n. 80, Buenos Aires, 14 de abril de 1900.
- “El invierno de los pobres. Una visita al asilo municipal”, a. VIII, n. 348, Buenos Aires, 3 de junio de 1905.
- “El lenguaje de los ojos. Expresión de la mirada femenina”, a. V, n. 209, Buenos Aires, 4 de octubre de 1902.
- “El mes artístico. Exposición de las discípulas de Sívori” a. V, n. 209, Buenos Aires, 4 de octubre de 1902.
- “El meeting del comercio”, a. II, n. 39, Buenos Aires, 1° de julio de 1899.
- “El meeting industrial”, a. II, n. 43, Buenos Aires, 29 de julio de 1899.
- “El monumento a Garibaldi para Buenos Aires. Una visita al escultor Maccagnani”, a. VI, n. 248, Buenos Aires, 4 de julio de 1903.
- “El monumento al Dr. Virgilio M. Tedín”, a. II, n. 44, Buenos Aires, 5 de agosto de 1899.
- “El museo criminal de Lombroso”, a. IX, n. 396, Buenos Aires, 5 de mayo de 1906.
- “El nuevo Consejo Nacional de Educación”, a. II, n. 45, 12 de agosto de 1899.
- “El nuevo director del Museo Nacional”, a. V, n. 188, Buenos Aires, 26 de abril de 1902.
- “El carácter y las narices”, a. VII, n. 310, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1904.

- “El primer Congreso Médico Latino-Americano”, a. IV, n. 123, Buenos Aires, 9 de febrero de 1901.
- “El progreso de la industria mueblera en Buenos Aires”, a. VII, n. 309, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1904.
- “El suero antituberculoso del Dr. Villar”, a. IV, n. 135, Buenos Aires, 4 de mayo de 1901.
- “El tenorio de las cámaras”, a. V, n. 197, Buenos Aires, 12 de julio de 1902.
- “El territorio de la Puna. La última expedición científica”, a. III, n. 90, Buenos Aires, 13 de junio de 1900.
- “El vino que produce el mundo”, a. X, n. 464, Buenos Aires, 24 de agosto de 1907.
- “Enlace Uriburu- Anchorena”, a. VII, n. 296, Buenos Aires, 4 de junio de 1904.
- “Estatua en peligro”, a. V, n. 202, Buenos Aires, 16 de agosto de 1902.
- “Estímulo de Bellas Artes. La distribución de premios”, a. V, n. 194, Buenos Aires, 21 de junio de 1902.
- “Exposición Arango. Salón Witcomb”, a. VII, n. 284, Buenos Aires, 15 de abril de 1904.
- “Exposición Artal en la casa Witcomb”, a. II, n. 37, Buenos Aires, 17 de junio de 1899.
- “Exposición arte humorístico”, a. V, n. 216, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1902.
- “Exposición de la señora Soto y Calvo”, a. V, n. 209, Buenos Aires, 4 de octubre de 1902.
- “Exposición del Estímulo de Bellas Artes- Los premiados”, a. VI, n. 245, Buenos Aires, 13 de junio de 1903.
- “Exposición Sívori”, a. VIII, n. 345, Buenos Aires, 13 de mayo de 1905.
- “Facultad de Derecho. Los nuevos doctores”, a. II, n. 41, Buenos Aires, 15 de julio de 1899.
- “Hallazgo de los restos de un mylodón”, a. V, n. 196, Buenos Aires, 5 de julio de 1902.
- “Huerfanitos”, a. V, n. 179, Buenos Aires, 8 de marzo de 1902.
- “Inauguración de la Bolsa de Cereales”, a. II, n. 44, Buenos Aires, 5 de agosto de 1899.
- “La adivinación del carácter observando las cabezas por detrás”, a. VII, n. 310, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1904.
- “La agitación revolucionaria de Goya”, a. X, n. 471, Buenos Aires, 12 de octubre de 1907.
- “La Argentina en la Exposición de Búfalo”, a. IV, n. 149, Buenos Aires, 10 de agosto de 1901.
- “La Argentina pintoresca. Una excursión á la Sierra de la Ventana”, a. IV, n. 145, Buenos Aires, 13 de julio de 1901.
- “La bubónica en Buenos Aires. El nuevo lazareto de Liniers”, a. III, n. 76, Buenos Aires, 17 de marzo de 1900.
- “La conferencia del señor Alberto Martínez”, a. VI, n. 248, Buenos Aires, 4 de julio de 1903.
- “La exposición de ‘affiches’ del concurso universal”, a. IV, n. 158, Buenos Aires, 12 de octubre de 1901.
- “La exposición de CARAS Y CARETAS”, a. VIII, n. 339, Buenos Aires, 1º de abril de 1905.
- “La exposición de Bellas Artes”, a. VI, n. 241, Buenos Aires, 16 de mayo de 1903.
- “La exposición de productos argentinos”, a. IV, n. 160, Buenos Aires, 26 de octubre de 1901.
- “La exposición de San Luis”, a. VII, n. 308, Buenos Aires, 28 de agosto de 1904.
- “La exposición humorística. Su inauguración en el Círculo Italiano”, a. V, n. 220, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1902.
- “La exposición italiana en el Salón Witcomb”, a. IV, n. 155, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1901.
- “La Exposición Nacional. Vista del conjunto de las instalaciones”, a. I, n. 1, Buenos Aires, 8 de octubre de 1898.
- “La fotografía en el agua”, a. IX, n. 409, Buenos Aires, 4 de agosto de 1906.
- “La gota de leche”, a. VII, n. 324, Buenos Aires, 17 de diciembre de 1904.

