LAURA MALOSETTI COSTA - MARCELA GENÉ
(Compiladoras)

IMPRESIONES PORTEÑAS

Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires

edhasa

Impresiones porteñas : imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires / compilado por Laura Malosetti y Marcela Gene. - 1a ed. - Buenos Aires : Edhasa, 2009.
312 p. ; 22,5x15,5 cm.

ISBN 978-987-628-049-5

1. Ensayo. I. Malosetti, Laura, comp. II. Gene, Marcela, comp.
CDD 864

Diseño de colección: Jordi Sábat

Primera edición: marzo de 2009

© Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, 2009
© Edhasa, 2009
Córdoba 744 2º C, Buenos Aires
info@edhasa.com.ar
http://www.edhasa.net

Avda. Diagonal, 519-521. 08029 Barcelona
E-mail: info@edhasa.es
http://www.edhasa.com

ISBN: 978-987-628-049-5

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723

Impreso por Cosmos Print

Impreso en Argentina

Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)

Sandra M. Szir

Introducción

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, proponiendo a menudo variados efectos en el proceso de construcción de sentido. Los diversos géneros textuales que conformaban el material editorial del semanario estaban acompañados por determinadas modalidades visuales. De este modo, la actualidad política, social o 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. Este trabajo se propone analizar esta última modalidad, las ilustraciones de la literatura en *Caras y Caretas* –durante los primeros diez años de su publicación–[1] y las condiciones técnicas que posibilitaron la convivencia entre imagen y palabra. Este análisis puede aportar una mirada al problema de la lectura gráfica.[2] Permite considerar también los modos de producción, los vínculos entre las diversas categorías de operadores y entre el campo gráfico y el campo artístico en términos de sus relaciones con la producción masiva de imágenes en el sistema de la prensa ilustrada de fines del siglo XIX y principios del XX.

El análisis de las formas materiales de un periódico, de las imágenes y sus funciones no es un terreno muy frecuentado por los investigadores. Como afirma Ségolène Le Men, el historiador del libro o de la literatura comprende

que la ilustración forma parte del objeto que estudia, pero por lo general este aspecto permanece al margen de su investigación. 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.[3] Considerar no sólo el contenido de la prensa como material empírico para un tema dado sino también sus formas como significativas y elocuentes permite mostrar la relevancia de determinadas innovaciones, ya que, como indican De la Motte y Przyblyski, debemos leer la prensa "textual, contextual y visualmente".[4]

Situar el fenómeno de la literatura ilustrada en una perspectiva histórica y geográfica más amplia nos indica que *Caras y Caretas* no funda una nueva tipología consistente en el emplazamiento de imágenes junto a los textos de ficción literaria.[5] Sin embargo, para el ámbito local, podemos imaginar que la práctica de incluir ilustraciones en forma masiva y constante, 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 que vinculó al lector de una manera inédita con el objeto impreso. En efecto, *Caras y Caretas* publicaba uno o dos textos literarios de autores nacionales por número, acompañados por una ilustración contigua al texto, firmada y producida también por ilustradores nacionales pertenecientes al equipo estable de la publicación.

De modo que el aporte de *Caras y Caretas* se distingue al recorrer brevemente la producción de impresos que difundían literatura argentina en diversos soportes, libros o publicaciones periódicas. En lo que se refiere al libro, encontramos pocas ediciones ilustradas al menos hasta las últimas décadas del siglo XIX. En 1879, en el prólogo de *La vuelta de Martín Fierro*, José Hernández anunciaba como novedad de presentación la inclusión de diez imágenes, además de una "impresión esmerada" confiada al establecimiento tipográfico de Pablo Coni. Si bien el libro de Hernández no es precisamente el primer ejemplo de literatura ilustrada,[6] el hecho de afirmar "que en los dominios de la literatura es la primera vez que una obra sale con esta mejora"[7] indica que la práctica de editar literatura con ilustraciones no era frecuente.

De modo que no solamente el fenómeno de la literatura ilustrada en los libros se mantenía limitado a un restringido número de casos, sino que además éstos se circunscribían a unas pocas láminas fuera de texto. Pero, al otro extremo de aquella producción lujosa adscripta a la cultura letrada, Adolfo Prieto da cuenta del surgimiento del criollismo populista, consistente en libros escritos y distribuidos fuera de los circuitos culturales tradicionales a partir de un aparato editorial propio y destinado a satisfacer los deseos de lectura de un público nuevo, amplio y heterogéneo. Estos textos, sospechados por la cultura letrada de vulgarizar las formas literarias,[8] 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".[9] Frecuentemente ilustrados, aunque la mayoría sólo en sus cubiertas, estos impresos eran a menudo producidos fuera del país, por lo general en Italia, por impresores que se hacían cargo también de las representaciones visuales.

En cuanto a las publicaciones periódicas, las revistas literarias de fines del siglo XIX constituyeron otro canal de difusión para la literatura, además de emitir mensajes e ideas estéticas ligadas a los grupos intelectuales que les dieron vida.[10] Las ilustraciones no formaban parte del programa de estas publicaciones,[11] que casi en su totalidad carecían de imágenes. Sin embargo, existía un género de publicación que se difundió en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX, la revista cultural que incluyó algunos relatos de ficción ilustrados. Pueden citarse los casos de *Buenos Aires Ilustrado*, publicación de carácter mensual aparecida en 1894, dirigida por José Luis Cantilo y Julián Martel, o *La Ilustración Sud-Americana*, que comenzó a publicarse en 1892, dirigida por Rafael J. Contell.

Pero la literatura ilustrada en la Argentina era mayormente conocida por la gran circulación de objetos impresos –tanto libros como publicaciones periódicas– provenientes de Europa y de los Estados Unidos. El mercado local recibía una importación mayoritaria de Francia (en francés y en español), Alemania, los Estados Unidos y, en menor medida, España, ya que los libros estaban exentos de derechos arancelarios en nuestro país.[12] En la producción editorial europea del siglo XIX, considerada por muchos autores como "la edad de oro de la ilustración",[13] la imagen multiplicó su presencia en una diversidad de géneros: guías de viaje, libros escolares, novelas, libros religiosos, de historia del arte, así como todo tipo de publicaciones periódicas, desde las más populares hasta las más lujosas.[14] Podemos afirmar así que para una parte de los lectores argentinos, y más aún para la población inmigrante, la literatura profusamente ilustrada era un objeto de consumo cultural con el cual se hallaban ya familiarizados. De modo que, cuando *Caras y Caretas* introdujo la ilustración junto a los textos de ficción en una relación de estrecho diálogo con la tipografía, se apropiaba de un modelo conocido pero no practicado anteriormente en forma sostenida en el contexto de la producción gráfica local.

