

INMEDIACIONES DE LA COMUNICACIÓN

VOLUMEN 12 / N°2 - JULIO - DICIEMBRE 2017

LA PÁGINA GRÁFICA. INTERMEDIALIDADES DEL IMPRESO ILUSTRADO

PRESENTACIÓN

SANDRA SZIR, Editora Invitada / Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), Argentina. IMPRESOS QUE INTERPELAN LA MIRADA. ACERCA DE LA CULTURA GRÁFICA

ARTÍCULOS

MARÍA DE FÁTIMA MEDEIROS DE SOUZA, Universidade de Brasília (UnB), Brasil. IMAGENS PARA INSTRUIR. ESTUDO DAS ESTAMPAS QUE COMPÕEM A EDIÇÃO PORTUGUESA DO POEME AS PLANTAS DE RICARDO DE CASTEL

MARÍA JOSÉ PATRICIA ROJAS RENDÓN. Investigadora independiente, México. LOS IMPRESOS POBLANOS EFÍMEROS. UNA MIRADA A "TERTULIA DE PULPERÍA" DE JOSÉ A. ARRIETA, 1851

CANDELA MARINI, Duke University, Estados Unidos. EL PATRIOTISMO DEL *CORREO DEL DOMINGO*: FICCIONES DE GUERRA Y SOLDADOS

ANA BONELLI ZAPATA, Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina. IMAGEN IMPRESA Y CIUDAD, BUENOS AIRES (1890-1910)

CATALINA FARA, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. RECUERDOS DE LA "GRAN ALDEA". USOS DE IMÁGENES DEL PASADO URBANO DE BUENOS AIRES (1910-1936)

ALDANA VILLANUEVA, Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina. IMAGEN IMPRESA Y ACCIÓN SOCIAL. LA DECORACIÓN DEL LIBRO AL INTERIOR DEL PROYECTO CULTURAL DE ATALAYA (1922-1927)

MARÍA LAURA SCHAUFLEr, Centro de Investigaciones en Mediatizaciones (CIM), Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina. EROTISMO Y MEDIATIZACIONES. REVISTAS FEMENINAS EN LA ARGENTINA DE LA DÉCADA DEL 60

ENTREVISTAS

CULTURA GRÁFICA. INTERFAZ DE SABERES.
ENTREVISTA A DRA. MARINA GARONE GRAVIER. Investigadora de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

FOTOGRAFÍAS

LEO BARIZZONI. Fotógrafo y docente de la Facultad de Comunicación y Diseño, Universidad ORT Uruguay. LECTORES, CULTURA IMPRESA Y PRÁCTICAS URBANAS

INMEDIACIONES DE LA COMUNICACIÓN

VOLUMEN 12/Nº2 - JULIO-DICIEMBRE 2017

INMEDIACIONES DE LA COMUNICACIÓN

Escuela de Comunicación, Universidad ORT Uruguay

Av. Uruguay 1185- 11100

Montevideo, Uruguay

Tel. (00598) 2 908 0677

Fax. (0598) 2 908 0680

www.ort.edu.uy

E-mail: inmediaciones@ort.edu.uy

<https://revistas.ort.edu.uy/inmediaciones-de-la-comunicacion>

Año de publicación 2017

ISSN 1510-5091 - ISSN DIGITAL 1688-8626

DOI 10.18861/IC.2017.12.2

Publicación semestral

AUTORIDADES ACADÉMICAS DE LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN

**DECANO DE LA FACULTAD DE
COMUNICACIÓN Y DISEÑO**
ING. EDUARDO HIPOGROSSO

SECRETARIO DOCENTE
DR. HÉCTOR BAJAC

**COORDINADORA ACADÉMICA DE
COMUNICACIÓN**
LIC. VIRGINIA SILVA PINTOS, MSC

**COORDINADOR ACADÉMICO
DE AUDIOVISUAL**
MAG. GERARDO CASTELLI

COORDINADOR ACADÉMICO DE PERIODISMO
MAG. DANIEL MAZZONE

COORDINADOR ACADÉMICO DE SONIDO
TDS GUILLERMO MARCHESE

**COORDINADOR DE DESARROLLO
ACADÉMICO**
DR. LAUTARO COSSIA

CATEDRÁTICA DE PUBLICIDAD
MONTSERRAT RAMOS

**CATEDRÁTICA ASOCIADA DE METODOLOGÍA
Y PROYECTOS FINALES**
LIC. MARÍA FORNI

**CATEDRÁTICO DE REALIZACIÓN
CINEMATOGRÁFICA**
LIC. ÁLVARO BUELA

INMEDIACIONES DE LA COMUNICACIÓN

VOLUMEN 12/Nº 2 - JULIO-DICIEMBRE 2017

DIRECTOR

Lautaro Cossia
cossia@ort.edu.uy

EDITORA INVITADA

Dra. Sandra M. Szir
Universidad de Buenos Aires (UBA),
Universidad Nacional de San Martín
(UNSAM) y Centro Argentino de
Investigadores de Arte (CAIA), Argentina

COMITÉ EDITORIAL

Virginia Silva Pintos
Universidad ORT Uruguay

Gerardo Castelli
Universidad ORT Uruguay

Montserrat Ramos
Universidad ORT Uruguay

Daniel Mazzone
Universidad ORT Uruguay

Héctor Bajac
Universidad ORT Uruguay

CONSEJO ASESOR

Patricia Bernal
Pontificia Universidad Javeriana
Colombia

José Carlos Lozano Rendón
Texas A&M International University
Estados Unidos

María Cecilia Reviglio
Universidad Nacional de Rosario
Argentina

Erick Rolando Torrico Villanueva
Universidad Andina Simón Bolívar
Estado Plurinacional de Bolivia

Natalia Raimondo Anselmino
Universidad Nacional de Rosario
Argentina

Perla Chinchilla
Universidad Iberoamericana
México

Martín Becerra
Universidad Nacional de Quilmes
Argentina

José Marques de Melo
Universidade de São Paulo
Brasil

José Luis Fernández
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Sandra Valdettaro
Universidad Nacional de Rosario
Argentina

Guido Vespucci
Universidad Nacional de Mar del Plata
Argentina

CORRECCIÓN DE FORMATO

René Fuentes

DISEÑO Y ARMADO

Pablo González

DISEÑO WEB

Matilde Martí y Fernando Benedictti

COLABORACIÓN ESPECIAL

Adriana Fernández
Ana Ruiz
Rosana Izquierdo

InMediaciones de la Comunicación es una revista académica arbitrada e indexada que publica desde 1998 la Escuela de Comunicación de la Facultad de Comunicación y Diseño de la Universidad ORT Uruguay. El propósito está centrado en la publicación de artículos inéditos y la difusión de la producción teórica e investigativa en el campo de la comunicación y disciplinas afines. El contenido está dirigido a investigadores, docentes, estudiantes de grado y posgrado, poniendo en circulación material escrito que son previamente seleccionados por el Consejo Editorial con la intervención de árbitros externos.

InMediaciones de la Comunicación tiene una política de acceso abierto, recibe textos en español, inglés y/o portugués y los autores no pagan ningún costo por el procesamiento y el envío de los artículos a la revista. La revista se presenta en formato papel y en formato digital, ajustándose de ese modo a los estándares internacionales de las revistas académicas y journals nacionales e internacionales.

InMediaciones de la Comunicación is an indexed and arbitrated academic magazine that is published since 1998 by the School of Communications, Faculty of Communications and Design of Universidad ORT Uruguay. Its main aim is centred in the publishing of new, unpublished, articles and in the release of the theoretic and investigative production in the field of communication and other related areas. The content is aimed at researchers, undergraduate and postgraduate students, putting written material in circulation which is previously selected by the Editorial Council with the intervention and cooperation of external arbitrators.

InMediaciones de la comunicación has an open access policy, receiving texts in Spanish, English and Portuguese; the authors do not have to pay for the processing and delivery of the articles to the magazine. The magazine is presented in paper and in digital format thereby adjusting itself to the international standards of national and international academic magazines and journals.



La publicación *Inmediaciones de la Comunicación* (ISSN 1510-5091 - ISSN digital: 1688-8626) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.

SUMARIO

LA PÁGINA GRÁFICA. INTERMEDIALIDADES DEL IMPRESO ILUSTRADO

PRESENTACIÓN

SANDRA SZIR, Editora Invitada / Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), Argentina. IMPRESOS QUE INTERPELAN LA MIRADA. ACERCA DE LA CULTURA GRÁFICA**21**

ARTÍCULOS

MARÍA DE FÁTIMA MEDEIROS DE SOUZA, Universidade de Brasília (UnB), Brasil. IMÁGENES PARA INSTRUIR. ESTUDIO DE LAS LAMINAS QUE COMPONEN LA EDICIÓN PORTUGUESA DEL POEMA AS PLANTAS DE RICARDO DE CASTEL.....**31**

MARÍA JOSÉ PATRICIA ROJAS RENDÓN, Investigadora independiente, México. LOS IMPRESOS POBLANOS EFÍMEROS. UNA MIRADA A “TERTULIA DE PULPERÍA” DE JOSÉ A. ARRIETA, 1851**49**

CANDELA MARINI, Duke University, Estados Unidos. EL PATRIOTISMO DEL *CORREO DEL DOMINGO*: FICCIONES DE GUERRA Y SOLDADOS.....**73**

ANA BONELLI ZAPATA, Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina. IMAGEN IMPRESA Y CIUDAD, BUENOS AIRES (1890-1910).....**99**

CATALINA FARA, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. RECUERDOS DE LA “GRAN ALDEA”. USOS DE IMÁGENES DEL PASADO URBANO DE BUENOS AIRES (1910-1936)..... **129**

ALDANA VILLANUEVA, Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina. IMAGEN IMPRESA Y ACCIÓN SOCIAL. LA DECORACIÓN DEL LIBRO AL INTERIOR DEL PROYECTO CULTURAL DE ATALAYA (1922-1927)..... **149**

MARÍA LAURA SCHAUFLEr, Centro de Investigaciones en Mediatizaciones (CIM), Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina. EROTISMO Y MEDIATIZACIONES. REVISTAS FEMENINAS EN LA ARGENTINA DE LA DÉCADA DEL 60..... **173**

ENTREVISTAS

CULTURA GRÁFICA. INTERFAZ DE SABERES. ENTREVISTA A **DRA. MARINA GARONE GRAVIER**, Investigadora de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)..... **201**

FOTOGRAFÍAS

LEO BARIZZONI, Fotógrafo y docente de la Facultad de Comunicación y Diseño, Universidad ORT Uruguay. LECTORES, CULTURA IMPRESA Y PRÁCTICAS URBANAS..... **211**

SUMMARY

THE GRAPHIC PAGE. INTERMEDIALITIES OF THE ILLUSTRATED PRINT

PRESENTATION

SANDRA SZIR, Guest Editor / Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), Argentina. PRINTED THAT INTERVIEW THE LOOK. ABOUT THE GRAPHIC CULTURE **21**

ARTICLES

MARÍA DE FÁTIMA MEDEIROS DE SOUZA, Universidade de Brasília (UnB), Brazil. IMAGES TO INSTRUCT. A STUDY OF THE ILLUSTRATIONS THAT MAKE UP THE PORTUGUESE EDITION OF THE POEM AS *PLANTAS* BY RICARDO DE CASTEL..... **31**

MARÍA JOSÉ PATRICIA ROJAS RENDÓN, Independent researcher, México. PUEBLA 'S EPHEMERAL PRESS. A LOOK AT "TERTULIA DE PULPERÍA" BY JOSÉ A. ARRIETA, 1851..... **49**

CANDELA MARINI, Duke University, United States. THE PATRIOTISM OF THE *SUNDAY POST*: FICTIONS OF WAR AND SOLDIERS..... **73**

ANA BONELLI ZAPATA, Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina. PRINTED IMAGE AND CITY, BUENOS AIRES (1890-1910)..... **99**

CATALINA FARA, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. MEMORIES FROM THE "GREAT VILLAGE". USES OF IMAGES FROM BUENOS AIRES URBAN PAST (1910-1936) **129**

ALDANA VILLANUEVA, Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina. PRINTED IMAGE AND SOCIAL ACTION. THE DECORATION OF THE BOOK FROM THE INTERIOR OF ATALAYA'S CULTURAL PROJECT (1922-1927) **149**

MARÍA LAURA SCHAUFLEr, Centro de Investigaciones en Mediatizaciones (CIM), Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina. EROTISM AND MEDIATIZATIONS. WOMEN'S MAGAZINES IN THE ARGENTINA OF THE SIXTIES..... **173**

INTERVIEWS

GRAPHIC CULTURE: KNOWLEDGE INTERFACE. INTERVIEW TO **DRA. MARINA GARONE GRAVIER**, Researcher of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)..... **201**

PHOTOGRAPHS

LEO BARIZZONI, Photographer and teacher at the Facultad de Comunicación y Diseño, Universidad ORT Uruguay. READERS, PRINTED CULTURE AND URBAN PRACTICES **211**

SUMÁRIO

A PÁGINA GRÁFICA. A INTERMEDIALIDADE DO IMPRESSO ILUSTRADO

APRESENTAÇÃO

SANDRA SZIR, SANDRA SZIR, Editora Convidada / Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), Argentina. IMPRESSO QUE INTERPELAM O OLHAR. CULTURA GRÁFICA: INTERFACE DOS SABERES.....**21**

ARTIGOS

MARIA DE FÁTIMA MEDEIROS DE SOUZA, Universidade de Brasília (UnB), Brasil. IMAGENS PARA INSTRUIR. ESTUDO DAS ESTAMPAS QUE COMPÕEM A EDIÇÃO PORTUGUESA DO POEME AS PLANTAS DE RICARDO DE CASTEL.....**31**

MARIA JOSÉ PATRICIA ROJAS RENDÓN, Pesquisadora independente, México. EDITORA EPHEMERAL DE PUEBLAS. UM OLHAR SOBRE A “TERTÚLIA DE PULPERÍA” DE JOSÉ A. ARRIETA, 1851**49**

CANDELA MARINI, Universidade Duke, Estados Unidos. O PATRIOTISMO DO *SUNDAY POST*: FICÇÕES DE GUERRA E DE SOLDADOS**73**

ANA BONELLI ZAPATA, Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina. IMAGEM IMPRESSA E CIDADE, BUENOS AIRES (1890-1910).....**99**

CATALINA FARA, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. MEMÓRIA DE UM “GRANDE VILAREJO”. USOS DE IMAGENS URBANAS DE BUENOS AIRES DO PASSADO (1910-1936) **129**

ALDANA VILLANUEVA, Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina. IMAGEM IMPRESSA E AÇÃO SOCIAL. A ILUSTRAÇÃO DO LIVRO NO INTERIOR DO PROJETO CULTURAL DE ATALAYA (1922-1927)..... **149**

MARÍA LAURA SCHAUFLEr, Centro de Investigaciones en Mediatizaciones (CIM), Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina. EROTISMO E MEDIATIZAÇÕES. REVISTAS FEMININAS NA ARGENTINA DOS ANOS 60..... **173**

ENTREVISTAS

IMPRESSOS QUE INTERPELAM O OLHAR. NO TOCANTE À CULTURA GRÁFICA. ENTREVISTA A **DRA. MARINA GARONE GRAVIER**, Pesquisadora da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)..... **201**

FOTOGRAFIAS

LEO BARIZZONI, Fotógrafo e professor da Facultad de Comunicación y Diseño, Universidad ORT Uruguay. LEITORES, CULTURA IMPRESSA E PRÁTICAS URBANAS **211**

El reto de la visibilidad

La nueva aparición de *InMediaciones de la Comunicación* nos sigue planteando desafíos. Por un lado, el desafío de sostener una política editorial que apuesta desde hace años a la publicación de artículos de calidad. Es decir, artículos que cumplan con las pautas de presentación requeridas y ofrezcan contenidos que garanticen rigurosidad y actualidad en torno de la temática propuesta en cada una de las convocatorias. En tal sentido, los esfuerzos por consolidar la producción académica y la participación de editores invitados nos han permitido abrir el horizonte y publicar trabajos de investigadores de diferentes regiones, reuniendo en cada volumen la mirada de especialistas de distintos países que nos ayudan a fortalecer el debate sobre el complejo mundo de la comunicación y las ciencias sociales.

Asimismo, y de manera complementaria a dicha apuesta por la calidad, el desarrollo de una revista académica-científica también conlleva el desafío de extender las fronteras y los alcances de su circulación: hacer que su producción gane mayor visibilidad y contribuya al diálogo abierto entre investigadores, especialistas, docentes y estudiantes. Con ese reto por delante, se ha buscado optimizar el funcionamiento de la revista y hoy presenta, ya consolidada, una periodicidad semestral tanto en soporte papel como en formato digital, lo cual permite que esta experiencia editorial iniciada en 1998 amplíe los márgenes de distribución.

En este marco, la reciente recategorización e inclusión de *InMediaciones de la Comunicación* en el Catálogo de revistas en línea de Latindex constituye un mojón importante y subraya los esfuerzos compartidos para cumplir con los criterios de calidad editorial exigidos por los estándares internacionales. Pero es, además, una instancia imprescindible para reforzar la presencia en el campo de las publicaciones iberoamericanas e ingresar a nuevas bases de datos. Tal como reza el lema de la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (RedALyC), “La ciencia que no se ve, no existe”. De allí, por lo tanto, la necesidad de consolidar el camino trazado y posibilitar de esa manera el acceso a las reflexiones y conocimientos que la revista ayuda a difundir.

El presente volumen de *InMediaciones de la Comunicación*, centrado en el análisis sobre la producción, circulación y consumo de la imagen impresa, ya es parte de esos desafíos.

LAUTARO COSSIA | DIRECTOR

EDITORIAL

The challenge of visibility

The new edition of *InMediaciones de la Comunicación* continues to present us with challenges. On the one hand, the challenge of keeping up with an editorial policy which has been betting for many years towards the publishing of quality articles. That is to say, articles that stick to the submission requirements and that offer content which could guarantee strictness and topicality among the proposed subject in each of the new calls. In that respect, the efforts for consolidating the academic production and the participation of guest editors have allowed us to open the horizon and accept works of researchers belonging to different regions, reuniting in each volume the view of experts of several countries who help us strengthen the debate in the complex world of communication and social sciences.

Moreover, and in a complementary way to that bet for quality, the development of an academic-scientific magazine also entails the challenge of expanding the borders and the reach of its circulation: making its production to gain more visibility and to contribute to the open dialogue between researchers, information experts, teachers and students. With that challenge to come, we have sought to optimize the functioning of the magazine and nowadays it presents, being consolidated, its biannual appearance both in the printed and digital format, which allows that this editorial experience, that began in 1998, could expand the distribution and reach margins.

In this framework, the recent recategorization and inclusion of *InMediaciones de la Comunicación* in the Latindex Catalogue constitutes a milestone which underlines the shared efforts to comply with the quality editorial criteria required by the international standards. But it is also a fundamental step for our magazine to reinforce its emergence in the field of Iberoamerican publications and to access new databases. As the motto of the Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (RedALyC) expresses, “The Science that can’t be seen, doesn’t exist”. From that arises the need to consolidate the signaled path which could permit an increased use of the reflections and knowledge the magazine helps to divulge.

The present volume of *InMediaciones de la Comunicación*, based on the analysis about the production, circulation and consumption of the printed image, has become a part of those challenges.

LAUTARO COSSIA | DIRECTOR

O desafio da visibilidade

A nova aparição de *InMediaciones de la Comunicación* segue nos apresentando desafios. Por um lado, está o desafio de sustentar uma política editorial que aposta, há anos, na publicação de artigos de qualidade. Isto é, artigos cumpridores das pautas de apresentação requeridas, com conteúdos que garantam o rigor e a atualidade da temática proposta, em cada uma das convocatórias. Neste sentido, os esforços por consolidar a produção acadêmica e a participação de editores convidados nos permitiram abrir o horizonte e receber trabalhos de pesquisadores de diferentes regiões, reunindo em cada volume o olhar de especialistas de diferentes países, ajudando-nos a fortalecer o debate dentro do complexo mundo da comunicação e das ciências sociais.

Aliás, para complementar essa forte aposta pela qualidade, é fundamental o desenvolvimento de uma revista acadêmico-científica que encare o desafio de ampliar também as fronteiras e os alcances de sua circulação: fazer sua produção ganhar maior visibilidade e contribuir para o diálogo aberto entre pesquisadores, especialistas da informação, professores e estudantes. Com esse desafio pela frente, buscou-se otimizar o funcionamento da revista, apresentando hoje, de forma já consolidada, sua publicação semestral tanto impressa como em formato digital, permitindo que esta experiência editorial, iniciada em 1998, amplie suas margens de distribuição e alcance.

Neste sentido, a recente recategorização e inclusão de *InMediaciones de la Comunicación* no Catálogo Latindex é um patamar importante, destacando os esforços compartilhados para o cumprimento dos critérios de qualidade editorial exigidos pelos padrões internacionais. Outrossim, é também uma instância imprescindível para a nossa revista fortalecer sua presença no campo das publicações ibero-americanas, entrando nos novos bancos de dados, como prima o lema da Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (RedALyC), “A ciência que não se vê, não existe”. Daí, portanto, a necessidade de consolidar o caminho traçado e de possibilitar, portanto, um uso crescente das reflexões e dos conhecimentos que a revista ajuda a difundir.

O presente volume de *InMediaciones de la Comunicación*, centrado na análise sobre a produção, a circulação e o consumo da imagem impressa, já é parte desses desafios.

LAUTARO COSSIA | DIRECTOR



LA PÁGINA GRÁFICA.
INTERMEDIALIDADES DEL
IMPRESO ILUSTRADO

Impresos que interpelan la mirada

Acerca de la cultura gráfica

► SANDRA SZIR

sandraszir23@gmail.com - Editora Invitada / Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), Argentina.

La historia de las ediciones ilustradas representa un amplio campo de estudio dentro de la cultura impresa que, aunque despliega una serie de temas y problemas singulares, involucra una pluralidad de aspectos a estudiar. Desde una perspectiva histórico cultural, dado los dominios que abarca y la multiplicidad de perspectivas que admite, demanda una convergencia interdisciplinar donde la historia del libro, la historia del arte y de la comunicación visual, el diseño gráfico, la bibliografía y la sociología cultural son algunas de las aproximaciones posibles.

El campo de objetos que considera se remonta al momento de aparición de la imprenta, en los albores de la cultura impresa, cuando las imágenes reproducidas a partir de distintos medios tecnológicos se emplazaron en el soporte de la página cumpliendo muy diversas funciones. El aporte de la historia del libro implica considerar la cultura impresa como un conjunto de objetos –libros, publicaciones periódicas, folletos y otros– a la vez que, a sus procesos de producción, circuitos y modos de circulación y disseminación de lo escrito, conjuntamente con los usos de lo impreso y las prácticas de lectura (Chartier, 1987; Eisenstein, 2010). Este campo disciplinar brinda pues, una cantera continua de herramientas y ofrece un conjunto activo que permite trazar relaciones entre los enfoques eruditos y técnicos de una bibliografía material más descriptiva (Gaskell, 1998), o los métodos y las aproximaciones de la historia social (el mundo social y técnico de la imprenta, sus prácticas y modos de hacer)¹, y la sociología de la cultura (las variables de la difusión y el

¹ Entre una amplia y provechosa bibliografía que contempla estos aspectos pueden verse los cuatro tomos de la *Histoire de l'édition française* (Chartier y Martin, 1989-1991).

consumo)². Puede mencionarse asimismo a la paleografía cultural que analiza los gestos y prácticas de la escritura en sus contextos técnicos y culturales. Armando Petrucci (1999) observa el mundo de los tipógrafos, impresores, ilustradores, grabadores, y otros productores, a menudo actores anónimos, y destaca su rol y sus competencias técnicas y visuales que devienen huellas en el impreso.

Pero en el encuentro de la cultura impresa con la cultura de la imagen, accedemos a una complejidad significativa ya que el análisis de las imágenes devuelve en parte la interdisciplinariedad a una necesidad de especificidad disciplinar. Sin embargo, la imagen impresa en la mayoría de los casos está ligada a lo escrito, comparte con él el espacio de la página o del impreso. Pero del mismo modo que históricamente las tecnologías de reproducción de las imágenes no fueron siempre compatibles con las de impresión de los textos³, el estudio conjunto de la materialidad y visualidad de la imagen junto con el de los discursos ha sido problemático. Con auxilio de la semiótica, las metodologías propuestas deben ser contrastadas con las particularidades históricas que señalan una variedad de encuentros y de sentidos entre imagen y texto (Le Men, 1995 y 2002; Nicolajeva y Scott, 2006).

Pero esta cultura impresa en relación con la de la imagen devino más gráfica en el siglo XIX (Twyman, 1994) al momento en que los rasgos no verbales, las características que apelan esencialmente a ser vistas, se tornaron más frecuentes. Estas cualidades visuales, portan un sentido en sí mismas, agregan algo a nuestra comprensión o sugieren una dimensión extra de significado o una vía alternativa para su comprensión a través de la mirada.

En efecto, a partir del siglo XIX, la invención de nuevas tecnologías de reproducción de imágenes y el desarrollo de otras ya existentes, permitieron que la capacidad de producción se multiplicara, generando cambios en los costos y tiempos de fabricación y aumentando la puesta en circulación de ejemplares ilustrados. Un orden social diferente, el acceso a la alfabetización por parte de públicos más amplios, así como otros factores políticos, sociales y culturales y la ampliación de los usos de la imagen, produjo una cultura visual impresa o cultura gráfica, de significación inédita en términos cuantitativos y cualitativos.

Estos objetos gráficos, a menudo de carácter efímero y desatendidos, y otras veces de una amplia circulación y vasta presencia en colecciones públicas y privadas, ofrecen un testimonio acerca de la importancia cultural que han tenido como modo de comunicación en diversos campos sociales, como el político, científico o pedagógico. Con su extensa historia, la página ilustrada

2 Un ejemplo lo constituye Robert Darnton (1990; 2006).

3 Se debe a que los sistemas de impresión corresponden a sistemas en relieve (los tipos móviles y la xilografía, de matriz de madera), planos (litografía, matriz de piedra) o en hueco (grabado en metal). La impresión de tipos móviles es por lo tanto compatible sólo con la xilografía (y con el fotograbado desde fines del siglo XIX). El huecograbado y la litografía no pueden imprimirse conjuntamente en la misma página con los textos.

impresa en sus múltiples soportes ha conocido un acceso y masividad amplia y creciente, desafiada en la actualidad por la tecnología digital. Ha experimentado a su vez transformaciones que van de lo tecnológico a lo visual y al diseño y marcan una gran cantidad de estrategias y modalidades de relación entre texto e imagen, de utilización del color y de variados recursos estéticos.

En América Latina, a pesar de su presencia en la vida cotidiana de gran cantidad de sociedades, encontramos numerosas colecciones que esperan ser estudiadas en lo que respecta a sus tradiciones gráficas, práctica profesional de producción, diseño, modalidades visuales, tecnologías de reproducción y sus modos de apropiación por parte de los públicos consumidores. Aunque resulta un área de investigación de larga data, se encuentra en expansión y en búsqueda de su especificidad para definir sus preguntas y problemas y vincular los objetos, con sus procesos y prácticas de producción, sus usos y funciones, sus sentidos sociales y culturales.

Sería parcial e injusto trazar un estado de la cuestión de los estudios de cultura gráfica en la región de América Latina, podría afirmarse que a pesar de la enorme diversidad de escenarios y situaciones pueden generalizarse ciertos rasgos comunes. La imagen fue en ocasiones un recurso escaso, de usos plurales, de penosa ejecución, frecuentemente resuelta rápidamente y a menudo de carácter humilde, con la que los productores aspiraban alcanzar públicos más amplios, movidos tal vez por la atracción de lo visual. Se presenta regularmente una tensión entre los textos y las imágenes, por las modalidades de producción en las cuales los modos de procurarse los originales eran muy variados, por momentos se interpreta un signo visual, nacionalizando una representación visual tomada de una publicación europea.

Los artículos aquí presentados aportan un entrecruzamiento de miradas con las cuales manifiestan claramente la densidad de sentidos sociales que los impresos ilustrados en México, Brasil, Argentina, al igual que en otros países de la región –ya sean libros o publicaciones periódicas- pueden abrigar y revelar. Estos libros, diarios o revistas, de carácter científico, político o cultural exponen además su perfil de objeto material cuyas particularidades físicas y visuales exhiben nuevas significaciones.

En “Imagens para instruir. Estudo das estampas que compõem a edição portuguesa do poema *As Plantas* de Ricardo de Castel”, Fátima Medeiros de Souza describe a través del análisis de un libro ilustrado del siglo XVIII editado en Portugal, el rol que las imágenes cumplieron en la difusión de conocimientos y prácticas científicas. La cultura científica difundida por los intelectuales luso brasileños hizo uso del recurso de las imágenes junto con los textos para transmitir información acerca del conocimiento natural y de prácticas agrícolas, de acuerdo con modelos enciclopedistas. El grabado en metal, utilizado en ese periodo como un medio apto de difusión de saberes y valores en el contexto de la cultura ilustrada, potenciada por viajes explo-

ratorios y con impulsos políticos y económicos, tiñe además con un carácter didáctico al libro analizado. Un libro de poesía y ciencia, en formato portátil y económico, *As Plantas* de Ricardo de Castel, publicado en Lisboa en 1801 con imágenes producidas por el grabador portugués Eloy de Almeida, clasifica la naturaleza en un relato visual de su dominio por parte del hombre y de la cultura. Sus láminas no eluden, por otra parte, la vocación estética. El libro que la autora analiza, con sus imágenes tomadas de la edición francesa del poema, denota a su vez los fluidos intercambios entre culturas, productoras de imágenes a menudo intercambiables y reutilizadas para contextos y fines diferentes.

En “Los impresos poblanos efímeros. Una mirada a *Tertulia de pulquería*, de José A. Arrieta, 1851”, María José Rojas Rendón, considerando una pintura costumbrista del pintor de la ciudad de Puebla, México, compone un análisis del rol de los impresos políticos en las relaciones sociales de los intercambios de clase. A través de la identificación de los periódicos representados en la pintura -de acuerdo con la autora, elementos soslayados en interpretaciones anteriores acerca de la obra- descubre los debates políticos expresados en las hojas periódicas por medio de textos e imágenes. Mediante la exhibición en la pintura analizada de los periódicos, en los cuales las élites manifestaban su discurso contra “los abusos de la libertad de imprenta” y su descalificación de la clase popular como “clase peligrosa”, la autora muestra el poder de la prensa y la centralidad de su presencia material en los debates políticos y sociales.

En “El patriotismo del *Correo del Domingo*: ficciones de guerra y soldados”, Candela Marini expone las modalidades en las cuales un periódico ilustrado en Buenos Aires de la década de 1860 desplegó diversas estrategias en el uso de las imágenes y negoció así sentidos culturales y políticos. Desde el lugar de las élites que pretendían actuar como operadores de educación instructiva, dictaminadores de la moral y el gusto estético, el periódico colocó sus recursos en apoyo a la posición oficialista en la guerra de la Triple Alianza contra Paraguay. Las imágenes litográficas del *Correo del Domingo*, desarrollaron una pluralidad de usos, como el reporte de eventos de actualidad, ilustraciones de la ficción literaria y hasta fines comerciales. En este sentido, la convivencia de funciones diversas devela una de las características de las modalidades de producción visual de las publicaciones periódicas ilustradas, vinculada con la yuxtaposición de estilos artísticos diferentes y sentidos plurales a menudo bajo un contenido discursivo que se pretendía homogéneo, en este caso la argumentación patriótica oficialista.

La disposición de tecnologías visuales se multiplicó durante el siglo XIX y siguió desarrollándose durante el XX, así lo muestra Ana Bonelli Zapata en “Imagen impresa y ciudad, Buenos Aires (1890-1910)” que pone el foco en las representaciones de la ciudad en avisos de publicidad gráfica publicados

en distintos medios a fines del siglo XIX en Buenos Aires. El texto presenta la cultura gráfica y sus particularidades a partir del caso específico, se detiene en los clichés publicitarios creados en Gran Bretaña y utilizados en Buenos Aires, hecho que resulta elocuente para analizar las condiciones de producción de la fabricación de imágenes comerciales. Nos dice algo, además, acerca del contexto colonialista y de las relaciones entre América y Europa en ese marco de apropiación e intercambios. Algunas de esas publicidades, vinculan el espacio urbano con los ferrocarriles, una de las insignias de la modernidad y del movimiento que marcaron el espacio y el tiempo de la vida de las ciudades de fines del siglo XIX y representan parte de las imágenes que circularon socialmente en la cultura visual de entresiglos.

Ciudad y gráfica se ponen en relación nuevamente en “Recuerdos de la Gran Aldea. Usos de imágenes del pasado urbano de Buenos Aires 1910-1936” en el cual Catalina Fara describe el modo como las imágenes construyen una representación de un espacio dado, con su vocabulario visual y paisaje, y adquieren particularidades en un momento de la historia urbana que experimentaba significativas transformaciones materiales que impactaron fuertemente en los modos de vida cotidianos. Fara analiza en ese contexto como en diversos objetos impresos, tanto publicaciones periódicas como libros institucionales se utilizaron imágenes del pasado de Buenos Aires. Estos grabados de vistas urbanas del siglo XVIII y comienzos del XIX, y fotografías de fines del siglo XIX, sirvieron a funciones conmemorativas, nostálgicas o celebratorias de un presente transformado y modernizado. Esto produjo una dialéctica visual entre lo nuevo y lo viejo, que configuró los imaginarios de la ciudad moderna produciendo una tensión entre la nostalgia y el progreso y mostrando a las imágenes en el centro de esos intercambios.

En “Imagen impresa y acción social. La decoración del libro al interior del proyecto cultural de Atalaya (1922-1927)” Aldana Villanueva centra su mirada en la figura del crítico cultural Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya) y su desarrollo en producción de libros ilustrados con grabados en la década del 20 del siglo XX, proyecto cultural y pedagógico en los que cristalizó sus ideas anarquistas acerca de una práctica artística revolucionaria, anónima y colectiva del arte. Villanueva muestra como el análisis de los libros con grabados permite bucear en las zonas grises entre las llamadas artes mayores y menores. En ese marco Atalaya celebra la producción colectiva y artesanal, ya predicada por William Morris a fines del siglo XIX en Inglaterra de la cual surgieron muchas nociones del diseño gráfico moderno. Del mismo modo, Atalaya concebía al libro como un total armónico, donde debía primar el efecto de conjunto en el que lo visual y lo material conviven en consonancia, y así lo plasmó en los libros económicos de la Biblioteca de la Editorial La Campana de Palo.

Finalmente, en 'Erotismo y mediatizaciones. Revistas femeninas en la Argentina la década del 60', María Laura Schaufler, expone la densa interacción cultural que las revistas femeninas de los años 60, mantienen con un aspecto que se encontraba en proceso de transformación social en la época: la sexualidad. Percibida por parte de la sociedad como un ataque a la moral consuetudinaria, revistas como *Para Ti*, *Claudia*, entremezclaban contenidos de música, política, arte, guerra, erotismo. Los editores de estas publicaciones gráficas encuentran un nuevo objeto al que ofrecer su guía moral, los jóvenes, y hacia allí dirigen sus contenidos.

Estos trabajos en su conjunto, por un lado, afirman el peso social y cultural de la cultura gráfica y a la vez, reclaman mayor atención hacia ese universo que aún presenta zonas sin explorar.

REFERENCIAS

- Chartier, R. (dir.) (1987). *Les usages de l'imprimé*. París, Fayard.
- Chartier, R. y Martin, H. (dirs.) (1989-1991). *Histoire de l'édition française*, (4 tomos), París: Fayard/Promodis.
- Darnton, R. ([1979] 2006). *El negocio de la Ilustración: Historia editorial de la Encyclopédie, 1775-1800*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Darnton, R. (1990). *The Kiss of Lamourette: Reflections in Cultural History*. New York: Norton.
- Eisenstein, E. ([1979] 2010). *La imprenta como agente de cambio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gaskell, P. (1998). *Nueva introducción a la bibliografía material*. Gijón: Trea.
- Le Men, S. (1995). La question de l'illustration. En Roger Chartier (dir.), *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches* (pp. 229-247). Paris, IMEC Éditions- Maison des Sciences de l'homme.
- Le Men, S. (2002). *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*. Paris: CNRS.
- Nicolajeva, M. y Scott, C. (2006). *How Picturebooks Work*. New York: Routledge.
- Petrucci, A. (1999). *Alfabetismo, escritura, sociedad*. Barcelona: Gedisa.
- Twyman, M. (1994). El surgimiento del libro gráfico en el siglo XIX. En Robin Myers & Michael Harris (editors). *A Millenium of the Book: Production, Design and Illustration in Manuscript and Print, 900-1900* (pp. 135-180). Delaware: Oak Knoll Press.

IDENTIFICACIÓN DE LA EDITORA INVITADA

Sandra Szir es Doctora en Teoría e Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina; Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM), Argentina; y Licenciada en Artes por la UBA. Se desempeña como Profesora adjunta en “Teoría e Historiografía de las Artes Plásticas” en la UNSAM y en la UBA. Es profesora de posgrado en la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en IDAES-UNSAM. Dirige proyectos de investigación acerca de temas de historiografía así como de cultura gráfica y visual en la Argentina. Es autora del libro *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)* y de otros artículos en libros, publicaciones y congresos de la especialidad. En la actualidad es presidente del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) y dirige la colección “Caleidoscópica” de Comunicación Visual, de la Editorial Ampersand, Buenos Aires, Argentina.



ARTÍCULOS

Imagens para instruir

Estudo das estampas que compõem a edição portuguesa do livro de poemas *As Plantas*, de Ricardo de Castel¹

► MARIA DE FÁTIMA MEDEIROS DE SOUZA

medeiros_fatima@hotmail.com - Universidade de Brasília (UnB), Brasil

Fecha de recepción: 28 de octubre de 2017

Fecha de aceptación: 7 de diciembre de 2017

RESUMO

As estampas do gravador Romão Eloy de Almeida presentes na edição portuguesa do livro de poemas *As Plantas* de Ricardo de Castel são significativas como instrumentos de propagação dos valores defendidos pelos intelectuais luso-brasileiros do final do século XVIII. O livro de poemas foi impresso na Oficina Arco do Cego e se inscreve no conjunto de traduções que visavam promover a ascensão do nível educacional, cultural e econômico segundo os ideais iluministas. Sobressaem nas publicações científicas desse período, as obras de Botânica e os manuais destinados a instruir as práticas agrícolas. A tradução portuguesa da obra *As Plantas* se aproxima dessas publicações e se destaca por fornecer ao leitor os conhecimentos do mundo natural de forma agradável.

PALAVRAS-CHAVE: *Romão Eloy de Almeida, poesia didática, Iluminismo luso-brasileiro, Oficina tipográfica, calcográfica e literária do Arco do Cego.*

ABSTRACT

The engravings of the engraver Romão Eloy de Almeida in the Portuguese edition of the book of poems *The Plants* of Ricardo de Castel are significant as instruments for the propagation of the values defended by Luso-Brazilian intellectuals at the late eighteenth century. The book of poems was printed in Oficina Arco do Cego and is part of the set of translations aimed at promoting the rise of the educational, cultural and economic level according to the illuminist ideals. The works of Botany and the manuals to instruct agricultural practices stand out in the scientific publications of this period. The portuguese translation of the work *The Plants* comes close to these publications and stands out for providing the reader with the knowledge of the natural world in a pleasant way.