- “La guerra de los inquilinatos”, a. X, n. 468, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1907.
- “La guerra y la educación en el presupuesto de las grandes naciones”, a. IV, n. 130, Buenos Aires, 30 de marzo de 1901.
- “La huelga general”, a. VII, n. 323, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1904
- “La inauguración del Hospital de Flores” a. IV, n. 140, Buenos Aires, 8 de junio de 1901.
- “La inauguración de la Exposición Internacional de Higiene”, a. VII, n. 288, Buenos Aires, 9 de abril de 1904.
- “La interpelación al ministro Civit”, a. VII, n. 306, Buenos Aires, 18 de agosto de 1904.
- “La inauguración del Hospital Italiano”, a. IV, n. 69, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1901.
- “La Pampa. Nueva provincia argentina”, a. X, n. 470, Buenos Aires, 5 de octubre de 1907.
- “La Plata. La exposición artística del ‘Buenos Aires’”, a. VI, n. 246, Buenos Aires, 20 de junio de 1903.
- “La Reforma de la Constitución”, a. VI, n. 249, Buenos Aires, 11 de julio de 1903.
- “La revolución de Corrientes”, a. X, n. 471, Buenos Aires, 12 de octubre de 1907.
- “La revolución del Paraguay”, a. VII, n. 309, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1904.
- “La rotativa para ‘Caras y Caretas’. Progreso de la industria argentina”, a. VII, n. 293, Buenos Aires, 14 de mayo de 1904.
- “La señora Ana Urquiza de Victorica”, a. II, n. 48, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1899.
- “La peste bubónica en la Argentina”, a. III, n. 70, Buenos Aires, 3 de febrero de 1900.
- “Las artes gráficas en la Argentina. Un establecimiento modelo”, a. XIII, n. 607, Buenos Aires, 21 de mayo de 1910.
- “Las borateras de Jujuy”, a. IV, n. 136, Buenos Aires, 11 de mayo de 1901.
- “Las desinfecciones domiciliarias”, a. II, n. 54, Buenos Aires, 4 de noviembre de 1899.
- “Las fiestas julias”, a. II, n. 41, Buenos Aires, 15 de julio de 1899.
- “Las inundaciones del domingo”, a. IV, n. 124, Buenos Aires, 16 de febrero de 1901.
- “Las invasiones inglesas”, a. II, n. 46, Buenos Aires, 19 de agosto de 1899.
- “Las obras del escultor Cafferata”, a. VII, n. 310, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1904.
- “Las obras del puerto de la Capital”, a. VII, n. 307, Buenos Aires, 20 de agosto de 1904.
- “Las fiestas mayas”, a. II, n. 35, Buenos Aires, 3 de junio de 1899.
- “Leyendo los cráneos. Moldes de cabezas”, a. III, n. 90, Buenos Aires, 23 de junio de 1900.
- “Lo que cuesta informar al público. Los soldados de la instantánea”, a. X, n. 433, Buenos Aires, 19 de enero de 1907.
- “Los artistas argentinos en Europa. Martín A. Malharro en su estudio en Paris”, a. II, n. 48, Buenos Aires, 26 de agosto de 1899.
- “Los artistas argentinos premiados en la exposición de San Luis”, a. VII, n. 314, Buenos Aires, 8 de octubre de 1904.
- “Los jueves de la Recoleta”, a. IV, n. 144, Buenos Aires, 6 de julio de 1901.
- “Los disturbios callejeros”, a. IV, n. 145, Buenos Aires, 13 de julio de 1901.
- “Los sucesos sangrientos del domingo”, a. VIII, n. 347, Buenos Aires, 27 de mayo de 1905.
- “Manuel Mayol. Su partida para Europa”, a. VIII, n. 344, Buenos Aires, 6 de mayo de 1905.
- “Menudencias”, a. I, n. 2, Buenos Aires, 15 de octubre de 1898.