Las condiciones tecnológicas de posibilidad

Explicar esta afirmación de la imagen en el campo del impreso conduce a diversos planos de análisis, y uno de ellos es el contexto técnico-industrial de la cultura tipográfica de fines del siglo XIX. *Caras y Caretas* se constituyó en nuestro país como uno de los primeros medios que utilizaron los procesos de reproducción tecnológica que prometían una disponibilidad masiva de imágenes. La cultura tipográfica en Buenos Aires manifestó entonces un crecimiento en la producción de objetos impresos ligado a una industrialización de los procesos. La composición tipográfica mecánica (linotipia), los nuevos sistemas de impresión más eficaces y veloces y las innovaciones en el plano de la reproducción de imágenes fueron los motores principales de esta mutación tecnológica.

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 en madera con la utilización de las planchas de madera de boj.[15] En Europa, a principios del siglo XIX, a la xilografía al hilo y al grabado en cobre –los dos procedimientos conocidos para multiplicar imágenes– se les suman nuevas técnicas, amplificando el conjunto de posibilidades: el grabado en madera de boj, el grabado sobre acero, la litografía, la fotografía y el fotograbado. Cada técnica de reproducción de imágenes difiere de la otra y posee ventajas y límites en sus modos de producción y posibilidades de emplazamiento en la página tipográfica. De esta cuestión deviene una división fundamental que organiza las diferencias entre las técnicas. Por un lado, están aquellas que permiten la inclusión de la imagen en el texto sin dificultad técnica, el grabado en madera cuyos tacos en relieve pueden ser colocados en la prensa junto a la forma de los caracteres tipográficos, también en relieve, en una puesta en página integrada. Lo mismo sucede con el fotograbado de medio tono, utilizado en los Estados Unidos después de 1880 y en la prensa europea a partir de 1891.[16] Por otro lado, se encuentran las técnicas que, como el grabado en acero o la litografía, obligan a la imagen a imprimirse en una página separada de la de la composición tipográfica y en una prensa especial, con una tecnología y un tratamiento diferentes.

A diferencia de Europa, en la Argentina el grabado en madera –procedimiento que requiere del dominio de una educación técnica importante– fue escasamente practicado durante el siglo XIX. Por lo tanto, no tuvo lugar en nuestro medio la amplia difusión y el éxito comercial que en Europa produjera una cultura gráfica con un dominio de la imagen tanto en el mundo del libro como en el de la prensa periódica. En el ámbito local, la técnica de reproducción de imágenes que logró mayor desarrollo durante el siglo XIX fue la litografía, con sus establecimientos y artistas especializados que produjeron ilustraciones para periódicos, impresos comerciales y estampas.[17] Sin embargo, como hemos mencionado, la litografía presentaba como obstáculo la necesidad de una prensa distinta de la tipográfica y, en consecuencia, las ilustraciones se mantenían separadas de las páginas de texto reproducidas tipográficamente.

De modo que la gran expansión de la edición ilustrada en nuestro país se produjo entre fines del siglo XIX y principios del XX; podría decirse que uno de los mayores impulsores fue el periódico ilustrado *Caras y Caretas* y que el fotograbado y la fotomecánica produjeron las condiciones de posibilidad técnicas de esa expansión. En la década de 1890[18] –sólo unos años más tarde que su implementación en Europa– fue adoptado en nuestro país el fotograbado tramado o de medio tono (*halftone*), que se aplicó para la impresión de fotografías a gran escala y representó una mecanización masiva de la información visual. El fotograbado no sólo podía reproducir en forma industrial una fotografía de un modo satisfactorio en lo visual sino que tenía la capacidad de multiplicar, en forma económica y en compatibilidad con el texto, cualquier tipo de imagen, por lo que inmediatamente se convirtió en un brazo de la industria impresora. Con esta aplicación la cultura visual porteña experimentó 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. De libros a periódicos, publicidad, afiches, catálogos, impresos comerciales, envases de productos, todo podía ilustrarse.

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. Y el estudio de las relaciones disciplinarias entre imagen y texto puede aportar un aspecto más al examen de los cambios culturales producidos por la emergencia de la prensa ilustrada de carácter masivo.

Efectos de la relación texto-imagen

Laura Malosetti Costa ha observado 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".[19]

La irrupción de la imagen determina que ya lo escrito no es depositario exclusivo del sentido.[20] La edición ilustrada es una forma de expresión mixta que asocia texto e imagen sobre un soporte común, y sus principales funciones en su relación con el texto son el rol de referencia, es decir, 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.[21]

El universo de las ilustraciones en *Caras y Caretas* es sumamente vasto ya que, como lo indicamos anteriormente, la revista publicaba uno o dos relatos breves cada número, siempre ilustrados. Por lo tanto, el recorte propuesto proviene de una selección de algunos ejemplos significativos que orienta la interpretación de las imágenes, lo cual no debe ocultar la complejidad del material analizado y la dificultad de establecer ideas generales.

Algunos rasgos evidentes caracterizan a las ilustraciones que acompañan los textos literarios de *Caras y Caretas*. Son imágenes figurativas en las que predomina el carácter naturalista y despliegan una variedad acotada de géneros ilustrativos, desde el tono caricaturesco hasta una representación más realista de trazos lineales o pictóricos. Los recursos de representación 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.[22] 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 a la tipografía. 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 está más extendida. El fotograbado permite adecuar el tamaño de la imagen a la medida deseada, y el cuerpo tipográfico varía también de acuerdo con las necesidades. Muchas de estas imágenes están reproducidas a color, lo cual brinda una información visual adicional y atrae la mirada del lector.