KEYWORDS: *Romão Eloy de Almeida, didactic poetry, Portuguese-Brazilian illuminism, Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária do Arco do Cego.*

¹ Uma versão desse artigo foi apresentada no IX Congresso Internacional de Teoria e História das Artes XVII-Jornadas CAIA, realizado em Buenos Aires, Argentina, entre os dias 27 e 30 de setembro de 2017.

INTRODUÇÃO

A cultura científica em Portugal durante os séculos XVIII e XIX promoveu um volume significativo de publicações². Um aspecto marcante nessa produção bibliográfica é a diversidade de tipologias textuais e imagéticas, presente tanto nas edições de caráter científico e prático quanto nas que aliam ciência e literatura. Para enfatizar os escritos que aliam poesia e ciência, este artigo trata das imagens produzidas pelo gravador português, Romão Eloy de Almeida (?-1822), para o poema *As Plantas*, de Ricardo de Castel (1758-1832)³. Eloy de Almeida esteve no Brasil em 1809 e alcançou certa proeminência entre artistas que formaram o grupo de gravadores da Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária do Arco do Cego (1799-1801). Alguns museus brasileiros guardam obras desse artista, caso da notória coleção da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da Universidade de São Paulo, e das obras que estão no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Nessas bibliotecas estão coleções de livros ilustrados, gravuras originais e um número significativo de traduções, dentre as quais se destacam as destinadas ao ensino das técnicas de gravuras e também os textos que buscavam promover o desenvolvimento de técnicas agrícolas nas colônias portuguesas.

As gravuras que ilustram o livro de Castel podem ser associadas às imagens das publicações que disseminavam os saberes ligados à *agricultura*, edições difundidas durante o século XVIII. Dessa forma, este artigo procura relacionar as ilustrações que acompanham o livro de Castel com a produção bibliográfica luso-brasileira, considerando o papel das imagens como difusoras das melhorias agrícolas e como propagadoras dos valores iluministas.

A Oficina Arco do Cego constitui um dos projetos empreendidos no contexto ilustrado português, durante o século XVIII, com vistas à disseminação do conhecimento científico, tido como um projeto essencial para o desenvolvimento econômico e cultural do reino lusitano. Algumas ações significativas que promoveram os estudos de história natural merecem destaque, uma vez que elas formam políticas de incentivo cultural que abriram caminho para outros avanços posteriores. *É o caso* do estímulo ao colecionismo bibliográfico, à produção tipográfica e ao ensino da gravura durante o reinado de D. João V (1689-1750). Também foram significativas as ações empreendidas por D. José I (1714-1777), que, por intermédio do Marques de Pombal (1699-1782), instituiu a Real Oficina Tipográfica. Essa oficina procurava suprir a demanda tipográfica do reino e da sociedade letrada, imprimindo obras clássicas a preços módicos. Da mesma forma, no reinado

2 Além disso, essa difusão dos estudos da história natural também repercutiu no Brasil, com o envio de expedições científicas e a publicação de textos do século XVI. Caso de obras como a Carta de José de Anchieta, escrita em 1560 e publicada em 1799; também a obra de Gabriel Soares de Souza, escrita em 1587 e editada em 1825 (Belluzzo, 1994).

3 Optamos por usar o nome Ricardo de Castel, pois é dessa forma que os portugueses se referem ao poeta francês, René-Richard Louis Castel.

de D. Maria I (1734-1816), importantes instituições culturais foram estabelecidas, é o caso da Real Biblioteca Pública da Corte e da Oficina Tipográfica Arco do Cego⁴ (Marques, 2014).

No contexto luso-brasileiro, configuraram como ações relevantes para o desenvolvimento científico a criação de espaços propícios para os estudos de história natural, especialmente daqueles ligados à botânica. Partindo da perspectiva de que esses lugares contribuiriam para o desenvolvimento econômico do reino lusitano, tornando-o mais próximo dos modelos francês e inglês. Associados à difusão da botânica, também se destacam o estabelecimento do Museu de História Natural e a criação da Academia Real de Ciências e do Real Jardim Botânico (Marques, 2014). Todas essas ações adotadas pelo reino português foram resultantes da crescente presença de naturalistas estrangeiros na península ibérica, assim como a incessante procura pelos elementos da natureza exótica dos outros continentes e a potencialidade econômica proveniente dessas viagens. Para os objetivos deste estudo, também convém pontuar a difusão de traduções portuguesas de obras proeminentes no contexto cultural europeu, como é o caso do poema *As Plantas*. Essas traduções se vinculavam a uma série de projetos do reformismo ilustrado que buscavam promover a educação e a cultura nas regiões que formavam o reino português⁵.

A PRODUÇÃO LIVRESCA LUSO-BRAZILEIRA E A PROPAGAÇÃO DOS SABERES LIGADOS À AGRICULTURA

A obra de Ricardo de Castel⁶ se insere num gênero literário típico do século XVIII, cujas raízes remetem à literatura clássica. Os “poemas didáticos”, como esse gênero ficou conhecido, são peças literárias que pretendem conjugar poesia e ciência, com o objetivo de instruir e entreter. A associação entre história natural e escrita poética remonta à Virgílio (70-19 a. C.) e Horácio (65-8 a. C.). *As Geórgicas*, obras de Virgílio que versam sobre as belezas da natureza e do trabalho com a terra, forneceram um modelo para muitos poetas que se dedicaram ao gênero didático (Ménahèze, 2005).

Nas últimas décadas do século XVIII, houve uma intensa produção de livros ilustrados com teor científico, fenômeno que contribuiu com a disseminação dos conhecimentos sobre o mundo natural para um público vasto. Muitas dessas obras poéticas foram influenciadas pelos estudos sistematizados por Carl Lineu (1707-1778), acerca das formas de reprodução das plantas e suas

⁴ A Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária do Arco do Cego funcionou entre 1799 e 1801 e foi criada pelo brasileiro frei José Mariano da Conceição Veloso (1742-1811). Os livros publicados por essa tipografia procuravam contribuir para o crescimento econômico e industrial de Portugal e de suas colônias (Cunha, 2010).

⁵ Como assinala a pesquisa de Lee: “Usar a imagem como instrumento didático e informativo era uma estratégia comum em Portugal no século XVIII, aplicação do conceito iluminista do uso da ciência e da técnica para promover o bem-estar social” (2014, p. 289).

⁶ Esse poema foi publicado em 1797 e contou com cinco edições em francês até 1839 (1797, 1799, 1802, 1823) (Bernardo, 2013).

nomenclaturas. As publicações sobre botânica, por exemplo, costumavam a aliar referências poéticas associadas às plantas com descrições das principais características das espécies, além dos seus usos medicinais e econômicos. Um pioneiro nesse tipo de “poema científico” ou “poema didático” foi o escritor espanhol Baltasar Gracián (1601-1658), que escreveu um poema sobre as estações do ano⁷. Sobre essa mesma temática, escreveu o célebre poeta inglês, John Milton (1608-1674). Nesse período, também é notável a repercussão do poema *The Botanic Garden: A Poem in Two Parts* de Erasmus Darwin (1731-1802)⁸. Obra editada em 1788, e que apresenta descrições em versos sobre as formas de reprodução das plantas (Teute, 2000). Outra obra relevante é o poema *The Temple of Flora*, escrito por Robert Thornton (1768-1837), onde são apresentados versos relacionados às espécies escolhidas pelo autor. No contexto francês, do qual a obra de Castel provém, destacam-se, como expoentes do gênero didático, escritores como Jacques Delille (1738-1813), Jean-Antoine Roucher (1745-1794), Jean-François de Saint-Lambert (1716-1803) e François-Joachim de Pierre de Bernis (1715-1794). Como enfatizado por Bernardo (2013), esses escritores cultivaram a “poesia natural, cantando entusiasmamente a vida campestre, a beleza bucólica e os novos conhecimentos da natureza” (p. 97).

A poesia didática se notabilizou pelo uso dos recursos descritivos e pela abordagem de temas pastorais, exaltando a vida campestre, a agricultura e as transformações da natureza. Nesse sentido, a temática da poesia didática revela a influência da antiguidade, principalmente das *Geórgicas*⁹, na medida em que trata dos ciclos da natureza e das técnicas agrícolas a partir de uma perspectiva bucólica. A publicação desses poemas de Castel pela *Tipografia Arco do Cego* formava, junto às demais publicações que incentivavam a propagação das tecnologias agrícolas, um conjunto de livros voltados para a instrução e a propagação desses saberes. Nesse contexto, as imagens que ilustravam os livros contribuíam com a difusão dos objetivos da cultura ilustrada do universo luso-brasileiro do século XVIII. Esses aspectos podem ser notados na ilustração “Plantação e colheita do Indigoal” (figura 1), que ilustra *O fazendeiro do Brasil*, obra organizada por Frei Veloso¹⁰. Essa imagem mostra os momentos de preparação do solo, a plantação e a colheita do índigo, uma espécie usada na fabricação de pigmentos (Veloso, 1806).

7 Embora seja possível associar a obra *Teogonia* de Hesíodo (750-650 a. C.) como precursora do gênero (Bernardo, 2013).

8 Avô do naturalista britânico Charles Darwin (1809-1882).

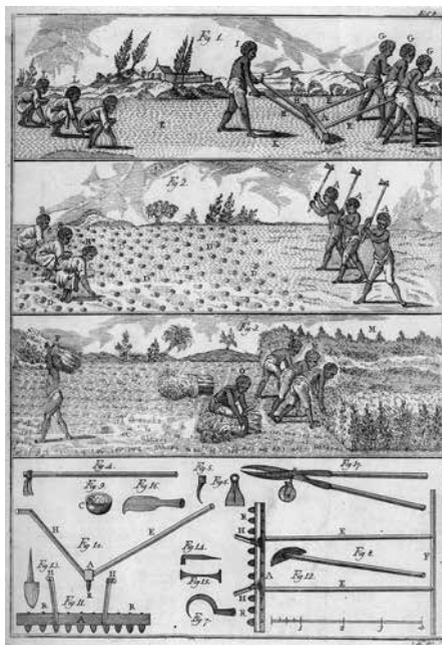
9 O poeta Jacques Delille, expoente da poesia didática notabilizou-se pela tradução de Virgílio para a língua francesa. Sobressai o fato de que as *Geórgicas* tiveram grande repercussão, recebendo três edições entre 1769 e 1785.

10 Um conjunto de manuais que trata desse interesse é *O fazendeiro do Brasil*, editado por Frei Veloso entre 1798 e 1806 e impresso na Oficina de Simão Thaddeo Ferreira. Esse manual abrange um total de onze volumes dedicados às práticas agrícolas. Nesse livro, a produção imagética se destaca como uma ferramenta didática usada para informar os leitores sobre as melhores formas de trabalhar o solo (Veloso, 1806).

Figura 1. M. L. R. Vianna. “Plantação e colheita do Indigoal”. Vol. II. Imprensa Régia, 1806.

O propósito de Frei Veloso com a edição de *O fazendeiro do Brazil* era promover melhorias do índigo, cultivado no Rio de Janeiro por meio da instrução dos fazendeiros que trabalham com essa planta. A imagem acima contribui para esse objetivo na medida em que mostra os trabalhadores lavrando a terra com as ferramentas adequadas e apresenta três momentos do cultivo. Trata-se de uma ilustração que representa os usos das ferramentas sob ângulos que permitem identificá-las. Outra característica que merece ser mencionada, é presença de notas explicativas que acompanham as imagens. São trechos que esclarecem aspectos das gravuras e que ajudam o leitor a entender os mecanismos representados. Como ressalta Pataca e Schiavinato (2016) sobre as ilustrações da obra *O fazendeiro do Brazil*: “as imagens completavam os textos, e vice-versa, bem como simplificavam, porque sintetizavam processos de trabalhos, apresentação, montagem e usos de instrumentos coadunando-os com os trabalhadores” (p. 561).

A obra de Frei Veloso compartilha características com o poema de Castel. A principal delas é o destaque dado à agricultura, onde as imagens se apresentam como elementos essenciais para a melhoria e o incentivo das práticas agrícolas. Também se observa a influência das obras francesas. Frei Velloso, por exemplo, se apropriou das informações e das imagens que ilustram a *Encyclopédie* sobre o cultivo do índigo (Diderot & d’Alembert, 1751). Na verdade, tratam-se de cópias que visavam difundir o conhecimento sobre a agricultura para o público luso-brasileiro. De forma semelhante, *As Plantas* trata do esplendor do mundo natural e exaltam a agricultura. A tradução portuguesa da obra de Castel apresenta imagens copiadas da edição francesa, acompanhada de notas explicativas das estampas e contém informações sobre as técnicas agrícolas. O poema didático de Ricardo de Castel buscava difundir o conhecimento científico por meio dos recursos poéticos, a fim de tornar a ciência mais acessível e aprazível aos leitores. Essa obra pode ser considerada em conjunto com os demais livros editados na Oficina Arco do Cego que buscavam instruir um público vasto. A tradução desse poema, em 1801, se situa em um contexto de difusão de traduções portuguesas de títulos da literatura científica europeia do século XVIII.



Fonte: Internet Archive.

AS IMAGENS QUE COMPÕEM A EDIÇÃO PORTUGUESA DO POEMA AS PLANTAS

A edição portuguesa do poema de Castel apresenta um texto bilingue, com o poema original em francês e a tradução para o português feita por Manuel Maria Barbosa Du Bocage (1765-1805). Bocage também traduziu outras obras de teor científico e poético, como os títulos *O Consórcio das Flores* (1801), de Demetrius de LaCroix, e *Os jardins ou a Arte de Aformosear as Paizagens* (1800), de Delille. Essas obras também foram editadas na Oficina Arco do Cego e apresentam projeto gráfico semelhante ao encontrado na edição de *As Plantas*. A obra de LaCroix, inclusive, é ilustrada com duas gravuras feitas por Romão Eloy de Almeida, o mesmo artista que ilustrou a obra de Castel. Todos esses livros traduzidos por Bocage se associam ao gênero da poesia didática e é notável a aproximação temática desses títulos.

O poema *As Plantas* apresenta as nomenclaturas científicas segundo o sistema de Lineu e cita as localidades das espécies mencionadas. Foram acrescentados na tradução portuguesa os nomes vernáculos para a flora e a fauna usados em Portugal. Esse cuidado do poema em instruir os leitores se alinha com as políticas implementadas pelo reformismo ilustrado português, nas quais se nota uma marcante presença de publicações francesas. Vale lembrar que a Oficina Arco do Cego é um dos empreendimentos resultantes dessa política, e que, embora tenha funcionado por um curto período de tempo, entre 1799 e 1801, essa tipografia editou um total de 83 títulos, dentre os quais 45 traduções. A intenção de promover a tradução de obras com temáticas ligadas à história natural, como já explicitado, apresenta-se em um momento em que Portugal implementa uma série de medidas para disseminar o conhecimento científico no país (Harden, 2011).

No prefácio do poema de Castel, Bocage enumera uma série de cumprimentos ao reino de Portugal, enfatizando que a tradução de uma obra célebre como *As Plantas* é uma benesse ao público leitor, que apreciará em um só livro as maravilhas do mundo natural e a escrita poética. Essa forma de apresentação da obra ao público constitui um mecanismo retórico que procurava persuadir os leitores da relevância das traduções de obras científicas. Vale ressaltar que essas obras dos iluministas foram recebidas em Portugal com ressalvas, havendo por parte dos editores uma constante negociação para justificar a relevância de certas publicações científicas. Sobre as traduções da Oficina Arco do Cego, Harden afirma:

Por se manterem obedientes às regras que regiam a sociedade lusitana da época, os tradutores responsáveis por verter os paradigmas científicos iluminados para a língua portuguesa foram capazes de conectar discursivamente o tradicional e o novo. Estabeleceram um espaço texto entre o antigo regime português e os princípios do Iluminismo, transportando para o papel o poder que, no 'mundo real', pertencia a agentes sociais como censores e representantes do governo, ou seja, o poder de determinar o que as pessoas deveriam e/ou poderiam ler e/ou traduzir, e o que deveria ser proibido ou evitado (2011, p. 306).

O caráter didático da obra de Castel pode ser identificado na forma com que ele combina aspectos práticos do cultivo das plantas com elementos de erudição científica e cultura humanística. Esse caráter didático pode ser notado, por exemplo, nos momentos em que Castel alerta sobre as pragas que assolam certas espécies ou quando o autor trata do cultivo do solo e das melhores épocas para se plantar. Todas essas informações são combinadas com citações mitológicas e descrições das principais características das plantas. Esses elementos narrativos buscavam educar os leitores partindo do pressuposto de que essa instrução poderia contribuir para o progresso econômico e material.

Com relação aos aspectos materiais do livro, a edição portuguesa do poema *As Plantas* foi impressa em formato in-octavo, com 19 centímetros de altura¹¹. Parte das publicações dessa oficina eram impressas em pequenas dimensões, formato portátil e econômico tendo em vista a finalidade prática das obras. Como essas edições visavam um público amplo, a praticidade do formato *in-octavo* e a economia dos materiais fizeram com que algumas tipografias portuguesas da segunda metade do século XVIII passassem a adotar esses formatos reduzidos para imprimir manuais científicos (Pataca & Schiavinatto, 2016).

A edição portuguesa dos versos de Castel apresenta poucos elementos decorativos, salvo os ornamentos da folha de rosto e os que adornam os conjuntos de versos referentes às quatro estações do ano. O texto impresso ocupa 181 páginas e apresenta imagens copiadas da publicação francesa de 1799 (a primeira edição de 1797 não foi ilustrada). As imagens estão dispostas em páginas separadas do texto e ilustram cada uma das quatro estações cantadas no poema. A técnica usada nessas gravuras é a do talho-doce, técnica de gravação direta, que usa ferramentas pontiagudas como buril, ponta-seca, berceau e roulette para encavar a matriz de cobre, método amplamente usado nos livros ilustrados da Oficina Arco do Cego.

Embora a técnica do talho-doce fosse reservada às imagens com poucos elementos e dimensões maiores, como prescreve Abraham Bosse (1602-1676), foi uma técnica explorada com esmero por Eloy de Almeida em ilustrações científicas, retratos e documentos cartográficos (Bosse, 1801; Ferreira, 1994)¹². Também é importante mencionar que a Oficina Arco do Cego procurou imprimir textos destinados a apurar os conhecimentos das técnicas de gravação em metal, até então tida como a que melhor se prestava à impressão de imagens mais detalhadas para os livros de história natural. Alguns desses manuais merecem destaque, caso das traduções de obras francesas como *Princípios da arte da gravura*, de Gerard Lairesse e *Tratado de Gravura em água-forte*, de Bosse.

11 Dados referentes ao exemplar da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da Universidade de São Paulo.

12 As pranchas da edição francesa de 1799 indicam a autoria das gravuras e do desenho por meio das seguintes inscrições: *J. E. Deseve del'*, para o criador do desenho e *Pierron sculp'*, para o gravador da matriz de cobre. Além dessas marcações, não há dados mais específicos sobre os artistas que fizeram essas ilustrações, o que dificulta a atribuição de autoria às imagens que compõem a edição francesa (Castel, 1799).

Assim como a edição francesa, a tradução portuguesa da obra *As Plantas* apresenta uma descrição pormenorizadas das cinco ilustrações, evidenciando mais uma vez a sua finalidade de desenvolver nos leitores apreço e conhecimento sobre o mundo natural:

O Homem (disse comigo) he destinado a lavar a Terra, isto hé, a cultivar as Plantas; mas perdas reiteradas o fazem conhecer, que o suor não basta, e que a mesma experiência pede instrução. Mormente na jardinagem, onde, mais; varia a cultura, hé que se prova semelhante verdade. Cumpre, pois, em hum Poema como este, unir a teoria á practica, ou, por outras palavras, ligar o estudo das plantas com o trabalho que as tem por objecto. Reflecti igualmente que havia no Anno quatro grandes Épocas: *Primavera, Estio, Outomno e Inverno*; pelas quaes a Natureza distribue diversas producções; e conclue, que devia, imitando-a, dividirem quatro partes os estudos, e lidas relativas a tais producções (Castel, 1801, p. III).

Tratar dos ciclos da natureza, forma encontrada no poema de Castel, é uma estrutura comum aos poemas ligados ao gênero didático. Esse tema foi tratado por outros escritores franceses do mesmo período, como: *Les Mois* (Os Meses), de Roucher; *Les Saisons* (As Estações), de Saint-Lambert e *Les Quatre Saison* (As quatro estações), de Bernis. As temáticas relacionadas aos jardins e às plantas também

figuram como interesse para esses escritores (Ménahêze, 2005). No universo cultural português do século XVIII é significativa a tradução desse tipo de poema, justamente pelo fato dessa obra combinar aspectos práticos e eruditos.

A imagem que ilustra o frontispício da obra de Castel mostra o busto do naturalista Carl Lineu circundado por uma floresta onde animais e plantas oriundos de diferentes continentes convivem em um mesmo ambiente. Essa estampa apresenta como legenda um dos versos do poema de Castel “Tudo tu conheceste, e ensinas tudo” (Castel, 1801, p. 89), ao centro encontra-se o título *C. Linee*, à esquerda a assinatura do gravador Eloy de Almeida, *Eloy sculp*, e à direita a Tipografia onde a imagem impressa, *no Arco do Cego*. A guirlanda que adorna o busto de Lineu é formada pelas flores da *Linnaea borealis*, espécie cujo nome homenageia o naturalista (figura 2).



Figura 2. Romão Eloy de Almeida. “Frontispício”. Calcogravura. Tipografia Arco do Cego, 1801. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Na última década do século XVIII, há um movimento encabeçado por naturalistas franceses, do qual fazia parte o brasileiro José Bonifácio de Andrada (1763-1838), que solicitou a construção de um busto em homenagem ao naturalista Carl Lineu. Bonifácio foi um devedor das teorias do naturalista sueco e pretendia, junto de seus companheiros, “homenagear Lineu como autor de textos fundamentais sobre a ‘economia da natureza’” (Kury, 2004, p. 114). A obra de Lineu pretendia marcar uma nova era de estudos de Botânica, e as imagens contribuíram com a disseminação de suas ideias. Exemplo disso é a imagem que ilustra o frontispício da obra “Hortus Cliffortianus” (1737), na qual um busto do deus Apolo é representado com as feições de Lineu cercado por figuras alegóricas e elementos representativos dos quatro continentes (Daston & Galison, 2007) (figura 3).



Figura 3. Jan Wandelaar. Alegoria da Botânica reformada (Frontispício). “Hortus Cliffortianus”, 1737. Fonte: Biodiversity Heritage Library

A novidade do frontispício da obra “Hortus Cliffortianus” é a introdução da figura de Lineu enfatizada como um reformador. O sistema classificatório desse naturalista pretendia inaugurar uma nova forma de estudar a Botânica, sendo adotado em parte significativa das publicações científicas desde seu estabelecimento. Os demais elementos da composição desse frontispício remetem aos livros de Botânica do século XVI, que passaram a trazer representações dos quatro continentes por meio de plantas e de objetos característicos de cada localidade (Shirley, 2008). É importante ressaltar que o método desenvolvido por Lineu coexistia com outros sistemas classificatórios e que essa propaganda contribuiu para o estabelecimento da sua taxonomia como o principal método de ordenação dos seres vivos partir do século XIX (Castel, 1801; Kury, 2004).

Essas homenagens prestadas à Lineu nas publicações século XVIII se aproximam, de um modo geral, da configuração apresentada na obra “Hortus

Cliffortianus⁹. O frontispício da obra de Castel, por exemplo, mostra elementos representativos dos quatro continentes e o busto de Lineu em destaque. A publicação de obras difusoras do sistema de Lineu se associa aos interesses da cultura científica difundida pelo reino lusitano, e, como destacado neste texto, a edição ilustrada do poema de Castel se apresenta como parte dessa política. No contexto português, convém salientar, que a promoção das teorias de Lineu foi defendida por Domenico Agostinho Vandelli (1735-1816), naturalista que desenvolveu um trabalho significativo de divulgação das obras do naturalista sueco.

Além da homenagem prestada à Lineu, outros aspectos da imagem do frontispício da obra de Castel são significativos. Há, por exemplo, a representação dos reinos vegetal, mineral e animal, de modo a sugerir uma apresentação concisa da natureza. Nos primeiros planos da imagem, destacam-se as espécies exóticas, de modo que os elementos representativos dos continentes asiático, africano e americano são privilegiados ante os do continente europeu. A escolha das espécies que compõem esse frontispício também não é fortuita, algumas plantas e animais se destacam pela utilização econômica e medicinal. Exemplo disso é o destaque ao cervo asiático, espécie que fornece o almíscar, uma substância largamente empregada na perfumaria. A representação do papiro também é notória, uma vez que essa planta de origem africana já foi um dos principais suportes usados na escrita (Castel, 1801).

Ao enfatizar as espécies exóticas e a diversidade da natureza, a ilustração do frontispício do poema de Castel elogia os conhecimentos resultantes das grandes navegações. Na segunda metade do século XVIII, importantes viagens de circunavegação foram empreendidas pelos europeus. Nesse período, houve um aumento das espécies exóticas coletadas e catalogadas. Também se consolidaram importantes espaços responsáveis por classificar, conservar e estudar essas coleções naturais, com destaque para a promoção de coleções dos museus de história natural e dos jardins botânicos (Thomas, 2010). Além disso, a configuração geral do frontispício se assemelha aos escritos científicos ilustrados que, de um modo geral, procuravam realçar a diversidade do mundo natural. No contexto lusitano, destaca-se a “Viagem Filosófica”, liderada por Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), que percorreu o interior do Brasil constituindo uma coleção de objetos etnográficos e de imagens que ilustravam a flora e a fauna brasileira. Essa expedição perdurou cerca de dez anos, de 1783 a 1793, e constituiu um dos maiores projetos organizados pelo reino de Portugal para o mapeamento do interior do território brasileiro. A viagem de Ferreira ocorreu pouco tempo antes da tradução do poema de Castel e do conjunto de títulos editados pela Oficina Arco do Cego. A “Viagem Filosófica” mostra o interesse de Portugal em constituir um acervo significativo de peças relacionadas aos modos de vida dos povos indígenas, bem como da fauna e da flora da colônia (Belluzzo, 1994).

As outras estampas que constam no livro *As Plantas* fazem referência às quatro estações do ano e apresentam vegetações correspondentes a essas fases. Essas gravuras, assim como a do frontispício, exibem aspectos representativos da poesia didática. São elementos que realçam a manufatura o desenvolvimento de tecnologias e as melhorias agrícolas. Em sentido mais amplo, os poemas didáticos tratam do controle do mundo natural obtido pelo trabalho constante e pela busca de novos conhecimentos. Por isso a divulgação das descobertas proporcionadas pelas expedições científicas figura como tema de interesse. Lembrando que o sistema de Lineu convém a esse propósito na medida em que possibilitou a internacionalização do conhecimento¹³. Outra temática recorrente é a importância dos jardins para o conhecimento das propriedades econômicas e medicinais das plantas. Consequentemente, a produção imagética atrelada a essa literatura costuma retratar a narrativa do domínio do mundo natural por meio de desenhos que permitem o reconhecimento das espécies retratadas, que evidenciem as tecnologias agrícolas (estufas, arados) e que mostrem a sistematização da natureza operada pelo conhecimento científico. Esses elementos estão presentes nas gravuras que ilustram a obra de Castel, como convém descrever a seguir.

A imagem que ilustra o “Canto I” (figura 4) traz elementos característicos da primavera. A cena representada mostra o momento em que uma criança interpela seus pais com ramos de plantas medicinais nas mãos. Abaixo da ilustração encontra-se um verso do poema: “Vê como nos ajuda o teu filhinho” (Castel, 1801, p. 31), que serviu de inspiração para essa imagem. Os versos de Castel indicam que as plantas que a criança entrega aos pais são a solda real (*sanicula europaea*) e a centaurea (*centiana centaurium*)¹⁴, espécies tradicionalmente conhecidas pelos seus usos medicinais. No primeiro plano, encontram-se alguns animais e plantas floridas; no plano posterior, a representação de uma vegetação rasteira; e, ao fundo, um dia parcialmente claro. Essa estampa do “Canto I” pode sugerir a importância do conhecimento das propriedades das plantas que é adquirido por meio da observação do mundo natural desde a tenra idade. Por isso a astúcia da criança é realçada. Pouco antes do verso associado à cena retratada na gravura, Castel destaca que ainda jovem preferia contemplar os jardins às construções palacianas francesas. Nesse sentido, a cena também pode sugerir a importância dos jardins para o estabelecimento dos estudos das potencialidades econômicas e medicinais das plantas (Castel, 1801).

¹³ Como mencionado anteriormente, a obra de Lineu foi propagada em Portugal por Domenico Vandelli, *Manual de termos técnicos da história natural extraídos da obra de Lineu*, publicada em 1788, ricamente ilustrado com gravuras em metal (Belluzzo, 1994; Kury, 2004).

¹⁴ Respectivamente, o nome popular e a nomenclatura da planta a partir do sistema criado por Carl von Lineu (Linnean Herbarium, 2017).

Figura 4. Romão Eloy de Almeida. “Canto I”. Calcogravura. Tipografia Arco do Cego, 1801.



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Figura 5. Romão Eloy de Almeida. “Canto II”. Calcogravura. Tipografia Arco do Cego, 1801.



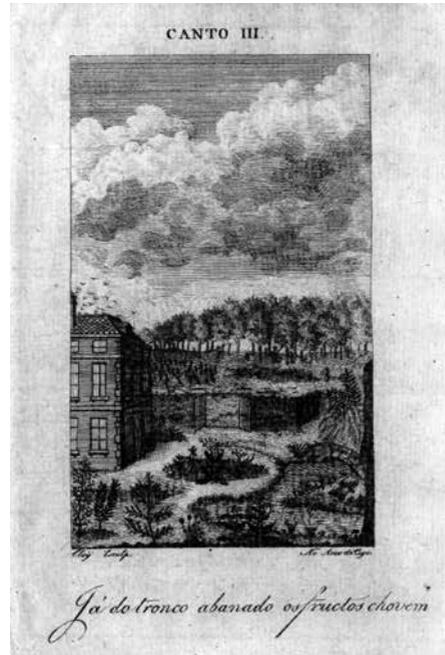
Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

A ilustração do “Canto II” (figura 5) é relativa ao verão e apresenta a Zona Tórrida, região situada entre os trópicos de Câncer e de Capricórnio, com elementos ligados ao bioma típico dessa localidade. O clima dessa região é predominantemente quente, e, embora haja uma diversidade de vegetações, a mais característica é a floresta tropical. Com a sua fauna e flora numerosas, as florestas tropicais são exaltadas pelo poema de Castel. Também é nesse canto que ele cita a maior quantidade de espécies. A ilustração desse poema apresenta a vista de uma ilha com plantas carregadas de frutos e habitada por diversos animais, a fim de realçar a diversidade da região topical e a profusão da natureza intensificada no verão. Se, no poema sobre a primavera, Castel destaca a época da floração das plantas, no verão, os frutos são enfatizados. Predomina também a citação ao sol como o promotor da transformação do mundo natural, astro rei que comanda os ciclos. A estampa mostra, em meio a essa erma e longínqua floresta, a imagem de um naturalista que observa a natureza ao seu redor a fim de estudá-la. Logo abaixo da imagem lê-se: “Ilha remota se demande, oh musas” (Castel, 1801, p. 61), primeiro verso de uma sequência que introduz o tema da diversidade da natureza e enfatiza as florestas intocadas e pouco conhecidas dos europeus (Castel, 1801).

O “Canto III” (figura 6) é o que trata do outono. A ilustração desse poema traz uma construção típica da região da Normandia, rodeada por um jardim onde estão dispostas pequenas plantas e, ao fundo, vislumbra-se a colheita da maçã. Abaixo da imagem segue a citação do verso: “Já do tronco abanado os frutos chovem” (Castel, 1801, p. 121), para enfatizar que a cena representada se refere ao momento da colheita dos frutos. Ao longo desses versos sobre o outono, Castel fala da dispersão das sementes, das plantas que brotam, da polinização; enfim, o autor discorre sobre o ciclo natural das plantas. O poeta também enfatiza mais uma vez o trabalho incessante do homem em cultivar a terra alertando: “Se descansar o arado, em breve os trigos deixarão de reinar nos úteis sulcos” (Castel, 1801, p. 99). Nesse canto sobre o outono há recomendações sobre a organização das plantas nas estufas, sobre as formas de cultivar as hortaliças e sobre a introdução de plantas exóticas na Europa (Castel, 1801).

Algumas questões são suscitadas a partir da descrição das imagens que acompanham os três primeiros cantos do poema de Castel, especialmente se partirmos da perspectiva de que a tradução portuguesa dessa obra pretendia divulgar alguns valores defendidos pela cultura científica do século XVIII. Nesse contexto, as ilustrações serviam para convencer, por exemplo, da diversificação da agricultura e da introdução de novas espécies nos museus de história natural. Uma preocupação frequente entre os intelectuais atuantes em Portugal, muitos dos quais brasileiros, era a necessidade de diversificar a produção agrícola no Brasil. A temática dos livros editados pelo Frei Veloso reflete esse interesse. Há uma predileção pela impressão de manuais e de tratados destinados a difundir conhecimentos práticos sobre a agricultura. Os manuais impressos pela Oficina Arco do Cego eram destinados a propagar novas plantações, difundir técnicas eficientes para o cultivo da natureza e incentivar o trabalho agrícola cuidadoso e sistemático¹⁵ (Wegner, 2004; Pataca & Schiavinatto, 2016). Esses temas são

Figura 6. Romão Eloy de Almeida. “Canto III”. Calcogravura. Tipografia Arco do Cego, 1801.



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

¹⁵ Contrariando os esforços empreendidos pela Oficina Arco do Cego, a recepção do público a esses livros foi apática. Grande parte dos livros não foram comprados, muitos permaneceram nos estoques enquanto outras remessas eram incessantemente enviadas às principais capitanias brasileiras, como Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo. Essa falta de interesse se deu pelo alto índice de analfabetismo da colônia e pela falta de um público para esse tipo de publicação (Wegner, 2004).

amplamente desenvolvidos nos versos de Castel, e, nesse sentido, as estampas usadas na ilustração desse volume configuram uma ferramenta de disseminação desses valores.

A ilustração que acompanha o “Canto IV” (figura 7), último poema do livro de Castel, apresenta uma série de pequenos arbustos e plantas em primeiro plano, em sequência, a cena de um homem que se dirige a uma estufa e, ao fundo, a representação de uma floresta de pinheiros e de árvores de grande porte. As estufas são construções que mantem o calor e controlam o ambiente para que as plantas mais sensíveis às baixas temperaturas possam se desenvolver. A imagem parece sugerir que o engenho humano, mesmo nas condições mais adversas, pode desenvolver tecnologias para fazer florescer as plantas. Essa leitura é corroborada pela explicação da estampa, que enfatiza: “Huma estufa cheia de plantas em plena vegetação; tudo denota que a natureza se liga com a indústria humana para aformosear até os gelos do inverno” (Castel, 1801, p. XV). Se no inverno predominam as árvores em decadência e as folhagens esmaecidas e sem vida, essa estação também esconde plantas em semente e a vida em potência. O inverno também possui as suas belezas, e a respeito delas Castel enumera algumas vegetações que tornam essa estação mais aprazível. Nesse sentido,

a legenda que segue abaixo da imagem trata das maravilhas sutis do inverno: “O inverno assim se adorna e se desenruga” (Castel, 1801, p. 165). Também são mencionados nesse último poema as viagens de James Cook (1728-1779). A expedição ao Círculo Polar Ártico comandada pelo capitão inglês é realçada por Castel como feito exemplar de domínio da natureza.

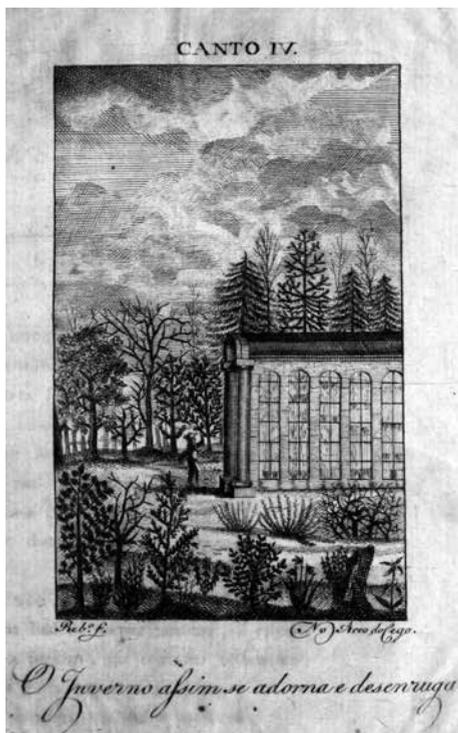


Figura 7. Romão Eloy de Almeida. “Canto IV”. Calcogravura. Tipografia Arco do Cego, 1801. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Finalmente, Ricardo de Castel reverencia poetas e escritores que dedicaram seus versos ao mundo natural. Castel imagina um jardim em que estariam dispostas as estátuas de poetas como Delille, Hesíodo, Bernis, Saint-Lambert e Virgílio a conviver com as árvores, folhagens, animais e flores que tantas vezes foram cantadas em seus versos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A descrição dessas estampas que ilustram os versos de Castel pode sinalizar o interesse da Oficina Arco do Cego em publicar livros destinados a instruir nos conhecimentos sobre as plantas e sobre a agricultura. Como já exposto, a linha editorial dessa tipografia segue as políticas implementadas pelo reino lusitano durante o século XVIII, alinhadas aos valores iluministas. Essas medidas privilegiavam a produção científica, e, em Portugal, nota-se um destaque aos estudos da história natural, com vistas a promover a produção agrícola, fundamentada em um aproveitamento eficiente dos recursos naturais.

A edição portuguesa do livro de Castel contribuiu com alguns ideais difundidos pelos intelectuais luso-brasileiros do século XVIII, pois, ao mesmo tempo em que a obra de Castel trata das formas de cultivo das plantas e dissemina o sistema de Lineu, seus versos procuram tornar esses saberes aprazíveis. Essa popularização das publicações científicas é marcante nas edições do período e objetivavam atingir um público amplo, entendendo a educação como um mote para o desenvolvimento econômico de uma nação. Para isso, as imagens têm papel decisivo “alas tinham uma forte carga informativa, ilustrativa, com fins de instruir, além de adornar os textos” (Pataca & Schiavinatto, 2016, p. 561). A produção imagética procurava difundir descobertas científicas, propagar as técnicas agrícolas, instruir as práticas de coleta e transporte de plantas, entre outras funções. Nesse sentido, chama atenção o fato de a Oficina Arco do Cego ter escolhido publicar uma edição ilustrada da obra *As Plantas*, tendo em vista o elevado custo dessas edições e sabendo que nem todos os poemas didáticos editados por essa tipografia foram ilustrados. A partir do que foi exposto, pode-se concluir que as imagens que ilustram a edição portuguesa dos versos de Castel podem sinalizar aspectos fundamentais disseminados pela política portuguesa com aspirações iluministas.