“Monos que parecen personas y personas que parecen monos”, a. IV, n. 145, Buenos Aires, 13 de julio de 1901.

“Niños y juguetes”, a. III, n. 117, Buenos Aires, 29 de diciembre de 1900.

“Oficina Antropométrica de La Plata. El sistema dactiloscópico de Vucetich”, en a. VI, n. 225, Buenos Aires, 24 de enero de

“Para la familia”, a. VII, n. 300, Buenos Aires, 2 de julio de 1904. 1903.

“Pintura argentina en la exposición de París”, a. III, n. 92, Buenos Aires, 7 de julio de 1900.

“Pintores argentinos en París”, a. V., n. 29, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1902.

“Quiromancia política ó modo de conocer el carácter por el estudio de las manos”, en a. VII, n.

“Rosario. Exposición artística”, a. VII, n. 309, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1904.

“Salón Castillo. Exposición de escultura”, a. V, n. 195, Buenos Aires, 28 de junio de 1902.

“Sigue la huelga y principia el desalojo”, a. X, n. 470, Buenos Aires, 5 de octubre de 1907.

310, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1904.

“Sociedad Cooperativa Nacional de Consumos”, a. IX, n. 392, Buenos Aires, 7 de abril de 1906.

“Sociedad Estímulo de Bellas Artes. El último concurso”, a. VII, n. 307, Buenos Aires, 20 de agosto de 1904.

“Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Reparto de premios”, a. VII, n. 299, Buenos Aires, 25 de junio de 1905.

“Sra. Isabel de Elortondo”, a. II, n. 40, Buenos Aires, 5 de julio de 1899.

“Tarea difícil”, a. VII, n. 319, Buenos Aires, 12 de noviembre de 1904.

“Sociedad Científica Argentina”, a. IV, n. 147, Buenos Aires, 28 de julio de 1901.

“Teratología. Los ejemplares existentes en el Museo Nacional”, a. IV, n. 129, Buenos Aires, 23 de marzo de 1901.

“Tucumán moderno. Rápido progreso de una ciudad”, a. IV, n. 148, Buenos Aires, 3 de agosto de 1901.

“Un artista argentino”, a. VII, n. 275, Buenos Aires, 9 de enero de 1904.

“Una artista argentina”, a. III, n. 98, Buenos Aires, 18 de agosto de 1900.

“Un chimpancé gentleman”, a. VI, n. 267, Buenos Aires, 14 de noviembre de 1903.

“Un mono que está aprendiendo a hablar”, a. III, n. 88, Buenos Aires, 9 de junio de 1900.

“Un problema nacional”, a. X, n. 444, Buenos Aires, 6 de abril de 1907.

“Uno que se mata para salir en Caras y Caretas”, a. V, n. 214, Buenos Aires, 8 de noviembre de 1902.

“Vida Social. Boda Cabral-Hunter”, a. IV, n. 155, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1901.

“Vida Social. La boda Cobo-Cellere”, a. IV, n. 164, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1901.