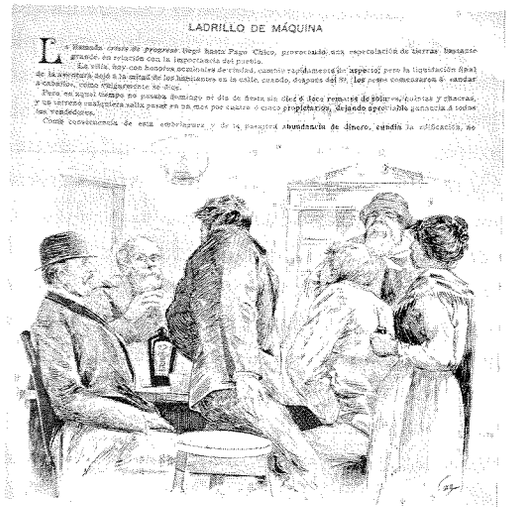
Las imágenes, de aspecto naturalista en los primeros años, desarrollan luego una forma más estilizada, cercana al modernismo, y se desenvuelven en un sentido estrechamente vinculado con el tipo de lectura propuesta por *Caras y Caretas*. El semanario se identificaba a sí mismo con el género del *magazine*, vinculándose a un tipo de publicación periódica de carácter moderno nacida en los Estados Unidos hacia 1895, que resultó expresión temprana de la cultura de masas y alcanzó regularmente a un público amplio de clases media y popular urbanas en un contexto social y geográfico extenso.[23] Al igual que los *magazines* estadounidenses, *Caras y Caretas* reunió en sus páginas artículos de información general, actualidad, ficción, reseñas policiales, curiosidades, humor, poesía, notas técnicas o científicas, noticias extranjeras, temas políticos, culturales y sociales, comercio, publicidad. Los contenidos se habían diversificado en relación con los de las publicaciones precedentes, dirigidas por lo general a un segmento de público específico, una clase social o un partido político. Esta fórmula editorial que tiene como rasgo central la miscelánea propone, 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".[24] Podría afirmarse que las imágenes que acompañan esos textos convalidan esa idea y no presentan una complejidad que requiera de una decodificación intensa; se trata de ilustraciones basadas en fórmulas relativamente sencillas, que no demandan un público iniciado. Su interpretación y su relación con el tema del relato pueden comprenderse de una mirada.

En cuanto a las tres modalidades de relación entre textos e imágenes –ilustrar, contradecir o innovar– propuestas por Ségolène Le Men, desde luego no se trata de fenómenos opuestos entre sí, ya que están todos enmarcados en una fragmentación de la cual resulta una enorme variedad de submodalidades de carácter mixto, en las que puede darse el caso de imágenes que acompañan al texto en el plano argumental pero lo discuten en el plano ideológico,[25] 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 que 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 sucede a la escritura.

En una gran cantidad de casos, el ilustrador selecciona una escena del relato y desarrolla la ilustración con los personajes en el centro de la imagen en un espacio que es perfectamente identificable. Las escenas son más descriptivas que narrativas, con escasos elementos que resultan suficientes para identificar protagonistas y contextos. En los relatos de Fray Mocho, que "despliegan un testimonio realista, insertado en la tradición costumbrista, de un mundo en transformación",[26] las ilustraciones acompañan las descripciones y proveen un relato visual de las calles, los barrios, el centro de Buenos Aires y sus personajes como tipos fácilmente reconocibles con sus trajes, vestidos, gestos y costumbres. Los cuentos de Fray Mocho presentan un universo que congela un

aspecto de los objetos, que lamenta la pérdida de tradiciones y cuestiona actitudes y modos de vida modernos, como el afán de aparentar o la corrupción, las brechas sociales o entre criollos e inmigrantes.[27] La imagen por lo general no retrata ni otorga rasgos individuales a los personajes, presentándolos como tipos sociales que a través de sus ropas y ambientes exhiben sus signos de clase, género, edad, su carácter de inmigrantes o criollos, su ocupación. A menudo hay una satirización benevolente de ciertos tipos o costumbres sociales provenientes de la literatura costumbrista. La representación visual recuerda al realismo del siglo XIX, así como a la caricatura social inglesa, francesa y alemana. La sección "Apuntes y recortes" de *Caras y Caretas* reproduce en pequeñas viñetas ilustraciones de publicaciones europeas como *Le Charivari, Le Rire, L'Illustration, Judge, Punch, Femina, Fliegende Bläter,* entre otras.

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 dirección determinada. En "Ladrillo de máquina",[28] 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 descripta 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.



1. "Ladrillo de máquina", *Caras y Caretas*, a. 2, n. 15, Buenos Aires, 14 de enero de 1899.

En los casos en los que el texto no abunda en descripciones, la imagen puede añadir información, como en "Política casera"[29] de Fray Mocho. El diálogo entre marido y mujer no provee ningún dato del escenario, pero la imagen ubica a los personajes en un patio porteño, tal vez de un conventillo, con macetas y plantas, en el cual ciertos elementos refuerzan la idea de vivienda poco lujosa: las piedras del piso, los muros de ladrillo sin revocar.

La incorporación de detalles que no se encuentran en la descripción verbal puede funcionar como representación estratégica. 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. Paralelamente el periódico, en su determinación de constituirse como un objeto de cultura masiva, precisa articular sus representaciones con las heterogeneidades sociales apelando a identidades subjetivas y nacionales. Sin embargo, contempla cierta diversidad y la tematiza.

2. Imagen de Giménez para el cuento "Política casera", *Caras y Caretas*, a. 5, n. 172, Buenos Aires, 18 de enero de 1902.

Esta apelación a la integración no está fundada exclusivamente 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 tema 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 sólo 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".[30] 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 en el centro de 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 fracturado por la modernización",[31] y se lo convoca tanto desde la cultura letrada como desde la literatura popular folletinesca. Pero también lo rural se mezcla 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.

Por otro lado, imagen y texto pueden producir un sutil efecto contradictorio, dramatizando la narración o, en un sentido inverso, eludiendo las escenas más violentas y suavizando el contenido. En "El tarjetero",[32] cuento de Mauricio Montagut ilustrado por Vaccari, una carreta en medio de una tormenta presenta una escena de un viaje que nunca sucederá en el relato. Inversamente, en "Huerfanitos",[33] 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 representación. El periódico, que expresa algunas veces aspectos críticos de la realidad social, evita mostrarla en las ilustraciones. La fotografía a menudo cumple ese papel, pero la imagen ilustrada se suaviza, vaciando a la crítica de su contenido político.