REFERÊNCIAS

- Belluzzo, A. M. M. (1994). *O Brasil dos viajantes*. Salvador: Fundação Odebrecht.
- Bernardo, L. M. (2013). *Cultura Científica em Portugal: Uma Perspectiva Histórica*. Porto: Editora Universidade do Porto.
- Bosse, A. (1801). *Tratado de Gravura a água-forte e a buril e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas e de imprimir em talho doce*. Lisboa: Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária do Arco do Cego.
- Castel. R. R. L. (1799). *Les Plantes, poèmes*. Paris: L'Imprimerie de Didot Jeune.
- Cunha, L. F. F. (2010). A Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária do Arco do Cego. In Lyra, M. L. V.; Ribeiro, M. V. & Santos, R. (orgs.). *O acervo Iconográfico da Biblioteca Nacional: Estudos de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.
- Daston, L. & Galison, P. (2007). *Objectivity*. New York: Zone Books.
- Dean, W. (1991). *A Botânica e a política imperial: a introdução e a domesticação de plantas no Brasil*. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, 8(8), 216-228.
- Diderot, D. & D'Alembert, J. L. R. (1751). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*. Paris: Edition Briasson.
- Ferreira, O. C. (1994). *Imagem e letra: Introdução à bibliografia brasileira a imagem gravada*. São Paulo: EDUSP.
- Harden, A. R. O. (2011). *Os tradutores da Casa do Arco do Cego e a ciência iluminista: a conciliação pelas palavras*. Trab. Ling. Aplic., Campinas, 50(2), 301-320.
- Kury, L. (2004). *Homens de ciência no Brasil: impérios coloniais e circulação de informações (1780-1810)*. Rio de Janeiro: História, Ciências, Saúde. Manguinhos, 11(1), 109-129.
- Le Ménahèze, S. (2005). *Ut pictura poesis non erit: les épisodes dans la poésie descriptive au xviiiè siècle*, Bélgica: L'information littéraire, 57(4), 15-22.
- Lee, F. M. (2014). *Instruir de maneira intensa e imediata: circulação e uso de estampas no Brasil joanino*. Dissertação de Mestrado em História Social, São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Linnean Herbarium. *Department of Phanerogamic Botany, Swedish Museum of Natural History*. Recuperado: 20/12/2017. En línea <http://linnaeus.nrm.se/botany/fbo/s/sanic/sanieur.html>
- Marques, A. L. S. (2014). *Arte, Ciência e História no Livro Português do Século XVIII*. Doutorado em Belas Artes. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Pataca, E. P. & Schiavinatto, I. L. (2016). *Entre imagens e textos: os manuais como práxis de saber*. História, Ciências, Saúde. Manguinhos, 23(2), 551-566.

- Teute, J. F. (2000). The Loves of the Plants; or, the Cross-Fertilization of Science and Desire at the end of the Eighteenth Century. *Huntington Library Quarterly. British Radical Culture of the 1790s*, 63(3), 319-345.
- Thomas, K. (2010). *O homem e o mundo natural: mudanças de atitudes em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Shirley Rodney. (2008). *Allegorical images of Europe in some atlas titlepages, frontispieces, and map cartouches*, Bélgica: Société Royale Belge de Géographie.
- Veloso, José Mariano da Conceição (org.) (1806). *Ofazendeiro do Brazil Criador*. Lisboa: Imprensa Régia.
- Wegner, R. (2004). Livros do Arco do Cego no Brasil colonial. *História, Ciências, Saúde. Manguinhos*, 11(1), 131-140.

FONTE PRIMÁRIA

- Castel, R. (1801). *As Plantas, poemas*. Lisboa: Oficina tipográfica, calcográfica e literária do Arco do Cego.

IDENTIFICACIÓN DE LA AUTORA

Maria de Fátima Medeiros de Souza é Doutoranda em Teoria e História da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília. Mestra em Ciência da Informação (Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia), pela Universidade de Brasília (2016). Graduada em Artes Plásticas, pela Universidade de Brasília (2009). Desenvolve pesquisas referentes ao livro de arte brasileiro e sobre a produção editorial ilustrada com gravuras. Bolsista da coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior (CAPES).

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO

Medeiros de Souza, M. F. (2017). Imagens para instruir. Estudo das estampas que compõem a edição portuguesa do livro de poemas *As Plantas*, de Ricardo de Castel. *InMediaciones de la Comunicación*, 12(2), 31-47.

Los impresos poblanos efímeros

Una mirada a “Tertulia de pulquería”, de José A. Arrieta, 1851

► MARÍA JOSÉ PATRICIA ROJAS RENDÓN

majo080286@gmail.com - Investigadora independiente, México

Fecha de recepción: 28 de octubre de 2017

Fecha de aceptación: 22 de noviembre de 2017

RESUMEN

La pintura con escenas costumbristas realizada por José Agustín Arrieta no se limitó a mostrar una mirada documental. “Tertulia de pulquería” se presenta como ejemplo de una *construcción visual*, que abre la posibilidad de ser entendida a través del proceso habitual de mirar a “la clase peligrosa”. El presente artículo analizará el cuadro de Arrieta a partir de un recurso significativo: la prensa efímera e “inmoral” pobлана de 1851 –representada en el cuadro- y la forma en que se vinculó con el sector “peligroso”. El trabajo propondrá una lectura política y social de “Tertulia de pulquería” que permita conocer las circunstancias donde el pintor ejecutó la obra. Las hojas impresas representadas son elementos fundamentales que proponen una visión negativa en la que el artista tomó distancia y denunció un malestar vivido en el año 1851 en Puebla. Este estudio pone énfasis en la importancia de la búsqueda y el análisis de las fuentes primarias obtenidas en los archivos y hemerotecas locales.

PALABRAS CLAVE: *Arrieta, Puebla, impresos, 1851, prensa efímera.*

ABSTRACT

Painting with custom scenes made by José Agustín Arrieta didn't limit to show a documentary perspective. “Tertulia de pulquería” is presented as an example of a *visual construct*, that opens the possibility to be understood through the daily process of look the “dangerous class”. The present paper will analyze Arrieta's painting from a significant element: the ephemeral and “immoral” press of Puebla in 1851 and the way it linked with the “dangerous class”. The work will propose a political and social interpretation to “Tertulia de pulquería” to know the circumstances in which the painter executed the artwork. The depicted newspapers are fundamental parts that propose a negative point of view in which the artist took a distance and denounced a discomfort happened in 1851 in Puebla. The article emphasizes on the importance of search and analysis of the primary sources obtained in local archives and newspapers archives.

KEYWORDS: *Arrieta, Puebla, newspapers, 1851, ephemeral press.*

LA PROBLEMÁTICA EN TORNO A “TERTULIA DE PULPERÍA”¹

El estudio de la pintura costumbrista poblana del siglo XIX plantea una problemática derivada de los diferentes acercamientos que se han realizado a obras como “Tertulia de pulquería”, de José Agustín Arrieta, objeto de análisis para este artículo. Esta problemática reside principalmente en el carácter apolítico y el poco interés histórico que algunos trabajos han mostrado hacia este cuadro; así como considerar “ingenuo” el cometido de la pintura de reflejar la realidad con exactitud. Lo anterior me llevó a cuestionar la forma en que se han estudiado algunas de las piezas artísticas de Arrieta. Cabe mencionar que a pesar de que son abundantes las referencias y las reproducciones sobre los lienzos costumbristas del artista, muy pocos autores como Angélica Velázquez (2004) han analizado cómo este tipo de pintura se concibió en el entorno poblano.

La óptica con la que se ha observado a “Tertulia de pulquería” ha sido a partir de numerosas y breves alusiones con intención de difundir el cuadro² (Cabrera, 1987). La mayoría de los trabajos señalan la narrativa representada a partir de uno o dos elementos como la “china”, el pulque o los impresos, pero desdeñando los demás. Desafortunadamente, la comprensión de la obra ha quedado sujeta en su mayor parte sólo como pintura de género (Cabrera, 1963; Castro, 1994; Moyssén, 1994 & García, 1998).

Pienso que una interpretación más rica y sugerente ha quedado limitada, ya que “Tertulia de pulquería” no se ha insertado dentro del contexto político y social donde fue ejecutado, no obstante a los interesantes análisis que Deborah Toner (2010) y Guy Thompson (2011) hicieron del cuadro. Eso trajo como consecuencia que se haya entendido bajo la óptica centro-periferia, donde el centro representa las pinturas costumbristas mexicanas del siglo XIX y la periferia, la ciudad de Puebla en 1851. En otras palabras, una de las visiones que predomina en el discurso historiográfico es la que señala a este cuadro como lo representativo de lo “mexicano”, pero deja de lado su análisis desde el ámbito donde fue realizado³.

1 La autora agradece a Fausto Ramírez, Angélica Velázquez, María José Esparza, Jaime Cuadriello y Arturo Aguilar por su invaluable apoyo y comentarios para la realización del presente trabajo; a Ninel Valderrama y Catalina Fara por su valiosa retroalimentación en algunas de las secciones del artículo. La autora también agradece la beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), así como al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), ambos permitieron realizar dos estancias de investigación en la ciudad de Puebla. La autora expresa su agradecimiento a los miembros que colaboran en el Archivo Histórico Judicial de Puebla-INAH, el Archivo General del Estado de Puebla, la Biblioteca Histórica José María Lafragua, el Archivo General Municipal de Puebla y la Colección Andrés Blaisten A.C., quienes apoyaron en las peticiones de material en sus acervos. Igualmente agradece a Rutillia Amigón por haber comunicado la existencia de los números de *El Maquinista*. Finalmente, agradece las observaciones hechas a la ponencia presentada en el IX Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XVII Jornadas del CAIA, celebrado del 27 al 30 de septiembre de 2017 en Buenos Aires. Dicha presentación fue la base de este artículo.

2 La referencia más antigua que se conoce a “Tertulia de pulquería” es la incluida en una de las cartas que Guillermo Prieto dirigió en 1879, bajo el seudónimo de Fidel, a su amigo Ignacio Ramírez, El Nigromante. En su carta, Fidel relató el asombro que sintió cuando vio por primera vez el cuadro.

3 A partir del siglo XX se hizo rescate de algunas figuras representativas del arte del siglo XIX en México, entre las que se destaca el nombre de José Agustín Arrieta. En el discurso de la construcción de lo “mexicano”, las obras de este pintor comenzaron a tomar un lugar relevante.

Una mención interesante es el estudio de Laurence Coudart (2001) al mostrar que “Tertulia de pulquería” documenta la reproducción de los impresos, así como su expansión y lectura en diferentes ambientes como las pulquerías⁴. Sin embargo, la interpretación de la autora se valió de referencias anteriores a la ejecución del lienzo.

En el campo de la historia del arte es posible buscar en este tipo de cuadros otros significados que den lugar a una mirada alterna donde se privilegie el estudio de las fuentes primarias obtenidas de los acervos locales (Rojas, 2017). En este caso, de la información que los archivos, hemerotecas y bibliotecas nos proporcionan, muchas veces menospreciada a favor de la inclusión de la teoría.

Construcción de una imagen política en 1851

“Tertulia de pulquería” es una de las pinturas más famosas de Arrieta, un óleo sobre tela (95 x 115 cm) que actualmente pertenece a la Colección Andrés Blaisten. Está firmado y fechado en 1851, pero se desconoce su título original⁵ (figura 1). Cabe destacar que Arrieta fue alumno y después profesor de la Academia de Bellas Artes de Puebla.

Figura 1. José Agustín Arrieta, “Tertulia de pulquería”, 1851. Óleo sobre tela, 95 x 115 cm.



Fuente: Colección Andrés Blaisten

⁴ Establecimiento donde se expende pulque, bebida fermentada tradicional mexicana.

⁵ Son diversos los títulos que a través del tiempo, los coleccionistas, la crítica del arte y la misma historiografía le han atribuido: “Cuadro de costumbres”, “Taberna con tipos populares”, “Tipos populares”, “La pulquería”, “La taberna”, “Lectores y China” y “Tertulia de pulquería”. A lo largo de este trabajo me referiré a la pintura a partir del título con el que se le conoce hoy en día: “Tertulia de pulquería”.

Este trabajo busca estudiar la obra como una construcción visual, metodología empleada por Angélica Velázquez (1999; 2012; 2013), a partir de un elemento que considero uno de los ejes narrativos: los impresos, y así situar el cuadro en el ambiente político poblano de 1851 por medio del sustento de fuentes primarias. En primer lugar, se hará una breve descripción del cuadro, en ésta se destacará el recurso de las hojas impresas. Luego, se abordará el contexto político donde fue producido el óleo en relación a la postura ideológica de los periódicos. Finalmente, el análisis propondrá que la mirada expresada por Arrieta en el cuadro es la del sector hegemónico, una visión que nos invita a acceder a una mirada ideológica sobre el proceso cotidiano de observar y representar a los otros: “la clase peligrosa”.

ENTRE LO EFÍMERO E INMORAL. LOS IMPRESOS POLÍTICOS POBLANOS

El 2 de enero de 1851, el periódico oficial de Puebla⁶ comentó que en la prensa es

donde más se palpan los efectos funestos de la intolerancia política. (...) Las más destempladas injurias, las calumnias más atroces, las paridades más recónditas, lo más ajeno de la cuestión se ha permitido estampar, si así conviene para entonar la victoria con el disidente. (...) La intolerancia es el peor enemigo de la libertad social y de la felicidad pública (*El Regulador*, 2 de enero de 1851, p. 4).

Meses después de que fue publicada esta nota, José Agustín Arrieta ejecutó “Tertulia de pulquería”. En el lienzo, el pintor representó una escena agitada en la que sobresale el juego de miradas. Hay seis hombres y una mujer, que puede identificarse como una “china”⁷, en el interior de una fonda o pulquería poblana. Los personajes están reunidos y discutiendo alrededor de una mesa sobre la que hay dos vasos de pulque, uno blanco y otro curado, y un plato de cerámica con varias “pellizcadas”⁸.

En el cuadro se destaca el elemento de los impresos políticos⁹, que al parecer son el tema de discusión de los personajes, ya que tres hombres los llevan en las manos, ya sea en actitud de leerlos o de señalarlos, y uno más está sobre la mesa

⁶ La prensa oficial de Puebla emitida de 1848 a 1852 se editó en la imprenta de José María Macías. En estos años, el periódico llevó el nombre de *El Regulador*. Los días en que salió a la luz variaron, por ejemplo en 1848 se publicó los días lunes, miércoles y viernes; mientras que en 1851, los martes, jueves y sábados de cada semana. Su precio de suscripción en la ciudad de Puebla fue de cinco reales mensuales y para los foráneos, seis, aunque debía pagarse por adelantado. El costo de un número suelto fue de medio real.

⁷ Las chinas fueron mujeres mestizas que se distinguieron principalmente por el uso de su traje y accesorios: blusa corta y blanca, enagua de castor encarnada con bordados, aretes, gargantilla y zapatos de raso.

⁸ El nombre de las pellizcadas hace referencia a la forma de preparar este alimento, se “pellizca” la orilla de la tortilla para que la salsa no se desborde, lo que las diferencia del platillo de las chalupas.

⁹ Para referirme a los impresos, utilizaré los términos *impresos*, *pasquines*, *periódicos* y *prensa efímera poblana*. Los términos de periódicos e impresos fueron los más constantes en el discurso de la prensa oficial y en las actas del ayuntamiento.

y bajo la mano de la china. Los cuatro pasquines están impresos en papel blanco; en tres de ellos se leen sus títulos: “El Maquinista”, “El Mite” y “La Mogiganga Puebla 1º Mayo Remitido” y sólo en los dos primeros se percibe la inclusión de ilustraciones. Por otra parte, el lado anverso de uno de ellos no es visible por la posición de perfil que el pintor le dio.

En principio, pienso que “Tertulia de pulquería” puede entenderse como un espacio abierto a un tiempo muy concreto: un documento que evidencia la propagación y lectura de prensa pasajera en la ciudad de Puebla durante algunos meses de 1851.¹⁰ Estos fueron publicados entre finales de abril y principios de julio: los periódicos no circularon en Puebla durante un tiempo mayor a dos meses¹¹. El 6 de mayo de 1851, el periódico de *El Siglo XIX* comunicó a sus lectores bajo el título de “Periódicos” que tres diarios habían comenzado a publicarse en la ciudad de Puebla:

Tres nuevos han aparecido en Puebla, titulados: *El Maquinista*, *El Mite* y *La Mogiganga*. Los dos primeros están destinados a asuntos teatrales: el tercero va a ocuparse de hablar de la clase privilegiada, es decir del clero, sin que deje por eso de tratar de los asuntos que tengan relación con la cosa pública (*El Siglo XIX*, 6 de mayo de 1851, p. 4).

La legibilidad, lo ostensible y lo oculto en los impresos son aspectos llamativos. Es significativo que Arrieta haya manifestado con claridad los títulos e ilustraciones de los periódicos. De acuerdo con Svetlana Alpers, los signos visuales y verbales adquieren la misma importancia en las representaciones neerlandesas (Alpers, 1987). Pienso que algo muy similar ocurrió para “Tertulia de pulquería”, en la que ambos signos se equiparan, y juntos extienden el contenido de la obra. De esta forma, el pintor asignó una doble cualidad en los periódicos.

Las ilustraciones y los nombres de *El Maquinista*, *El Mite* y *La Mogiganga. Puebla 1º Mayo REMITIDO* implican accesibilidad al espectador, mientras un cuarto impreso es inaccesible, ya que no se ve ninguna imagen o texto. Esta cualidad ostensible en tres de ellos y oculta en otro proponen que el pintor evidenció la confrontación política radical entre personajes liberales (puros) y conservadores a través de cuatro periódicos poblanos.

Los combates de ideas se manifestaron a través de los impresos: periódicos, folletos, panfletos, entre otros, a raíz de que se había generalizado la libertad de imprenta como un derecho para los mexicanos. En el caso de Puebla, los bandos de los puros y conservadores entablaron disputas durante algunos meses

¹⁰ A lo largo de este artículo me refiero a este tipo de producciones (los impresos de *El Casuista*, *El Maquinista*, *El Mite* y *La Mogiganga*) como la prensa poblana de tipo efímera.

¹¹ Con base en la información que emitió la prensa oficial poblana y los ejemplares encontrados de *El Maquinista*, sabemos que los pasquines representados corresponden a números tempranos que salieron a la luz poco después del inicio de su publicación a partir de abril de 1851. A partir de dos estancias de investigación que realicé en la ciudad de Puebla, sólo hallé los ejemplares de *El Maquinista*. Sé de la existencia de *El Mite* y de *La Mogiganga* por el discurso que se dio de ellos tanto en la prensa oficial como en la capitalina. De igual manera, de *La Mogiganga* conozco parte de su contenido por la reproducción de algunos de sus artículos en *El Monitor Republicano* de 1851.

de 1851 a través de cuatro periódicos poblanos: *El Casuista*, *El Maquinista*, *El Mite* y *La Mogiganga*¹².

De derecha a izquierda, la pintura muestra en primer término a un hombre que tiene en las manos un periódico del que vemos sólo su perfil (figura 2). Arrieta ocultó el frente de uno de los periódicos quizá para insinuar un impreso que fue protagonista en la lucha ideológica en 1851, pero que no apareció al mismo tiempo que los otros tres que están visibles, pues la fecha del inicio de su publicación fue en 1850. Por lo anterior, puede tratarse de *El Casuista*, periódico editado en la imprenta de Mariano López y redactado por escritores del bando de los puros. Desde el comienzo de su emisión, el cometido de *El Casuista* consistió en dirigir juicios contrarios tanto al periódico oficial como al gobernador poblan Juan Múgica y Osorio, cuestionando su administración. Esto tuvo como consecuencia que *El Regulador* (1850 y 1851) le dirigiera réplicas en su defensa.

Figura 2. Detalle de “Tertulia de pulquería”, 1851. Óleo sobre tela, 95 x 115 cm.



Fuente: Colección Andrés Blaisten

¹² Seguramente Arrieta estaba consciente de las pugnas ya suscitadas años atrás por medio de la publicación de pasquines. Por lo tanto, pienso que la inclusión de las hojas impresas en “Tertulia de pulquería” alude la continuación de dichos conflictos entre puros y conservadores. No conozco ejemplares físicos de algún impreso de este tipo y que se haya publicado años anteriores a “Tertulia de pulquería”. A partir del discurso de la prensa oficial en Puebla de 1848 a 1851 tuve conocimiento de algunos de ellos. Los títulos en los que estuvo implicada la situación política poblana de estos años son *La Dignidad*, *El Heraldo*, *El Globo* y *El Estandarte Mexicano*, *La Palanca*, *El Zempoalteca*, *El Casuista*, *El Noticioso*, *El Maquinista*, *El Mite*, *La Mogiganga*, *El Barba*, entre otros. Estoy segura de que Arrieta conoció el contenido de varios de ellos.

Considero que las apreciaciones y los juicios hechos por *El Casuista* en contra de la administración del gobierno poblano provocaron la publicación de impresos de tendencia conservadora en la ciudad de Puebla. En “Tertulia de pulquería”, Arrieta colocó al centro el hombre que alza un impreso y que muestra una caricatura. Lleva la leyenda de *El Maquinista* (figura 3) y debajo de ésta, la figura de un híbrido de hombre y asno ataviado (que no mira de frente) y a sus pies pareciera haber una gallina u otra ave.

Figura 3. Detalle de “Tertulia de pulquería”, 1851. Óleo sobre tela, 95 x 115 cm.



Fuente: Colección Andrés Blaisten

Para la representación de este impreso, el pintor se basó en la primera caricatura¹³ publicada en el número tres de *El Maquinista*, el 4 de mayo de 1851

¹³ *El Maquinista* publicó seis caricaturas a lo largo de su breve emisión. Están realizadas con la técnica de litografía y ninguna de ellas está firmada. La primera apareció en el número 3 y lleva el título “Galería de Notabilidades Puritanas. Primer personaje”, la segunda fue publicada en el ejemplar 5 y se titula “Refugio de los puritanos en el último terremoto”, la tercera salió en el número 6 y se llama “Galería de Notabilidades Puritanas. Segundo personaje”, la cuarta pertenece al ejemplar 7 y lleva el título de “Los puritanos tocando generala después de los estragos del último terremoto”, la quinta circuló en el número 8 y se llama “La verdulera. Transformación de D. Pedrito El Puritano” y la sexta pertenece al ejemplar 9, lleva el nombre de “Los abanderados. Aspiraciones puritanas. Dos caudillos”. Apparently se hizo una séptima litografía que al final no se incluyó o quizá está perdida, ya que no

(figura 4). La ilustración original muestra un personaje que podemos reconocer como un asno, por sus orejas grandes y cabeza larga. El rostro de perfil deja ver su mirada expresiva en la que sobresale la forma circular de uno de sus ojos. Igualmente, a partir de la postura de lado de su cabeza, vemos un perfil con la boca abierta y la dentadura. El rostro del animal está cubierto de poco y corto pelo. La representación del cuadrúpedo es muy peculiar. No está sobre sus cuatro patas, ya que permanece de pie sobre dos. Se destaca el atuendo con que viste y los accesorios que porta, lo que permite identificarlo como un híbrido, una suerte de mezcla entre humano y animal. Está ataviado con una camisa, un pequeño moño, un pantalón y una larga casaquilla abierta por los costados hasta abajo y que cae detrás de la espalda, por lo que sabemos se trata de un capotillo. Sobre su amplia cabeza lleva sombrero, sostiene un bastón y calza zapatos con pequeño tacón.

Figura 4. Autor desconocido, “Galería de notabilidades puritanas. Primer personaje” en *El Maquinista*, no. 3, 1851. Litografía.



Fuente: Expediente: 32614.3, AHJP (INAH-Puebla).

está integrada en la publicación que conocí. El número 11 (último) señala que hubo un contratiempo en dicha publicación por haber tenido que realizar más tarde la estampa que acompaña el ejemplar. Todas las caricaturas están dirigidas al partido de oposición de los “puros” y a dos personajes en particular, quienes fueron el redactor de *El Casuista* y el editor de *El Mite*.

A partir de la perspectiva no muy bien lograda por el dibujante, notamos que la figura principal está en un interior. De esta manera es posible distinguir los elementos que Arrieta no puso con claridad. La escena muestra tres grupos de pescados: en el primero, seis conjuntos de estos animales cuelgan de algunos clavos, el otro grupo pende de un gancho o ganzúa (objeto usado en las cocinas del siglo XIX) y una agrupación más está colocada en una mesa alargada de madera. Sobre la pared cuelgan cuatro cazuelas medianas y en el suelo hay un ave de perfil que reconocemos como un gallo o gallina por su cresta, lóbulos, pico y dos patas. El ave lleva un pescado más en su pico.

El pintor eligió representar al burro ataviado y le agregó el título de “El Maquinista”, también encuadró al personaje en formato vertical, como aparece en la ilustración original. Sin embargo, sustituyó el texto que está en la parte inferior por un decorado. El escrito en el impreso original señala: Galería de Notabilidades Puritanas. Primer personaje, después se lee:

| | |
|------------------------------------|--|
| Un farraguista <i>ca...zurro</i> | Y la cholla de un gran <i>burro...</i> |
| Punto menos que un <i>idiota</i> , | |
| Con la fachilla de <i>curro</i> | ¿Quién será? ¿Quién no será?... |
| Con catadura de <i>sota</i> | Don Pedrito lo dirá |

(*El Maquinista*, 4 de mayo de 1851)

La ilustración de *El Maquinista* correspondió a una publicación conservadora que comenzó a circular el 27 de abril de 1851, en la ciudad de Puebla. Su editor y articulista fue el literato Rafael Bernardo de la Colina (Expediente 32614.3, foja 45f.)¹⁴. Pese a que él presentó su impreso como periódico teatral en el encabezado de la hoja, su finalidad consistió en combatir, mediante textos y caricaturas, a los escritores de *El Casuista* y *El Mite* (miembros del partido de los “puros”), aunque con más frecuencia criticó al redactor del primero.

La ilustración seleccionada por Arrieta mostró el personaje más atacado por De la Colina, uno de los redactores y la cabeza del periódico *El Casuista*: Fer-

¹⁴ Parece ser que los redactores no firmaron con su nombre y apellido en la prensa efímera. En el caso de *El Maquinista*, algunos de sus avisos o anuncios son firmados así: “Los RR. del Maquinista”. Pienso que la razón fue para encubrir la identidad de los autores que escribían en contra de un partido o de una persona determinada. En el caso de Rafael Bernardo de la Colina, sabemos que fue el editor de *El Maquinista* porque se conocen los expedientes que atestiguan un proceso jurídico en su contra, ya que los ejemplares del 1 al 10, más 6 caricaturas fueron denunciados por el síndico del ayuntamiento, y sus dos últimos números fueron acusados por el fiscal de imprenta. Cuando De la Colina compareció frente al juez, afirmó ser natural de Orizaba y vecino de esta ciudad, estar casado, tener 29 años y ser comandante de Batallón. Desafortunadamente, no existen investigaciones sobre su persona y sólo conozco escasos datos aislados. Rafael Bernardo de la Colina fue un conservador enérgico que se opuso al partido de los “puros” a través de la literatura publicada en *El Maquinista*. Sostuvo un vínculo muy tenaz con personajes también conservadores, como el famoso dramaturgo Mariano Dávila Altamirano (padre del pintor Daniel Dávila) y con el general Luis G. Osollo, a quien Arrieta le hizo un retrato en 1858, como adorno para la pira colocada para conmemorar sus honras fúnebres. Damos cuenta de la vocación literaria De la Colina a través de la publicación de cuentos, versos “charadas” y epigramas en las páginas del periódico oficial *El Regulador* y en algunos de los calendarios de José María Macías.

nando María Ortega¹⁵. En la ilustración original, Ortega aparece caricaturizado mediante la exageración de su imagen en un retrato individual. A partir de la tradición antropomorfa, que muestra a individuos específicos personificados como animales y que recuerda los trabajos de J. J. Grandville y de Joaquín Giménez en *El Tío Nonilla*¹⁶, el redactor de *El Casuista* fue ridiculizado como un burro con el fin de transmitir el carácter de un hombre torpe, necio e ignorante¹⁷.

Para informar sobre el personaje representado, De la Colina agregó un breve texto donde, con términos muy particulares y provocadores, lo describe. Ortega aparece entonces como un “farraguista *ca...zurro*”, o sea, un hombre torpe con ideas confusas y desordenadas, “con catadura de *sota*”, lo que es, con el semblante de una persona insolente y desvergonzada. También destaca su cabeza de animal: “y la cholla de un gran *burro*”. Finalmente lo apoda por medio de un nombre simbólico y cuestiona su identidad: “¿Quién será? ¿Quién no será?... Don Pedrito lo dirá.”

Como he mencionado, *El Maquinista* no sólo combatió a *El Casuista*, sino también a los escritores de *El Mite*, razón por la que, tanto en sus caricaturas como en sus textos, De la Colina atacó al editor de aquel impreso. En “Tertulia de pulquería”, el pintor colocó en la izquierda del cuadro dos personajes de barba que están sentados de perfil. Ambos dirigen la vista hacia un pasquín

15 Sobre Fernando María Ortega se conoce muy poca información. La mayoría de las fuentes refieren su participación liberal a partir de la Guerra de Reforma. Fue General de Brigada en dicha contienda y en 1861 tuvo el cargo de gobernador interino en el estado de Puebla del 1º al 7 de enero. En su breve administración, publicó las Leyes de Reforma y posteriormente peleó como militar durante la Intervención Francesa. De 1863 a 1866 volvió a gobernar (declarando capital del estado a varias poblaciones del norte), mientras los poderes del gobierno republicano tuvieron que emigrar y establecerse en otra sede debido a la victoria alcanzada por los franceses. A raíz de las derrotas que sufrió ante la facción francesa, tuvo que cambiar varias veces su gobierno de ubicación. Posteriormente le entregó el mando al General Jesús González Ortega; falleció el 23 de noviembre de 1872.

16 Cuatro caricaturas de *El Maquinista* y en particular ésta se relacionan con la obra de J. J. Grandville, ilustrador francés: “La Vie privée et publique des animaux”, en la que los asnos actúan como humanos. Por otro lado, *El Tío Nonilla* en su segunda época publicó varias caricaturas en las que los animales son los personajes principales y aluden a políticos distinguidos. Tal es el caso de una caricatura que relaciona los nombres de Santa Anna, Almonte y Arista con dos figuras de burros. Tengo conocimiento de tres alusiones a asnos en la publicación de *El Tío Nonilla* (segunda época, 1850).

17 Mi hipótesis es que el personaje caricaturizado como burro es el liberal Fernando María Ortega. Quiero proponer que De la Colina estableció una disputa contra Ortega a través de los textos políticos y algunas caricaturas en *El Maquinista*. Precisamente dos de las facetas de Ortega que no han sido exploradas son, por un lado, su papel como diputado por el estado de Puebla en el Congreso Constituyente del año de 1847 y, por otro, su trabajo como redactor en dos periódicos: *El Globo* y *El Casuista*, por medio de los cuales atacó la administración poblana bajo el estandarte de los “puros”. Así como *El Regulador* contestó en su defensa contra los artículos que Ortega llegó a publicar, *El Maquinista* también lo combatió. El 18 de mayo de 1847, Ortega fue nombrado diputado por el estado de Puebla para el Congreso Constituyente de 1847 junto con José Ma. Lafragua, Ignacio Comonfort, Joaquín Cardoso, Joaquín Ramírez de España, Manuel Zetina de Abad, J. Ambrosio Moreno, Juan N. de la Parra y José María Espino. Pienso que mientras duró su diputación, se desempeñó como redactor de los periódicos de *El Heraldito* y *El Globo*, a través de los cuales combatió al gobernador poblano Juan Múgica y Osorio. Cuando desapareció *El Globo* y ya finalizada su diputación, Ortega regresó a Puebla y comenzó a publicar en *El Casuista*, en el cual continuaron sus críticas a Múgica y después a Miguel María de la Rosa y al secretario José María Fernández. Considero que se trata de Ortega porque la prensa oficial cuestionó su identidad y labor como redactor en *El Globo*, así también en uno de sus artículos que hablan sobre él, los de *El Regulador* colocan sus iniciales tres veces: D. F. M. O. Para 1850 cuando ya había aparecido *El Casuista*, *El Regulador* le dirigió una contestación en su defensa debido a sus ataques y lo llamó “ex globuloso”. Por otro lado, en varias ocasiones durante la publicación de *El Maquinista*, De la Colina ridiculiza a su contendiente haciendo eco sobre su puesto como ex diputado y como redactor de *El Casuista* y lo relaciona con el “periódico bombilla” o el “periódico bomba”, donde podemos establecer el vínculo con su anterior publicación: *El Globo*. Sabemos que Ortega fue acusado a finales de agosto de 1851 ante el juzgado criminal por injurias hechas al gobierno del Estado y que salió libre bajo fianza.

ilustrado, el cual es tomado y señalado por el hombre con sombrero de copa alta. El impreso lleva el nombre de *El Mite* y una imagen que con dificultad distinguimos. La ilustración probablemente sugiere un taller que muestra un techo del que cuelgan tres barriles y más abajo un personaje que lleva un gorro y del otro lado hay (quizá) una máquina. En la parte inferior pareciera haber un personaje agachado y que tampoco percibimos claramente.

Figura 5. Detalle de “Tertulia de pulquería”, 1851. Óleo sobre tela, 95 x 115 cm.



Fuente: Colección Andrés Blaisten

El Mite fue otro periódico que también estuvo en la contienda de partidos. Pese a que no conozco algún ejemplar, sabemos que su editor fue el liberal “puro” (José) Mariano Espino (“Expediente 32614.3,” 1851, foja 42f y 42v)¹⁸. Este impreso debió tener una duración muy similar a la de *El Maquinista*, posiblemente su difusión duró alrededor de un mes. Se sabe que se publicaron alrededor de ocho números (*El Regulador*, 9 de agosto de 1851, pp. 3 y 4), si

¹⁸ Mariano Espino fue acusado por el fiscal de imprenta debido a sus publicaciones en *El Mite*; el 3 de junio de 1851 pasó a comparecer ante el juez. No he trazado una investigación sobre este personaje debido a la escasa o casi nula información que he obtenido de él. En una nota informativa de la prensa oficial aparece con el nombre de José Mariano Espino.

bien la ilustración representada por Arrieta puede que corresponda a uno de los primeros ejemplares publicados. Pienso que en respuesta de los ataques de *El Maquinista* tanto a *El Casuista* como a los “puros”, Espino inmediatamente preparó su publicación y emitió sus artículos para combatir tanto a De la Colina como a algún elemento del gobierno¹⁹.

En *El Maquinista*, De la Colina se opuso a otro individuo, a quien caracterizó por su “levita raída y mantecosa”. Seguramente pasó el tiempo y el redactor de *El Mite* comenzó su publicación, mediante la cual contestó dicho ataque, ya que en el número 4 aparece la primera referencia al impreso de Espino. De la Colina comentaba en un artículo de título “Las paredes oyen”, lo siguiente:

–Sí, señor! El Mite se ha de llamar.
 –No, hombre de Dios! El Atizador.
 –Pero no ve V. que ese título no es para nada decente ni decoroso, ni limpio, ni...
 –Disparate! Pues qué; el que atiza y enciende los candiles no puede ser persona decente, y decorosa, y limpia, y...
 –Todo podrá ser, amigo mío; pero el periódico se ha de titular: El Mite! Sí, señor, El Mite! Fastidiado me tiene la malditísima fetidez de la *Manteca*, de la lamparilla, &c... Treinta y cinco años cuento, señor mío, de aspirar esos aromas que, en verdad, no son del celebrado oriente; y créame V. que no puedo ya soportarlos por más tiempo: náuseas me causan! No, señor, no! Mite se ha de titular mi periodiquillo, aunque desagrade a V. tan altisonante y romántico nombre (*El Maquinista*, 8 de mayo de 1851, pp. 3-4)

Puede decirse que la ilustración de *El Mite* representada por Arrieta sería una contestación dirigida a *El Maquinista*. Espino debió ofenderse por los ataques De la Colina, por lo que realizó la litografía o en su defecto, solicitó a alguien para que la ejecutase, pero por sus características puede tratarse también de una caricatura.

Como anunció el diario capitalino de *El Siglo XIX*, un periódico más fue publicado con el nombre de *La Mogiganga* (*El Siglo XIX*, 6 de mayo de 1851, p. 4). En la pintura, Arrieta colocó a la “china”, quien con su mano derecha toca su pecho y en la izquierda lleva un impreso con el título de: *LA MOGIGANGA, PUEBLA 1º MAYO, REMITIDO*. Mientras las tres primeras líneas se distinguen, se reconocen también dos párrafos formados por once renglones de un posible escrito, pero las letras son ilegibles (figura 6).

¹⁹ Considero que Mariano Espino ya estaba preparando su publicación tiempo atrás y al tener noticia del combate ideológico de *El Maquinista*, tomó partido para contenderlo a lo largo de sus artículos con contenido político. Aunque no conozco la publicación de *El Mite*, estoy segura que Espino, bajo la bandera de los “puros”, estableció una pugna contra los conservadores, el clero y quizá contra los moderados. En el número 6 de *El Maquinista* se publicó un remitido en el que Mariano Dávila (conservador) se queja por haber sido ofendido en un artículo llamado “Miscelánea” y que formó parte del n° 2 de *El Mite*. También el 30 de mayo, el síndico del Ayuntamiento de Puebla denunció un artículo del número 6 de *El Mite* por haber difamado al ayuntamiento. Por otro lado, en el último ejemplar difundido por *El Maquinista*, De la Colina llamaba a los redactores de *El Mite* “calumniadores”.

Figura 6. Detalle de "Tertulia de pulquería", 1851. Óleo sobre tela, 95 x 115 cm.



Fuente: Colección Andrés Blaisten

De este impreso tampoco se conoce algún ejemplar; pero sabemos que circuló más tiempo que *El Maquinista* y *El Mite*, ya que al menos salieron veinte números a la luz (*El Regulador*, 2 de octubre de 1851, p. 4). Se sabe que varios escritores publicaron artículos en algunos de sus ejemplares y que sobresalió por su anticlericalismo, ya que se dedicó a criticar las acciones del clero (*El Regulador*, 5, 7, 9, 12, 14, 28 de agosto y 2 de octubre de 1851, pp. 1-4)²⁰. A mediados del siglo XIX, esto debió traer como consecuencia la agitación de una gran parte de la población poblana, que se distinguió por su catolicismo.

El pintor eligió presentar un número en particular de este diario y lo colocó más bien en la mesa. Estoy segura de que el ejemplar de *La Mogiganga*, representado por Arrieta debió causar conmoción entre algunos poblanos religiosos y/o conservadores. Quizá fue la razón por la cual casi todo el escrito se muestra inaccesible en el lienzo. Además, me parece sugerente que el pintor haya puesto la mano de la mujer sobre el texto, posiblemente en señal de encubrir su contenido.