Otras publicaciones periódicas

“A todo el mundo”, *El Museo Americano, Libro de todo el Mundo*, a.1, n. 1, Buenos Aires, 1835, s/p.

“Catálogo de máquinas para las Artes Gráficas de la casa Curt Berger y Ca.”, *Éxito Gráfico*, a. III, n.

32, Buenos Aires, agosto de 1908.

“Diccionario de Artes Gráficas confeccionado por V. Colmegna y ampliado por A. Pellicer”, *Éxito Gráfico*, vol. IV, n. 40, Buenos Aires, abril de 1909.

“El alza de los alquileres. Gestiones ante el intendente”, *La Nación*, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1907.

“El Arte Mundial y el Arte Gráfico Argentino. Casa Jacobo Peuser”, *Éxito Gráfico*, a. III, n. 31, Buenos Aires, julio de 1908.

“El buen espíritu vuelve” *Éxito Gráfico*, a. III, n. 28, Buenos Aires, abril de 1908.

“El problema de los alquileres. La huelga de inquilinos”, *La Nación*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1907.

“El problema de los alquileres. Las gestiones del intendente”, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de

“Francisco Fortuny” *Éxito Gráfico*, a. IV, n. 37, Buenos Aires, enero de 1909, pp. 4-5.

septiembre de 1907.

“¡Gloria a Gutenberg! La evolución de las máquinas impresoras”, *Éxito Gráfico*, a. III, n. 29, Buenos Aires, mayo de 1908.

“Impresiones en Minerva III”, *Éxito Gráfico*, a. III, n. 27, Buenos Aires, marzo de 1908.

“Instituto Argentino de Artes Gráficas”, *Éxito Gráfico*, a. VI, n. 63, Buenos Aires, marzo de 1911.

“Instituto Argentino de Artes Gráficas. Estatutos”, *Éxito Gráfico*, a. III, n. 27, Buenos Aires, marzo de 1908.

“La linotipo se impone”, *Ecos Gráficos*, a. II, n. 17-18, Buenos Aires, mayo-junio de 1911.

“La fotografía y la mecánica”, *Éxito Gráfico*, a. V, n. 49, Buenos Aires, enero de 1910.

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

“Las máquinas de componer”, *La Noografía*, a. I, n. 2, Buenos Aires, febrero de 1899.

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

“Los ilustradores del libro. Conferencia de E. Ximenes” *La Noografía*, a. I, n. 9, Buenos Aires, septiembre de 1899, pp. 137-140.

“Necesidad de aprendizaje en tipografía”, *Éxito Gráfico*, a. IV, n. 42, Buenos Aires, junio de 1909.

“Nuestras visitas á CARAS Y CARETAS efectuadas el 27 de junio la primera y el día 4 de julio la segunda”, *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, a. III, n. 31, Buenos Aires, julio de 1912.

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

“Propietarios e inquilinos. Alboroto de conventillo”, *La Nación*, Buenos Aires, 16 de septiembre de 1907.

Bibliografía anterior a 1920

ARREDONDO, Marcos, *Croquis bonaerenses* [1897], Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes,

s/f

BATOLLA, Octavio C., *La sociedad de antaño*, [1908], Buenos Aires, Emecé Editores, 2000.

BERTILLON, Alphonse, *La Photographie Judiciaire*, Paris, Gauthier-Villars et Fils, Imprimeurs-Libraires, Éditeurs de la Bibliothèque Photographique, 1890.

CLEMENCEAU, Georges, *La Argentina del Centenario*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1999.

Consejo Nacional de Educación. Vistas de Escuelas Comunes. 1889, con fotografías de Samuel Boote para el Consejo Nacional de Educación.

DARÍO, Rubén, "La cuestión de la revista. 'Magazines' e ilustraciones. La caricatura en España", en *La Nación*, Buenos Aires, 20 de julio de 1899.

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

DOUVILLE, J. B., *Viajes a Buenos Aires, 1826 y 1831*. Prólogo y notas del Dr. Bonifacio del Carril, Buenos Aires, Emecé Editores, 1984.

FECHNER, Gustav Theodor, *Elemente der Psychophysik*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1860.