Cierto clima onírico y un carácter más estilizado se observan en las ilustraciones de Mario Zavattaro que acompañan algunos textos de Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga, relatos que se alejan del registro realista del costumbrismo y que desarrollan una ficción fantástica, científica o policial.[34] En estos casos las

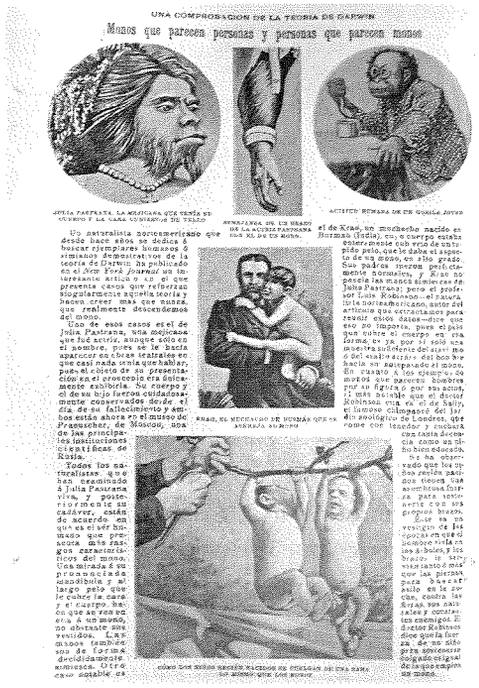
imágenes, al igual que los textos, se alejan del realismo, crean espacios indeterminados evitando los detalles reconocibles, locales y costumbristas.

Una serie de relatos de Leopoldo Lugones transita los temas del espiritismo y la parapsicología, apariciones y fantasmas, fenómenos sobrenaturales, y denota el interés de la época por los estudios psiquiátricos relativos a las enfermedades mentales. En "Un sujeto ilógico"[35] un hombre pierde la cordura y se suicida, obsesionado con la nostalgia de una novia muerta en su juventud. El sujeto en cuestión, antes del episodio, llevaba una vida normal, con familia y trabajo, y hasta teorizaba acerca de la enfermedad mental. Definía la locura como "una falta de concordancia de la lógica con la voluntad. La concordancia perfecta da al hombre normal, casi saludable. Ligeramente 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".[36] En "El 'Definitivo'",[37] un hombre en el jardín del manicomio narra a otros tres el motivo de su locura, que devino luego de recibir la visita del "Definitivo". La imagen de Zavattaro parece estar atravesada por un eje vertical que divide la representación en dos. En la mitad izquierda está sentado el loco, en una actitud cuyo desequilibrio postural corporal y facial denota su desequilibrio mental, y los otros tres personajes, elegantes, de pie, están ubicados en el sector derecho de la imagen. Similar esquema se encuentra en las notas periodísticas, en las que una página presenta fotografías de los médicos y otra página, los internados epigrafiados como: "Perseguido", "Alcoholista", "Megalómano", "Apático", "Cleptómano", "Impulsivo", "Idiota", "Místico", "Melancólico". La literatura y las imágenes que la acompañan se ubican del lado de la mirada médica, a la que la época consideraba objetiva, aunque a menudo *Caras y Caretas* ironizaba acerca de esa supuesta objetividad.

A fines del siglo XIX el pensamiento científico contaba con canales de divulgación como instituciones culturales, libros, prensa periódica, y en particular las ciencias físicas y la biología gozaban de prestigio como sistema explicativo del mundo. "El mono ahorcado",[38] de Horacio Quiroga, se enmarca en este clima intelectual basado en la 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".[39] A modo de informe científico, el relato describe cómo un mono es sometido a una experimentación con el objeto de indagar si es capaz de hablar. El leguaje y el modo científicos pretenden ser garantía de la verosimilitud narrativa, dan forma de verdad a una fantasía o a una hipótesis científico-ficcional y desligan al narrador de la responsabilidad moral derivada de las consecuencias de la experimenta-

ción,[40] 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".[41] Las nociones que atraviesan estos relatos intervienen también en otros textos no ficcionales de *Caras y Caretas*. En "Monos que parecen personas y personas que parecen monos",[42] respondiendo a la amplia difusión de temas raros y curiosidades del semanario, sustentado a menudo por las ideas de algún científico (en este caso "un científico norteamericano" al que no se nombra), 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 mexicana que ostentaba una prominente mandíbula y un cuerpo y rostro enteramente cubiertos de vello, y un gorila joven que comía con actitud humana, presentándolos a ambos como pruebas suficientemente demostrativas de la verificación de la teoría de Darwin.

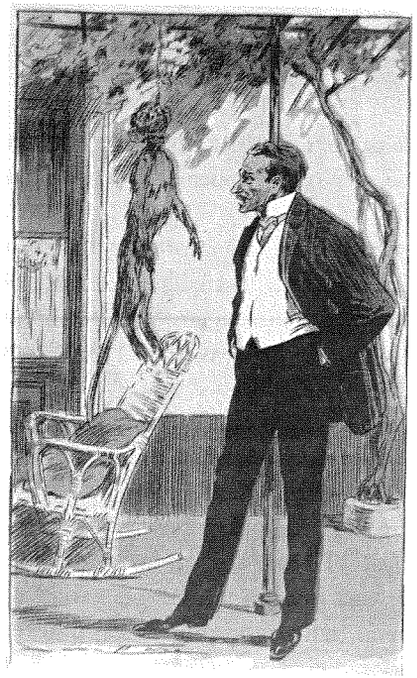
3. "El 'Definitivo'", *Caras y Caretas*, a. 10, n. 450, Buenos Aires, 18 de mayo de 1907.



4. "Monos que parecen personas y personas que parecen monos", *Caras y Caretas*, a. 4, n. 145, Buenos Aires, 13 de julio de 1901.

Similar conexión 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 parecida al mono ahorcado ilustrado por Zavattaro puede verse en un fotograbado reproducido en "El día del animal en el zoo",[43] 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".[44] El artículo no tiene firma, pero su correspondencia Horacio Quiroga comenta el encargo de un artículo por parte de la publicación sobre el zoológico partiendo de una serie de fotografías.[45] 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.[46]

5. "El día del animal en el zoo", *Caras y Caretas*, a. 10, n. 451, Buenos Aires, 25 de mayo de 1907.