Es de suponer que la hoja impresa de *La Mogiganga* puesta por el artista corresponde por la fecha a uno de sus primeros ejemplares que se difundieron en Puebla, posiblemente el número 2. El 6 de mayo, la prensa oficial señaló lo siguiente: "Hemos leído en el núm. 2 de la *Mogiganga* un dizque remitido, del

²⁰ A partir de algunas notas informativas y remitidos publicados en el mes de agosto en la prensa oficial, conocemos los nombres de algunos miembros que colaboraron en *La Mogiganga*. Quizá el editor fue un hombre llamado Tereso Toledo; una nota señala que los fiscales de imprenta le negaron a Toledo la responsiva para legalizar algunos escritos que contenía dicho periódico, además de que éstos fueron denunciados y declarados difamatorios. En esta misma nota aparece el nombre de Manuel González, quien pareciera que fue condenado a seis meses de prisión solitaria por el delito de difamación a través de los impresos. Un remitido posterior señala que se sentenció a Mariano López a seis meses de prisión, autor del texto "A los amigos del orden" del número 8 de *El Mite*, por haber publicado varios artículos en el número 11 de *La Mogiganga* del 6 de junio. También tenemos noticia de que Mariano Espino fue condenado un año a prisión solitaria por haber publicado un texto en el número 9 de *La Mogiganga*. Otra nota con el título de "Remitido" señalaba otra condena a José Ma. Domínguez por un artículo que apareció en el número 15 de la misma publicación y una más indicaba la sentencia a seis meses de prisión a José Andrés Hernández por varios escritos en el número 20 de aquel impreso.

que no quiere ser persona. –Contestación– [siguen seis líneas de puntos suspensivos]” (*El Regulador*, 6 de mayo de 1851, p. 4).

El breve comunicado en *El Regulador* informaba sobre la aparición de un remitido²¹. La prensa oficial señaló dicho escrito con un tono despectivo al calificarlo con la expresión “dizque”. Esto me hace suponer que su contenido debió ofender a los miembros de *El Regulador* y que ocasionó dos cosas. Por un lado, que no se reprodujera dicho remitido y, por otro, que no se le dirigiera alguna réplica, motivo por el cual los escritores de *El Regulador* colocaron puntos suspensivos indicando silencio. Posiblemente la hoja impresa representada en “Tertulia de pulquería” aluda a este mismo remitido que *El Regulador* señaló y al que no le emitió alguna respuesta.

A través de algunas publicaciones de *El Monitor Republicano*, sabemos que *La Mogiganga* atacó cualquier aspecto del ramo eclesiástico. En algunos casos, tomaba los artículos de *El Casuista* y los insertaba en sus publicaciones, lo que sugiere también que se pronunció a favor de los “puros”. Un ejemplo de esto es un remitido publicado en el impreso de Ortega. El diario anticlerical lo copió y tituló: “Desvergüenza”. Este escrito (dirigido al gobernador de la mitra) justificaba que sus acusaciones no atacaban el clero ni la religión que profesaban, más bien a los: “abusos escandalosos que nunca pueden pasar desapercibidos en ninguna sociedad, por inmoral y corrompida que se la suponga” (*El Monitor Republicano*, 28 de mayo de 1851, p. 4). De esta manera se quejaban de la conducta de dos clérigos, a quienes supuestamente se les había visto cerca de unas jóvenes: “injuriando a los transeúntes y practicando acciones deshonestas impasables, e impropias de toda gente decente, y particularmente de nuestras personas privilegiadas” (*El Monitor Republicano*, 28 de mayo de 1851, p. 4). Además cuestionaba que si debido a los privilegios que goza esta clase, dichas actitudes no recibían algún castigo.

Por medio de este tipo de publicaciones, *La Mogiganga* no dejó de cuestionar y ridiculizar a los miembros del clero. Seguramente, algunos lectores poblanos debieron sentirse atacados por el simple hecho de que *La Mogiganga* polemizó alguna de sus actitudes o actos.

LOS IMPRESOS POBLANOS Y LA “CLASE PELIGROSA”

Como comentó Helia Bonilla en su estudio sobre la publicación de *El Tío Nonilla*, este tipo de impresos “surgió dentro de una contienda periodística en la que los provocativos, violentos y constantes ataques reflejaban la lucha por el poder, los distintos partidos y facciones políticas” (2000, p. 188). Con ello

²¹ Los remitidos en la prensa del siglo XIX se distinguieron por los escritos que personas, externas a los periódicos, enviaban y pagaban para que fueran publicados. Este tipo de artículos seguían la misma tendencia de oposición que caracterizaba la publicación, por lo que normalmente apoyaron la causa del partido al que se afilió el impreso. Algunos se firmaban con el nombre de quien los escribió; otros, sólo aparecían con algún sobrenombre; otros más, con las iniciales o sin firma.

quiero proponer que “Tertulia de pulquería” sugiere la inquietud que la prensa efímera fue suscitando a través de sus ideas contrarias en la sociedad poblana al ver los alcances que tuvieron los combates en las publicaciones conservadoras y liberales.

Considero que la pintura alude por un lado a cómo las pulquerías fungieron como espacios en los que se conocieron y discutieron las posturas de los partidos. En este caso, además, el pintor utilizó una fisonomía muy expresiva para sus personajes, con el fin de hacer notar la forma en la que los poblanos se relacionaron con ese tipo de publicaciones.

A la derecha del lienzo, los hombres con sombrero y barba establecen una relación a partir de las miradas, pareciera que es a raíz de una discusión que ha provocado el impreso que uno de ellos toma en mano. Así también el hombre que está en el centro de la composición y que alza la caricatura de *El Maquinista* muestra un semblante más enérgico, motivo por el cual quizá el pintor lo colocó de pie. Unos personajes más con sombrero y barba que están sentados y de perfil (izquierda del cuadro) denotan atención y seriedad en su rostro ante la ilustración de *El Mite*. Finalmente, la mujer que coloca la mano izquierda sobre *La Mogiganga* muestra su rostro exaltado, además de que toca su pecho con la mano, pareciera ser que su expresión de éxtasis se debe al contenido del periódico.

“Tertulia de pulquería” puede leerse también como un discurso visual contra los “abusos” de la libertad de imprenta que se cometieron durante los meses de abril, mayo y junio, así como un medio que sugiere las consecuencias que de ello podían derivarse. En este caso, aunque el pintor haya representado los primeros números de los impresos, pudo haber apuntado hacia la agitación que iban ocasionando y que fue provocando la incomodidad en las autoridades de la Angelópolis.

El 6 de mayo de 1851, fecha en que ya circulaban las publicaciones representadas por Arrieta, el periódico oficial lamentaba los excesos de los periódicos pese a que se antepone la libertad de prensa como un derecho, la cual señalaba: “siempre hemos sido celosos defensores de la imprenta libre” (*El Regulador*, 6 de mayo de 1851, p. 4). El artículo comentaba:

La destemplanza con que se abusa en esta ciudad de la imprenta libre ha colmado de fastidio a la parte juiciosa e ilustrada, que en todas partes forma lo que se llama *opinión pública*. Las injurias más amargas, las alusiones satíricas más depresivas, las paridades innobles, la calumnia y el sarcasmo se vomitan diariamente por la prensa, sin que baste a contener este mal el anatema de los hombres justos y pensadores (*El Regulador*, 6 de mayo de 1851, p. 4).

Para este momento eran bien conocidos los títulos que formaron parte del Reglamento de Libertad de Imprenta. Desde que este reglamento fue emitido, aumentó la circulación de este tipo de impresos y con ello crecieron los comen-

tarios sobre su tolerancia y abuso. El título I, por ejemplo, hacía referencia a que se abusaba de la libertad de imprenta si se publicaban artículos que atacaran la religión católica, al gobierno republicano o doctrinas que provocaran la rebelión o perturbación de la tranquilidad pública. También se pensaba que se cometían excesos si se incitaba directamente a desobedecer alguna ley o autoridad o si se publicaban textos obscenos, contrarios a las “buenas costumbres” o contra la vida privada. Los abusos también se señalaron si se publicaba un libelo difamatorio²² (*Reglamento de la libertad de imprenta*, 1851, pp. 487 y 488).

Todos estos actos calificados como abusos estuvieron presentes en *El Casuista*, *El Maquinista*, *El Mite* y *La Mogiganga*. En tal sentido, considero que a través de la fisonomía y las posturas corporales de los asistentes de la pulquería, quienes parecen estar muy atentos y alegres, la pintura muestra el peligro que representó para algunos lectores la prensa efímera en Puebla a mediados del siglo XIX. Por lo anterior, propongo que el pintor hizo un juicio negativo (como la clase dominante acostumbraba hacer) al asociar los impresos con un sector de la población en particular: la “clase peligrosa”.

A mediados del siglo XIX en la ciudad de Puebla, muchas veces el grupo hegemónico y la legislación poblana entremezclaron a los individuos con una mayor estabilidad laboral con los que menos ingresos recibían y que sus oficios fueron considerados como deshonorosos: “la plebe” y la clase baja (Thomson, 2002) estuvo envuelta en un mismo grupo.²³ Además, los mezclaron con los desempleados, los que caían en la embriaguez, incluso con los enfermos mentales o con los que se desempeñaban en el juego, la vagancia, el robo, la mendicidad, el homicidio, entre otros. En esa confusión, los “otros” fueron considerados como: “potenciales miembros de la clase peligrosa” (Grosso, 2008), aquéllos que constituían el alma de las calles poblanas. Si bien es cierto, éstos no sólo representaron demencia y pobreza, sino también el relajamiento y el desorden.

Quien mejor ha estudiado el tema de las “clases peligrosas”, además de haberlas relacionado con las clases trabajadoras fue Louis Chevalier. En referencia a la sociedad francesa en el siglo XIX, y tras haber hecho un análisis del discurso de la clase de la burguesía, el historiador francés señaló que la opinión del sector alto y medio difícilmente discernía las fronteras entre las clases tra-

²² El reglamento que consulté es del 14 de noviembre de 1846. En el decreto del 27 de junio de 1848 que reiteraba la libertad de imprenta, se agregó que se debía: “poner en término al escándalo con que se ultraja la moral pública y se ataca el orden social por medio de escritos difamatorios”.

²³ Guy P.C. Thomson estudió principalmente la vida económica de Puebla a finales del siglo XVIII y en la primera mitad del siglo XIX. En su trabajo propuso: “un modelo de estratificación económica” para entender mejor la distinción social en la ciudad de la Angelópolis, la cual tuvo repercusiones en el ramo de la industria poblana. Esta estratificación dividida en cuatro la encabezaba el grupo de la élite, la secundaba la clase media, seguida de la que denominó como “la plebe”, aunque por encima de la clase baja. En cuanto a “la plebe”, este grupo estaba constituido por tenderos y artesanos con menos recursos y dependiente de los negocios de la élite y de la clase media y en general no tuvieron propiedades. La “plebe” dedicaba en general todo el tiempo a su labor, pero sufrió una constante discriminación debido a sus medios limitados, aunque eso no le impedía aspirar a tener una mayor “independencia y respetabilidad” que no alcanzaba sobre todo por las circunstancias económicas y políticas. Respecto a la clase baja, Thomson comentó que era la que sufría más inestabilidad en su trabajo, no tenían propiedades y recibían los ingresos más bajos; la mayoría dependía de otros para realizar sus labores, en pocas palabras fue el sector más pobre.

bajadoras y las peligrosas, ya que ambos dependían de las situaciones sociales, económicas y políticas del momento (Chevalier, 1973). Por lo anterior, estimo que una situación similar se dio en el caso poblano a mediados de siglo XIX y que se puede ver en “Tertulia de pulquería”.

Sugiero que Arrieta representó un grupo social heterogéneo, pero también difuso en el que se confundían las clases trabajadoras con las peligrosas (la “plebe” y la clase baja). Quienes lo integraron, compartieron características similares, no sólo por su origen, comportamiento o costumbres, sino porque estuvieron subordinados a las clases más altas y porque se vieron afectados en gran medida por la inestabilidad política (los estragos que dejó la guerra entre México y Estados Unidos de América 1846-1848), el inconstante entorno económico y social, las subversiones locales e incluso por la epidemia del *cólera morbo* suscitada durante los años de 1848-1851 en Puebla. Las clases trabajadoras resintieron aquellas complicaciones, aunadas en ocasiones con el subempleo o desempleo, por lo que fácilmente podían incorporarse o distanciarse del sector marginal en el que se dio lugar la prostitución, la mendicidad y la delincuencia.

De esta forma, en “Tertulia de pulquería” puede estar presente una crítica hacia los redactores de este tipo de publicaciones; quienes, en lugar de educar a las masas, impulsaban la difamación y la mofa. Pienso que Arrieta mostró los pasquines como los instrumentos que las clases bajas podían utilizar para pronunciarse en contra del ramo eclesiástico, la administración del gobierno estatal, del ayuntamiento, alguna ley o en oposición a una figura pública reconocida.

Al quedar representados los periódicos de ambas facciones, el artista mostró una postura contraria y semejante a la del sector hegemónico, el cual fue consciente de que los poblanos podían tomar partido por una facción y sumarse a los ataques. Como comentó William B. Taylor, las relaciones políticas pueden ser vistas como condicionantes para la violencia colectiva. El “partidismo interno” puede ser entendido como un problema político que tenía como consecuencia la sublevación (Taylor, 1987).

Los resultados eran de esperarse. El 27 de mayo, bajo la sesión de “Impresos Inmorales”, el cabildo se reunió para acordar que los síndicos del ayuntamiento, debido al

escándalo que causan en el público, (...) denunciarán los (...) papeles que se han dado a luz en estos últimos días tan contrarios a la buena moral (...) para que por ese medio se contenga tal abuso que cede en deshonor de la población misma (*Libro de actas del Exmo. Ayuntamiento de la Capital del Estado Libre y Soberano de Puebla*, 27 de mayo de 1851, fojas 168v, 169f, 169v y 170f).

El señor Díaz, miembro de esa junta, argumentaba lo inquietante que significa el abuso de la libertad de imprenta, ya que dichos periódicos: “están

llenos de personalidades” (*Libro de actas del Exmo. Ayuntamiento de la Capital del Estado Libre y Soberano de Puebla*, 27 de mayo de 1851, fojas 174v y 175f), por lo que tres días después se dio la orden para que los fiscales de imprenta también los denunciaran.

Posteriormente, *El Regulador* publicó la acusación que Carlos Báez, síndico primero del ayuntamiento, dirigió contra *El Mite* y *El Maquinista* el 31 de mayo de 1851. Báez los denunció como difamatorios, ya que insultaban: “la decencia del público al que escandalizan” (*El Regulador*, 10 de junio de 1851, pp. 3 y 4, expediente 32614.3). El síndico argumentaba que dichos periódicos profanaban a través de “diatribas insulsas la libertad de imprenta, institución civilizadora de los pueblos” (*El Regulador*, 10 de junio de 1851, pp. 3 y 4). Además, comentaba que “hoy todos temen con razón ser sacados en las torpes caricaturas que se les adjuntan, y que zahieren a personas respetables” (*ídem*).

A partir de los alegatos del miembro del gobierno de la ciudad, conocemos el discurso en el que se antepone la “decencia pública”. Báez estaba consciente de que no acusaba actos como el robo, la ingratitud u otro vicio que afectara la moral. Sin embargo, señalaba que los impresos con “lenguaje descomedido y toscas caricaturas” (*ídem*) son vistos como los medios que conducen

al público a hacer de espectador y en que se enseña a los resentidos a convertir en arma ofensiva y en instrumento de venganza, el descubrimiento importante que sólo ha debido de ser, vehículo de civilización y enseña de libertad y de progreso (*ídem*).

Su denuncia finalizaba exigiendo que no se perdiera de vista el reglamento de la libertad de imprenta y que se castigara a quien no lo cumpliera. Además, encomendaba a los autores de las publicaciones que se comprometieran “con el público para divertirlo e instruirlo, fomentando el teatro y avivando el gusto por esta sencilla e inocente diversión, o que den término a tan vergonzosa pendencia, que pone en duda los talentos de sus autores” (*ídem*).

Esta visión emitida en este tipo de discursos se empataba con la mirada que Arrieta presentó en “Tertulia de pulquería”. La prensa efímera publicada en 1851 iba en contra de la estabilidad ideal y de la enseñanza de las buenas costumbres. Los miembros del gobierno insistieron en mostrar la alarma y el sobresalto que el contenido de los impresos podía generar. Múgica reiteró la disposición que contenía el bando del 3 de enero de 1834, el cual prohibía el voceo de impresos. Se pensaba que a través de este medio aumentaba más el desenfreno de la prensa y de esa forma incrementaban los ataques a la vida privada, a la moral pública y a las autoridades. El gobernador anunciaba la necesidad de detener los “abusos”, ya que provocaban la intranquilidad en las familias, la aflicción y la “desmoralización de la sociedad” (*El Regulador*, 12 de julio de 1851, p. 4).

El desenlace de este evento tuvo consecuencias severas para los autores de los periódicos, porque los fiscales de imprenta comenzaron a hacer una revisión y denuncia de todos los números que fueran en contra del reglamento de libertad de imprenta. Los autores de algunos artículos en *El Maquinista*, *El Mite*, *La Mogiganga*, *El Casuista*, entre otros, fueron acusados y procesados por el delito de difamación y recibieron una condena que castigaba de seis meses hasta un año de prisión solitaria²⁴ (*El Regulador*, 5, 7, 12, 14 y 28 de agosto y 2 de octubre de 1851, p. 4; Expedientes 32614.2, 32614.3, 32614.4, 32614.5, 32614.6 & 32904, 1851).

En conclusión, considero haber demostrado que por medio de los impresos con contenido político, el pintor reflejó una postura adversa hacia los posibles efectos nocivos que la prensa efímera podía generar en algunos miembros de la “clase peligrosa” en Puebla. Las hojas impresas son elementos que extienden el contenido de la obra, y no pueden ser vistas sólo como piezas formales. “Tertulia de pulquería” es una obra que propone al pintor José Agustín Arrieta en una esfera política. Finalmente, este trabajo pone el acento en la importancia de la búsqueda en archivos locales, así como en la contextualización de los cuadros y que permita realizar lecturas alternas lo que nos guía por nuevos caminos a los ya establecidos en la historiografía o a veces en la teoría.

²⁴ Por un lado, el fiscal de imprenta denunció los últimos números de *El Maquinista* (10 y 11) y el síndico del ayuntamiento acusó los ejemplares 1 al 10, más 6 caricaturas. El 9 de julio se condenó a Rafael Bernardo de la Colina a seis meses de prisión solitaria, contando desde el día 4 de junio, por delito de difamación. A partir de un juicio a De la Colina, donde se defendió constantemente, logró que el 19 de septiembre de 1851 se le pusiera en libertad. Por otra parte, el 31 de mayo el síndico del ayuntamiento denunció un escrito del número 6 de *El Mite*, escrito por Mariano Espino. Quien fue condenado a un año de prisión solitaria el 3 de junio, por haber publicado varios artículos difamatorios en los números 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7 de *El Mite* y 9 de *La Mogiganga*. En cuanto a *El Casuista*, el 20 de junio se denunció el número 73 por difamatorio. Poco después sabemos que Fernando Ma. Ortega también fue acusado y procesado por injuriar al gobierno del Estado. Ortega logró salir libre bajo fianza. También, el 30 de julio se condenó a Mariano López a seis meses de prisión solitaria por haber publicado el artículo “A los amigos del orden”, en el número 8 de *El Mite*, y por varios artículos en el número 11 de *La Mogiganga*, del 6 de junio. Respecto a otros autores de *La Mogiganga*, se condenó a José María Domínguez a seis meses de prisión por el escrito titulado “Rumores” del número 15 de *La Mogiganga*, del 20 de junio. De igual manera se declaró como responsable al impresor José María Fernández porque “no dio razón fija de domicilio ni presentó persona abonada que respondiera de José Andrés Hernández, al parecer editor o autor de los escritos del número 20 de *La Mogiganga* del 9 de julio” y titulados: “Ratificación”, “Vagos”, “Unas preguntas sueltas”, “El cura García San Juan” y “Buenos deseos”, los cuales fueron acusados por difamación. Finalmente, los fiscales se opusieron contra la responsiva que presentó Tereso Toledo para legalizar la impresión de los artículos del 4 de junio de *La Mogiganga* titulados “A Perucho el Coquito en su cumpleaños”, “Riqueza eclesiástica”, “El médico D. Esteban la Madrid”, y “El Lic. Felipe Benicio Aguilar, juez interino de la ciudad de Cholula”. Dichos escritos fueron denunciados por difamatorios y Manuel González fue sentenciado a seis meses de prisión solitaria. A partir del mes de noviembre, la prensa oficial no volvió a dar noticia de estos impresos, lo que hace pensar que estas publicaciones cesaron definitivamente.

REFERENCIAS

- Acta Constitutiva y de Reformas, sancionada por el Congreso Extraordinario Constituyente de los Estados Unidos Mexicanos, el 18 de mayo de 1847.* México: Imprenta de I. Cumplido, calle de los Rebeldes núm. 2. Recuperado de <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/1847.pdf>
- Alpers, S. (1987). *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII.* Madrid: H. Blume.
- Bonilla, H. (2000). Joaquín Giménez y El Tío Nonilla. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 76, 179-235. DOI <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2000.76.1898>
- Cabrera, F. (1963). *José Agustín Arrieta, pintor costumbrista.* México: Librería de Porrúa Hnos. y Cía., S. A.
- Castro, E. (1994). *Homenaje Nacional. José Agustín Arrieta: 1803-1874.* México: Museo Nacional de Arte.
- Carrión, A. (1897). *Historia de la ciudad de Puebla de los Ángeles.* Puebla: Tipografía de las Escuelas Salesianas de Artes y Oficios.
- Catálogo de Expedientes contenciosos 1848-1872 del Archivo Histórico Judicial de Puebla.* Serie: Penal.
- Chevalier, L. (1973). *Laboring classes and dangerous classes in Paris during the first half of the nineteenth Century.* Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Colección de leyes y decretos publicados desde el 1º de enero de 1844.* México: Imprenta en Palacio.
- Cordero, E. (1972). *Cronología de gobernantes del territorio poblano y presidentes municipales de la heroica Puebla de Zaragoza.* México: Ayuntamiento de Puebla.
- Cordero, E. (1958). *Diccionario General de Puebla.* Puebla: Centro de Estudios Históricos de Puebla.
- Cordero, E. (1965). *Historia compendiada del Estado de Puebla.* Puebla: Grupo Literario "Bohemia Poblana".
- Cordero, E. (1982). *Historia de la galería pictórica de gobernantes del estado de Puebla.* Puebla: Centro de Estudios Históricos de Puebla.
- Cordero, E. (1946). *Historia del periodismo en Puebla, 1820-1946.* Puebla: Bohemia Poblana.
- Coudart, L. (2001). Difusión y lectura de la prensa: el ejemplo poblano (1820-1850). En L. B. Suárez de la Torre (Coord.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)* (pp. 343-355). México: Instituto Mora-UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

- Coudart, L. (2012). El boom de la caricatura periodística. *Caricatura política mexicana siglo XIX*, 1, 4-7.
- Coudart, L. (2000). Presse et image. Notes sur la caricature mexicaine du XIXe siècle. *Histoire et Sociétés de l'Amérique latine HSAL*, 11, 133-153.
- Expedientes 32614.1, 32614.2, 32614.3, 32614.4, 32614.5, 32614.6, 32614.7, 32614.8, 32614.9, 32614.10, 32614.11, 32614.12, 32614.13, 32614.14, 32904 & 32653. Recuperados de AHJP (INAH-Puebla).
- García E. (1998). *José Agustín Arrieta: lumbres de lo cotidiano*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
- Grosso, J. (2008). El mundo del trabajo urbano y los trabajadores textiles. En Carlos Contreras Cruz (Comp.), *Puebla, una historia compartida 1808-1917* (pp. 131-163). Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Libro de actas del Exmo. Ayuntamiento de la Capital del Estado Libre y Soberano de Puebla*, 118.
- Lomelí L. (2011). *Puebla: Historia breve*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Márquez J. (1952). *Hombres célebres de Puebla*. México: Editorial Jus.
- Peral, M. (1975). *Gobernantes de Puebla*. México: PAC.
- Pérez F. (1963). *Historia de la pintura en Puebla*. México: Imprenta Universitaria.
- Prieto A. (2001). *Acerca de la pendenciera e indisciplinada vida de los léperos capitalinos*. México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Prieto, G. (1879). Carta al Nigromante. Puebla, 24 de febrero de 1879. En F. J. Cabrera (Comp.), *La vida en Puebla. Crónicas de Fidel* (pp. 33-51). México: Libros de México.
- Ramírez, J. (2007). Nurture and inconformity: Arrieta's images of women, food, and beverage. En K. K. Mcintyre y R. E. Phillips (Eds.), *Woman and art in early modern Latin American* (pp. 207-217). Netherlands: Brill Leiden Boston.
- Rojas, M. (2017). *Imagen política y social en Puebla: Tertulia de pulquería de José Agustín Arrieta, 1851*. (Tesis de maestría no publicada). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Taylor, W. (1987). *Embriaguez, homicidio y rebelión en las poblaciones coloniales mexicanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Thomson, G. (2011). Arrieta's poblanas. *Arara*, 10, 1-26. En línea https://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/arara_issue_10/thomson.pdf
- Thomson, G. (2002). *Puebla de los Ángeles: industria y sociedad de una sociedad mexicana, 1700-1850*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial.

- Toner, D. (2010). Xochitl's bar: pulquerías an mexican costumbrismo. *Arara*, 8, 1-16. En línea https://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/arara_issue_8/toner.pdf
- Vázquez, M. (2002). La china mexicana, mejor conocida como china poblana. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 22(77), 136-140.
- Velázquez, A. (2004). *La colección de pintura del Banco de Nacional de México. Catálogo. Siglo XIX*. México: Fomento Cultural Banamex.
- Velázquez, A. (2013). La pintura costumbrista mexicana: notas de modernidad y nacionalismo. *Caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 3, 1-12. En línea http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=113&vol=3.
- Velázquez, A. (1999). Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad. En G. Curiel, *Pintura y vida cotidiana en México. 1650-1950* (pp.155-241). México: Fomento Cultural Banamex A.C.-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Velázquez, A. (2012). *Primitivo Miranda y la construcción visual del liberalismo*. México: UNAM IIE-INAH.

ARCHIVOS CONSULTADOS

- Archivo General del Estado de Puebla (AGEP)
- Archivo General Municipal de Puebla (AGMP)
- Archivo Histórico Judicial de Puebla, Centro INAH (AHJP)
- Biblioteca Dr. Ernesto de la Torre Villar, Puebla (ICSyH-BUAP)
- Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, México (SHCP)
- Biblioteca Histórica José María Lafragua, Puebla (BHJML)
- Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México, UNAM (BNM)
- Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México, UNAM (HNM)
- Fondo Reservado, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM (IIH)

HEMEROGRAFÍA

- El Maquinista*, Puebla, 1851
- El Monitor Republicano*, México, 1851
- El Regulador*, Puebla, 1848, 1849, 1850, 1851 y 1852
- El Siglo XIX*, México, 1851

IDENTIFICACIÓN DE LA AUTORA

María José Patricia Rojas Rendón es Magister en Historia del Arte y Licenciada en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Su tesis de maestría abordó el tema: “Imagen política y social en Puebla: *Tertulia de pulquería* de José Agustín Arrieta, 1851” (2017). Actualmente es investigadora independiente y entre sus temas de interés se destaca el estudio de la pintura costumbrista mexicana del siglo XIX desde una perspectiva política y social, la prensa poblana de mediados de siglo XIX y la producción artística del pintor José Agustín Arrieta.

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO

Rojas Rendón, M. J. (2017). Los impresos poblanos efímeros. Una mirada a “Tertulia de pulquería”, de José A. Arrieta, 1851. *In* *Mediaciones de la Comunicación*, 12(2), 49-71.

El patriotismo del *Correo del Domingo*: ficciones de guerra y soldados

► CANDELA MARINI

candela.marini@duke.edu - Duke University, Estados Unidos.

Fecha de recepción: 20 de Octubre de 2017

Fecha de aceptación: 27 de noviembre de 2017

RESUMEN

El presente artículo explora la cobertura visual del periódico ilustrado *Correo del Domingo* en sus primeros años de funcionamiento (1864-1866), particularmente con relación a las noticias de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870). Siendo el semanario una de las primeras publicaciones en la región en incursionar en tácticas de periodismo visual, la primera parte del ensayo analiza los límites difusos entre las litografías de carácter informativo y periodístico, y aquellas de carácter puramente ficcional. La segunda parte del artículo estudia cómo el periódico utiliza este carácter maleable de la imagen litográfica para sortear los problemas del reportaje visual de una guerra que no se condecía con el discurso oficialista de corte heroico y patriótico que el periódico apoyaba.

PALABRAS CLAVE: Guerra del Paraguay, Guerra de la Triple Alianza, prensa ilustrada, litografías, imágenes de guerra.

ABSTRACT

This article explores the visual coverage of past and contemporary events offered by the illustrated journal *Correo del Domingo* during its first years of publication (1864-1866), particularly in relation to the Triple Alliance War (1865-1870). Given that the journal was one of the first publications in the region to offer forms of visual journalism, the first part of the essay analyzes the blurry boundaries between lithographs of informative, journalistic purpose and those of more markedly fictional nature. The second part of the article argues that the journal takes advantage of the malleable uses of the lithographic image to overcome the visual coverage problems of a war that did not dovetail with the official discourse of heroism and patriotism that the journal supported.

KEYWORDS: Paraguayan War, Triple Alliance War, illustrated press, lithographs, visual journalism.

INTRODUCCIÓN

El 1 de enero de 1864 comenzó a publicarse en Buenos Aires el *Correo del Domingo- Periódico Literario Ilustrado*. Como su título lo indica, la publicación ofrecía una tirada semanal y salía a circular los domingos (a excepción del número inaugural, que coincidió con la llegada del año nuevo). Su misión, según anunciaban, no era política, sino social. En el primer número, el editor, José María Cantilo, proclamó la necesidad de un periódico dedicado exclusivamente al cultivo de las letras, para elevar las almas y asentar las bases “del progreso intelectual y del adelanto moral de nuestra sociedad”:

Al enviar desde hoy a la circulación el *Correo del Domingo*, sentimos naturalmente dudas respecto de la acogida que tendrá. Mucho recelamos que al no hallarse en él un fin político, no alcance favor entre muchas personas. Será empero un ensayo que permitirá saber si entre nosotros puede o no subsistir una publicación de esta clase, es decir, principalmente literaria. (...) Los intereses materiales, los intereses políticos tienen en nuestro país medios de publicidad y estímulos que carecen deplorablemente aquellos otros, cuando debieran merecer un apoyo que ampliase su esfera (*Correo del Domingo*, 1 de enero de 1864)¹.

El recelo de Cantilo anuncia ya el espíritu arielista² que dominaría el debate intelectual de fines del siglo XIX y principios del XX. Cantilo proponía cultivar las letras y las artes para el desarrollo del *espíritu* civilizado en oposición al utilitarismo de los intereses políticos y materiales. El escritor interrelacionaba estos últimos y condenaba el lugar que ocupaban en el panorama social argentino. En un tono rayano a lo catastrófico, Cantilo y los demás escritores detrás de esta publicación (Juan María Gutiérrez, Juan Carlos Gómez, José Mármol y Luis Domínguez) se imaginaban en el deber de purificar la moral, puesto que “[e]s indudable que... no se llenará un fin social, noble y directo, sino uniendo a esa amenidad [de la lectura] la instrucción, y difundiendo las ideas de moral, de caridad, de religión [;] que son las bases firmes de toda sociedad civilizada y progresista” (ibíd.). Los intereses políticos y materiales, por otro lado, no necesitaban mayor estímulo porque ya lo habían “contaminado todo”:

La poesía debe levantarse a las esferas serenas, llevar al corazón siempre dolorido de la humanidad, la luz, el consuelo, la fortitud, el amor y la esperanza. Tenemos también que repetirlo con dolor. El egoísmo materialista lo ha contaminado todo, y la literatura se ve privada del noble estímulo que alienta a

- 1 Para facilitar la comprensión, la ortografía de las citas ha sido actualizada, a menos que se indique lo contrario.
- 2 El arielismo fue una corriente ideológica, crítica de las condiciones socioculturales de América Latina, que tomó su nombre del ensayo *Ariel* (1900) del escritor uruguayo José Enrique Rodó, el cual representa más bien la versión más acabada de este pensamiento, y no su comienzo (además de estas referencias en el *Correo del Domingo* podemos también pensar en *El Evangelio Americano* (1864) del chileno Francisco Bilbao, por ejemplo). El arielismo ensalzaba la tradición grecolatina, amenazada por el utilitarismo y materialismo de la expansión capitalista—cuya mayor expresión era el imperialismo estadounidense. El arte era llamado a jugar un rol fundamental en la educación y elevación de los espíritus. *Ariel* expresaba también tendencias elitistas y fuertemente antidemocráticas.

cultivar las letras, aunque proteste con energía contra esa preponderancia que pesa rudamente sobre el espíritu, obligándole a ruborizarse de sí mismo, si no se pone exclusivamente al servicio de los intereses materiales. Pone aquí punto final, porque el asunto nos llevaría lejos (ibíd.).

Quienes así se expresaban ciertamente no ocupaban un lugar marginal en la sociedad porteña de mediados y fines del siglo XIX. Al momento de fundar el *Correo*, Cantilo era diputado por la provincia de Buenos Aires. Con una larga y reconocida carrera como poeta, crítico, historiador y político, Gutiérrez era en ese momento el rector de la Universidad de Buenos Aires. Poetas paladines de la lucha contra Juan Manuel de Rosas,³ Mármol y Domínguez también ejercieron varios cargos políticos. Notablemente, Mármol fue enviado por Mitre a tramitar las primeras negociaciones con Brasil al comienzo de la guerra. Domínguez fue Ministro de Hacienda durante la presidencia de Domingo F. Sarmiento. Tanto *Amalia* de Mármol, como la *Historia Argentina* de Domínguez fueron por largo tiempo material escolar privilegiado en el país.

Esta posición de poder les permitió imaginar la creación de una esfera literaria libre de influencias políticas y materiales: la falsa autonomía de las producciones de los *gentlemen* escritores (Viñas, 1982)⁴. El proyecto de un semanario para la concreción de este fin respondía a la confianza en el poder de la prensa que desde el siglo anterior era estandarte de los discursos de civilización y progreso en el mundo occidental (Eisenstein, 2011). Los progresos tecnológicos en materia de prensa se unían a la euforia de otros adelantos tecnológicos –particularmente el ferrocarril– que ayudaban a la conexión y el control de los ciudadanos.

La posibilidad de ampliar el acceso a la palabra escrita era vista como un poderoso medio de instrucción para formar ciudadanos críticos, especialmente de las amenazas antidemocráticas. Pero el *Correo* adoptó un discurso más ambiguo. Su énfasis en el “noble estímulo” del espíritu y la moral y, sobre todo, en la pretendida separación entre intereses políticos y estéticos, lo acercaba a posturas más conservadoras. Se trataba de educar y dictaminar la moral y el gusto estético, más que fomentar “el libre pensamiento”; consigna favorita en la prensa europea liberal y romántica, que no encuentra eco en las páginas del *Correo*.

3 Juan Manuel de Rosas (1793-1877) fue gobernador de la provincia de Buenos Aires en 1829-1832 y 1835-1852, logrando adquirir facultades extraordinarias y la suma del poder público. Su gobierno dictatorial empujó al exilio a la mayoría de las figuras que dominarían la escena política argentina luego de su caída en 1852. Autoproclamado defensor de la causa federalista, su figura marcó el enfrentamiento entre unitarios y federales.

4 Si bien el grupo editor era bastante exclusivo, el contenido de la publicación felizmente no se limitaba a los *gentlemen*, también incluía de manera consciente los perfiles y obras de “damas”: “Otro de los sucesos de bulto de la quincena es la iniciación del Círculo Literario por los jóvenes Mansilla y Estrada [J. M.]. Este pensamiento ha tenido, como es de esperar, una gran acogida entre la gente inteligente. Es una idea feliz que viene a llenar una necesidad ya sentida (...). Notamos igualmente que se ha prescindido de las damas, al menos no hemos visto publicada invitación alguna; y es notorio que tenemos algunas muy capaces de formar parte de dicha asociación”. (*Correo del Domingo*, 16 de julio de 1864).

La república alberdiana⁵ de lo posible y la suma fragilidad de las instituciones y la autoridad del estado –recordemos que Buenos Aires y la Confederación⁶ llevaban menos de dos años unificados– parecían justificar un proyecto “sereno”: “La poesía debe levantarse a las esferas serenas, llevar al corazón siempre dolorido de la humanidad, la luz, el consuelo, la fortitud, el amor y la esperanza” (*Correo del Domingo*, 1 de enero de 1864). Es desde este contexto de inestabilidad que surgió esta desconfianza hacia los intereses políticos. Asimismo, el semanario se negó a pensarse como una publicación de carácter efímero, anunciando desde el primer número que no se venderían números sueltos, “por cuanto esto dejaría truncas las colecciones y no permitiría encuadernar las novelas que ocuparan varios números” (ídem)⁷. La encuadernación como formato último revelaba la intención de crear con sus páginas una colección de consulta permanente: un archivo de las letras tanto locales como internacionales de valor impercedero, un imaginario cultural indispensable para el progreso de una nación tan joven.

Si bien eran las letras, y en particular la poesía, lo que se privilegiaba en la publicación, las artes visuales y el contenido gráfico también tenían un peso importante. Se incluyeron reseñas sobre la exposición de obras y la apertura de escuelas y galerías. Además, se hicieron constantes referencias a las ilustraciones que el semanario divulgaba, claramente orgullosos de poder ofrecer una publicación tan completa. El carácter actual y local del contenido visual marcó un gran cambio en comparación con los periódicos ilustrados de la primera mitad del siglo; en los cuales era usual la desconexión entre texto e imagen, que utilizaban clichés muchas veces importados y que se repetían de un periódico a otro (Szir, 2009a). En el *Correo del Domingo* la imagen mantenía de cualquier modo un lugar subordinado respecto al texto, siguiendo la dinámica predominante en libros y periódicos ilustrados, a diferencia de la que podía darse en afiches y panfletos (Melot, 1984). El elemento visual era sobre todo valorado por su poder de atracción. La imagen funcionaba como estrategia de venta y un valor agregado. Literalmente: al anunciar un aumento de precio en la suscripción, el semanario lo justificó indicando que “es de todo punto indispensable

5 En su *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1852), Juan Bautista Alberdi argumenta que la sociedad argentina no se encontraba aún preparada para una “república verdadera”, y que sus líderes debían primero trabajar con la “república de lo posible”, pensando a sus ciudadanos más como sujetos económicos que políticos. Para escapar del fantasma de las guerras civiles y estimular el desarrollo económico—siguiendo la fórmula “orden y progreso”—se debía estimular el liberalismo económico y poner un freno al liberalismo político. Sus *Bases* serían efectivamente el punto de partida para la Constitución de 1853.

6 Luego de la caída de Rosas, la provincia de Buenos Aires se separa de la Confederación Argentina, en rechazo a los postulados federalistas de la Convención Constituyente de 1852. La Argentina queda formalmente dividida en dos estados hasta la extraña victoria de Mitre sobre Justo José de Urquiza en la Batalla de Pavón (1861). Santiago Derqui, presidente de la Confederación, renuncia, y Mitre asume como presidente provisional. Unos meses más tarde sería nombrado presidente constitucional (1862-1868).

7 Como muchas de sus políticas iniciales, ésta también cambiará, junto con el precio. En sus primeros números, el semanario costaba 25 pesos al mes (cuatro entregas de 16 páginas cada una). Pero meses más tarde, el 17 de julio de 1864, se anunció un aumento de precio: 30 pesos por suscripción y aceptaba ahora la venta de números sueltos por 10 pesos. En el mismo número se inauguró también el logo que se volverá encabezado permanente de la publicación (“A los suscriptores”, *Correo del Domingo* 17 de julio de 1864).

hacer este aumento por los gastos que esta publicación demanda, sobre todo en su parte ilustrada, que le añade novedad e interés” (*Correo del Domingo*, 16 de julio de 1864).