HERNÁNDEZ, José, "Cuatro palabras de conversación con los lectores" en *La vuelta de Martín Fierro*, Librería del Plata, 1879.

HALITZKY, Emilio, *Mejoras en la Capital de la República Argentina llevadas a cabo durante la administración del Intendente de la Municipalidad Dn. Torcuato de Alvear 1880-85*.

HORTELANO, Benito *Manual de Tipografía para uso de los Tipógrafos del Plata*, Buenos Aires, Imprenta Española, 1865.

LAGLEYZE, Pedro, *Cromatoscopia. Tesis para optar al grado de doctor en Medicina*, Buenos Aires, Imprenta de la Nación, 1882.

LOMBROSO, Cesare, *El delito. Sus causas y remedios*, Madrid, Ed. Victoriano Suárez, 1902.

LÓPEZ, Lucio V., *La gran aldea. Costumbres bonaerenses*, [1882?], Buenos Aires, Editorial Huemul, 1965.

MARTÍNEZ, Alberto B., *Baedeker de la República Argentina*, Buenos Aires, Imprenta, Lit. y Encuadernación de J. Peuser, 1900.

MAS y PI, Juan, "El arte en la Argentina. (Cuestión de ambiente)", en *Renacimiento*, a. II, t. 6, Buenos Aires, noviembre, diciembre y enero de 1911.

MERCANTE, Víctor, *La educación del niño y su instrucción (Escuela Científica)*, Buenos Aires, Imprenta Mingot y Ortiz, 1897.

_____ *Metodología de la enseñanza primaria*, Buenos Aires, Cabaut y Cía, 1911

QUESADA, Ernesto, "El 'criollismo' en la literatura argentina", [1902], en Alfredo V. E. Rubione (estudio crítico y compilación), *En torno al criollismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

RAMOS MEJÍA, José María, *Las multitudes argentinas*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación-Editorial Marymar, s/f. [1899]

_____ *Los simuladores del talento en las luchas por la personalidad y la vida*, Buenos

Aires, Félix Lejouane & Cía., 1904.

ROJAS, Ricardo, *La restauración nacionalista*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1909.

SCHIAFFINO, Eduardo, "Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento", en *El Diario*, Buenos Aires 18 de septiembre de 1883.

SENET, R., *Pedagogía*, Buenos Aires, Cabaut y Cía, 1918.

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

VUCETICH, Juan, *Dactiloscopia Comparada. El nuevo sistema argentino*, La Plata, Establecimiento Tipográfico Jacobo Peuser, 1904.

_____ *Instrucciones generales para la Identificación Antropométrica*, La Plata, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios de la Provincia, 1893.

NAVARRO VIOLA, Jorge, *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*, Buenos Aires, M. Biedma, 1888.

_____ (dir.), *Anuario de la prensa Argentina. 1896*, Buenos Aires, Coni, 1897.

von HELMHOLTZ, Hermann, *On the Sensations of Tone*, Nueva York, Dover, 1954.

_____ *Handbook of Physiological Optics*, Nueva York, Dover, 1962.

WILDE, José Antonio, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Buenos Aires, Biblioteca de La Nación, 1908.

ZINNY, Antonio, *Efemeridografía Argirometropolitana, hasta la caída de Rosas. Contiene el título, fecha de su aparición y casación, formato, imprenta, número de que se compone cada colección, nombre de los redactores que se conocen, observaciones y noticias biográficas sobre cada uno de estos, y la biblioteca pública o particular donde se encuentra el periódico*. Buenos Aires, Imprenta del Plata, 1869.

Zuberbühler, Carlos E., "El arte en la escuela", en *El Monitor de la Educación Común*, a. XXIX, n. 436, Buenos Aires, 30 de abril 1909.

Publicaciones periódicas consultadas

Ecos Gráficos

Éxito Gráfico

La Noografía

Páginas Gráficas

Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas

La Nación

La Prensa

El Eco de Galicia

Don Quijote

El Mosquito

La Ilustración Argentina

La Ilustración Sudamericana

La Ilustración Infantil

Museo Americano

El Cascabel

Buenos Aires Ilustrado

Correo del Domingo

El Diario

La Biblioteca

La Quincena

Revista de Derecho, Historia y Letras