6. Ilustración de Mario Zavattaro para "El mono ahorcado", *Caras y Caretas*, a. 10, n. 472, Buenos Aires, 19 de octubre de 1907.

Un último grupo de relatos a considerar –dentro de la literatura fantástica– revela el interés puesto en las propias imágenes como tema. En "Hipalia",[47] 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 ha pasado sus últimos días, su padre adoptivo descubre un retrato de la muchacha en el muro, que no es un retrato pintado sino un reflejo que al tacto está tibio, como si la mujer se hubiese fundido allí. En "Luisa Frascati",[48] también de Lugones, sucede lo contrario: un hombre que se enamora de una mujer y la corteja descubre, finalmente, que ella no es más que la imagen de una pintura. Estos relatos se conectan con otros de Horacio Quiroga cuyo tema es la imagen del cine y en los cuales los protagonistas intentan liberar a los personajes de la pantalla de su repetición ilusoria, y dotarlas de vida independiente. El cine y también la fotografía eran parte de los intereses de Quiroga, a los cuales se sentía inclinado tanto por su aspecto tecnológico y constructivo como por su aspecto de producción de relatos.

7. "Hipalia", *Caras y Caretas*, a. 10, n. 454, Buenos Aires, 15 de junio de 1907.

Luisa Frascati

8. "Luisa Frascati", *Caras y Caretas*, a. 10, n. 472, Buenos Aires, 26 de octubre de 1907.

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, si bien siempre este campo mantuvo amplias zonas de contacto que lo ligaban al área artística, 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 éxito y su carácter de modelo para otras publicaciones– establecer algunos diagnósticos de conjunto.

En las modificaciones en los procesos de producción que desarrollaron los periódicos ilustrados masivos el encuentro entre escritor y dibujante, da-

do por mutua afinidad o de carácter más racional, propiciado por el editor o director artístico, muestra la existencia de varias modalidades en la operación de elección de un ilustrador. A menudo se observan parejas estables como la de Fray Mocho y Manuel Mayol,[49] o posteriormente Fray Mocho y Aurelio Giménez. A modo de ejemplo puede observarse que, de trece cuentos de Fray Mocho publicados en el año 1902, once fueron ilustrados por Giménez. Godofredo Daireaux y Francisco Fortuny constituyen otro par,[50] aunque más circunstancial, y luego de 1905 a Leopoldo Lugones y a Horacio Quiroga suele ilustrarlos Mario Zavattaro. El tipo de texto o tema abordados podía determinar la convocatoria de un ilustrador, como se comprueba en los primeros años con respecto a Francisco Fortuny y los temas gauchescos. 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. Estamos en condiciones de 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, 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 ese. Él lo hará muy bien.[51]

En otro mensaje sostiene: "Escribí el otro día a Sirio, diciéndole cuánto me agradaba, pero rompí la carta (...). Mas lo cierto es que Sirio me encanta",[52] 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 sa-

po. 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. Ésta 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. Aun 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.[53]

De modo que el escritor podía señalar al ilustrador cuál pasaje de la narración representar y qué elementos del texto poner en foco, 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 ya estaba presente, desempeñando una función tal vez inspiradora.

En el contexto de la cultura visual, las ilustraciones de una publicación periódica ilustrada desarrollan una manera de visualidad relacionada con los distintos modos en vigencia –académicos o populares– y con las tradiciones, en términos de temas, estilos y pautas de producción. 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, y sus diferentes modos de visualidad. Esto puede arrojar luz al reconocimiento de los factores que estructuran los sistemas y los bordes que contribuyen a mostrar los cánones, tradiciones y cruces de géneros.[54]

La multiplicación de publicaciones ilustradas al estilo de *Caras y Caretas* en los primeros años del siglo XX y su necesidad de ilustradores habilitan el desarrollo de la profesión del ilustrador, que, sin embargo, tiene su precedente en los ilustradores y caricaturistas que, con menor demanda, existieron y trabajaron durante el siglo XIX. La profesionalización del escritor y del artista ha sido descripta por varios investigadores.[55] Entre los artistas, 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.[56] 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 desempeñaban el papel de editores de las publicaciones en las cuales los ilustradores colaboraban.

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 algunos hasta una educación académica.[57] Francisco Fortuny había estudiado en Cataluña con el pintor Ferrán y luego había 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 una joven adquisición de la casa que "tuvo un buen maestro, Cao" y quien "va creciendo y nutriéndose al calor del invernadero de Mayol".[58]

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 estatus 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. No obstante, ninguno de ellos recibe el título de "maestro" con el que se nombra al pintor Madrazo o a Eduardo Sívori.

Sin embargo, más allá del discurso, 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. Pero la firma puede estar también indicando un carácter individual. 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 homena-

jea 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 ese siglo el sector de la industria cultural masiva y su sistema de producción de imágenes comienzan a demandar una atención específica, aunque las zonas de contacto entre los diferentes sistemas eran aún muy amplias debido al carácter embrionario del fenómeno. En algún momento de las carreras individuales se produce un punto de inflexión en el que 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 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 artista.[59]

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 endebles y los momentos difíciles.[60]

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 "Freitas y Castillo" junto a obras de Schiaffino, Sívori, Ballerini y Forcignano en el año 1901.[61] Por otra parte, artistas adscriptos al campo de la pintura participaban activamente en concursos de afiches o publicidad, como Eduardo Sívori o Pío Collivadino en el concurso de cigarrillos París, también en 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 canónicas tradicionales 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 ha desfilado por el local de la Av. de Mayo, donde estaba instalada, todo el público inteligente de Buenos Aires.[62]

Sin embargo, se admite que un buen cartel puede hacerse en "un buen día de 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".[63]

El tipo de demanda al que un ilustrador está sujeto puede notarse con otro pasaje de la correspondencia de Horacio Quiroga, cuando le comenta 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: 'Dígale 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