En uno de sus primeros números, el *Correo* especuló sobre la acogida que la nueva publicación estaba recibiendo. Con el tono burlón que caracterizaba a Cantilo, la columna “Juicio crítico” no hablaba de sus lectores –cuyo juicio decía desconocer–, sino de “las personas que no han leído este periódico, que ni le han visto las tapas”. Cantilo imaginaba las reacciones que el periódico despertaba en la sala de una casa acomodada. Allí, una “niña”, una “ex-niña”, un “hombre de importancia”, otro “hombre serio” y una “dama de importancia” se burlaban de los literatos que insistían con sus aburridas poesías y vaciedades: “¿Has visto, hombre, en lo que se ocupan Gutiérrez, Gómez, Mármol y Domínguez a la edad que tienen? (...) Eso es vergonzoso para hombres serios y para el país. ¡Qué dirán los extranjeros de nosotros!” (*Correo del Domingo*, 31 de enero de 1864). La “dama de importancia” enumeraba una lista de encargos para la “criada Policarpa”, y le pedía envolver uno de los objetos en “ese papel que han traído ayer con figuras”. Fue justamente Policarpa la primera en apreciar el periódico: “Señora, mire que es el *Correo del Domingo* con el retrato de la [cantante de ópera Carolina] Briol”. Después fue “la hija” la que advirtió que el periódico traía “unos versos muy lindos y una novela muy entretenida”⁸.

Curiosamente, si el comentario sobre la opinión extranjera parecía burlarse de la obsesión de ciertos grupos por lograr la aceptación internacional, tal actitud quedó desmentida cuando uno de los últimos comentarios positivos fue colocado en boca de “un extranjero”: “ese papel debe tener algo bueno, según los hombres que en él escriben, y luego porque veo quienes le condenan sin oírlo”. De esta manera, el *Correo* también validó la mirada extranjera –usándola para autovalidarse–. Su juicio se basaba en apariencias: el peso de los nombres de quienes escriben y los modos de quienes lo critican.

Más allá de la sorna y la broma, es patente que el semanario imaginaba un público lector variado⁹. Llegando a hogares pudientes en el día festivo de la tradición cristiana, la publicación aspiraba a alcanzar a lectores de diferentes clases, géneros y orígenes. Las imágenes serían el factor privilegiado para superar las barreras de poder. En efecto, es notable que la “criada Policarpa” fue la primera en apreciar el valor de la publicación, atraída por el retrato de la cantante que en ese momento ganaba aplausos con las óperas *Lucía* y *Medea* (Bilbao, 1902). En esta autoevaluación, el *Correo* reveló que pensaba su contenido visual predominantemente como una herramienta para atraer la atención de poten-

⁸ Aquí el semanario repite su deseo de llegar a las jóvenes, como anunciaba en su primer número: “Este periódico ofrecerá pues a la madre de familia la seguridad de que no irá a las manos de sus hijas, un papel cuya lectura haya podido infiltrar en sus corazones sentimientos contrarios a los que ellas han inculcado con su cariñoso afán” (*Correo del Domingo*, 1 de enero de 1864).

⁹ La imagen que inaugura el primer número muestra una multitud de personas entusiastas recibiendo las copias del *Correo* que Cantilo reparte.

ciales lectores-espectadores. Eran repetidos los comentarios que apuntaban hacia esta incorporación estratégica del elemento visual: “Para dar más interés si cabe a esta obra [*París en América*], hemos resuelto ilustrar varios pasajes de ella. La lámina de hoy representa una de las interesantes escenas del capítulo relativo al Incendio”¹⁰. En este caso, lo visual llamaba a reforzar el interés literario en los lectores, cumpliendo así con la misión original del semanario. Sin embargo, en ese mismo número aparecieron otras propuestas en las que el atractivo visual era explotado con fines materiales y comerciales: la “contaminación” a la que el semanario inicialmente se oponía. Así se anunció la llegada de “Figurines de moda de París” (quienes querían recibirlos debían abonar cinco pesos adicionales al precio de suscripción) y “Avisos ilustrados”: los comerciantes “que quieran insertar avisos en el *Correo del Domingo*, acompañados de una lámina representando el objeto ofrecido a venta” debían simplemente dirigirse a la administración de la Imprenta del Siglo; allí “un dibujador inteligente se encargará de copiar los objetos que se quiera para acompañar el aviso respectivo” (*Correo del Domingo*, 25 de junio de 1864).

Con el estallido de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) llega también la “contaminación” política. Efectivamente, la intervención del gobierno argentino en esa guerra, también conocida como Guerra del Paraguay, afectó visiblemente los propósitos originales del semanario. Al transformarse la guerra civil en Uruguay en un conflicto internacional entre las potencias de la región, el tono y el contenido del semanario se modificaron. A partir de entonces, el editorial “La semana”, que Cantilo firmaba bajo el seudónimo Bruno, estableció un enfoque decididamente oficialista y patriótico¹¹. Los intereses políticos recibieron el estímulo que antes pensaba ser reservado al cultivo de las letras y las artes. Este empeño se vio secundado por las contribuciones de figuras públicas como Sarmiento, Mitre (entonces presidente de Argentina), Ricardo Gutiérrez, Marcos Sastre, entre otras tantas figuras de la escena política y cultural.

Este desvío de la misión fundadora del semanario es igualmente observable en su contenido visual. La galería de artistas que el semanario pensaba construir con los retratos de actores, cantantes y poetas que incluía en sus páginas, pasó a incluir a los “padres de la patria”, tanto locales como de otras naciones (por ejemplo: José de San Martín, George Washington, Simón Bolívar). Asimismo, se agregaron modelos de figuras notables en las más variadas áreas (ciencia, industria, cultura); el criterio ahora se basaba en los aportes al progreso y a la civilización. Es el caso de la tapa que se le dedicó al Sr. D. Guillermo Wheelright, “concesionario del camino de fierro del Rosario a Córdoba” (*Correo del Domingo*, 23 de abril de 1865), junto con una columna dedicada a la “estadística de los

¹⁰ Ilustración de *París en América*; *Correo del Domingo*, 25 de junio de 1864.

¹¹ Lo que no es realmente un cambio de postura, sino de peso, puesto que ya en números anteriores a la guerra se celebraban fechas patrias, incluyendo contribuciones de temática histórica. Así, en el número del 17 de julio de 1864 se publican los “Apuntes sobre el Congreso de Tucumán, por el Dr. D. Nicolás Avellaneda” y un poema de Juan María Gutiérrez titulado “A la patria en el aniversario del 9 de julio de 1816”.

caminos de fierro de Europa y América”. A poco más de un año de su primer número, el *Correo* se transformó en un periódico donde la poesía era sólo uno más de sus variados intereses. El mundo material y político tenía una presencia fuerte en el corpus total del semanario. Más revelador aun, mientras la guerra se intensificaba, los retratos militares se multiplicaban.

Teniendo en cuenta las transformaciones que el contexto de guerra provocó en la agenda política y cultural del *Correo*, este trabajo busca analizar la incorporación de imágenes relacionadas al conflicto bélico y su uso estratégico en apoyo al discurso patriótico oficialista. Como veremos a continuación, el uso calculado del elemento visual lo llevaría a innovar en un campo poco visitado en el periodismo local: el reportaje visual de noticias. Esto ocurrió en un contexto de inestabilidad y transformación política, donde la construcción de un estado-nación llamaba a formular varias definiciones (identidad nacional, rol internacional, límites territoriales, marcas de progreso y bienestar, entre otras). Era un momento también marcado por la crisis de discursos en el mundo visual (Crary, 2005; Boehm, 2010), donde las innovaciones tecnológicas habían ayudado a poner fin a un “sistema vinculante de géneros... sistema que solía definir las coordenadas de las imágenes, el tipo de contenido y aspecto del mundo que podían tematizar, y la misión cultural que cada tipo de imagen debía cumplir” (Boehm, 2010, p. 12)¹². En este contexto de crisis y redefiniciones, este artículo indaga sobre las estrategias y mecanismos que el semanario ensayó para defender la autoridad y la verdad de sus discursos visuales. En un mundo donde la imagen va adquiriendo un peso clave en la transmisión de significados y consignas, creemos pertinente explorar los discursos anteriores a la consolidación del aparato disciplinar visual moderno (Tagg, 1993), para así comprender mejor las diferentes formas de alfabetización visual.

EXPLOSIÓN DE IMÁGENES: EL REPORTAJE VISUAL

La irrupción de la guerra de la Triple Alianza coincide con un crecimiento notable de la producción visual en Buenos Aires. Litografías y fotografías se vuelven moneda corriente en la nueva economía visual de la segunda mitad del siglo XIX (Poole, 1997; Nouzeilles, 2013). La prensa había tomado también nuevo impulso, luego del marcado declive en que había caído durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas, especialmente en la década de 1840 (Del Carril, 1984; Szir, 2009a).

Si bien es cierto que la prensa tuvo un rol fundamental en la difusión de propaganda política durante la guerra (Toral, 2008; Díaz, 2009), el conflicto jugó en detrimento de aquellas publicaciones que buscaban intervenir principalmente en la escena cultural. Así como el *Correo* diversificó su contenido

12 “Following the end of a binding system of genres... a system that formerly defined the co-ordinates to which images were to refer, which contents of the world they should thematise, and which cultural mission they were to fulfill” (traducción propia).

para incluir artículos sociales, económicos, políticos y militares, otros debieron directamente cancelar la publicación. Es el caso del periódico uruguayo *El Iris*. El 31 de enero de 1865, su editor, Agustín De Vedia exponía las razones de tal decisión:

Se comprende fácilmente que la situación por que pasamos es incompatible con la aparición de un periódico literario que nadie lee ni puede leer. Por otro parte, en momentos supremos como los que golpean a las puertas de la República, es otra la misión del ciudadano. Esto explica la suspensión que sufre EL IRIS desde el presente número. (...) Cumplimos con el deber de agradecer la protección que hemos merecido y que esperamos merecer más adelante si después de la tempestad que brama en la República, logramos alcanzar días serenos, prosiguiendo en la tarea que suspendemos hoy (*Correo del Domingo*, 31 de enero de 1865).

El tono derrotista que De Vedia asume (“un periódico literario que nadie lee ni puede leer”) intenta ser revertido con el llamado a las armas (“es otra la misión del ciudadano”). Sin cerrar sus puertas, el *Correo* asume también que la misión del ciudadano es apoyar la república en estos “momentos supremos”. La Guerra de la Triple Alianza supondría empero un gran desafío a los poderes persuasivos del periódico. Profundamente impopular desde sus inicios, particularmente entre las regiones mesopotámicas argentinas (más cercanas a Paraguay que a Buenos Aires), la guerra fue un costo demasiado alto por los territorios ganados¹³, con efectos de larga duración en toda la región. La devastadora tasa de mortalidad, los levantamientos militares y políticos, la carga financiera y las vagas e insuficientes razones para intentar justificar esa masacre erosionaron la autoridad de un estado cuya unidad y estabilidad eran aún muy frágiles.

La guerra coincide así con los esfuerzos más activos en pos de la consolidación del estado-nación argentino. Parte de este proyecto es la construcción de una historia gloriosa para la nueva nación argentina. Como explica Roberto Amigo (2008), la pintura jugó un papel de peso en la creación y difusión de este imaginario nacional:

Al no estar establecido el Estado-nación moderno, con el consecuente programa de homogeneización cultural, la pintura fue una de las armas utilizadas en el debate sobre la identidad política de la Nación Argentina, considerada como preexistente a los proto-Estados de Buenos Aires y la Confederación que disputaban bélicamente la dirección de la organización estatal. Las imágenes debían instalar en la memoria colectiva los episodios fundadores con tal fuerza que se desliese la ideología política que los había establecido como verdad (Amigo, 2008, p. 10).

¹³ Aquéllos en disputa en la definición de los límites fronterizos del nordeste; territorios de las actuales provincias de Formosa y Misiones.

En este escenario se desarrolló una pintura de temas patrióticos, donde las guerras de independencia e incluso la lucha contra Juan Manuel de Rosas fueron promocionadas como episodios históricos clave en la definición de una identidad argentina. El gobierno y sus allegados intentaron hacer de la Guerra de la Triple Alianza otro eslabón más en una historia gloriosa, donde la Argentina se autoinscribía como liberadora de los pueblos en tiranía. Tales esfuerzos serían poco convincentes. Como sostiene Sebastián Díaz:

Contrariamente a las hipótesis tradicionales que señalan que la guerra en el siglo XIX permiten (sic) a los estados reforzar su hegemonía sobre diferentes grupos o comunidades, borrando sus conflictos y cristalizando la nación, en el caso de las producciones durante la Guerra del Paraguay ni lo visual ni lo textual pueden construir una lectura hegemónica de la nación, la patria, la república o la ciudadanía (2009, p. 13).

Su nulo tratamiento desde la pintura de historia es particularmente revelador: “ninguno de los artistas más reconocidos, con pleno dominio de los recursos técnicos, se preocupó por representar la Guerra del Paraguay, siendo contemporáneos del conflicto” (Amigo, 2009) con excepción de algunas obras que la incluyen de manera marginal. La explotación visual de la guerra para fines patrióticos quedaría entonces en manos de los considerados; según Amigo, eran artistas menores que trabajaban en los talleres de los periódicos ilustrados, por ejemplo.

Como ha estudiado Sandra Szir (2013), el *Correo* es una de las primeras publicaciones en el Río de la Plata que decide usar sus litografías para cubrir también eventos contemporáneos¹⁴. El 3 de abril de 1864, por ejemplo, el periódico publicó una gran lámina de dos páginas, reportando la fiesta de inauguración del ferrocarril del sur a Chascomús. El orgullo de poder ofrecer a los lectores una imagen de tal evento se ve reflejado en el espacio que esa imagen ocupó y en los detalles que ofrecía al lector sobre el esfuerzo realizado para lograr incluirla. Más novedoso aun, el 18 de diciembre de 1864 el semanario colocó en primera plana una imagen impactante del “Choque de dos trenes en el camino del Oeste, en la noche del 8 de diciembre de 1864”, como indica su título. Las pocas líneas que enmarcan la vista informan que el accidente le “costó la vida al encargado del carro de encomiendas; hubo tres o cuatro personas contusas y un joven herido gravemente”. La imagen es dramática e impactante:

14 Sería en las últimas décadas del siglo XIX que el uso periodístico de las imágenes adquiriría importancia: “una revisión panorámica de los periódicos ilustrados de Buenos Aires hasta la década de 1860 señala que los eventos contemporáneos no conformaban un contenido frecuente en el registro visual. Los primeros títulos privilegiaron los retratos de personajes ilustres, vistas de ciudades o paisajes del mundo, tipos o escenas de costumbres, el mundo natural en ilustraciones de inspiración científica e imágenes alegóricas. (...) El carácter de la prensa periódica como medio para cubrir noticias utilizando artistas profesionales cumpliendo tareas de reportero ilustrador fue una estrategia de la prensa europea y norteamericana que en Buenos Aires fue adoptada con los rasgos peculiares que las condiciones locales de posibilidad permitían establecer. Sus primeras manifestaciones pueden observarse en el *Correo del Domingo* –semanario ilustrado, de literatura, ciencias y artes– dirigido por José María Cantilo y de acuerdo con Miguel Ángel Cuarterolo “único periódico que publicaba ilustraciones con criterio periodístico” (Szir, 2013).

entre el humo de los trenes y la oscuridad de la noche, un espacio resalta por la luminosidad que recibe; allí donde yace el cuerpo del maquinista. En estos primeros ensayos, la imagen periodística se mantenía cercana al dramatismo de las escenas de ficción. La guerra obligó al *Correo* a profundizar este reportaje visual. Sin embargo, no se encuentran imágenes bélicas donde la violencia y la muerte aparezcan de manera tan explícita y lamentada como en la litografía del choque de los ferrocarriles. Por el contrario, con algunas pocas excepciones, las imágenes relacionadas a la Guerra de la Triple Alianza evitaban representar la muerte de los soldados. Muy pocas incluyeron momentos de batalla o las ruinas y los cadáveres resultantes (lo que establece un claro contrapunto con las vistas de Cándido López)¹⁵.

En el reportaje visual de noticias donde el *Correo* estaba incursionando, la diferenciación de los discursos de verdad y ficción correspondiente a cada imagen, a cada litografía, no era algo inmediato. Esto se debe a la confluencia de imágenes de naturaleza y propósitos diversos, sin una clara distinción de géneros: en las páginas del *Correo* coinciden ilustraciones técnicas (“Máquina para elevar el agua en los jagüeles”, *Correo del Domingo*, 11 de febrero de 1866); mapas y cartas (“Plano del pasaje de los aliados al territorio paraguayo en los días 16, 17, 18 de abril de 1866”, *Correo del Domingo*, 29 de abril de 1866); noticias actuales; reportajes de moda y costumbres (“Traje para paseo a las carreras”, *Correo del Domingo*, 10 de septiembre de 1865), tipos sociales y retratos de personajes ilustres; vistas de ciudades, edificios y monumentos (“Iglesia Nuestra Señora de Balvanera”, *Correo del Domingo*, 7 de enero de 1866); reproducciones de pinturas (“La última oración de Jesús en el Huerto. Cuadro de D. Franklin Rawson”, *Correo del Domingo*, 15 de octubre de 1865); recreaciones de escenas de novelas, óperas y piezas teatrales (“Margarita Pusterla”, *Correo del Domingo*, 1 de julio de 1866); imágenes alegóricas (“La Victoria dará la Paz”, *Correo del Domingo*, 1 de enero de 1866); e imágenes de intención histórica (“Navegación del Salado-1857. Indios moscovies (sic) ofreciendo presentes al Sr. Rams, en su viaje de exploración del Río Salado, en junio de 1857”, *Correo del Domingo*, 2 de abril de 1865). Estas últimas, junto con las de reportaje de noticias, son las más osadas, puesto que incursionan en la representación de eventos –tanto históricos como recientes– sin necesariamente presentar garantías testimoniales, lo que Maurice Samuels (2003) llama “imágenes retrospectivas”:

Si bien las ilustraciones históricas eran difícilmente algo nuevo en el siglo diecinueve, sufren entonces un cambio radical. La historiografía ilustrada del antiguo régimen incorporaba casi de manera exclusiva iconografía producida durante la época bajo consideración—principalmente retratos de monarcas. (...) La historiografía ilustrada decimonónica, en cambio, favorecía el uso de

¹⁵ Las pinturas de Cándido López, hechas a partir de sus propios bosquejos en los campamentos y campos de batalla, ofrecen visiones panorámicas del escenario bélico, al tiempo que incluyen una gran riqueza de detalles y diversidad de situaciones (estilo derivado de las representaciones de batallas de la cartografía militar europea). En ellas, la violencia bélica queda al descubierto. Véase por ejemplo “Después de la Batalla de Curupaytí” (1893).

imágenes “retrospectivas”, imágenes recién creadas que ofrecían una visión imaginada del pasado. Este abandono del uso exclusivo de iconografía “auténtica” permitió a las ediciones ilustradas del siglo diecinueve explorar una amplia variedad de temas: las nuevas ilustraciones tendían a enfocarse en acciones o eventos históricos, al igual que la pintura histórica, la cual naturalmente desde hacía tiempo ofrecía representaciones imaginadas o “retrospectivas” del pasado (Samuels, 2003, p. 256)¹⁶.

Las nuevas tendencias historiográficas permitían entonces un uso más flexible de la imagen, pensándola como fuente legítima –sin importar fecha de creación– para el conocimiento del pasado (libertad que antes sólo la pintura disfrutaba). En un semanario ilustrado como el *Correo*, esas imágenes del pasado imaginado convivían con aquéllas de contenido abiertamente ficcional y la distinción entre unas y otras era más difusa. Si se compara, por ejemplo, una ilustración que recrea el paso de un huracán por los bosques de Palermo (figura 1) con otra que reproduce la escena de una ópera en el teatro Colón (figura 2) vemos que, si no fuera por el epígrafe que acompaña a cada litografía, poco es lo que las diferencia. Ambas imágenes llegaban al suscriptor a través del mismo medio, usando la misma tecnología, y confiando en las habilidades del mismo artista: Henri Meyer¹⁷. Incluso, el reporte del huracán reproduce el tono de las novelas que el periódico publicaba por entregas: la noticia describe cómo las familias y los grupos de amigos se habían reunido en el parque para pasar una tarde placentera de picnic y ocio, y el drama que se desata cuando el huracán los ataca por sorpresa. La litografía es descripta como un “recuerdo, aunque débil” de ese momento, y el autor del dibujo simplemente es nombrado como “el artista”. Sin la diferenciación que ofrece el texto que las acompaña, poco distingue a la imagen que busca ser un apoyo cuasi-documental sobre un evento reciente de la que representa una escena de ópera que los suscriptores podían ir a ver al teatro¹⁸.

¹⁶ “[I]f historical illustration was hardly new in the nineteenth century, it was radically transformed. Ancien régime illustrated historiography incorporated almost exclusively iconography produced during the period under consideration—primarily portraits of monarchs. (...) Nineteenth-century illustrated historiography, on the other hand, favored the use of “retrospective” images, newly created images offering an imaginative vision of the past. The shift away from the exclusive use of “authentic” iconography freed the nineteenth-century illustrated editions to explore a wide range of subject matter: the new illustrations tended to focus on historical actions or events, much like history painting, which of course had long offered imaginative or “retrospective” representations of the past” (Traducción propia).

¹⁷ El dibujante litógrafo francés Henri Meyer (1844-1899) fue el fundador del exitoso periódico satírico *El Mosquito* (1863-1893). El estudio de su figura y obra ha sido opacado por el que sería el dibujante estrella de *El Mosquito*, Henri Stein. Sin embargo, por los numerosos comentarios sobre sus colaboraciones en el *Correo del Domingo*, es patente que es objeto de gran estima y que posee considerable poder de decisión respecto a las imágenes que se publican. La reciente publicación de Claudia Román viene a llenar este vacío: *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito* (Buenos Aires, 1863-1893). Buenos Aires: Ampersand, 2017.

¹⁸ Décadas más tarde la distinción de discursos en el que cada tipo de imagen debía intervenir se volvería más clara, como explica Szir respecto a las políticas de *Caras y Caretas*: “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” (Szir, 2009b, p. 109).

Figura 1. “Vista de una parte del Bosque de Palermo al disiparse la oscuridad de la tarde del 19 de marzo de 1866”. *Correo del Domingo*, 25 de marzo de 1866.

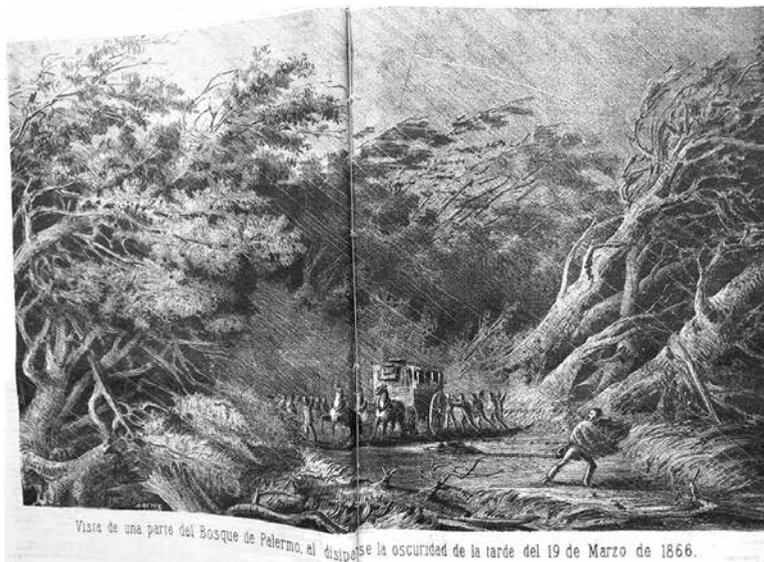


Figura 2. “Teatro Colón – Escena del último acto de la ‘Forza del Destino’”. *Correo del Domingo*, 16 de septiembre 16 de 1866



Esta misma flexibilidad de sentido de la imagen litográfica –adaptable a la ficción y al reportaje– sería explotada en las imágenes relacionadas con la

guerra. En efecto, el periódico jugó con diferentes registros visuales y textuales para intentar sostener una imagen gloriosa del conflicto y sus guerreros; gesto que la pintura había elegido evitar. Sin embargo, en la elección y origen de las imágenes es posible apreciar una constante tensión entre lo que la guerra debía ser y parecer (otro evento épico de la talla de las guerras de independencia), y el horror de una violencia absurda, sin una distancia temporal que pudiera borrar sus efectos.

GLORIA Y HEROISMO EN LA GUERRA DE REDENCIÓN DEL PARAGUAY

Sin identificarse con la mirada satírica de revistas como *El Mosquito*,¹⁹ posicionándose más bien como una publicación “seria”, los editoriales del *Correo* asumieron un tono burlón que no escondía una agenda política y cultural marcadamente oficialista, donde la guerra y la definición de una nación argentina pasaron a ser cuestiones centrales²⁰. Sin embargo, el discurso glorioso de la guerra que el *Correo* buscaba rescatar –aquél basado en héroes, batallas, ideales y causas nobles– entró en crisis precisamente cuando esos ideales se volvieron esenciales para el proceso de construcción nacional²¹.

Según la interpretación oficial argentina, la guerra buscaba liberar al pueblo paraguayo del tirano que lo mantenía aislado del mundo civilizado. Bajo esta luz, la guerra del Paraguay era la última instancia de la empresa libertadora que las fuerzas argentinas habían asumido durante las guerras de independencia. En otras palabras, la Argentina se autoproclamaba defensora de los pueblos americanos, luchadora contra todo tipo de opresión. Esta narrativa se insertaba dentro de un discurso de construcción nacional que ensalzaba el momento de las guerras de independencia como cuna de la historia e identidad nacional. Un poema de Ricardo Gutiérrez, publicado en el *Correo* el 23 de abril de 1865, resume esta mirada:

19 *El Mosquito* (1863-1893) fue un semanario satírico fundado por Henri Meyer, que alcanzaría mayor popularidad a partir de la incorporación del dibujante Henri Stein. Su parte gráfica, principal atractivo, comentaba la actualidad política y social.

20 Aunque conforme la publicación madura, el contenido se diversifica al punto de incluir sátira visual (como la contratapa del 22 de octubre de 1865) o incluso juegos de adivinanza visual (en la sección de “jeroglíficos”).

21 Esta crisis del discurso heroico de la guerra se presenta en variadas regiones a lo largo del siglo XIX. Como explica Laurence Bertrand Dorléac, si bien siempre existieron discursos críticos a la violencia bélica, no es sino hasta las guerras napoleónicas que tal violencia es desautorizada en obras que la muestran en todo su horror y absurdidad: “Longtemps, la guerre fit non seulement partie de l’histoire des sociétés mais elle semblait en assurer l’ordre, les fièvres nécessaires, la violence autorisée, ritualisée, glorifiée. Même si l’on n’aimait déjà pas ses conséquences et même si la peinture faisait allusion a ses désastres sans y insister, elle s’inscrivait avant tout dans un cycle d’héroïsation. (...) C’est Goya et Gérard qui allaient tirer au plus vite la meilleure leçon visuelle des effets de [le] hubris [de Napoléon]. Les deux actaient la contradiction née de la naissance de l’individu dans la Révolution qui n’acceptait déjà plus les désastres de la guerre sans en voir l’absurdité. (...) Après les campagnes de Napoléon, la guerre ne serait plus seulement grandiose et ses conséquences sur les êtres et les choses désormais inscrites visuellement risquaient à tout moment d’être considérées comme fascinantes mais absurdes” (Bertrand Dorléac 2014, pp. 17-19). Los grabados de Goya “Los desastres de la guerra” serían publicados póstumamente en Madrid en 1863; desconozco en qué momento llegaron al Río de la Plata.

LA REDENCIÓN DEL PARAGUAY²²

Se estremece la tierra
 donde abatió la frente el león Hispano,
 donde se hundió el orgullo de Inglaterra
 y el hijo del soberbio Lusitano!
 Se estremece la tierra
 donde la espada de Belgrano!
 La fuerza del destino,
 Atila de la América, te lanza
 sobre el suelo Argentino!...
 La voz del Paraguay pide venganza,
 y el pueblo justiciero
 que hundió en sus montes su primer verdugo,
 vuela á romper sobre tu frente el yugo,
 de su opresor postrero!
 Ah! Por eso resuena
 sobre la tierra clásica de Mayo
 el golpe de tu planta, paraguayo,
 uncida al eslabon de tu cadena!
 Hija infeliz de la Nacion que un día
 alumbró sobre el mundo
 de San Martín la formidable Espada!...
 Patria despedazada
 en noche de vergüenza y tiranía,
 oh! temple un tanto tu dolor profundo!...
 ya te escuchó la tierra
 donde abatió su frente el león Hispano,
 donde se hundió el orgullo de Inglaterra,
 y el hijo del soberbio Lusitano!
 Ya te escuchó la tierra
 de Alvear, de San Martín, de Belgrano!
 Y tú, pueblo del Sol, patria sublime,
 el estandarte de tus glorias bate,
 sobre el escudo de tus padres toca
 y de nuevo redime
 á precio de sangre
 al hermano que jime
 atado á la cadena de una roca?
 Tumba de tres coronas
 que liberaste el mundo Americano!
 levanta el himno que en la lid entonas
 porque llama á su tumba otro tirano!

Como ya lo anuncia el título, no se trata de una guerra *contra* Paraguay, sino *por* (la salvación del) Paraguay. El hermano en cadenas reclama que de la tierra vecina vuelvan las espadas que libertaron “el mundo americano”. Las

²² Ortografía original. Vale señalar que uno de los poemas más recordados de Gutiérrez es precisamente otro que lamenta la guerra, “La Victoria” (publicado en *La Revista Argentina*, 1868).

figuras y los principios del período independentista eran invocados para insertar al nuevo conflicto dentro de la narrativa heroica con la que se estaban interpretando las guerras contra el imperio español. El *Correo* publicó también varios artículos históricos referentes a esos primeros momentos de la nación argentina, como las biografías de Manuel Belgrano y José de San Martín escritas por Mitre.

Lo que la poesía y los editoriales podían retratar a gusto suponía un desafío para la parte ilustrada del periódico. En primer lugar, se intentaba rescatar la imagen del soldado como ejemplo de virtud republicana. Como señalamos antes, a partir de la caída de Rosas (1852), Buenos Aires comenzó a sentar las pautas de lo que sería la historia nacional de “héroes” y “eventos gloriosos”, apoyándose fuertemente en la historia bélica. Las pinturas y las láminas de las décadas de 1850 y 1860 proyectaron el tipo de discurso patriótico y republicano que luego el *Correo* retomaría e impulsaría al estallar la Guerra del Paraguay. *Guardia Nacional* (1858) y *Partida de la Guardia Nacional al embarcarse* (1862) de Jean-Léon Pallière y *Desembarco de tropas de Buenos Aires después de Pavón* (1862) de Luigi Novarese son algunos ejemplos de la promoción del ideal republicano del “ciudadano armado”, en el que clases y razas quedaron igualadas bajo el uniforme militar, en defensa de ideales y valores compartidos (Amigo, 2008). La virtud que antes el *Correo* quería estimular por medio de la poesía será luego representada por los valerosos soldados de la nación. Se dejaba la pluma para levantar la espada.

Sin embargo, las imágenes del *Correo* dialogaban no solamente con las pinturas de tema histórico y patriótico, sino también con la multiplicidad de imágenes circulantes facilitada por la creciente innovación tecnológica en fotografía y formatos de reproducción visual. Como explica André Toral (2008):

El surgimiento y consolidación de la fotografía y de la prensa ilustrada... limitaron en mucho el papel de la pintura académica [como] fuente única de registro de la guerra. Su producción era pequeña y restringida a la corte y a los salones de bellas artes. El público “vio” la guerra fundamentalmente a través de grabados y fotografías. Durante la Guerra del Paraguay la fotografía dejó de ser únicamente retrato y referencia para la pintura. Afirmó su valor como forma de registro histórico y autónomo. (...) La pintura académica como posibilidad de representación de la nación perdió bruscamente su hegemonía. (...) *La fotografía y la litografía eran los medios que más se acercaban a ese pretendido realismo, ahora convertido en paradigma de modernidad* (2008, pp. 220 y 221; énfasis añadido).

Con la explosión de la guerra, los estudios fotográficos rápidamente aprovecharon este nicho comercial. Las económicas *cartes-de-visite* permitían a los soldados dejar su retrato ante la incertidumbre de la vuelta. Asimismo, fueron convenientemente populares los retratos de figuras políticas y militares que

protagonizaban la contienda; con mayor distribución especialmente después de una batalla importante o siguiendo un anuncio de defunción. El *Correo* seguiría una lógica similar en la serie de retratos con la que llenó sus páginas, manteniendo sin embargo un alineamiento claro con el discurso conservador de la guerra. Los retratos de los oficiales heridos o caídos eran acompañados de columnas biográficas que alababan su accionar heroico, y los retrataban como modelos a seguir. Dejando a un lado los resultados concretos en el campo de batalla, estos perfiles ayudaban a desviar la atención respecto al no-avance y mortandad de la guerra, al tiempo que simulaban informar sobre ella.

Prefiriendo una representación ficcionalizada de los soldados, el *Correo* ignoró los cientos de fotografías en circulación (tanto retratos, como proto-reportajes de los campamentos y los campos de batalla), y eligió en cambio hacer sus propias representaciones de aquéllos a quienes también definía como héroes. Fue entonces que la naturaleza indefinida de la imagen litográfica resultó particularmente ventajosa. A pesar de la numerosa cantidad de fotografías de soldados, el periódico elegía divulgar sus propios dibujos idealizados de las fuerzas militares argentinas. Las libertades que se tomaban en estas representaciones eran especialmente osadas en la primera parte del conflicto. El 1 de octubre de 1865, por ejemplo, el semanario publicó una lámina que “representa una escena de campamento” durante el sitio de Uruguayana (figura 3).

Figura 3. “Una noche de campamento frente a la Uruguayana”. *Correo del Domingo*, 1 de octubre de 1865



La exitosa rendición de la ciudad parecía justificar un espíritu particularmente optimista:

La lámina de la última página representa una escena de campamento. El ejército se preparaba a dar al día siguiente el asalto a la Uruguayana. Nuestros soldados reposan en la confianza de la victoria; pero ¿qué guerrero por esforzado que sea, [no] vuela en sueños al hogar, no habla con la esposa y los hijos, con la tierra prometida, con los amigos, no vuelve a pasear por los lugares donde ha dejado pedazos de su corazón?

Esos tres soldados sueñan pues, y se sienten trasportados al seno de sus más dulces afecciones, terminada felizmente la campaña que ha de dar por resultado el desagravio de grandes ofensas y la regeneración de un pueblo (“Una noche de campamento frente a la Uruguayana”, *Correo del Domingo*, 1 de octubre de 1865).

La interpretación de la lámina es guiada no solamente por estas palabras, sino también por la litografía que se presenta en la tapa: la primera imagen que el lector recibe es la de una multitud mayoritariamente masculina que levanta sus sombreros y galeras celebrando las “BUENAS NOTICIAS” que el semanario anuncia en mayúsculas. En la siguiente página, la columna de Bruno explica: “ahí está ese grupo formado delante de la entrada de la capitania del puerto que celebra la caída de la Uruguayana con un gozo exento de todo pesar”.

Precedida por estas palabras e imágenes de “gozo exento de todo pesar”, la lámina reportando sobre la vida en el campamento, muestra tres soldados durmiendo plácidamente al aire libre. El humo del fuego que han olvidado apagar se transforma en las nubes que representan sus sueños; de vuelta en casa y no en la guerra. Así, la litografía que informa sobre la vida de los soldados imagina no sólo su presente –calmado y seguro–, sino también el futuro victorioso y pacífico. La crónica sobre los soldados en el campamento y el frente de batalla apela a la narración, a la ficción, aunque sin renunciar a su misión informativa. Esta última se insinúa al indicar el momento exacto en que esta escena tiene lugar: la noche anterior al asalto a la ciudad de Uruguayana. El semanario abre su número con el después del asalto (la celebración) y lo cierra con el momento anterior al asalto, el cual, en retrospectiva, lejos de ser uno de preparación y ansiedad, es de parsimonia y reposo²³. Meyer, el artista detrás de esta lámina, divide la escena en dos mundos. La escena superior, encuadrada por el humo y las ramas protectoras de un árbol, muestra los sueños de los soldados, aquello que secretamente anhelan mientras continúan sirviendo a la patria, como nos aclara también el *Correo*. Fuera de ese mundo nebuloso, el resto de la escena se presenta más claro y despejado, y, en comparación, más convincente. Al informar sobre los sueños de los soldados, el periódico logra desviarnos del hecho de que los tres soldados durmiendo junto a una fogata, entre follaje y tambores, eran también completamente imaginarios.

23 Notablemente, el antes y después de una batalla, así como las escenas de campamento y los retratos de oficiales, son las imágenes de guerra que la fotografía de entonces nos ofrece (por limitaciones técnicas, el accionar de la batalla quedaba fuera del relato bélico fotográfico).

Si era posible jugar con las representaciones de quienes estaban lejos, lo que ocurría en la ciudad suponía un reto más difícil de sortear. Ciertamente, otra tensión en la cobertura de la guerra se encuentra en la incongruencia que el periódico encuentra entre una esperada “elegancia bélica” y el desencanto reinante en las calles y salones de Buenos Aires:

Todavía no ha tomado la ciudad el aspecto militar que debe tener, porque la guardia nacional no ha recibido su uniforme de marcha. Mas ya se cuentan por centenares los jóvenes oficiales que lo visten, prontos a emprender la gloriosa campaña (“La Semana”, *Correo del Domingo*, 28 de mayo de 1865; énfasis añadido).

La impaciencia de Cantilo por ver patentes los aspectos más llamativos y glamorosos de la situación bélica venía en aumento desde números anteriores. Tres semanas antes, el periódico había presentado en su primera plana imágenes de los combatientes de las diferentes fuerzas del país con sus correspondientes uniformes. En ese número del 7 de mayo de 1865, la columna de Cantilo celebraba por adelantado el arribo de estos uniformes y los desfiles militares que decorarían la ciudad: “dentro de pocos días veremos cuatro mil hombres de la ciudad luciendo su blusa azul”. Curiosamente, esos tipos litográficos parecen haber sido copiados del periódico francés *L'Illustration*, aunque nada se dice de esta fuente en el *Correo*. En efecto, el 5 de noviembre de 1864, *L'Illustration* había publicado un extenso artículo comentando la situación política y económica de Paraguay, Uruguay y Argentina (“Les états de La Plata”). Respecto a este último país, el artículo pondera extensamente sus fuerzas armadas, resaltando una y otra vez la influencia francesa. Esto explica el espacio dado a las ilustraciones de los soldados. El *Correo* reproduce estos modelos franceses con la esperanza de que pronto correspondan con la realidad de las calles porteñas, pero el texto que las acompaña tiene dificultades en defender tal imagen, jugando con las promesas de los “todavía” y “dentro de poco”.