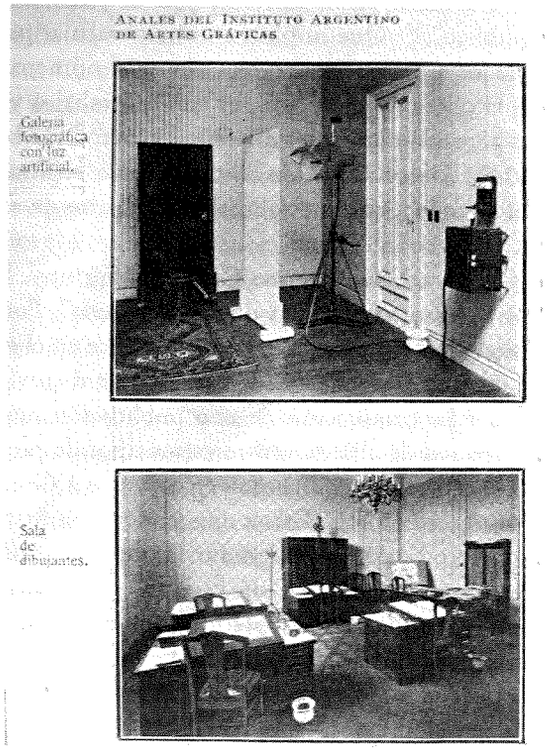
bonito, pero que no se olvide de esto: que dibuje bien'. (Parece que hacía referencia al brazo derecho del que habla y a su mano izquierda, y al perdido brazo derecho del que escucha.) 'Dígale que esos golpes de efecto en el codo ([derecho]) del brazo derecho del narrador no ocultan la imperfección del dibujo. Que trabaje fuerte y la cosa irá bien. Claro es, dígale estas cosas si Ud. tiene suficiente confianza para decírselo'.[64]

La sugerencia de Cao –"dígale que dibuje bien"– está aludiendo quizás al ajuste a los cánones vigentes del sistema visual académico, o tal vez 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",[65] comentario que había provocado una indignada réplica de Eduardo Sojo desde el legendario periódico *Don Quijote*. Pero los términos de "buen gusto" y "efecto bonito" no difieren totalmente de los utilizados por Pío Collivadino en sus apuntes con indicaciones para los profesores mientras ejercía el cargo de director de la Academia, que asumió en 1908. 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".[66] 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. Pío 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 desarrollarse para la "práctica de la vida".[67] 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".[68] ¿Qué implica entonces trabajar para un periódico masivo? Uno de los aspectos que se destacan 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 demanda: 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 y Eusevi, hacia la ilustración "seria". 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.[69] 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 diversa manera en el resultado visual del objeto impreso. La mayoría de los ilustradores eran trabajadores asalariados, otros 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.[70]

El modo de producción industrial del fotograbado como método de reproducción de una imagen determina la imposición entre el lector y el ilustrador de la figura del grabador. Un operario que retoca la imagen en forma manual, el cliché resultado del proceso fotomecánico, y fundamentalmente si se trata de una ilustración color. Esto produce un resultado diferente del 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 comentan la feliz "educación del buen gusto". Si bien la sección de "Páginas artísticas" no reproduce obras conocidas provenientes del circuito de la pintura, sus imágenes, muchas de ellas de Francisco Fortuny, denotan un

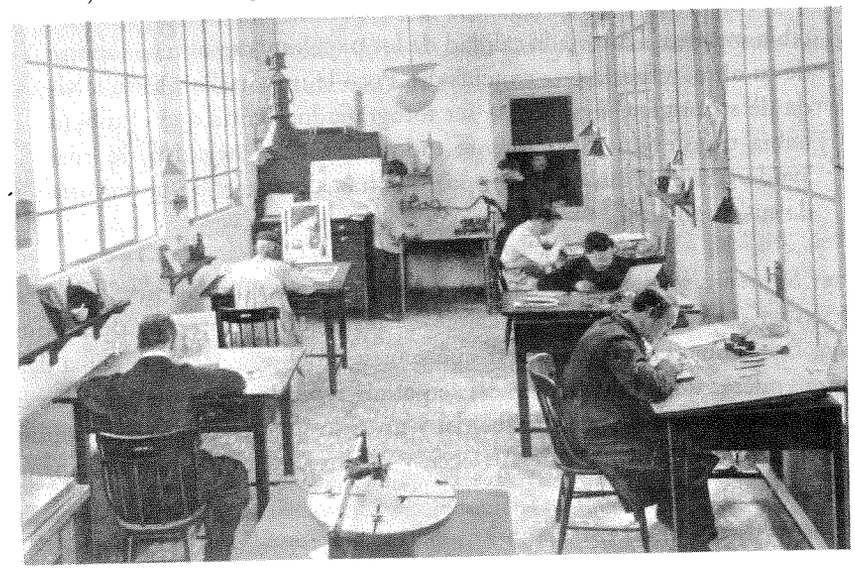
esfuerzo estético mayor, reproducidas a página entera, y podrían indicar una tendencia a la intención de educación del gusto entre los lectores populares de la publicación.



9. "Nuestras visitas a *Caras y Caretas*", en *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, a. 3, n. 31, Buenos Aires, julio de 1912.

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.[71] Por otro lado, algunos miembros de la elite 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 sobre el cuadro al óleo: Watteau y Rembrandt son derrotados por *Caras y Caretas*".[72]

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.[73] 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", en la cual puede observarse a éstos con sus respectivos clichés y sus herramientas retocando manualmente los trabajos con un original a la vista.



10. "Sala de grabadores"; "Nuestras visitas a *Caras y Caretas*", en *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, a. 3, n. 31, Buenos Aires, julio de 1912.

La relación entre original y copia constituye un tema de grandes debates que tienen 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 devienen de la valoración tradicional 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 imagen que iba a ser tecnológicamente reproducida, indicaciones de color o el propio descuido de un objeto que una vez reproducido era descartado. Con respecto al 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 preocupación era sostener una cuidada imagen reproducida.
>
> Mientras su mano realizaba la ilustración, su cerebro ya la percibía impresa. La variada calidad de los papeles y cartulinas, soporte de su obra, refuerza esta conclusión. 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.[74]

Peter Sinnema sostiene que original y copia, al ser dos imágenes diferentes, presentan diferencias visuales inevitables, resultado del proceso de producción. Pero que en lugar de buscar qué subsistió del original en la copia debe comprenderse que la ilustración existe para la reproducción y no al revés. Su razón 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 camino en la transformación de un medio a otro.

A modo de conclusión

Si bien *Caras y Caretas* no creó el modelo, difundió en forma masiva imágenes que ilustraron cada uno de los relatos de ficción literaria de autores nacionales que el periódico publicaba semanalmente junto a otros contenidos. Esta posibilidad, autorizada por las nuevas técnicas de impresión, se enmarcó en la novedosa modalidad de comunicación visual y lectura gráfica que la revista propuso a los lectores de fines del siglo XIX y principios del XX. Para cum-

plir este propósito, reunió un cuerpo numeroso de dibujantes, y esta demanda estimuló la profesionalización de los ilustradores, sector que se fue configurando vinculado al campo artístico, pero que a su vez constituyó sus propios objetivos, aspiraciones, canales de comunicación, 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 popular y de la cultura gráfica.

Las ilustraciones de la ficción en *Caras y Caretas* cumplen un rol de asistencia al texto y adhieren, a la vez que crean, estrategias de representación en términos de acompañar la construcción de identidades subjetivas y nacionales. No obstante, si bien a menudo las imágenes se presentan ilustrando el discurso textual, su cualidad visual les permite comentar, anticipar, destacar o focalizar algún rasgo del texto. Esta convivencia entre lo verbal y lo icónico en los relatos de ficción de *Caras y Caretas* dio como resultado un tipo de lectura transformada y enriquecida. A su vez, las imágenes contribuyeron con su atractivo estético y visual a alcanzar nuevos y masivos lectores.

Notas

[1] *Caras y Caretas* comenzó a publicarse el 8 de octubre de 1898 y salió hasta el 17 de octubre del año 1939.

[2] Michael Twyman señala que los elementos gráficos son los elementos de comunicación de un impreso que no son verbales. Enfatizan aquellos rasgos del libro que están esencialmente para ser vistos y que agregan algo a nuestro entendimiento del contenido. Se trata de los rasgos que no son evidentes cuando el texto es leído en voz alta; no se oponen al texto sino que son una especie de ruta alternativa para la comprensión, e incluye a las imágenes, pero no solamente. Michael Twyman, "The Emergence of the Graphic Book in the 19th Century" en: Robin Myers y Michael Harris (ed.), *A Millenium of the Book. Production, Design & Illustration in Manuscript & Print 900-1900.* Winchester-Delaware, Oak Knoll Press, 1994, p. 135.

[3] Ségolène Le Men, "La question de l'illustration", en Roger Chartier (dir.), *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches.* París, IMEC Éditions, 1995, p. 229.

[4] Dean De la Motte, y Jeannene M. Przyblyski, *Making the News. Modernity & the Mass Press in Nineteenth-Century France*, Amherst, the University of Massachusetts Press, 1999. p. 9.

[5] La edición de literatura ilustrada estaba ampliamente difundida en Europa.

[6] 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.

[7] José Hernández, "Cuatro palabras de conversación con los lectores" en: *La vuelta de Martín Fierro.* Buenos Aires, Librería del Plata, 1879.

[8] Incluía títulos de Eduardo Gutiérrez como *Juan Moreira, El tigre de Quequén, Hormiga negra,* entre muchos otros títulos y autores.

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

[10] Al ya clásico trabajo de Héctor R. Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1960),* Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, pueden añadirse otros más recientes. Noemí Girbal-Blacha, y 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 cfr. María 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.

[11] 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.

[12] 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.

[13] Ségolène Le Men, *op. cit.*, p. 230.

[14] Michel Melot, "Le texte et l'image", en Roger Chartier, y Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs.* París, Fayard/Promodis, 1990, pp. 329-348.

[15] Para los cambios tecnológicos en el siglo XIX en el contexto europeo cfr. Frédéric Barbier, "L'industrialisation des techniques" en: Roger Chartier, y Henri-Jean Martin (dir.), *op. cit.*; Anthony Griffiths, *Prints and Printmaking. An Introduction to the History and Techniques.* Los Ángeles, University of California Press, 1996; Paul Jobling y David Crowley, *Graphic Design. Reproduction and Representation since 1800.* Manchester University Press, 1996; Michael Twyman, *The British Library Guide to Printing. History and Techniques,* Toronto, University of Toronto Press, 1999; Philip Gaskell, *Nueva introducción a la bibliografía material.* Gijón, Trea, 1999.

[16] Dean de la Motte; Jeannene Przyblyski, *op. cit.*, p. 5.

[17] Para una aproximación a la litografía en la Argentina cfr. Bonifacio Del Carril, "El grabado y la litografía" en: *Historia general del arte en la Argentina.* Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, tomo III, 1984; Alejo B. González Garaño, "La litografía argentina de Gregorio Ibarra (1837-1852)" en: *Contribuciones para el estudio de la historia de América: Homenaje al Doctor Emilio Ravignani,* Buenos Aires, Peuser, 1941; *Exposición de las obras de Bacle existentes en la colección de Alejo B. González Garaño.* Buenos Aires, Ediciones de Amigos del Arte, 1933; Félix Ugarteche, *La imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo.* Buenos Aires, Talleres Gráficos R. Canals, 1929.

[18] Luis Príamo refiere el primer fotograbado de medio tono a la publicación *La Ilustración Sud-Americana* el 16 de junio de 1894; sin embargo, hay referencias anteriores: Ugarteche provee el dato de *La Voz del Arte,* que en 1893 habría publicado el primer fotograbado argentino.

Luis Príamo, "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; Ugarteche, *op. cit.*, p. 390.

[19] 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.

[20] Para una perspectiva sobre los objetos impresos y las imágenes en el siglo XIX véase Ségolène Le Men, *op. cit.*; Michel Melot, *op. cit.*; Peter Sinnema, *Dynamics of the Pictured Page. Representing the Nation in the* Illustrated London News. Vermont, Ashgate, 1998.

[21] Ségolène Le Men, *op. cit.*, p. 229.

[22] Estas innovaciones se observan a partir de 1902 en las ilustraciones de Navarrete.

[23] Richard Ohmann, quien analiza el fenómeno del nacimiento del *magazine* en los Estados Unidos, lo sitúa en 1895, cuando *Munsey's Magazine* opera su transformación de periódico (*journal*) a revista (*magazine*); cfr. *Selling Culture. Magazines, Markets and Class at the Turn of the Century.* London-New York, Verso, 1996.