Otro ejemplo que ayuda a ilustrar los problemas periodísticos que la Guerra del Paraguay supuso para un periódico de agenda tan patriótica lo ofrecen las colaboraciones de Nicolás Granada, combatiente, hombre de letras y artista aficionado. El 25 de febrero de 1866, el *Correo* publicó unas láminas de su autoría junto con una carta en la que enfatizaba el carácter de primera mano de su testimonio:

Los diarios de la capital han dado con más o menos detalles, *con más o menos verdad, las noticias de este hecho de armas que ha venido a añadir una página a nuestros fastos gloriosos*. El parte oficial ha dado cuenta con su lenguaje lacónico y preciso de lo sucedido sin más comentarios ni digresiones. (...) *Pero en todas las noticias, relatos y detalles, se han dejado en blanco los relatos de valor que ese día tuvieron lugar*, y que tal vez por su aislamiento, o por la modesta esfera de sus autores, no ha hallado más eco que el del campamento.

(...) Acompaño estas líneas con un *ligero dibujo del combate del 31 de enero, tomado en el momento en que nuestros infantes cargaban a la bayoneta sobre el enemigo*, obligándolo a arrojarlo precipitadamente al río o a perecer bajo la punta de nuestros aceros. *Este pequeño trabajo dará a nuestros lectores una idea, aunque pálida, de este combate, en que las armas argentinas conquistaron un laurel más para la corona de sus triunfos.* (“Cuartel General de la Ensenada”, *Correo del Domingo*, 15 de febrero de 1866; énfasis añadido).

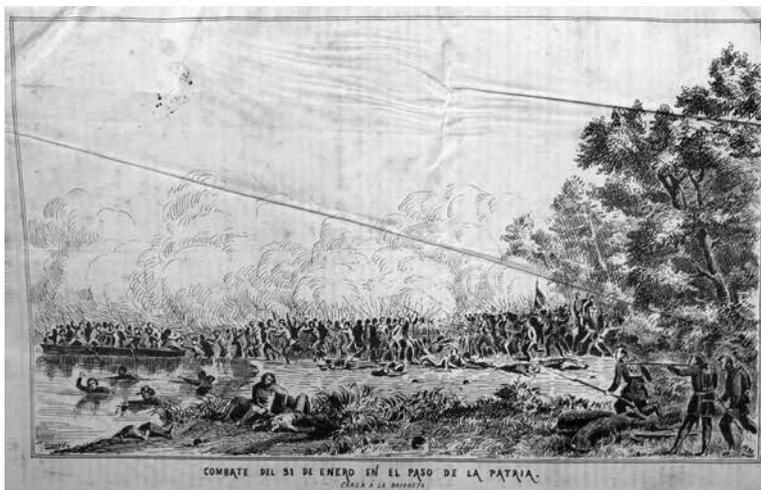
Granada denunció un vacío, un espacio “en blanco” en los reportes y en los artículos sobre la guerra: el de los pequeños actos de heroísmo que sólo son celebrados en las fogatas de los campamentos. Según Granada –y el *Correo*–, el heroísmo de los soldados argentinos era invisibilizado. Si el público en Buenos Aires no escuchaba ni veía esas historias, no era porque estos actos heroicos no existieran, sino porque se los estaba ignorando. Las litografías de los dibujos de Granada tienen aquí autoridad testimonial: no son fotografías, pero el dibujo es “tomado en el momento”. Con esta convicción documental, los dibujos de Granada vienen a tapan la alarmante ausencia de imágenes gloriosas en la visualización de la Guerra de la Triple Alianza. La litografía del combate del 31 de enero de 1866 (figura 4) es una de las pocas instancias en que el semanario se atreve a publicar una imagen de combate y muerte. El semanario nuevamente combina texto e imagen estratégicamente para que tal escena sea recibida con

tranquilidad y admiración. Por un lado, el texto se ocupa de enfatizar el heroísmo de los soldados y el triunfo del combate, aclarando que los caídos y en huida son soldados enemigos. Visualmente, el lector es preparado con la litografía que abre el número (figura 5), donde nuevamente se muestra una escena de campamento, donde prima el reposo y la camaradería. De esta manera, el lector podrá asociar estos soldados con los que luego verá luchando –ya sabe– victoriosamente.



Figura 4. “Campamento de un batallón de infantería de línea en la Ensenada (Corrientes)”. *Correo del Domingo*, 14 de enero de 1866.

Figura 5. “Combate del 31 de enero en el Paso de la Patria. Carga a la bayoneta”. *Correo del Domingo*, 25 de febrero de 1866.



Esta preocupación por no despertar la inquietud de los lectores, dando primacía a las imágenes que muestran una visión suavizada de la guerra, se repite en otras ocasiones. El 4 de marzo de 1866, por ejemplo, el periódico publica en primera plana los retratos de “cinco valientes” de la Guerra del Paraguay. El retrato ovalado del coronel José Bustillo ocupa el centro de la página, rodeado por los retratos de cuatro oficiales²⁴. En la contratapa, en cambio, se exhibe la figura de “una lavandera”. El semanario explica así la elección de sus imágenes:

Para hacer juego al retrato de los cinco valientes que adornan la primera página del *Correo* de hoy, mejor cuadraría una cantinera que una lavandera. Pero es preciso respetar los caprichos de los artistas y que al fin tienen su lógica aunque no aparezca a primera vista. Y en efecto, *las ideas que despiertan los bravos al frente del enemigo... deben mitigarse con algún espectáculo risueño, con alguna imagen que sonría*. Ése es el papel que desempeña a favor de nuestros suscriptores esa joven, ágil y agraciada muchacha que desciende a la verde orilla del río a desempeñar su humilde oficio de lavandera (“La lavandera”, *Correo del Domingo*, 4 de marzo de 1866; énfasis añadido).

La supuesta fuerte impresión que los retratos de los oficiales podían causar en los lectores debía ser apaciguada con la imagen de una figura femenina fuera del contexto bélico. De esta manera, el comentarista exagera la bravura de los retratados –y el poder de impresión de esas imágenes– al tiempo que pretende sosegarlo. Por otro lado, la lavandera no se refiere a ninguna persona en parti-

²⁴ El editorial de ese número anuncia la muerte del General Juan Gregorio de Las Heras, aprovechando una vez más la ocasión para hacer brillar a las figuras de las guerras de independencia.

cular: “Nuestra lavandera es un tipo de la orilla del Plata, una flor indígena del bajo que el álbum del artista ha recogido para el herbario de costumbres, trajes y usos nacionales que de cuando en cuando reproducirá el *Correo del Domingo*”. Combinándola con los retratos de aquéllos que tienen título, nombre y apellido, la imagen de este “tipo” indirectamente se nutre del discurso realista de los retratos de los oficiales, aun cuando se reconozca la mano del artista. Por lo demás, ambos tipos de retratos juegan un papel en la conformación de la comunidad imaginada de la nación: unos son modelos de héroes, otros son anónimas figuras arquetípicas de la familia nacional.

Rescatando el discurso de salvación del pueblo paraguayo, el *Correo* también incluye imágenes de la población vecina. Aquí se aleja de la visión de “enemigos” que utilizara Granada, pero enfatiza igualmente el atraso con que juzga a sus habitantes. El 14 de enero de 1866, el periódico dedicó su tapa a una pareja paraguaya. Si bien sujetos anónimos, el semanario subrayó que la litografía era fiel reproducción de una fotografía²⁵. Contrastando con las otras imágenes bélicas, en este caso se busca alejar toda sombra de ficción, señalando la fuente y su autoridad irrefutable:

La lámina de la primera página es copia exacta de una fotografía tomada en la Asunción. (...) Estos retratos y varios otros que hemos visto, revelan claramente los efectos de la tiranía de los gobiernos de Francia y los López sobre las costumbres del pueblo paraguayo, muestran las barreras puestas por esa política sombría a la civilización del mundo por el contacto de los pueblos, y prueban la necesidad de una saludable regeneración para ese país que tiene tantos elementos de progreso. La joven viste un traje, cuya tela ha sido admirablemente trabajada por sus manos, y el compañero luce una lujosa manta, obra también de la industria paraguaya; pero ninguno de los dos lleva calzado, y sin él hemos visto numerosas fotografías de soldados de López, en uniforme de parada (“Jóvenes Paraguayos”, *Correo del Domingo*, 14 de enero de 1866).

Este pasaje revela que había una selección consciente del tipo de imágenes a ser circuladas, dibujos o fotografías, según el sujeto a ser representado. Muestra, además, que los editores del *Correo* estaban al corriente de la cantidad de imágenes fotográficas que estaban en circulación, ignorándolas al momento de representar al soldado argentino y su vida en el campamento. En el caso de la pareja paraguaya, el referente fotográfico funciona como garantía de verdad²⁶. El uso de esta fotografía refuerza, además, la interpretación oficial de la

25 Una de las primeras imágenes sobre la Guerra de la Triple Alianza que publicó el *Correo* estaba, de hecho, basada en una fotografía. Se trata de la litografía que cubre la tapa del número del 29 de enero de 1865. Allí vemos la imagen icónica de la Iglesia de Paysandú destruida por las fuerzas brasileñas. Sin embargo, en el cuerpo del periódico no se hace ningún comentario respecto a tan impactante imagen de tapa.

26 La autoridad del referente fotográfico no es una constante en el periódico. Son numerosas las ocasiones en que se indica que el retrato de tal o cual figura pública no ha sido incluido porque las imágenes fotográficas con las que cuentan no les hacen justicia. Otras veces se pondera el poder del dibujo y la pintura por sobre la fotografía: “Yo creo que nadie hará en Buenos Aires el retrato del presidente mejor que Meyer, y eso al correr del lápiz” (*Correo del Domingo*, 15 de enero de 1865).

guerra: aquella que la imaginaba como el último eslabón de las luchas contra las tiranías que habían acechado a la región: primero la corona española, luego Rosas, y ahora López. El pueblo paraguayo no era el enemigo, sino la víctima a ser liberada del yugo que padecía a su pesar. La interpretación subjetiva de estas fotografías (pies descalzos como prueba irrefutable de atraso y de los males de la tiranía del Mariscal López) se esconde en la corroboración del relato oficial.

El *Correo del Domingo*, un periódico que desde su primer número se afana de ser una plataforma de divulgación de los últimos adelantos tecnológicos en materia de prensa y reproducción, es un ejemplo de cómo el libre uso de fotografías, dibujos y pinturas para la creación de litografías no determinaba el significado o el discurso a ellas adscripto. En la improvisada cobertura de la guerra, el semanario aprovechó los límites difusos entre estas imágenes de diferente naturaleza para imponer una visión que defendiera los intereses de una nación todavía demasiado endeble. Los variados usos y objetivos del contenido visual ayudaron a sortear estas tensiones, en el intento de rescatar el imaginario heroico y hasta elegante de la guerra. Litografías de figuras y eventos históricos se mezclaron con imágenes de novelas y tipos sociales en un espacio de innovación visual donde los límites entre los discursos de ficción y realidad no estaban definidos. Así, ilustraciones que imaginaban la vida y sueños de los soldados en el frente de batalla convivían con dibujos reconstruyendo enfrentamientos, fotografías litografiadas, mapas, y retratos, además de imágenes no relacionadas a la guerra. Sin un método claro y consistente para la apreciación de sus imágenes, su política contrastó de manera llamativa con el tratamiento de las imágenes de la guerra en la publicación *Álbum de la Guerra del Paraguay* (1893-1896), dos décadas más tarde. De fuerte contenido visual, las imágenes aquí incluidas –independientemente de su origen o referente– no buscaban ser prueba de nada. La publicación tomó una posición sumamente cauta respecto a la interpretación y el peso de las imágenes. Quienes querían prestar sus servicios para la interpretación de los documentos, debían hacerlo bajo su propio riesgo: “cada cual asume la responsabilidad de sus versiones y afrontará seguramente la discusión que pudiera provocar” (*Álbum de la Guerra del Paraguay*, 1 de febrero de 1893).

Unas décadas antes, conviviendo con los inicios de la fotografía, el “buen nombre” de la publicación era legitimidad suficiente para comentar las imágenes con libertad, aun sin tener “autoridad en la materia que trate” (*Álbum*, ídem). Su veracidad la dictaminaban los intereses y los cálculos del semanario:

El *Correo del Domingo* debía haber traído hoy cinco retratos, el del coronel Bustillos y los de los cuatro comandantes de los batallones movilizados de la ciudad. ¡Pero qué lástima! El dibujante se había esmerado y tres de esos cinco retratos están muy buenos, pero no así dos de ellos, cuya semejanza deja que desear, sobre todo cuando se trata de personas tan conocidas. Tiempo y trabajos perdidos (*Correo del Domingo*, 9 de julio de 1865).

La semejanza era aquí un factor importante, principalmente porque al ser el referente conocido por los lectores, éstos mismos podían juzgar su fidelidad (como el retrato de la cantante de ópera que Cantilo imagina tan efectivo al comienzo de la publicación). Pero en otras ocasiones, la semejanza podía ser un problema:

La generación actual conoce las facciones severas del ilustre americano [San Martín] por diversos retratos [daguerrotipos] que le representan en el último tercio de su vida. El que hoy aparece en el Correo le ofrece en aquella edad en que se inflamaba su corazón ante las grandes empresas que había que realizar y los peligros que era preciso afrontar para conseguir la independencia de la América (*Correo del Domingo*, 15 de enero de 1865).

En tiempos de guerra, los dos daguerrotipos de un San Martín anciano en traje civil eran menos convenientes que aquellas pinturas que lo rescataban como el guerrero histórico que la patria quería celebrar.

El libre uso de las imágenes litográficas como fuentes de autoridad para informar sobre eventos pasados fue posible porque el periodismo visual era un discurso aún en formación, sin modos institucionalizados de legitimación, al tiempo que la historiografía ilustrada romántica difundía la aceptación de parámetros más flexibles en el uso de las ilustraciones. Esta fluidez entre los soportes y la ambigüedad respecto al sustrato de verdad o ficción detrás de cada imagen es reflejo de un momento en que las tecnologías visuales no habían sido enmarcadas en las construcciones disciplinarias modernas. Lejos del reemplazo de un medio por otro, la multiplicación de tecnologías disponibles daría como resultado la convivencia e interferencia de imágenes de diferentes naturalezas y objetivos.

Es en este contexto que el *Correo del Domingo* juega con las diferentes fuentes visuales para fortalecer otro tipo de discurso disciplinario: aquel creador de ciudadanos de la nación argentina, acrílicos del gobierno y enaltecidos en su amor a la patria. Gracias a esta indefinición entre ficción y documental de las litografías, el semanario logra defender la idea de que aquella guerra era un evento glorioso más en la naciente historia patria.

REFERENCIAS

- Amigo, R. (Ed.). (2008). *Las armas de la pintura. La Nación en construcción (1852-1870)*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Amigo, R. (2009). Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata. *Nuevo mundo mundos nuevos*. Recuperado: 10/9/2017. En línea: <https://nuevomundo.revues.org/49702>
- Bertrand Dorléac, L. (2014). Tournant. En L. Bertrand Dorléac & Musée du Louvre-Lens (Eds.), *Les désastres de la guerre, 1800-2014* (pp. 16–19). Paris: Lens: Somogy- Musée du Louvre-Lens.
- Bilbao, M. (1902). *Buenos Aires desde su fundación hasta nuestros días: especialmente el periodo comprendido en los siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires: J. A. Alsina.
- Boehm, G. & Mitchell, W. J. T. (2010). Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters. In N. Curtis (Ed.), *The pictorial turn* (pp. 8-26). London: Routledge.
- Burucúa, J. E., Malosetti Costa, L., Jáuregui, A. & Munilla, M. L. (1990). Influencia de los tipos iconográficos de la revolución francesa en los países del Plata. *Cahiers des Amériques Latines*, 10, 147-157.
- Crary, J. (2005). *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century* (Nachdr). *October books*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Del Carril, B. (1984). El grabado y la litografía. En *Historia General del Arte en la Argentina* (pp. 354-404). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Diaz, S. J. (2009). *Against Paraguay. 19th Century Latin-American Visual Culture and Literature during the War against Paraguay (1864-1870)*. University of Michigan, USA.
- Eisenstein, E. L. (2011). *Divine art, infernal machine: The reception of printing in the West from first impressions to the sense of an ending*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Melot, M. (1984). Le texte et l'image. En H.-J. Martin, R. Chartier (Eds.), *Histoire de l'édition française: Le temps des éditeurs, Du romantisme à la Belle Epoque (1830-1900)*. Tome 3. Paris: Promodis.
- Nouzeilles, G. (2013). The Archival Paradox. En E. Cadava y G. Nouzeilles (Eds.), *The itinerant languages of photography* (pp. 38-53). Princeton, NJ: Princeton University Art Museum.
- Poole, D. (1997). *Vision, Race and Modernity: A visual economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press.
- Samuels, M. (2003). Illustrated Historiography and the Image of the Past in Nineteenth-Century France. *French Historical Studies*, 26(2), 253-280.

- Szir, S. (2009a). De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional. En M. Garabedian, S. Szir y M. Lida (editoras), *Prensa argentina siglo XIX: Imágenes, textos y contextos* (pp. 53-84). Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional/ Teseo.
- Szir, S. (2009b). 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 (Eds.), *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (pp. 109-139). Buenos Aires: Edhasa.
- Szir, S. (2013). Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica de Buenos Aires (1850-1910). *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 3. Recuperado: 17/7/2017. En línea: caiana.caia.org.ar
- Tagg, J. (1993). *The burden of representation: Essays on photographs and histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Toral, A. A. d. (2008 y 2009). Las imágenes de la Guerra del Paraguay. *Revista Estudios Paraguayos*, n° 1 y 2 (XXVI y XXVII), 215-221.
- Viñas, D. (1982). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

IDENTIFICACIÓN DE LA AUTORA

Candela Marini es investigadora en la Universidad de Duke, Carolina del Norte, EE.UU., donde realiza un doctorado en estudios interdisciplinarios latinoamericanos. Ha publicado ensayos sobre narrativa contemporánea latinoamericana y coeditado un volumen sobre estudios sonoros para la revista electrónica *Critical Reviews on Latin American Research (CROLAR)*, de la Universidad Libre de Berlín (FU). Su tesis doctoral estudia la fotografía de guerra decimonónica, en Argentina y Chile, en el contexto de las campañas militares de expansión territorial y genocidio indígena.

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO

Marini, C. (2017). El patriotismo del *Correo del Domingo*: ficciones de guerra y soldados. *InMediaciones de la Comunicación*, 12(2), 73-97.

Imagen impresa y ciudad, Buenos Aires (1890-1910)

► ANA BONELLI ZAPATA

anabonelli@gmail.com - Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina.

Fecha de recepción: 23 de octubre de 2017

Fecha de aceptación: 19 de noviembre de 2017

RESUMEN

Los últimos años del siglo XIX en Buenos Aires fueron testigos de importantes cambios en el campo de la gráfica, con la introducción de nuevas técnicas, circulación de objetos e imágenes impresas, así como en la percepción y experiencia de la ciudad misma. Las transformaciones del espacio, tanto público como privado, así como sus representaciones, dan cuenta de nuevas prácticas de sociabilidad, nuevos significados y la conformación de una nueva cultura visual en torno a la “metrópolis” y el “progreso”. El ferrocarril, como medio de transporte y tecnología, pero también como marca visible en el espacio, jugará también un rol en esos cambios, y su representación irá estrechamente vinculada con ellos.

La imagen impresa, más allá de sus múltiples relaciones con el campo artístico, posee características propias en cuanto a sus modos de producción (más o menos artesanal, más o menos industriales), su materialidad (inserta en diversos soportes, múltiple, con mayor o menor vinculación a un discurso textual), así como las redes de circulación que implica. En este sentido, se propone pensar de cuáles modos particulares las imágenes impresas aparecidas en este contexto se relacionaron con la percepción y la experiencia del espacio, las nuevas tecnologías y el consumo urbano.

PALABRAS CLAVE: *Ilustración, siglo XIX, Buenos Aires, cultura impresa, urbanismo.*

ABSTRACT

The last years of the XIX century in Buenos Aires witnessed important changes both in the field of graphics, with the introduction of new techniques, circulation of printed objects and images, as well as in the perception and experience of the city. The transformations of space, both public and private, and their representations, account for new practices of sociability, new meanings and the formation of a new visual culture around the “metropolis” and “progress.” The railway, as transport and technology, but also as a visible mark in space, will also play a role in these changes, and its representations will be closely linked with them.

The printed image, beyond its multiple relationships with the artistic field, has its own characteristics in terms of its modes of production (more or less handmade, more or less industrial), its materiality (inserted in various supports, multiple, with greater or lesser link to a textual discourse), and circulation networks involved. In this direction, it is proposed to think in which particular ways the printed images appeared in this context were related to the perception and experience of space, new technologies and urban consumption.

KEYWORDS: *Illustration, nineteenth century, Buenos Aires, print culture, urbanization.*

INTRODUCCIÓN

El drama de la modernidad se delinea a sí mismo: el colapso de las experiencias previas de espacio y tiempo a través de la velocidad.

Tom Gunning (1995, p. 16)¹.

Los dispositivos gráficos (*dispositivos*, como objetos “multilineales”, individuales, en desequilibrio [Deleuze, 1999, p. 155], que implican regímenes de visibilidad y enunciación específicos, umbrales que abren múltiples relaciones con otros dispositivos, siempre complejos, siempre históricos) se vinculan por diferentes vías a intereses económicos y políticos contemporáneos. Su inserción en el espacio público, en diversos soportes materiales, que involucran prácticas de lectura y observación también diversas², los transforman en objetos sumamente complejos e interesantes a la hora de analizar la cultura visual contemporánea.

Los últimos años del siglo XIX en Buenos Aires fueron testigos de importantes cambios en el campo de la gráfica, con la introducción de nuevas técnicas, circulación de objetos e imágenes impresas, así como en la percepción y experiencia de la ciudad misma. Las transformaciones del espacio, tanto público como privado, así como sus representaciones, dieron cuenta de nuevas prácticas de sociabilidad, nuevos significados y la conformación de una nueva cultura visual en torno a la “metrópolis” y el “progreso”. Los avisos publicitarios, particularmente, utilizarán el recurso de las ilustraciones de diferentes maneras, como clichés insertos en las publicaciones, en páginas o secciones especiales. En ellos, comienzan a reiterarse representaciones de las fachadas comerciales o industriales, y de la ciudad como espacio privilegiado de consumo.

Las imágenes aparecen en un campo gráfico en transformación, y van ganando terreno en la prensa, sobre todo en las publicaciones ilustradas, cuya marca de diferenciación radicaba, precisamente, en la posibilidad de vincular el discurso textual con el visual en el mismo soporte, a partir de las nuevas tecnologías de impresión. También lo harán, sin embargo, en publicaciones con fines comerciales, políticos, sociales, en las ilustraciones de noticias, incorporación de diagramas, gráficos, grillas, planos y, particularmente, en las imágenes publicitarias³.

1 “In all of these new systems of circulation, the drama of modernity sketches itself: a collapsing of previous experiences of space and time through speed; an extension of the power and productivity of the human body; and a consequent transformation of the body through new thresholds of demand and danger” (Gunning, 1995, p. 16; traducción propia).

2 Pienso, por ejemplo, en imágenes que se reiteran en diarios de actualidad, en revistas ilustradas, en catálogos, en afiches de diversos tamaños; por nombrar sólo algunos de los soportes impresos más comunes en la época.

3 Me refiero aquí a imágenes cuya producción y circulación se vinculan estrechamente con intereses comerciales, ya sea que anuncien un producto o servicio, o exhiban determinados espacios, objetos o figuras asociadas a la producción o consumo de estos productos o servicios (ilustraciones de fábricas, talleres, bazares, almacenes, planos, grillas, etc.), aun cuando el objetivo comercial esté matizado por el contexto de la publicación. En este sentido es interesante el texto de Paula Félix-Didier y Sandra Szir sobre las características de los primeros anuncios ilustrados en la prensa periódica en Buenos Aires (2004).

Frente a una abrumadora cantidad de avisos o reclames textuales, comienzan a surgir grabados que cortan la monotonía de las secciones de anuncios que se imprimían al principio o al final del volumen. La posibilidad técnica de incluir viñetas o fotograbados en la misma página del texto, modifica a su vez la práctica de ordenar estas secciones al principio o al final del volumen, agrupados por rubro, como los actuales clasificados. Así, los clichés publicitarios comienzan a insertarse también entre los artículos de actualidad o de interés general, suplementos literarios o entrevistas, generando una continuidad o ruptura con el discurso textual, en lo que Peter Sinnema describe como “momento visual-verbal” (1998, p. 2).

Para los grandes autores de la ruptura de la modernidad, como Aby Warburg y Walter Benjamin, la imagen “se convertía en la encrucijada sensible de esta escisión: un síntoma, una *crisis de tiempo*” (Didi-Huberman, 2008, p. 296). A partir del análisis de estas imágenes publicitarias de los últimos años del siglo XIX (aun cuando su carácter simbólico fuera prácticamente marginado en pos de una aparente objetividad) podemos encontrar estas crisis, estos detalles *sinomáticos*. Por ejemplo los clichés creados para periódicos británicos que fueron utilizados, años después, por las imprentas porteñas, en contextos diferentes, rodeados de otros discursos, remiten a condiciones técnicas, modos de producción y circulación de los objetos, pero también a la vinculación entre ambos países, y la dinámica política y económica que, aún en los momentos más álgidos de la crisis financiera por la que atravesó la Argentina, conectó a empresarios, trabajadores, artistas, productores y consumidores, de distintos puntos del planeta.

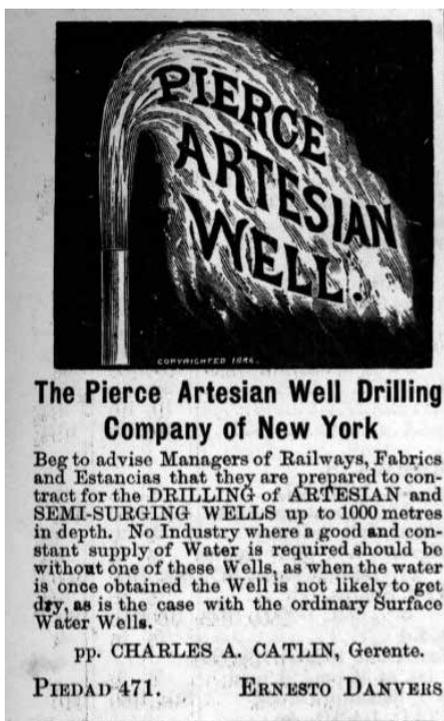


Figura 1: Aviso de Pozos Artesianos. *The Financial Review of the River Plate*, nº 2, 19 de diciembre de 1891.

Esta imagen como síntoma, propia de la experiencia de la modernidad, se complejiza en su relación con el texto. Relación no armónica, sino que, en palabras de Sinnema (1998), sería un *ensamble de contradicciones*. Contradicción en el mismo discurso escrito, tensiones en la imagen, en los tiempos y experiencias que se cruzan, en la percepción que intenta ordenar ambos discursos.

Estas tensiones introducen a los lectores en una zona gris, que, más allá de la crisis, produce una situación de enorme potencial creativo y significativo. El “momento visual-verbal” para Sinnema, similar a la “ocasión” para De Certeau (1990), es la forma en que la imagen y el texto se presentan ante un observador experimentado en lo efímero, en lo transitorio, en los accidentes y el azar. Un observador (más que espectador o lector, como vimos) que es capaz de confrontar ambos discursos de forma creativa y que es capaz de reconfigurar esa misma experiencia.

En este artículo nos proponemos centrar la atención sobre un corpus particular de imágenes que aparecen reproducidas en las publicaciones periódicas que circularon durante la última década del siglo XIX, en Buenos Aires. En una gran cantidad de estos primeros reclames aparece el espacio urbano, particularmente los grandes edificios de la metrópolis porteña, como sujeto de enunciación, apelando a un observador que experimenta las transformaciones impulsadas por la elite gobernante en una ciudad aún en construcción.

Nos interesan en especial aquellas imágenes producidas en y para contextos no artísticos, incluso en periódicos considerados “no ilustrados” en un sentido restringido (Szir, 2009, p. 58), precisamente, por la sutileza y complejidad con que estas tensiones se despliegan, vinculándose estrechamente con disciplinas y campos aparentemente diferenciados.

La modernidad, además de los cambios en la experiencia subjetiva, también amplió el universo de lo visible, de aquello que merecía ser visto, apreciado. Existió una “apertura del campo de los objetos (...). La imaginación desborda por todos lados los límites del arte”, rescata Didi-Huberman (2008, p. 147). La proliferación de publicaciones ilustradas, afiches, boletines, catálogos, postales, entre otras, es posible también gracias a esta apertura, en gran parte técnica. Es necesario “incorporar la tecnología como otra variable de análisis, que explica no sólo los efectos que produce sobre la imagen en sí y en las prácticas de la lectura, sino también la notable expansión de imágenes reproducidas en revistas y otros soportes como el afiche publicitario o las postales” (Malosetti Costa & Gené, 2009, p. 13).

Uno de los objetivos principales del trabajo será, por lo tanto, comprender el rol de estos dispositivos en la conformación de la cultura visual, así como en la construcción de un imaginario urbano de la ciudad de Buenos Aires en el cambio de siglo.

ARQUITECTURAS MODERNAS, CONSUMO E IDENTIDAD

La ciudad de Buenos Aires fue testigo de una transformación sin precedentes en las últimas décadas del siglo XIX. La federalización de la ciudad en 1880 marcó una bisagra en su historia, pero se comprende únicamente en el marco de los proyectos políticos y económicos en pugna desde las mismas guerras de independencia en la primera mitad de la centuria. Su crecimiento demográfico, a raíz de una balanza económica favorable por las inversiones extranjeras en sectores claves como los ferrocarriles, estuvo acompañado de cambios urbanísticos que no siempre alcanzaron a cubrir las necesidades de una población cada vez mayor y más compleja (Scobie, 1974; Bourd , 1977; Bonaudo, 1999; Liernur, 2000; Lobato, 2000).

Surgir  lentamente una ciudad que compartir  en el mismo terreno funciones comerciales, administrativas y culturales, vinculadas con el modelo agroexportador. En este sentido, el ferrocarril, el puerto, los palacios de la oligarqu  bonaerense, así como edificios especialmente diseñados para depósitos, almacenes o tiendas, marcaron el entramado urbano de casas bajas. Las lentas mejoras en la higiene y la iluminación, más el planeamiento de la ciudad recién se percibirán en su esplendor en las primeras décadas del siglo XX, con la difusión de la electricidad, el asfalto y los modernos transportes, entre otros elementos. Estos cambios y el vértigo no pasaban desapercibidos para los contemporáneos:

Buenos Aires: “ Una ciudad muy fea bajo un hermosísimo cielo!”: esta fue la impresión que me form  de Buenos Aires cuando desembarqu  por primera vez allí, en el año de 1879. El cielo es el mismo ahora que entonces, pero cómo se ha transformado la ciudad! [sic] No es exageración decir que ha sido completamente reedificada en los últimos veinte años y que esta reedificación se ha llevado á cabo con gusto y elegancia. Con excepción de la Catedral, no reconocí ningún edificio como siendo del tiempo de mi residencia anterior (Samson, 1904, p. 6).

Este crecimiento urbano de Buenos Aires se caracterizar  como “comercial burocrático” (Scobie, 1974, p. 250) o una “urbanización sin industrialización” (Bourd , 1977, p. 9) que la diferenciar  de las principales ciudades europeas. La definición de un proyecto político liberal y un modelo econ mico ligado a los intereses de los grandes terratenientes retrasar  en gran medida el desarrollo de una industria pesada, fomentando las actividades y establecimientos de manufacturas de bienes primarios (saladeros, curtiembres, aserraderos, molinos) que se instalarán por diversos motivos en los suburbios, marcando de diferente manera el territorio, así como las prácticas y representaciones ligadas a él.

La representación de esos cambios urbanos en la prensa se vincular  a su vez con los cambios técnicos de la propia actividad gráfica, que verá una mayor tecnificación y complejidad tanto en la producción como en la circulación de

los objetos impresos y los modelos, máquinas, clichés y profesionales, a nivel local e internacional. Entre 1892 y 1893 se imprimió en la ciudad de Rosario el álbum *Estadística Gráfica. Progreso de la República Argentina en la Exposición de Chicago*⁴. Las láminas litográficas, realizadas por diferentes artistas, algunas anónimas, representaban las fachadas o los interiores de talleres, bazares, fábricas y espacios turísticos, como las Termas de Rosario de la Frontera, en Salta. Involucraban, asimismo, una variedad de estilos y códigos visuales referidos al paisaje y la representación arquitectónica, así como modos heterogéneos de composición de la imagen, alejándose en menor o mayor medida de las vistas tradicionales en la gráfica contemporánea y condicionando un mayor uso publicitario de los objetos.

Simultáneamente, en diversas publicaciones impresas vinculadas al ámbito económico o comercial (tales como *The Standard*, *The Review of the River Plate*, la *Revista Mercantil*), o literarios y de novedades (*El Sud-Americano*, el *Álbum Ilustrado*, por ejemplo), surgieron y tomaron mayor protagonismo las publicidades ilustradas⁵. En estas imágenes aparecían representadas con frecuencia las fachadas, especialmente las esquinas de las grandes tiendas. Se trataba de vistas majestuosas que, en general, implicaban una espacialidad urbana artificial, considerando la ubicación de esos mismos edificios en las calles céntricas y, en ese entonces, angostas de Buenos Aires.

Esta construcción de una imagen urbana en torno al consumo involucraba una experiencia concreta de los ilustradores, así como de los lectores de los periódicos o revistas. A su vez, remitía a prácticas de sociabilidad y experiencias perceptivas características de la modernidad: “la percepción, dentro del contexto de la modernidad, nunca revelaba el mundo como presencia. El observador puede identificarse [en los textos de Benjamin], por ejemplo, con un *flanéur*, “un consumidor móvil de una incesante sucesión de imágenes ilusorias como mercancías” (Crary, 2008, p. 46).

En este sentido, las imágenes son a su vez testigos y formadoras de estas percepciones, al insertarse en un conjunto de prácticas que incluían, a un mismo nivel, el paseo por la ciudad y las grandes tiendas y el *paseo visual* por las publicaciones impresas. Los observadores participaban de ambos recorridos, y las expectativas puestas en juego dependían tanto de esas experiencias físicas como de las representaciones. No es sólo la materialidad, sino también las prácticas y las experiencias de los habitantes las que configuran un determinado espacio urbano⁶.

⁴ Para más información sobre este álbum, léase el artículo de Ana Bonelli Zapata (2016).

⁵ Un interesante antecedente, interesante por su carácter excepcional, son los reclames aparecidos desde fines de la década de 1860 en *El Mosquito*, ilustrados por el mismo Henry Stein. Véase a Claudia Román (2017).

⁶ Mirta Lobato, en su estudio del espacio fabril de la localidad de Berisso, lo describe como “conformado no sólo por su materialidad (viviendas, comercios, calles, medios de transporte) sino también por las experiencias vividas en ella y por las formas de pensar y actuar de sus habitantes” (2001, p. 50).

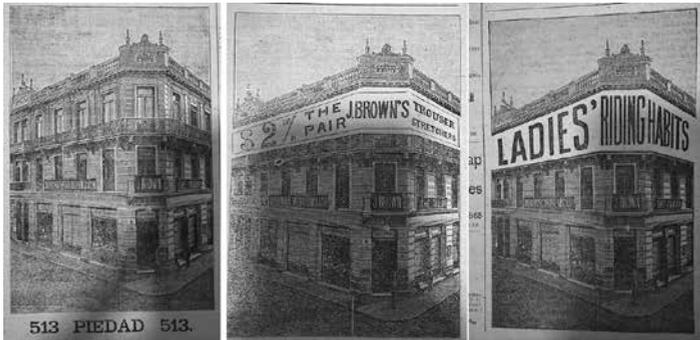
Figura 2. "Las fiestas de Navidad". *Caras y Caretas*, n° 65, 30 de diciembre de 1899 (detalle).



La *imagen urbana* es una representación mental del medio (Silva, 2006), pero a su vez las imágenes visuales construyen esa representación mental y, en definitiva, dan forma al medio concreto. Es así como los anuncios ilustrados participan de un conjunto de imágenes (visuales y mentales) que apuntan a construir una identidad urbana, una espacialidad y un modo de apropiarse de ese espacio, entre público y privado, de la ciudad moderna, desde la práctica misma del consumo (Gorelik, 1998; Rocchi, 1998).

Encontramos así, a principios de la década de 1890, anuncios ilustrados con estos motivos en el periódico *The Standard*, de los hermanos irlandeses Michael George y Edward Thomas Mulhall. A partir de la segunda mitad de 1891 se introducen clichés de mayor tamaño y mejor factura, particularmente los de la tienda de ropa Taylor de J. Brown, en Piedad 513, que, de pequeños anuncios promocionando pantalones de montar, pasa a representar la fachada de la tienda, en una perspectiva alta enfatizando la arquitectura y los carteles de la calle (cliché que a su vez será manipulado sucesivamente).

Figura 3: Avisos de Tienda Taylor de J.B. *The Standard*, 15 de julio de 1891; 15 de octubre de 1891; 8 de diciembre de 1891

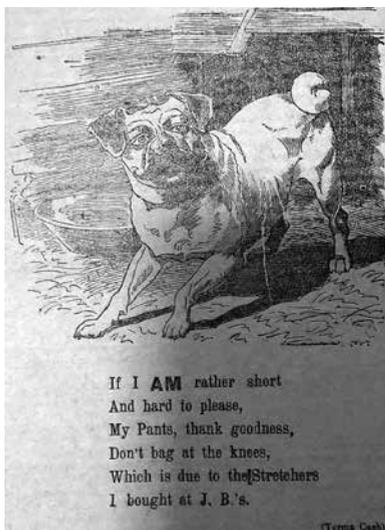


Otros anuncios del mismo tenor, en el mismo periódico, eran los de la tienda A la ciudad de Londres, que si bien incluían una mayor cantidad de textos que la tienda Taylor, presentaban igualmente la fachada, con un doble punto de fuga que remarcaba las dimensiones del edificio (una característica de esta tienda eran sus entradas en las tres calles, Avenida de Mayo, Perú y Victoria). Las diminutas figuras humanas que aparecían reforzaban la monumentalidad, a la vez que ubicaban a la tienda en una de las esquinas más transitadas del centro porteño.

Figura 4: Avisos de Tienda Á la Ciudad de Londres. *The Standard*, 30 de septiembre de 1891; 11 de diciembre de 1891.



En este sentido, es interesante observar que, de clichés reutilizados, muchos de los cuales llegaban de otros países o talleres y se adecuaban a las necesidades de la edición, se fue pasando paulatinamente a ilustraciones hechas exprefeso



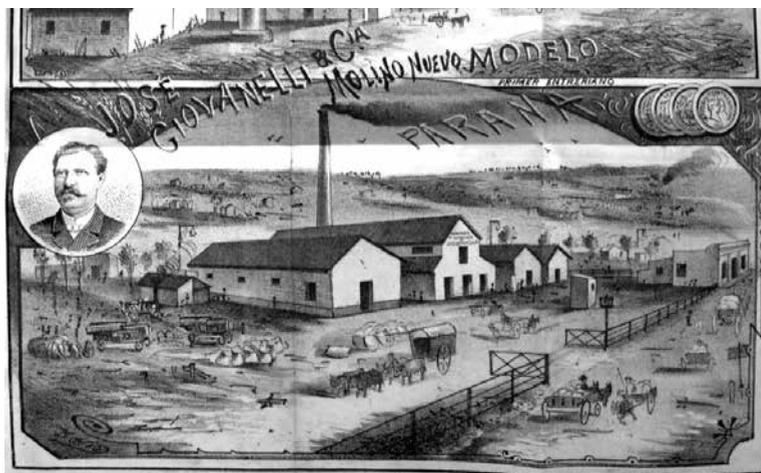
para el anuncio, basadas en dibujos previos, representando el edificio concreto de la tienda. De esta forma surgieron nuevos actores en la trama, como dibujantes, fotógrafos y grabadores, así como prácticas de encargos y una conceptualización de la propaganda más moderna. Estos anuncios, sin embargo, convivían con otros cuyo elemento principal era la tipografía, incluso algunos replicaban ilustraciones con poca relación con el producto del reclame.

Figura 5: Aviso de Tienda Taylor de J.B. *The Standard*, 23 de diciembre de 1891.

Como dijimos al principio, la imagen urbana es una construcción donde intervienen factores culturales, económicos, políticos, y donde la visualidad juega un rol fundamental, junto con la propia experiencia del observador. En el contexto histórico particular en que circulaban las imágenes, la construcción de la visualidad urbana iba en paralelo con el de una identidad nacional, organizada desde la metrópolis y en clara vinculación a un modelo europeo, diferenciado de otros modelos posibles latinoamericanos. Las imágenes de los grandes edificios comerciales o industriales sostenían esa identidad en términos de progreso, novedad, moda, ciencia y tecnología, entre otros. En este sentido, Víctor Goldgel establece un vínculo entre las vidrieras y los productos que aparecen ilustrados en los periódicos americanos del siglo XIX y el contexto económico y cultural de la revolución industrial: “Durante la época, consumo y maravilla parecen ir de la mano, en la medida en que la revolución industrial y el libre comercio hacen posible que cantidades inusitadas de personas entren en contacto con lo nuevo” (2013, p. 115).

Para la sociedad porteña de fin del siglo XIX, la construcción de una ciudad moderna, con grandes edificios que sirvieran para fines comerciales, industriales, culturales y políticos (tiendas, almacenes, talleres, teatros, museos, monumentos o ministerios, por ejemplo), iba en paralelo con la representación del cosmopolitismo en las redes internacionales. El álbum citado al comienzo, la *Estadística Gráfica. Progreso de la República Argentina en la Exposición de Chicago*, es un claro ejemplo de esta necesidad de mostrar un progreso no sólo en cuanto a números, sino, y particularmente, en cuanto a la imagen de un país pujante y competitivo. La realización de este álbum para la Exposición Internacional de Chicago, en la cual Argentina no participaba con un pabellón propio; pero, entre otros objetos, presentaba el óleo de Ángel Della Valle *La vuelta del malón*, abre la pregunta de cuál o cuáles eran los modos de ver y de reproducir el espacio nacional, ya que la profusión de establecimientos “industriales” remitiría a un control del territorio por parte del gobierno nacional, mientras el cuadro de Della Valle justificaría visualmente la campaña llevada a cabo apenas trece años antes en ese mismo territorio (Malosetti Costa, s/f).

Figura 6. Bovio, Molino Nuevo Modelo de José Giovanelli & Cía., Paraná, Entre Ríos. *Estadística Gráfica. Progreso de la República Argentina en la Exposición de Chicago*, Empresa de la Patria Ilustrada, 1892 (detalle).



Otro álbum similar publicado unos años antes por la casa de Müller & Johnson (1891) incluía en su portada un programa repleto de símbolos que reforzaban estos objetivos. Allí nos encontramos con un portal arquitectónico, donde se ve un gran arco de medio punto por el que se asoma una pareja. Mercurio, dios mensajero y protector del comercio, acompaña a una mujer que lo abraza. Ambos pasan por delante de la arcada, desde donde se puede observar, a lo lejos, un



paisaje de chimeneas humeantes. En primer plano se distinguen un globo terráqueo, una rueda de engranaje y otras herramientas de medición y trabajo. Aparecen así los emblemas del comercio, la industria, el progreso, y, coronando la escena, dos querubines adornando con una guirnalda el escudo de la República Argentina. Un gran cartel nos anuncia el contenido del Álbum: “retratos, vistas exteriores e interiores de establecimientos industriales, comerciales y artísticos, etc.”

Figura 7. Portada del Álbum Ilustrado de la República Argentina, n° 1, Editores Müller & Johnson, 1891

En este caso, al igual que en el álbum publicado en ocasión de la Exposición de Chicago, no podemos dejar de advertir la intención de propaganda comercial y política de las imágenes. Por un lado, son determinados establecimientos o personajes que merecen la atención de los editores (y de los suscriptores), son los “edificios é instituciones más notables, y la representación de los establecimientos industriales que contribuyen al desarrollo y engrandecimiento del país” los que se ilustran en los diferentes números. El editorial continúa:

Daremos á conocer con grabados artísticos y descripciones sobrias ceñidas á la verdad los establecimientos industriales, y en general los edificios nacionales y particulares, talleres y obras de arte, monumentos ó construcciones de utilidad social que sean dignos de observarse, marcando otro tantos adelantos del país ó incorporación de elementos y factores del desenvolvimiento económico. (...) La vitalidad de un país y sus íntimas energías se traducen casi por completo en aumento de obras, y creación o adquisición de elementos que concurran al progreso material (Álbum Ilustrado de la República Argentina, 15 de julio de 1891).

En el interior, se suceden las ilustraciones de los establecimientos, desde la Bolsa de Comercio hasta la casa del empresario Ernesto Tornquist. La ilustración comprende la página entera, mientras que en la página siguiente se encuentra la descripción. Esto respondía tanto a cuestiones de posibilidad técnica de reproducción de las imágenes como a la intención de presentar la ilustración al mismo nivel que el texto.

Las imágenes representan las fachadas, sin respetar las proporciones de las figuras humanas ni los detalles, pero observando un gran cuidado en las líneas arquitectónicas y las fugas, como si se tratara de diseños técnicos más que artísticos. Esta visualidad más descriptiva que narrativa, en la que resaltan pequeñas escenas anecdóticas y una intención de objetividad en la representación del edificio, acerca las imágenes a las pinturas costumbristas de mediados del siglo XIX, a la obra de los artistas viajeros y los dibujantes de las expediciones científicas⁷. Se trata más de una presentación prolija del progreso material proclamado en la editorial, que una imagen ligada a objetivos estéticos o incluso decorativos.

⁷ Roberto Amigo (2013) desarrolla el costumbrismo en el Río de la Plata, como un primer momento de modernización y a partir de su relación con las luchas facciosas de los gobiernos posrevolucionarios, complejizando la definición del estilo como simple “representación de escenas menores, anecdóticas, de costumbres campesinas o urbanas cosmopolitas” (2013, p. 1). Ver también Majluf, 2006.



Figura 8. Anónimo. Casa del Sr. Tornquist, Buenos Aires. Álbum Ilustrado de la República Argentina, n°1, Editores Müller & Johnson, 1891

En cuanto al espacio urbano, al igual que en los ejemplos antes citados, las calles son anchas, luminosas y prolijas. Las pocas figuras humanas se resuelven con gestos rápidos, estableciendo pequeñas escenas callejeras (el caballero que saluda galantemente a las damas, el carruaje y el tranvía a caballo que no se apartan de sus caminos, la pareja que conversa en la esquina) que rompen

con la monotonía y la rigurosidad técnica de la arquitectura. Las sombras, mínimas, refuerzan la idea de un espacio abierto, soleado, limpio.

Cuando vemos algunas fotos tomadas durante esos años en las calles del centro porteño nos encontramos, sin embargo, con una escena diferente: calles abigarradas, angostas, por las que pasan, mezclándose, caballos, máquinas y personas. Los toldos, carteles, faroles y cables cruzan el espacio aéreo, que es flanqueado por algunas pocas construcciones de más de dos pisos de altura, pero la mayoría de una sola planta. A lo lejos, tal vez, la silueta de una iglesia o la estación de ferrocarril.



Figura 9. Boote & Cia., Calle Piedad, Buenos Aires. *The Arrow, The monthly illustrated magazine of the River Plate*, 1893

Las grandes tiendas ocupaban espacios emblemáticos. De forma paulatina el centro de Buenos Aires se iba transformando en un espacio comercial, de oficinas, de paseo diario. Las familias con mejores oportunidades instalaban sus casas en los barrios del norte, alejándose de los focos de epidemias que habían asolado décadas antes una ciudad que recién con el cambio de siglo y el centenario mostraría señales más claras de modernidad en cuanto a higiene y planeamiento urbano.

En esta dirección, es interesante la ordenanza municipal que se sanciona en abril de 1904 (y se publica en la *Revista Técnica*, de la Sociedad Central de Arquitectos), más de diez años después de estos primeros ejemplos, limitando y organizando tanto la construcción como el desarrollo visual de las fachadas de los edificios que se levantarán, desde ese momento, en las avenidas de la ciudad. En su fundamentación, el concejal Aguirre⁸ manifiesta:

Si se quiere que con el tiempo las avenidas presenten el aspecto estético de la de Mayo o el de las grandes avenidas de París, Berlín, etc., es preciso establecer más adelante límites de altura y, por ahora, no permitir que se levanten edificios que no respondan a la altura reglamentaria.

La ubicación de las grandes tiendas en las esquinas de las avenidas y calles centrales de Buenos Aires, como la Avenida de Mayo, Piedad (hoy Bartolomé Mitre), Perú, entre otras, respondía a una temprana planificación que, si bien sin la formalización legal, buscaba dotar a la ciudad de una similitud con las grandes capitales europeas a partir de cierta racionalidad estética, y, sobre todo, un discurso modernista que vinculaba los edificios con el entorno urbano.

Los grandes hoteles seguían un desarrollo similar, ubicándose en las esquinas, con amplios locales en la planta baja e importantes cúpulas con miradores, relojes o esculturas que remataban el edificio sobre la entrada principal. En la publicidad de la *Compañía Nacional de Grandes Hoteles* puede observarse precisamente las mismas características: énfasis en la arquitectura y, particularmente, en la esquina, con doble punto de fuga; desproporción en relación a las figuras humanas, carruajes y otros elementos; aislamiento del edificio en cuanto al entorno urbano, con la disposición de calles anchas; punto de vista alto, que permite la construcción de la vista frontal del edificio (vista totalmente artificial para un transeúnte).

⁸ Se trata del ingeniero Eduardo Aguirre (1857-1923), quien se destacó por su interés en el conocimiento geológico del territorio argentino, siendo Presidente de la Sociedad Científica Argentina en 1891, Concejal en la ciudad de Buenos Aires entre 1903 y 1907, y Secretario de Obras Públicas en la misma ciudad en diferentes períodos (Camacho, s/f).

Figura 10. Gran Hotel Internacional. Historia del Ferrocarril Sud, escrita por William Rogind en 1937



Es interesante este ejemplo precisamente porque los nombres de los fundadores de la Compañía, constituida en 1888, remiten precisamente a esa elite cuyos intereses económicos y políticos transformarían la ciudad porteña: Carlos Pellegrini, Francisco Seeber, Vicente Casares, Eduardo Casey, Francisco Uriburu, Saturnino Unzué, entre otros. Más adelante Ernesto Tornquist se haría cargo de la Compañía y adquirió, entre otros, el Hotel Bristol de Mar del Plata y se inició en el rubro hotelero (Gilbert, 2013).

Estos hoteles de lujo, además de impulsar importantes negocios inmobiliarios, “entran en las grandes ciudades como elementos especializados ligados a la movilidad, que precede al intercambio, o sea [,] como partes integrantes de la ciudad entendida como medio de producción” (Bruno, 2012, p. 54). La arquitectura, y su representación forman parte insoslayable de esa ciudad productora, moderna, “europea”.

EL DIBUJO COMO APROPIACIÓN DEL TERRITORIO

Jonathan Crary (2008) observa que el régimen visual de la modernidad depende, antes que de una invención particular como la fotografía, “de una nueva ordenación del conocimiento del cuerpo y la relación constitutiva de ese conocimiento con el poder social” (p. 36), por lo que es posible reconocerlo en objetos no fotográficos, anteriores o contemporáneos. La utilización de un dibujo prolijo, técnico, privilegiando la arquitectura como un elemento estable, inmutable, monumental frente a la transitoriedad de las personas y con un punto de vista construido, implicaba una pretensión de objetividad compartida con las ilustraciones técnicas como diagramas, mapas y planos.

Figura 11. Nuevas instalaciones de la Estación del Once de Septiembre. *El Ingeniero Civil*, Editor Guillermo Kraft, Año 1, n° 3, 1 de mayo de 1888 (detalle).



Sin embargo, las representaciones del espacio “deben ser entendidas como documentos que tienen una entidad compleja y que, en tanto objetos culturales, expresan los modos en que individuos e instituciones estatales y privadas perciben, experimentan y representan el mundo” (Dym, 2013, p. 11). Siguiendo la perspectiva de los estudios visuales en relación al paisaje, es imposible desligar estos documentos cartográficos de las intenciones y los modos de ver tanto de sus productores como de los actores que los hicieron circular, y los propios lectores y observadores⁹. Cuando los anuncios apelaban a los modos de representación técnicos lo hacían precisamente por esa experiencia del mundo que implicaban y por los intereses puestos en juegos desde las propias instituciones de la época.

En este sentido, las ilustraciones no responden completamente a la categoría de “paisaje” para sus contemporáneos: una “visión del espacio, luz y color”, “los rastros característicos de la región”, “lo verdadero, la tranquilidad, el amor real y no ficticio” (Weschler, 1991). Sin embargo, si consideramos la representación del espacio de forma subjetiva, la proporción que toman las arquitecturas en relación a las figuras humanas y al entorno natural, y la inclusión de algunas escenas “de costumbres”, podemos entender que participan de una visualidad ligada a ciertos intereses institucionales e ideológicos compartidos con las obras de paisaje canónicas que, ya en el siglo XX, definirán la dupla de “paisaje-identidad nacional”. Este sentido más profundo de la imagen surge aun cuando no sea consciente o programático.

⁹ Para más profundidad sobre la relación entre visualidad y geografía, ver el libro de Carla Lois y Verónica Hollman (2013) y el texto señero de Denis Cosgrove (2008).

El carácter subjetivo del espacio construido por las ilustraciones no pasaba inadvertido para muchos contemporáneos; quienes, en contraposición, privilegiaban a la fotografía como precisa y verídica, cuyo estatuto técnico se oponía al artista. El estadista Francisco Latzina escribe en su *Diccionario Geográfico Argentino*:

Considerando las restricciones que nos imponían la índole de la obra, no quisimos sacrificar la severidad que la caracteriza al prurito de sorprender á sus lectores con los atractivos de una ilustración más ostentosa que adecuada. (...) Los cuadros que en una obra meramente literaria traza el genio del escritor los reproduce el lápiz del artista ó la máquina fotográfica en las obras científicas donde han de figurar, no como un elemento accesorio y de puro ornato, sino como datos complementarios y en algún sentido utilizables (1891, p. 799).

En este sentido, el estatuto de la fotografía como “dato”, testimonio confiable, coloca a la imagen obtenida y reproducida mecánicamente a un nivel por lo menos similar al discurso textual, no como accesorio y, por lo tanto, prescindible. En el proyecto positivista de la elite gobernante en Buenos Aires por esos mismos años, este recurso en pos de una objetividad racional y científica no puede desvincularse de un relato moderno y un reclamo de contemporaneidad¹⁰.

Reclamo que, trayendo las palabras de Jonathan Crary, va ligado a aspectos económicos característicos del capitalismo industrial del siglo XIX: “La fotografía y el dinero se convierten en formas homólogos de poder social en el siglo XIX”. Ambos discursos establecen cierto tipo de relación abstracta entre los individuos y las cosas, imponiendo su realidad como la única posible. Es de esta forma, sostiene Crary, que “todo un mundo social es representado y constituido exclusivamente como signos” (2008, p. 31). Algunos años más tarde, la fotografía y los cambios en los modos de ver y reproducir imágenes, gracias a adelantos en la impresión fotomecánica¹¹, complejizarán los anuncios ilustrados. Por ejemplo, la imagen del reclame del *Comfortable Hotel* de Mar del Plata, publicado en diciembre de 1899 en *Caras y Caretas*, utilizará un punto de vista bajo, una perspectiva menos forzada y juegos de luces y sombras en las fachadas del edificio que la vinculan con una toma fotográfica más que con un dibujo técnico. La fotografía (o un dibujo que apela en parte a sus modos de representación) dota a los anuncios de una “relación con lo real” que incluye el sistema económico, político e ideológico que lo hace posible.

¹⁰ Remito aquí al reciente y altamente recomendable libro de Verónica Tell sobre el estatuto de las fotografías a fines del siglo XIX (2017).

¹¹ Sobre los cambios en las técnicas de impresión y el “contexto técnico-industrial de la cultura tipográfica”, léase el texto de Sandra Szir (2014).

Figura 13. Sección de avisos. *El Sud-Americano*, 5 de febrero de 1890



Figura 14. *El Sud-Americano*, 20 de diciembre de 1889



Entre las notas solían aparecer ilustraciones de paisajes o edificios, firmadas por los dibujantes. La yuxtaposición de estas ilustraciones en las páginas generaba discursos alternativos y sumamente interesantes, como la vista del Paseo del Prado en Montevideo con el interior de la estación Constitución del Ferrocarril del Sud.

La primera imagen, firmada por A. Gasparý¹³, presenta la entrada al Paseo y el tratamiento de los árboles, los juegos de luces y sombras, y el punto de vista adoptado remite igualmente a una toma fotográfica. En el segundo caso la vinculación es más exacta, ya que podemos encontrar la toma en que se pudo haber basado el artista: una fotografía tomada por la casa Witcomb, perteneciente al Archivo General de la Nación. El vagón de carga y el guarda pueden ser adaptaciones del artista o remitir a una fotografía de la misma serie que no perduró en el archivo. Lo que sí puede observarse, comparando ambas imágenes, es que se trata de un punto de vista similar, que privilegia en este caso un horizonte medio y donde podría situarse un observador cualquiera.

¹³ Este dibujante podría haber participado también en la Estadística Gráfica de 1892; aun cuando en esas láminas la firma pareciera decir R. Gasparý, la caligrafía y el estilo de las ilustraciones son similares.

Figura 15. Casa Witcomb, Estación del Ferrocarril del Sud en la Plaza Constitución. Archivo General de la Nación, Inv. 506



Witcomb. Fot.

Buenos Aires.

ESTACION DEL FERRO CARRIL DEL SUD
en la Plaza Constitucion

La imagen fotográfica es reconocible por cualquier usuario del ferrocarril. Los personajes retratados brindan cierto aire de espontaneidad al mirar a la cámara, aunque los tiempos de exposición no eran los actuales. Pero también hay, suspendida en ese amplio espacio de líneas que se cortan formando una textura de hierro y vidrio, una sensación de lo inminente, del vértigo del ferrocarril que debe estar por llegar pero que no llega, que permite que el fotógrafo realice esta toma justo en este momento. Los personajes que miran la cámara también miran el tren o hacia donde debería estar el tren. Cámara y locomotora se yuxtaponen, ambas como símbolos del progreso, de la modernidad, de la velocidad y de la necesidad de fijar ese tiempo, y la posibilidad de manipular el espacio, de orden y de caos (Charney & Schwartz, 1995). Símbolos en fin de una percepción completamente nueva de la ciudad, que responde más a intereses en pugna y “fisuras del tiempo y el espacio quebrados de la metrópolis moderna” (Gorelik, 1998, p. 11).

En el grabado cambian algunos detalles, los suficientes para hacer más amigable la imagen. El cambio en la posición del artista, ligeramente hacia la izquierda, le permite retratar de diferente forma a los personajes, y dar lugar al vagón de madera que pasa por la derecha del andén. Le permite modificar los juegos de luces y sombras, y cortar de esta forma esa textura casi infinita que construye la fotografía, como los juegos ópticos característicos también de la modernidad. La huella del artista se hace más visible, y la sensación de vértigo desaparece.

Este ejemplo es también interesante, ya que está firmado por Brend'amour, quien podría ser Richard Brend'amour, xilógrafo alemán que vivió entre 1831 y 1915 y que fundó un taller en Dusseldorf, famoso por sus reproducciones fotomecánicas. La misma ilustración está reproducida en la revista *The Arrow* de la comunidad británica en Buenos Aires. Esto generó una red mucho más compleja de circulación de imágenes, actores e intereses más allá de la circulación material de los objetos gráficos, circulación que se vincularía también con el ferrocarril de diferentes maneras.

Figura 16. *The Arrow*, 1893



EL FERROCARRIL

La representación del paisaje urbano y rural se verá fuertemente condicionada en esta época por el ferrocarril, que implicó cambios en la percepción del espacio y el tiempo, por su desarrollo técnico y simbólico en el imaginario moderno. Ya en su libro de los *Pasajes*, Benjamin establece una vinculación decisiva entre el tren y las grandes construcciones a partir del material estrella de la ciudad moderna:

Por primera vez en la historia de la arquitectura, un material de construcción artificial aparece: el hierro. Ésta sufre una evolución cuyo ritmo se acelerará en el transcurso del siglo. Este desarrollo entra en una nueva fase decisiva cuando se vuelve patente que la locomotora –en la que se realizan experimentos desde finales de la década de 1820– sólo es compatible con vías de hierro. El riel es el primer componente de hierro prefabricado, precursor de la viga. El hierro se evita en la construcción doméstica, pero es usada en las arcadas, en salas de exposición, estaciones de trenes –edificios que sirven para fines transitorios (2013, p. 4).

La misma descripción que Deleuze realiza del *dispositivo* de Foucault citada al comienzo de este trabajo se basa en esta experiencia de un camino que atraviesa el mapa como una locomotora, líneas que componen y cruzan el espacio, “máquinas para hacer ver y para hacer hablar” (1999, p. 155). Lo geográfico, racionalizado y ordenado visual y corporalmente a partir de las vías del ferrocarril, es metáfora de la experiencia. La máquina es el dispositivo que lo atraviesa, le da múltiples sentidos, lo humaniza y a la vez lo objetiviza. Visibilidad y enunciación, imagen y texto, experiencia y racionalidad. Pero también irracionalidad, caos, azar y peligro. El ferrocarril es, para sus contemporáneos, representación última del progreso científico y tecnológico, del dominio del hombre sobre el territorio (y por eso jugó un papel relevante en la consolidación de los límites luego del paso del ejército en la *Campaña del Desierto* (Míguez, 2015). Por otro lado, es la posibilidad del caos constante y la materialización de los peores temores, por lo que abundan las noticias de accidentes, de abandono de vías, de negocios fallidos¹⁴.

Figura 17. La catástrofe de Castel Giubileo. *Caras y Caretas*, n° 102, 15 de septiembre de 1900



En cuanto al espacio urbano, el ferrocarril lo cruza y al mismo tiempo lo delimita. Las estaciones centrales marcan la diferencia con las intermedias, por su imponente e incluso por su vinculación con las vías y andenes. La planificación del tendido ferroviario estuvo condicionada desde un primer momento por el modelo agroexportador, vinculando los sectores productivos (el otrora “desierto”) con el puerto, y desde allí con el resto del mundo.

La ubicación de las estaciones modificaba el entorno, pero no sólo en un nivel económico (movimiento de mercancías y pasajeros), sino, y particularmen-

¹⁴ Léase el capítulo sobre la representación de los ferrocarriles de Peter Sinnema (1998), así como el texto de Ben Singer (1995) sobre el *hiperestímulo* y el sensacionalismo en la prensa ilustrada británica.

te, sociocultural, porque se convertían en puntos de encuentro, de contacto y de fomento de nuevas prácticas comunitarias. El trazado ferroviario impulsaba de esta forma núcleos urbanos, más allá de las intenciones de sus ideólogos. Es lo que los contemporáneos mismos describían como “urbanización de la locomotora”. En América Latina, a la inversa de lo que ocurría en el “viejo continente”, el ferrocarril no atraviesa y transforma ciudades ya establecidas, sino que son sus nodos de intercambio, los “puntos de ruptura” los que generan nuevos espacios urbanos, y tuvieron “un efecto poblador casi comparable al generado por la conquista siglos atrás” (Tartarini, 2000, p. 38).

Esta modificación de la vida social, más allá de lo puramente económico, se hace patente no sólo en Buenos Aires, con la adaptación de los ferrocarriles al transporte de pasajeros. El turismo, si bien no se puede decir que fuera originado por el desarrollo ferroviario, sí fue impulsado a un nivel inimaginado en el Londres victoriano, al hacer posibles los viajes a largas distancias, de grandes grupos familiares, entre ciudades que encontraron de esta forma una alternativa a la gran urbe industrial (Simmons, 1984). Es por ello que muchos de los edificios de las grandes tiendas o los hoteles serán propiedad de las mismas compañías ferroviarias, que impulsaron a su vez las artes gráficas con el objetivo de publicitar de forma más atractiva los nuevos destinos¹⁵.

Como describe Simmons (1984), estas compañías comenzarán a ampliar su marco de negocios e incluir actividades supuestamente complementarias, lo que será fuertemente criticado en un primer momento para, ya en los últimos años del siglo XIX, cuando establezcan sucursales en América Latina, ser la moneda corriente e incluso una práctica fomentada desde los ámbitos políticos.

Si bien en el Río de la Plata estas estrategias se implementaron en las primeras décadas del siglo XX, con la publicación de revistas, guías turísticas, afiches, mapas, entre otros objetos impresos, la vinculación entre las compañías ferroviarias (en particular las de capitales británicos) y las tiendas y hoteles fue una constante en la última década del siglo XIX; la instalación del balneario en la ciudad de Mar del Plata es un ejemplo paradigmático.

Por otro lado, el ferrocarril implicaba espacios y prácticas de lectura nuevos, muchas veces sociales. Los reclames y afiches colocados en sus paredes, los mapas, gráficos, horarios y tarifas implicaban una capacidad de comprensión que no siempre existía. Se necesitaban “mediadores” que socializaran los textos de forma oral similar a otras instancias como el teatro o el circo. Las ilustraciones en los reclames o las pequeñas viñetas en los dispositivos impresos por las mismas compañías servían también muchas veces de ordenadores visuales del discurso y mediadores ante un público heterogéneo.

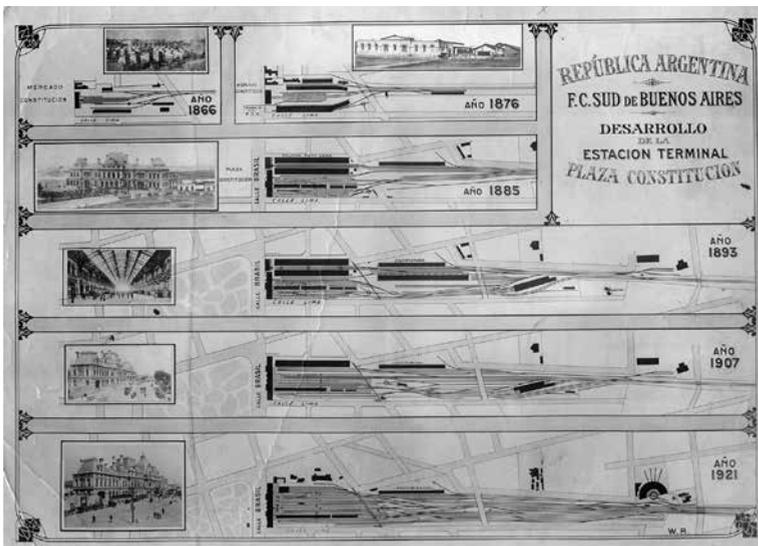
¹⁵ En el caso de los ferrocarriles londinenses, es sumamente interesante el artículo de John Hewitt (2000) sobre la relación entre las élites económicas y políticas y el campo artístico canónico.

Figura 18. Casa Vargas Machuca, *Tipos populares, vendedor de diarios*. Archivo General de la Nación, Inv. 169230

En este sentido, es interesante observar que las propias compañías británicas fueron integrando una compleja red entre imprentas y editoriales, por lo cual los diferentes objetos compartían autores, editores, ilustradores, técnicos e incluso un mismo espacio de trabajo. Estas relaciones se cruzan en la visualidad de estos objetos, en las ilustraciones reiteradas, en los tipos y clichés utilizados, en el formato del papel y las tintas, etc. Características que, a su vez, eran compartidas por los periódicos, los grandes afiches, los boletines y la miscelánea producida por las compañías.



Figura 19. *Desarrollo de la Estación Terminal Plaza Constitución*, Archivo General de la Nación, Inv. 45673



Además de la vinculación con el turismo, las compañías ferroviarias, los almacenes e industrias produjeron una cantidad importante de boletines, gráficos y miscelánea relacionada con las actividades comerciales. Hacia el final del siglo XIX la necesidad de profesionales especializados en el diseño y la propaganda influirá en la creación de departamentos específicos. En 1900 el norteamericano David Austin tomará el cargo por primera vez de *Purchasing Agent* del *Buenos Aires Western Railway* (Ferrocarril Oeste), en una época temprana considerando la descripción de Simmons del panorama internacional:

Los ferrocarriles hicieron poco para publicitarse, excepto en folletos muy simples y en avisos insertos en la prensa sobre nuevas o mejoradas instalaciones, hasta los últimos años del siglo XIX. Entonces ellos comenzaron (bajo la influencia norteamericana) a apreciar el valor de la publicidad en términos amplios. (...) El estándar general de la publicidad ferroviaria era bajo, y muchas veces eran criticados por el horrible caos de los reclames que se permitían en las estaciones. Pocas compañías, reconociendo que la empresa requería de experiencia, organizaron sus propios departamentos de publicidad (1984, p. 210).

Diez años más tarde Austin se convertirá en el agente de propaganda de los Ferrocarriles Británicos (Damus, 2011) y controlará la imagen de las compañías más poderosas.

CAMBIO DE ÉPOCA

Durante las primeras décadas del siglo XX las campañas publicitarias se alejarán paulatinamente de la identificación del producto con un espacio determinado (almacenes, tiendas, mercados), respondiendo a nuevas dinámicas de producción y comercio, pautas de consumo diferentes, así como prácticas de lectura y códigos visuales específicos de la disciplina. Las condiciones técnicas de posibilidad de las imágenes impresas también modificarán estas pautas. En este sentido, es insoslayable el rol del magazine *Caras y Caretas*, publicado desde 1898, en la consolidación de un estatus de la ilustración en la prensa y de la tecnología en el campo de las artes gráficas¹⁶.

Mediante el análisis de estas tempranas imágenes publicitarias, a partir de sus características específicas de producción y circulación, insertas en medios gráficos heterogéneos, se propuso dar cuenta de diferentes tensiones existentes en el momento, tales como la heterogeneidad de códigos visuales en la representación del espacio arquitectónico; la vinculación de la imagen impresa con ámbitos y circuitos de consumo extra-artísticos, como publicaciones ferroviarias, financieras, guías comerciales, técnicas, manuales, estadísticas, etc.; la consolidación de imágenes identitarias del consumo urbano a partir de su representación arquitectónica y su inserción en el entorno.

¹⁶ Para un análisis de las imágenes de Buenos Aires en *Caras y Caretas*, léase el artículo de Sandra Szir (2010).

Para comprender el pasado es necesario preguntarse sobre la evolución de la tecnología y su relación con la sociedad y la cultura (Kranzberg, 1959). Al vincular los aspectos comerciales, políticos y técnicos con la cultura visual se intentó abrir nuevas puertas a la comprensión de la cultura visual en una época marcada por la rapidez de los cambios y la fluidez en las prácticas disciplinares que se estaban conformando. Al analizar las diferentes imágenes insertadas en los dispositivos gráficos resulta necesario ampliar estos cruces, ya que las condiciones materiales de producción y circulación complejizan y enriquecen el análisis.

Desde la perspectiva de los estudios culturales, la “modernidad”, como “expresión de los cambios en la llamada experiencia subjetiva”, ha sido vinculada a unas pocas “innovaciones talismánicas” (Charney & Schwartz, 1995, p. 1), particularmente la locomotora a vapor. A su vez, el ferrocarril como máquina y medio de transporte estuvo inmerso en las grandes transformaciones sociales, económicas y culturales en las que la circulación de discursos, sujetos y objetos jugó un rol relevante, modificando la percepción de categorías hasta ese entonces permanentes. Los grandes cambios urbanísticos estuvieron vinculados a esta metáfora a través del acceso al consumo de objetos, información y modas, dentro del contexto de construcción de una identidad nacional en el que la gráfica jugó un papel fundamental, a partir de la circulación de discursos, emblemas y paisajes nacionales.

Es por ello que analizar estas imágenes como dispositivos complejos, vinculadas a sus desarrollos técnicos y al contexto social, económico y político, permitirá comprender cómo funcionó y en qué medida se fue conformando la cultura visual de Buenos Aires en una época bisagra, cuyas decisiones en materia urbana continúan configurando hoy en día nuestros propios rituales.

REFERENCIAS

- Amigo, R. (2013). Carlos Morel. El costumbrismo federal. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (3). Recuperado: 30/10/2017. En línea: <http://caiana.caia.org.ar>
- Benjamin, W. (2003). *The arcades project*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bonaudo, M. (Ed.). (1999). *Nueva Historia Argentina: Liberalismo, Estado y Orden Burgués (1852-1880)*. Vol. 4. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bonelli Zapata, A. (2016). “Fachadas en venta. Imágenes impresas estadística y geografía en la Exposición de Chicago de 1893”. En Sandra Szir (editora), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830- 1930* (pp. 113-143). Buenos Aires: Ampersand.

- Bourdé, G. (1977). *Buenos Aires: Urbanización e Inmigración*. Buenos Aires: Huemul.
- Bruno, P. (2012). Los hoteles de turismo (1930-1955): piezas claves del territorio turístico de la Argentina. En *Registros*, (9), 54-80. Recuperado: 30/10/2017). En línea: <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/84>
- Camacho, H. (s/f). Institucional. Presidente Eduardo Aguirre. En *Academia Nacional de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*. Recuperado: 30/10/2017. En línea: <http://www.ancefn.org.ar/institucional/aguirre.html>
- Charney, L. & Schwartz, V. (eds.) (1995). *Cinema and the Invention of Modern life*. Berkeley, California: University of California Press.
- Cosgrove, D. (2008). *Geography and vision: Seeing, imagining and representing the world*. New York: I.B. Tauris.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX. Ad literam*. Murcia: CENDEAC.
- Damus, S. (2011). *Who was who in Argentine Railways (1860-1960)*. Ontario, Canadá: DIA Agency.
- De Certeau, M. (1990). *La invention du quotidien*. Paris: Flammarion.
- Deleuze, G. (1999). ¿Qué es un dispositivo?. En G. Deleuze y É. Balibar (Eds.), *Michel Foucault, filósofo* (pp. 155-163). Barcelona: Gedisa.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dym, J. (2013). Prefacio. En Carla Lois y Verónica Hollman. *Geografía y Cultura Visual. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio* (pp. 11-14). Rosario: Ediciones Prohistoria-Universidad Nacional de Rosario.
- Fara, C. (2016). *Recorridos de la modernidad. Arte y cultura visual en las representaciones del paisaje urbano de Buenos Aires entre 1910 y 1936*. Tesis doctoral de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina (mimeo).
- Félix-Didier, P. y Szir, S. (2004). Ilustrando el consumo. *Mundo Clásico*. Recuperado: 04/12/2017. En línea: <http://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/5775/Ilustrando-consumo>
- Gilbert, J. (2013). Ernesto Tornquist, entre los negocios y las políticas económicas. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, (58), 47-78. Recuperado: 30/10/2017. En línea: http://www.esade.edu.ar/wp-content/uploads/2016/08/riim58_gilbert.pdf
- Goldgel, V. (2013). *Cuando lo nuevo conquistó América: Prensa, moda y literatura en el siglo XIX. Metamorfosis*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Gorelik, A. (1998). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

- Gunning, T. (1995). Tracing the individual body: Photography, Detectives, and Early Cinema. En Leo Charney y Vanessa Schwartz (Eds.). *Cinema and the Invention of Modern life*. Berkeley, California: University of California Press.
- Hewitt, J. (2000). Posters of Distinction: Art, Advertising and the London, Midland, and Scottish Railways. *Design Issues*, 16(1). Recuperado: 13/4/2017. En línea: <https://doi.org/10.1162/074793600300159574>
- Kranzberg, M. (1959). Al comenzar. *Technology and culture*, 1(1).
- Latzina, Francisco (1891). *Diccionario Geográfico Argentino*. Buenos Aires: Ramon Espasa y Cía. Editores.
- Liernur, J. F. (2000). La construcción del país urbano. En Mirta Zaida Lobato (Dir.). *Nueva Historia Argentina: El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)* (pp. 409-463). Buenos Aires: Sudamericana.
- Lobato, M. (Dir.). (2000) *Nueva Historia Argentina: El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lobato, M. (2001). *La vida en las fábricas: Trabajo, protesta y política en una comunidad obrera, Berisso (1904-1970)*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Lois, C. & Hollman, V. (2013). *Geografía y Cultura Visual. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio*. Rosario: Ediciones Prohistoria-Universidad Nacional de Rosario.
- Majluf, N. (2006). Pattern-book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800- 1860. En *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860* (catálogo). New York: Americas Society.
- Malosetti Costa, L. (s/f). La Vuelta del Malón, Ángel Della Valle. En *Museo Nacional de Bellas Artes*. Recuperado: 30/10/2017. En línea: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297>
- Malosetti Costa, L. & Gené, M. (editoras). (2009). *Impresiones Porteñas: Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Míguez, E. (2015). Poblando la frontera. El sur y oeste bonaerense 1880-1914. *Forjando*, 4.
- Rocchi, F. (1998). Consumir es un placer: La industria y la expansión de la demanda en Buenos Aires a la vuelta del siglo pasado. En *Desarrollo Económico*, 37(148), 533-558.
- Rogind, W. (1937). *Historia del Ferrocarril Sud*. Buenos Aires: Establecimiento Gráfico Argentino.
- Román, C. (2017). *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires 1863-1893)*. Buenos Aires: Ampersand.

- Samson, J. (1904). Buenos Aires, impresiones de un viajero. En *Revista Técnica, suplemento de Arquitectura 1*(1). Recuperado: 30/10/2017. En línea: http://biblioteca.fadu.uba.ar/tiki-index.php?page=revista_tecnica_I
- Scobie, J. (1974). *Buenos Aires. Plaza to Suburb, 1870-1910*. New York: Oxford University Press.
- Silva, A. (2006). *Imaginario Urbanos*. Bogotá: Arango Editores.
- Simmons, J. (1984). Railway, Hotels, and Tourism in Great Britain 1839-1914. In *Journal of Contemporary History*, 19(2), 201-222.
- Singer, B. (1995). Modernity, Hyperstimulus and the rise of the popular sensationalism. In Leo Charney y Vanessa Schwartz (Eds.), *Cinema and the Invention of Modern life*. Berkeley, California: University of California Press.
- Sinnema, P. (1998). *Dynamics of the Pictured Page: Representing the Nation in the Illustrated London News*. Aldershot, England: Ashgate.
- Szir, S. (2009). De la cultura impresa a la cultura del visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional. En Garabedian, Marcelo, Szir, Sandra y Lida, Miranda (editoras), *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional/Teseo.
- Szir, S. (2010). Figuras urbanas. Caras y Caretas, 1900. En *Dinámica de una ciudad. Buenos Aires, 1810-2010*. Buenos Aires: Dirección General de Estadística y Censos. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Szir, S. (2013). Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica de Buenos Aires (1850-1910). *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (3). Recuperado: 30/10/2017. En línea: <http://caiana.caia.org.ar>
- Szir, S. (2014). Arte, tecnología y prácticas gráficas en la historia material de los periódicos ilustrados. Buenos Aires (1860-1920). *Anuario Tarea*, (1), 99- 116. Recuperado: 30/10/2017. En línea: <http://www.unsam.edu.ar/revistasacademicas/index.php/tarea/issue/viewIssue/8/>
- Tartarini, J. (2000). *Arquitectura ferroviaria*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Tell, V. (2017). *El lado visible: Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. San Martín: UNSAM Edita.
- Wechsler, D. (1991). Paisaje, crítica e ideología. En *Ciudad-campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1991.