[24] Beatriz Sarlo, "Prólogo" en: Roberto J. Payró, *Obras.* Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, pp. XVI-XVII.

[25] Agradezco a Andrea Cordobés haberme sugerido esta categorización.

[26] Amalia Elena Mella, "La escritura de lo inmediato" en: Alfredo Rubione (dir. del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas.* Volumen V (director de la obra Noé Jitrik), Buenos Aires, Emecé, 2006, p. 587.

[27] Gladys Onega, *La inmigración en la literatura argentina, 1880-1910.* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, pp. 108-111.

[28] *Caras y Caretas,* a. 2, n. 15, Buenos Aires, 14 de enero de 1899.

[29] *Caras y Caretas,* a. 5, n. 172, Buenos Aires, 18 de enero de 1902.

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

[31] *Ibid.*, p. 19.

[32] *Caras y Caretas,* a. 5, n. 172, Buenos Aires, 18 de enero de 1902.

[33] *Caras y Caretas,* a. 5, n. 179, Buenos Aires, 8 de marzo de 1902.

[34] 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 E.T.A. Hoffman, dando origen hacia 1870 en nuestro país a una narrativa alejada del realismo y el naturalismo. Cfr. Juan José Delaney, "Sobre los orígenes de la literatura fantástica, policial y de ficción científica en la Argentina", en Alfredo Rubione, *op. cit.*, pp. 607-632.

[35] *Caras y Caretas,* a. 10, n. 456, Buenos Aires, 29 de junio de 1907.

[36] *Ibidem.*

[37] *Caras y Caretas,* a. 10. n. 450, Buenos Aires, 18 de mayo de 1907.

[38] *Caras y Caretas,* a. 10. 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.

[39] Juan José Delaney, *op. cit.*, p. 612. Cfr. también Marcelo Monserrat (comp.), *La ciencia en la Argentina de entre siglos.* Buenos Aires, Manantial, 2000.

[40] Beatriz Sarlo, "Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica" en: Horacio Quiroga, *Todos los cuentos.* Edición crítica coordinada por Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, Madrid, FCE, 1996, pp. 1274-1292.

[41] *Ibidem,* p. 1288.

[42] *Caras y Caretas,* a. 4, n. 145, Buenos Aires, 13 de julio de 1901.

[43] *Caras y Caretas,* a. 10, n. 451, Buenos Aires, 25 de mayo de 1907.

[44] *Ibidem.*

[45] Horacio Quiroga, carta de Buenos Aires, fechada en mayo 7 de 1907, en Horacio Quiroga, *Obras. Diario y correspondencia.* Jorge Lafforgue y Pablo Rocca (ed.), Buenos Aires, Losada, 2007, p. 149.

[46] Sobre la fotografía en *Caras y Caretas,* véase el capítulo de Verónica Tell en este mismo volumen y Sandra Szir, "Memoria colectiva y mensaje visual masivo. Experiencia cultural y fotografía en *Caras y Caretas*" en: *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música,* Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2004, Cd rom.

[47] *Caras y Caretas,* a. 10, n. 454, Buenos Aires, 15 de junio de 1907.

[48] *Caras y Caretas,* a. 10, n. 472, Buenos Aires, 26 de octubre de 1907.

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

[50] 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 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 (org.), *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale.* Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, pp. 16-17.

[51] Horacio Quiroga, carta de San Ignacio, fechada en marzo 7 de 1916, en Horacio Quiroga, *op. cit.,* p. 273. Agradezco a Geraldine Rogers la sugerencia de utilizar esta correspondencia como fuente.

[52] *Ibidem,* carta de San Ignacio, fechada en marzo 1° de 1914, p. 272. Alejandro Sirio fue un ilustrador que colaboró en *Caras y Caretas* a partir de 1912.

[53] *Ibidem,* carta de Buenos Aires, fechada el 16 de septiembre de 1907, pp. 153-154.

[54] En relación con la cultura visual como un sistema complejo cfr. Margaret Cohen, y Anne Higonnet, "Complex Culture" en: Vanessa Schwartz y Jeannene M. Przyblyski (ed.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader.* New York, Routledge, 2004, pp. 23-25.

[55] Con respecto a la profesionalización del escritor cfr. 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", *ibidem.* Sobre el proceso de profesionalización del artista cfr. el artículo de María Isabel Baldasarre en el presente libro.

[56] Laura Malosetti Costa, *op. cit.,* pp. 16-17.

[57] 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 y Navarrete.

[58] Para los datos biográficos cfr. "Francisco Fortuny", *Éxito Gráfico,* v. IV, n. 37, 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, Elche, 1962; Vicente Osvaldo Cutolo, *Diccionario de alfónimos y seudónimos de la Argentina (1800-1930).* Buenos Aires, 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. 2, n. 53, 7 de octubre de 1899.

[59] *Éxito Gráfico, op. cit.*

[60] Dalmiro Corti, *op. cit.*

[61] *Caras y Caretas,* a. 4, n. 165, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1901.

[62] *Caras y Caretas,* a. 4, n. 147, Buenos Aires, 27 de julio de 1901.

[63] *Caras y Caretas,* a. 4, n. 150, Buenos Aires, 17 de agosto de 1901.

[64] Horacio Quiroga, Buenos Aires, 14 de octubre de 1907, en Horacio Quiroga, *op. cit.,* p. 156.

[65] *Caras y Caretas,* a. 2, n. 53, Buenos Aires, 7 de octubre de 1899.

[66] Citado en Laura Malosetti Costa, *Collivadino.* Buenos Aires, El Ateneo, 2006, pp. 133-155.

[67] Cfr. Laura Malosetti Costa, *ibidem.*

[68] Ségolène Le Men, *op. cit., La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet,* París, CNRS, 2002, p. 12.

[69] Cfr. Peter W. Sinnema, *op. cit.,* pp. 51-84.

[70] "Nuestras visitas a *Caras y Caretas*", *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas,* a. III, n. 31, Buenos Aires, julio de 1912.

[71] "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,* n. 31, Buenos Aires, julio de 1908, pp. 113-115.

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

[73] "Los ilustradores del libro. Conferencia de E. Ximens", *La Noografía,* a. I, n. 9, Buenos Aires, septiembre de 1899, pp. 137-140.

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