HEMEROGRAFÍA

Álbum Ilustrado de la República Argentina, N° 1, 15/07/1891. Editores Müller y Johnson. Hemeroteca Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires, Argentina.

Caras y Caretas, N° 65, 30/12/1899. Biblioteca Nacional de España. Recuperado: 30/10/2017. En línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/>

Caras y Caretas, N° 102, 15/09/1900. Biblioteca Nacional de España. Recuperado: 30/10/2017. En línea: <http://hemerotecadigital.bne.es/>

El Ingeniero Civil, año 1, n° 3, 01/05/1888. Editor Guillermo Kraft. Hemeroteca Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires, Argentina.

El Sud-Americano, Año 1889. Compañía Sudamericana de Billetes de Banco. Biblioteca Ernesto Tornquist, Banco Central de la República Argentina.

Estadística Gráfica. Progreso de la República Argentina en la Exposición de Chicago, Empresa de la Patria Ilustrada, Año 1892. Biblioteca Ernesto Tornquist, Banco Central de la República Argentina.

Revista Técnica, suplemento de Arquitectura, N° 1, abril 1904. Biblioteca Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Recuperado: 30/10/2017. En línea: http://biblioteca.fadu.uba.ar/tiki-index.php?page=revista_tecnica_I

The Arrow, The monthly illustrated magazine of the River Plate, Año 1893. Editor A. Stuart Pennington. Biblioteca Max von Buch, Universidad de San Andrés.

The Financial Review of the River Plate, N° 2, 19/12/1891. Biblioteca Ernesto Tornquist, Banco Central de la República Argentina.

The Standard, Año 1891. Editores Michael George & Edward Thomas Mulhall. Biblioteca Max von Buch, Universidad de San Andrés.

IDENTIFICACIÓN DE LA AUTORA

Ana Bonelli Zapata es Licenciada en Artes (Orientación Artes Plásticas) por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Doctoranda en Historia por el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina. Ha participado y participa en proyectos de investigación relacionados con las artes gráficas y cultura visual. Su investigación gira en torno a la vinculación entre las artes gráficas y el desarrollo ferroviario en el Río de la Plata (1890-1930).

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO

Bonelli Zapata, A. (2017). Imagen impresa y ciudad, Buenos Aires (1890-1910). *In Mediaciones de la Comunicación*, 12(2), 99-127.

Recuerdos de la “Gran Aldea”

Usos de imágenes del pasado urbano de Buenos Aires (1910-1936)

► CATALINA FARA

catalina.fara@gmail.com Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2017

Fecha de aceptación: 21 de noviembre de 2017

RESUMEN

En Buenos Aires entre 1910 y 1936 las imágenes circularon en forma masiva y operaron culturalmente, no sólo en forma individual, sino también por su acumulación y yuxtaposición. Las representaciones del paisaje porteño mostraron los cambios constantes en la infraestructura urbana, configurando una dialéctica de “lo viejo y lo nuevo” en la cultura visual, marcada por el uso de un vocabulario que respondía a un imaginario de lo moderno. En el presente artículo analizaremos cómo, en este contexto, se produjo un uso particular de las estampas coloniales y las fotos de la ciudad de fines del siglo XIX, las cuales conformaron un conjunto que operó en la construcción de un imaginario de “Gran Aldea” del pasado, contrapuesto a un imaginario de ciudad pujante y

moderna relacionado con el presente y el futuro de Buenos Aires.

PALABRAS CLAVE: *paisaje urbano, Buenos Aires, modernidad, impresos, cultura visual.*

ABSTRACT

In Buenos Aires, between 1910 and 1936, images circulated and operated culturally, not only individually but by juxtaposition and accumulation. The cityscape representations showed the constant changes in the urban infrastructure and configured an “old and new” dialectic that was characterized by its modern vocabulary. In this article we will analyze how a collection of urban landscape representations (photographs, engravings, paintings) made since the late eighteenth century, operated in the making of a “Great Village” imaginary related to the city’s past; and how these worked by opposition to an imaginary related to the modern and thriving present and future of Buenos Aires.

KEYWORDS: *urban landscape, Buenos Aires, modernity, impresos, visual cultura.*

INTRODUCCIÓN

En Maurilia se invita al viajero a visitar la ciudad y al mismo tiempo a observar viejas tarjetas postales que la representan como era: la misma plaza idéntica con una gallina en el lugar de la estación de ómnibus, el quiosco de música en el lugar del puente, dos señoritas con sombrilla blanca en el lugar de la fábrica de explosivos. Ocurre que para no decepcionar a los habitantes, el viajero elogia la ciudad de las postales y la prefiere a la presente, aunque cuidándose de contener dentro de las reglas precisas su pesadumbre ante los cambios: reconociendo que la magnificencia y prosperidad de Maurilia convertida en metrópoli, comparada con la vieja Maurilia provinciana, no compensan cierta gracia perdida, que, sin embargo, se puede disfrutar solo ahora en las viejas postales.

Italo Calvino (*Las ciudades invisibles*, 2013, p. 43)

Al igual que en la Maurilia de Italo Calvino (2013), en Buenos Aires entre 1910 y 1936 las imágenes del pasado y del presente de la ciudad circularon en forma masiva y operaron culturalmente, no sólo en forma individual, sino también por su acumulación y yuxtaposición. Las representaciones del presente del paisaje porteño mostraron los cambios constantes en la infraestructura urbana y tuvieron elementos comunes con imágenes de otras ciudades latinoamericanas que experimentaron procesos de metropolización semejantes. Estuvieron caracterizadas por el uso de un vocabulario compuesto por medianeras, andamios, perfiles de edificios de diversas alturas, postes de alumbrado y teléfonos, automóviles, luces, carteles y transeúntes en movimiento. Esto marcaba la persistencia del imaginario moderno, que orientó los proyectos urbanos desde fines del XIX y rigió las representaciones literarias y visuales que plasmaron el paisaje de la ciudad, incluso hasta principios del siglo XX. La ciudad se convirtió así en una especie de ficción representativa en el inconsciente colectivo, construido a partir de las imágenes, los discursos, los objetos y las prácticas sociales.

En este contexto, principalmente a través de la prensa periódica, se produjo un particular uso de las estampas de vistas urbanas realizadas a fines del siglo XVIII y principios del XIX y de las fotos de la ciudad del siglo XIX. Estas imágenes conformaron un conjunto que adquirió una función conmemorativa del pasado de la ciudad, que se contrapuso a aquellas que representaban el presente y el futuro de la anhelada metrópolis mundial: se configuró así una dialéctica de "lo viejo y lo nuevo". Los discursos de la mirada retrospectiva que tomaron fuerza a fines del siglo XIX siguieron instalados en la cultura visual de las primeras décadas del siglo siguiente, como una constante ante la acelerada transformación urbana. De esta manera terminó de delinearse un imaginario del pasado de la Buenos Aires colonial, definida como la "Gran Aldea" que describía Lucio V. López en su novela homónima¹.

¹ Esta novela apareció primero en formato folletín en el periódico *Sud-América*, en 1882. Posteriormente se editó como libro en 1884. La Buenos Aires plasmada en esta novela está caracterizada por los grandes cambios que la transformaron de pequeño poblado a gran ciudad de perfil europeo. Las relaciones interpersonales sufren estos cambios y los personajes se pierden entre la frivolidad y la ostentación, en medio de un ambiente general casi siniestro.

Siguiendo lo propuesto por W.J.T. Mitchell (1994), veremos de qué manera estas representaciones del paisaje porteño del pasado fueron instrumentos culturales que circularon como un medio de intercambio y de apropiación visual en la construcción de los imaginarios de la ciudad moderna.

"TESTIMONIOS DEL PASADO" PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN DISCURSO MODERNIZADOR

Hacia el Centenario de la Revolución de Mayo en 1910, Buenos Aires buscaba establecer su imagen como símbolo de una joven nación y como centro cosmopolita de Sudamérica. Las transformaciones urbanas que venían produciéndose desde el siglo anterior generaron nuevos modos de percepción del espacio gracias a las recientes legislaciones edilicias, la extensión de las redes de transporte –subterráneos, colectivos y tranvías– y la ampliación de redes cloacales y eléctricas. Este crecimiento vertiginoso produjo también una rápida densificación edilicia y demográfica, congestiones de tránsito y malas condiciones de salubridad que fueron el centro de las preocupaciones de la dirigencia municipal y fueron utilizadas por ciertos sectores de la política y la intelectualidad como razones para añorar un pasado mejor.

La dialéctica entre destrucción y construcción como condición de la modernidad estaba ya instalada desde las últimas décadas del siglo XIX, que había significado la demolición de gran parte de los edificios paradigmáticos del centro porteño: el fuerte, la recova, parte del cabildo y el primer Teatro Colón, entre otros. Por ello, Francisco Liernur destaca que entre fines del XIX y principios del XX, Buenos Aires convivió con una "ciudad efímera" caracterizada por las demoliciones constantes (Liernur, 1993).

En este marco urbano "provisorio", los cambios materiales en la ciudad generaron un "vacío iconográfico" que se llenó con la reconstrucción de una "ciudad patricia" en el imaginario. Es decir, al mismo tiempo que se demolían los vestigios del pasado, se elaboraba un relato histórico de emblemas, sitios y héroes. Así se volvió necesaria la conformación de un imaginario de la ciudad "antigua" para confrontarlo con las imágenes de la ciudad presente. Los fragmentos del pasado reciente que se perdían rápidamente fueron rescatados a partir de una mirada retrospectiva; por eso la ciudad de la primera mitad del siglo XIX se convirtió en una representación cuyo peso simbólico era proporcional a la desaparición de edificios y monumentos en pos del crecimiento de la urbe, en una dimensión nunca imaginada hasta entonces (Aliata, 1992).

En Buenos Aires el estrato colonial fue entonces utilizado para apoyar dos tipos de discurso: uno filtrado por la nostalgia por el pasado perdido y otro con un tinte superador, cargado de sentido celebratorio de la moderna metrópolis en construcción. Estas visiones contrapuestas se manifestaron en todos los ámbitos de la política y la cultura: por un lado una corriente que intentaba rescatar el

pasado colonial, caracterizada por la acentuación de la nostalgia por la ciudad preindustrial, alejada del caos y en contacto con la naturaleza; por el otro, una visión –materializada en las vanguardias estilísticas de la década del veinte– que tuvo sus expectativas puestas en una modernidad vehiculizada en la celebración de lo urbano. Se desarrolló así una “geografía mítica”, apoyada visualmente en los panoramas de la ciudad desde el río, las escenas costumbristas y las vistas urbanas realizadas en el siglo XVIII y principios del XIX. Sobre ella se reconstruyó una imagen congelada del pasado porteño que se consolidó a través de la circulación de estos motivos por diversos ámbitos y en múltiples soportes.

El registro de la modernización de la ciudad estuvo desde fines del siglo XIX a cargo de la fotografía, en particular aquella ajena a los fines estéticos, producida por compañías de transporte, electricidad o dependencias municipales. Más allá de su valor documental, estas fotos construyeron formas inéditas de belleza y de sociabilidad al mostrar los nuevos tipos de arquitectura fabril, edificios públicos, parques, nuevas zonas comerciales y barrios pobres de inmigrantes (Malosetti, 2007; Tell, 2017). En este sentido fue significativa la labor llevada a cabo por los integrantes de la Sociedad de Fotógrafos Aficionados –activa entre 1889 y 1926–, cuyas fotos registraron las estructuras arquitectónicas renovadas y las calles con sus nuevas fisonomías edilicias. Ellos presentaban la ciudad como un conjunto de obras públicas singulares² (Tell, 2017).

Figura 1. Avenida de Mayo, fines del siglo XIX.



Fuente: Álbum Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, Archivo General de la Nación, inv. n° 214046.

² Ver figura 1.

Así la fotografía, como dispositivo de asimilación de modos de ver y de ampliar el campo visual del espacio público, contribuyó a una idealización del paisaje, atenuando las diferencias con zonas menos prósperas de la ciudad. De esta manera se fue conformando un corpus de paisajes en circulación y provenientes de diversos ámbitos; como las fotos de los álbumes realizados por estudios privados, por ejemplo la casa Witcomb, y los registros de instituciones oficiales, como la Dirección Municipal de Paseos (Priamo, 1994). Junto con un vasto repertorio de imágenes provenientes de la literatura, este conjunto se utilizó en variados contextos –desde la prensa periódica hasta las publicaciones de la municipalidad– con diversos efectos, como veremos a continuación.

TRAYECTOS DE LOS PAISAJES DE LA CIUDAD COLONIAL EN LA CULTURA VISUAL PORTEÑA

Desde fines de la década de 1910, las obras realizadas por artistas extranjeros radicados en nuestro territorio, como Emeric Essex Vidal y Charles H. Pellegrini, fueron rescatadas a través de una mirada que las calificó de “pintorescas” por su belleza espontánea, que conjugaba elementos de naturaleza y civilización. Estas imágenes nos interesan particularmente porque a partir de la década de 1920, la historiografía local las recuperó y prestó particular atención a los datos históricos que podían desprenderse de ellas, utilizando como criterio de valoración su grado de veracidad al cruzarlas con todo tipo de fuentes documentales e iconográficas³.

Entre las imágenes más reproducidas se encuentran las estampas de Emeric Essex Vidal, publicadas por primera vez en Londres, por R. Ackermann, en 1820, bajo el título *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo consisting of twenty-four views: accompanied with descriptions of the scenery, and of the costumes, manners, and of the inhabitants of those cities and their environs*. Creada a partir de su estadía en el Río de La Plata y en Brasil entre 1816 y 1818, esta obra inauguró la iconografía de las calles porteñas, sumadas a las más populares vistas de la ciudad desde el río. El marino recorrió las calles y plasmó sus edificios más importantes, plazas y diversas escenas de costumbres (figura 2). El libro fue traducido al español en 1923 y editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Posteriormente, en 1933 esta serie fue expuesta en la Asociación Amigos del Arte, la cual formaba parte del patrimonio del abogado y coleccionista Alejo González Garaño, quien la había adquirido años antes. Él y otros historiadores y aficionados al arte se dedicaron a recuperar las imágenes producidas en los años previos a la independencia y

³ Podemos citar entre los estudios más importantes: González Garaño, A. (1943). *Iconografía argentina anterior a 1820*. Buenos Aires: Emecé; Moores, G.H. (1945). *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires 1599-1895*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad; Del Carril, B. y Aguirre Saravia, A. (1964). *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.

durante la primera parte del siglo XIX. Es a partir de este momento cuando estas imágenes comenzaron a tener una circulación más masiva y extendida.

Figura 2. Emeric Essex Vidal. El mercado, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo*, 1820.



Fuente: Del Carril, B. y Aguirre Saravia, A. (1982). *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1853*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad.

En 1925 fue el mismo González Garaño quien encontró en Madrid dos panoramas hechos por Fernando Brambila, artista italiano que formó parte de la Expedición Malaspina: *Vista de Buenos Aires desde el río* y *Vista de Buenos Aires desde el sudeste*⁴. Desde su hallazgo estas imágenes fueron consideradas como las primeras representaciones “fidedignas” de la ciudad⁵ (Penhos, 2005; Silvestri, 2011). La primera lámina presenta un conjunto de edificios desplegados paralelamente a la línea costera, desarrollados a partir de un eje central donde se ubican el cabildo, el fuerte y la catedral. En esta vista, como en otras realizadas por Brambila, se incluyeron los elementos que refieren al lugar específico sobre un repertorio de esquemas espaciales más o menos fijos. El panorama está organizado según un estricto interés científico por descifrar y hacer visibles los diversos elementos del conjunto urbano y su entorno, al mismo tiempo constituye un recurso plástico eficaz para transmitir información

⁴ La expedición de Alejandro Malaspina, capitán italiano al servicio de la Corona española, se llevó a cabo entre 1789 y 1794 y recorrió el territorio de las colonias de América y Oceanía con objetivos científicos y políticos. Fue la primera expedición que estableció rigurosamente las coordenadas de la cuenca del Plata, que se publicaron en Madrid en 1810 y fueron la base de las cartas navales posteriores (Penhos, 2005).

⁵ Ver figuras 3 y 4.

precisa sobre el lugar. En la segunda tinta, la ciudad es un conjunto abigarrado de construcciones y ya no está desplegada en línea como en los panoramas desde el río. Posiblemente representada como desde la zona sur de la costa, presenta una lengua de tierra elevada en el primer plano, por donde circulan carretas tiradas por bueyes.

La *Vista de Buenos Aires desde el sudeste* de Brambila resultó ser la más popular de las representaciones de la ciudad. En efecto, Bonifacio del Carril, coleccionista e historiador dedicado al estudio de la iconografía, afirma que ésta fue la única vista del paisaje urbano que circuló extensivamente en Europa hasta la publicación en 1820 de las citadas acuarelas de Emeric Essex Vidal en Londres (Del Carril y Aguirre Saravia, 1982).

Figura 3. Fernando Brambila. *Vista de Buenos Ayres desde el Río*, aguada, 67 x 33 cm, 1794.



Fuente: Del Carril, B. y Aguirre Saravia, A. (1982). *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1853*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad.

Figura 4. Fernando Brambila. *Vista de la ciudad de Buenos Ayres*, aguada, 36 x 24 cm, 1794.



Fuente: Del Carril, B. y Aguirre Saravia, A. (1982). *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1853*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad.

Esta línea de representaciones urbanas tiene su correlato en las obras de Charles H. Pellegrini provenientes en su mayoría del álbum litográfico *Recuerdos del Río de la Plata*, publicado en 1841, en Buenos Aires. Estas imágenes tuvieron una más inmediata y vasta circulación, pasando a formar parte de una tradición iconográfica rioplatense muy perdurable (figuras 5 y 6). En 1900 una muestra retrospectiva organizada en la sede del Ateneo reunió gran parte de su obra (Corsani, 2008). Fue a partir de ese momento que diversos medios la reprodujeron asiduamente y se instaló en el imaginario urbano como referente de los paisajes de la ciudad antigua. Tres décadas más tarde, en 1932, otra extensa muestra de Pellegrini, organizada en la Asociación Amigos del Arte, reforzó el peso simbólico de estas imágenes como registros del pasado colonial porteño.

Figura 5. Charles H. Pellegrini. *Plaza de la Victoria, frente al sur, 1829.*



Fuente: Del Carril, B. y Aguirre Saravia, A. (1982). *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1853*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad.



Figura 6. Charles H. Pellegrini. *Iglesia de Santo Domingo, 1829.*

Fuente: Del Carril, B. y Aguirre Saravia, A. (1982). *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1853*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad.

Es sobre todo a partir de 1920 cuando la recuperación de las imágenes del pasado colonial fue además impulsada por una serie de exhibiciones en galerías y espacios de arte, donde se presentaban las piezas pertenecientes a coleccionistas privados, muchas de las cuales progresivamente pasaron a integrar los acervos públicos. Con una amplia aceptación por parte de la crítica y el público, estas muestras sin duda contribuyeron a cristalizar el imaginario de "Gran Aldea", al otorgarle una extensa visibilidad a estas vistas urbanas, que a su vez eran largamente comentadas en la prensa periódica e ilustrada.

Las exposiciones más destacadas se llevaron a cabo en la Asociación Amigos del Arte, donde se presentaron grandes retrospectivas con catálogos ilustrados que incluían datos detallados y estudios críticos de cada una de las obras. Por ejemplo: las exposiciones mencionadas de Charles Henri Pellegrini en 1932, la exposición de acuarelas de E. E. Vidal en 1933 y la exposición de Juan León Pallière en 1935. Cabe notar que la mayoría de las piezas exhibidas en estas muestras pertenecían a la colección de Alejo González Garaño, quien fue uno de los más entusiastas impulsores del estudio y la contextualización histórica de estos artistas (Bermejo, 2007; Szir, 2011). A esta serie de exhibiciones podemos sumarle una más a fines de la década y que se organizó en 1939, en el Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, titulada "Colección cronológica de vistas de Buenos Aires". Allí se mostraron paisajes de la ciudad pertenecientes a la colección de estampas de Guillermo H. Moores, y luego fueron publicadas en una edición de la Municipalidad de la ciudad, en 1945, bajo el título *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires 1599-1895*.

Durante el periodo comprendido entre 1910 y 1936, la circulación de estas imágenes también se intensificó a través de la publicación de postales, que permitían un tipo de apropiación diferente gracias a la posibilidad de coleccionarlas. Una de las series más relevantes fue la realizada en 1930 por la Asociación Amigos del Arte, y contó con una tirada de 162.000 ejemplares (*Caras y Caretas*, 1930, n° 1662; Artundo & Pacheco, 2008). Los motivos elegidos buscaban ilustrar un nuevo relato historiográfico del arte argentino. Entre otras, se incluyeron seis obras de C. H. Pellegrini y dos de E. E. Vidal⁶.

Si bien la pertenencia de estas estampas a la colección de González Garaño, integrante de la comisión directiva de la Asociación, justifica su selección, incluirlas en esta serie de postales las elevó a la categoría de obras de arte y viró el peso de su carácter documental. Pero tal vez lo más relevante es que su presencia dentro de un corpus de imágenes que se suponía representativo del arte argentino demuestra el lugar que ocupaban dentro de la cultura visual del periodo. Asimismo, a través de las postales se reforzaba la circulación de estas imágenes, interpretadas como testimonios artísticos del pasado de la ciudad.

⁶ Obras reproducidas de C. H. Pellegrini: *Plaza de la Victoria* (costado sur), *Vista exterior de la Recoleta*, *Vista de la Recova*, *Santo Domingo*, *Plaza de la Victoria* (este) y *Plaza de la Victoria* (norte). Obras reproducidas de E. E. Vidal: *Santo Domingo* y *Cabildo y Catedral*.

Por otra parte, el rol de estas imágenes en la conformación de un imaginario colonial de Buenos Aires se afirmó a partir de su reproducción en publicaciones oficiales, sobre todo a nivel municipal. Su función dentro de esos impresos estaba más allá de ser un apoyo visual en los múltiples relatos históricos sobre la evolución del casco urbano. En aquel contexto, las imágenes funcionaban más como una prueba de aquello que había sido superado, como la contracara del progreso urbanístico y edilicio del presente, también como una muestra del camino a trazar para lograr la anhelada modernización y dejar atrás la "Gran Aldea".

Un ejemplo de estas prácticas es el *Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. Plano regulador y de reforma de la Capital Federal*, publicado en 1925. El arquitecto Martín Noel fue fundamental en la elaboración de este plan, por la influencia de sus ideas estéticas y por sus investigaciones históricas. En cuanto a la urbanística, Noel buscaba conciliar la vida "moderna" o "mecanicista" con las necesidades "espirituales" que implicaban la recuperación de la historia y las tradiciones locales (Gutman, 1995). En su justificación del *Proyecto orgánico*, él consideraba necesario "adaptar las condiciones históricas, políticas, económicas y sociales de la Capital Argentina, al concepto moderno de las grandes urbes que luchan por incorporarse al ritmo de los actuales ideales y necesidades dominantes" (Noel, 1925, p. 60). Para lograr esto proponía "bosquejar en aquellos rasgos esenciales aquellos caracteres que han determinado su fisonomía actual; para que ellos, a su vez, nos sirvan de norma y consejo dentro del plan" (ibíd., p. 23).

En la introducción Noel describe el desarrollo histórico de la ciudad a partir de fuentes bibliográficas, documentales y cartográficas disponibles en ese momento. También refiere a antecedentes y modelos internacionales de urbanismo, buscando lograr finalmente una adaptación de ellos para el caso de Buenos Aires. Sin embargo, más allá de su valor como recopilación histórica, este artículo resulta interesante por la descripción e incorporación de una gran cantidad de imágenes, entre ellas las acuarelas de Charles H. Pellegrini, grabados de César H. Bacle y vistas de la ciudad desde el río del siglo XVIII; a las cuales se les otorga un sentido documental y testimonial, sin tener en cuenta las mediaciones y discursos inherentes a toda producción artística.

A este conjunto se suman las fotos del Estudio Witcomb de fines del siglo XIX, según se consigna en los epígrafes de cada una de ellas. En este último caso, la reproducción de las páginas del proyecto municipal responde a su aceptación como un registro histórico fidedigno, gracias a su extensiva circulación desde el momento en que fueron tomadas y, por supuesto, a las cuestiones asociadas con la creencia en la veracidad del medio fotográfico (figuras 7 y 8).



Figura 7. Página 17 del *Plano regular y de reformas de la Capital Federal*, donde se observa la reproducción de una obra de E. Essex Vidal.



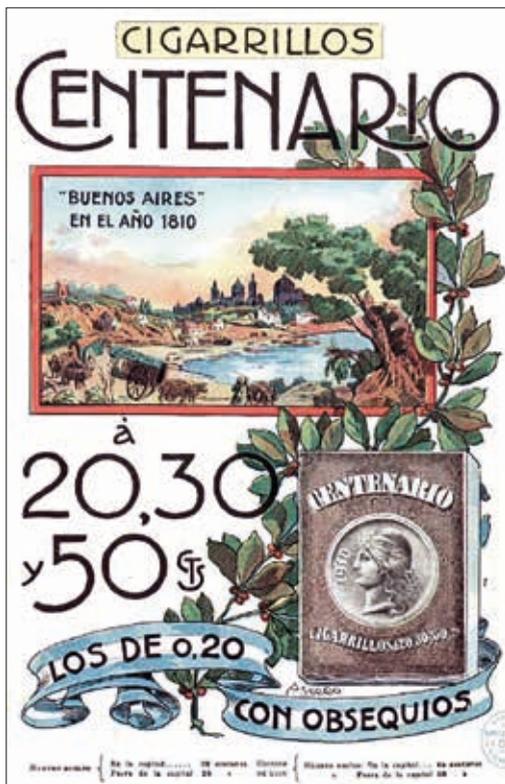
Figura 8. Página 57 del *Plano regular y de reformas de la Capital Federal*, donde se observa la inclusión de una de las fotos provenientes del Estudio Witcomb.

Otras publicaciones municipales también incorporaron las mismas imágenes con similar intención comparativa entre la ciudad del pasado y la moderna del presente. Por ejemplo: en un libro de 1932, editado para conmemorar el cincuentenario de la federalización de la ciudad, y en las *Memorias del Departamento Ejecutivo de la Municipalidad*, aparecidas a lo largo de la década del treinta. Podemos inferir entonces que su inclusión responde a su asociación directa con el pasado, como testimonios visuales de la "Gran Aldea", estando ya incorporadas a un imaginario hegemónico sobre el Buenos Aires colonial.

IMÁGENES DE LA "GRAN ALDEA" EN LA PRENSA ILUSTRADA

El carácter de testimonio y documento adjudicado a este corpus de imágenes del pasado se complejizó a partir de su uso en la prensa periódica y en las revistas ilustradas. Un caso interesante de sus formas de apropiación es un ejemplo proveniente de la publicidad. En 1910 la marca de cigarrillos Centenario utilizaba ilustraciones que reproducían las vistas de Buenos Aires de Brambila y Richard Adams, entre otros, con un sentido meramente conmemorativo (evidente desde el nombre del producto), sin embargo hacía notar cómo estos motivos empezaban a utilizarse como "retratos" de la vieja ciudad, desaparecida bajo la piqueta de la modernidad (figura 9). Además, el coleccionismo de las marquillas reforzaba la incorporación de estos "paisajes del pasado" en la cultura visual urbana.

Figura 9. Publicidad de cigarrillos Centenario que reproducía obras de Brambila, *Caras y Caretas*, n° 599, 26 de marzo 1910.



Fue en los artículos periodísticos donde se puso de manifiesto la tensión entre nostalgia y progreso, entre historia y porvenir a partir de la conjunción del discurso visual y textual. Estas imágenes adquirieron un significado dual, ya que podían aparecer en función de una lectura melancólica por el pasado perdido o como prueba de un pasado superado por los progresos contemporáneos. Las notas comparativas entre pasado y presente abundaron a lo largo de todo el periodo y en general tuvieron un marcado sentido de culto al progreso⁷ (figuras 10 y 11).

⁷ Por ejemplo, en artículos como: Buenos Aires, ayer y hoy, *Anuario La Razón*, 1921, p. 10; Buenos Aires antiguo, *Aconagua*, año I, n° 5, vol. 2, mayo 1930; Cómo era y cómo es, *La Nación*, 24 de mayo de 1931, p. 3; La plaza del Retiro y sus alrededores en diversas épocas, *La Prensa*, 7 de septiembre de 1933.



Figura 10. “La primera exposición de urbanismo”, *La Prensa*, 20 de noviembre 1932. Véase la reproducción de la estampa de F. Brambila bajo el epígrafe: “Vista de la ciudad en los primeros tiempos de la colonia”.



Figura 11. Comparación de vistas aéreas de puerto y de la zona de Retiro con estampas del siglo XIX. Fuente: “Cómo era y cómo es”, *La Nación*, 24 de mayo 1931, p. 3.

El hincapié estaba puesto en mostrar Buenos Aires a través de la arquitectura –civil e industrial, principalmente– y en escenas de la ciudad que crecía en dimensión, altura y complejidad social. Así se yuxtaponían imágenes del pasado con otras que pretendían demostrar las ventajas del presente, como podía leerse en una nota publicada en el semanario ilustrado *Caras y Caretas*:

Los recuerdos fotográficos de aquel Buenos Aires nos producen, junto a una respetuosa emoción, esas comezónes de burla con que contemplamos los daguerrotipos familiares. Hoy, en la época de autos, camiones, ómnibus, fachadas suntuosas, plazas y paseos elegantes, nos reímos de cómo se vestía la metrópoli allá por los años últimos del siglo XIX. Las carretas, los placeres desvencijados, las barrancas, aún coloniales, y mil otros pormenores que la memoria del objetivo conserva, nos sirven para comparar, y extraer de tales comparaciones un gran saldo a favor del Buenos Aires actual (1924, n° 1639).

Por lo tanto, la modernidad que expresaban las fotos de las reformas urbanas de fines del XIX –provenientes de diversas fuentes que muchas veces no se mencionaban– es tensionada al convertirse en testimonio de un pasado reciente que, según estos cronistas, estaba siendo rápidamente superado. Con

esta misma intención aparecían notas con imágenes que mostraban la "Buenos Aires monumental que se levanta ante los ojos asombrados de los viejos porteños, amantes de la 'Gran Aldea', que, irremisiblemente va desapareciendo" (*Caras y Caretas*, 1928, n° 1555).

En los mismos periódicos y revistas también aparecía la contracara de este discurso celebratorio del progreso, plasmada en una serie de artículos que destilaban cierta nostalgia por una ciudad que "desaparecía", en notas que llevaban títulos como "Buenos Aires que desaparece" (*Almanaque La Razón*, 1925). Estas visiones melancólicas del pasado de la ciudad poblaban las páginas de *Caras y Caretas*; por ejemplo, en los relatos del poeta y periodista Félix Lima, que estaban acompañados por fotos antiguas en la sección titulada "Cómo lo vi cuando era muchacho", publicada entre 1927 y 1928. En ella el autor describía sus recuerdos del pasado de la ciudad a través de diálogos humorísticos con diversos personajes⁸. En este tipo de notas se hacía manifiesto el problema del paso del tiempo y la melancolía causada por aquello que se pensaba que podía estar destinado a desaparecer en la vorágine de las transformaciones urbanas⁹. Es así como en muchos casos también se incorporaban fotos de las viejas construcciones que aún quedaban en pie, en notas críticas sobre la pérdida del patrimonio urbano, que hacían especial referencia a una ciudad antigua a la que poco a poco, entre el progreso y la piqueta demoledora, van acabando (Herreros, 1925).

En este tono también podemos entender, por ejemplo, la reproducción en *Caras y Caretas* de una foto del edificio del cabildo bajo el epígrafe: "A pesar de sus muchas transformaciones y del vértigo arquitectónico que invade el lugar, sus viejas arcadas nos hablan aún del Buenos Aires que se va". Y junto a ella otra foto (figura 12) que muestra la Pirámide de Mayo; que "rodeada por los altos rascacielos de la actualidad, el venerable símbolo se agranda en el recuerdo y el porvenir" (*Caras y Caretas*, 1928, n° 1547).

Es significativo cómo se habla de "altos rascacielos" que rodean estos monumentos, cuando en ambas fotos se destacan apenas dos edificios de no más de diez pisos. Esto nos lleva a pensar también cómo era construido el discurso de la tan mentada modernidad edilicia de la ciudad, que en la realidad estaba representada por algunos edificios esparcidos en la grilla urbana y que convivían aún con las viejas estructuras y los terrenos baldíos en un contexto de constante transformación.

⁸ Por ejemplo: La panadería de la esquina de Defensa y San Juan, *Caras y Caretas*, año XXXI, n°1559, 18 de agosto 1928; La esquina de Cangallo y Reconquista, *Caras y Caretas*, año XXI, n° 1545, 12 de mayo 1928; El corso en la Avenida de las palmeras, *Caras y Caretas*, año XXXI, n° 1546, 19 de mayo 1928.

⁹ Por ejemplo: Bilbao, M. (1932), Tradiciones y recuerdos de Buenos Aires, en *La Prensa*, año LXIII, 26 de junio [parte de una columna que comienza a aparecer en 1931]; Rimac, T. (1927). Una vieja estación ferroviaria que desaparece: Parque 3 de Febrero, en: *Caras y Caretas*, año XXX, n° 1496, 4 de junio.

Figura 12. El Cabildo. La Pirámide, en *Caras y Caretas*, año XXXI, n° 1547, 26 de mayo 1928.



La línea discursiva de la conformación de un pasado colonial casi idílico se continúa en la obra de algunos artistas plásticos que pocos años después de 1910 comenzaron a desarrollar vistas urbanas que rememoraban el pasado Buenos Aires, tomando como fuente el mencionado conjunto de imágenes (estampas de viajeros, obras de artistas extranjeros radicados en la ciudad a principios del XIX y fotos del siglo XIX). Leonie Matthis, Juan Carlos Alonso y

Luis A. León, entre otros, presentaron sus motivos “coloniales” en los espacios de exhibición más importantes de la ciudad, como la Galería Witcomb¹⁰. Con un relato ubicado entre lo documental y lo nostálgico, las muestras llevaban títulos como “Buenos Aires colonial” o “Buenos Aires antiguo y moderno”, lo cual nuevamente da cuenta del interés que existía respecto a la recuperación de un pasado perdido contrapuesto a la realidad contemporánea. El gran éxito desde la crítica y la importante presencia de notas y reproducciones de sus obras en la prensa periódica de aquella época denotan la amplia circulación de estos motivos que visibilizaban la conformación de un imaginario estable y perdurable de la ciudad de antaño.¹¹

CONSIDERACIONES FINALES

Desde sus orígenes, la ciudad expone su condición de territorio –real o imaginario– donde el recuerdo del pasado y la evocación del futuro permiten referenciarla como un lugar con ciertos límites geográficos y simbólicos, que se nombra, se muestra y se materializa a partir de las imágenes visuales y discursivas. En cada ciudad sus habitantes tienen sus propias maneras de marcar el entorno, de este modo habría dos tipos de espacio:

Uno oficial, diseñado por las instituciones y hecho antes de que el ciudadano lo conciba a su manera; otro (...) diferencial que consiste en una marca territorial que se usa e inventa en la medida que el ciudadano lo nombra o inscribe (Silva, 1994, p. 29).

Este espacio diferencial corresponde al imaginario de la ciudad, configurado como estratos de sentido, cuya organización se da a partir de constelaciones significativas. Éstas últimas son “una arquitectura de signos, trazos e imágenes que resultan de la sedimentación de experiencias pretéritas y del horizonte desde el cual esas experiencias son consideradas” (Belinsky, 2007, p. 6). De esta manera, los imaginarios son dispositivos móviles y cambiantes que producen materialidad; es decir, tienen un efecto concreto sobre los objetos y su entorno (Iglesia, 2001). Como visiones continuas y simultáneas de la realidad, se caracterizan también por el peso que tienen desde el origen de la ciudad y son protagonistas de su desarrollo junto con los cambios propios de cada coyuntura urbana. Los imaginarios marcan a sus habitantes y, en consecuencia, también al espacio donde viven por la fuerza de su significado y del universo simbólico que portan.

¹⁰ Entre las muestras se destacan: Leonie Matthis: Galería Witcomb, 1912, 1913, 1914, 1917, 1919, 1922, 1925: “Buenos Aires antiguo y moderno”, 1927, 1928, 1931. Juan Carlos Alonso: Galería Witcomb, 1922, “Buenos Aires colonial”, 1924. Luis A. León: “Motivos coloniales”, Galería Witcomb, 1930.

¹¹ Podemos destacar entre las notas periodísticas: Monner Sans, R. (1913). Leonie Matthis, en *La ilustración artística*, Barcelona, año XXXII, n° 1656; Buenos Aires colonial, en *Caras y Caretas*, año XXXI, n° 1564, 22 de septiembre 1928 [reproduce obras de L. Matthis]; Leonie Matthis, en *Caras y Caretas*, año XXXVII, n° 1413, 3 de octubre 1925.

Esta suerte de narración que cada sector de la sociedad hace de la ciudad es instrumental para reflexionar sobre el pasado, entender el presente y proyectar hacia el futuro sobre un espacio determinado (Canclini, 2010). Las representaciones del paisaje urbano expuestas en concursos, exhibidas en las salas de las galerías de arte, reproducidas en publicaciones periódicas o acompañando el relato literario fueron construyendo imaginarios de la modernidad porteña y pusieron de manifiesto las nuevas redes abstractas de intercambio en la ciudad. La temporalidad *real* de la ciudad transcurrió a través de conglomerados de imágenes que incluyeron en sí mismas la herencia del pasado. En la medida en que Buenos Aires se alteraba frente a los ojos de sus habitantes, las imágenes visuales y literarias sobre ella fueron entendidas como la condensación material y simbólica del cambio.

Con las distintas apropiaciones que hemos visto de este conjunto de imágenes del pasado de la ciudad, podemos entender de qué manera el paisaje utilizado como discurso, como práctica cultural, es un instrumento y un agente de poder. El mismo nivel de "veracidad" era otorgado tanto a las fotos como a las estampas y pinturas, consideradas como "testimonios" del pasado de la ciudad, en tanto servían para ser contrapuestas a imágenes y discursos que buscaban construir e imponer un relato de ciudad moderna. Los mismos motivos fueron por lo tanto funcionales a dos discursos diferenciados y generados por la coyuntura de la metropolización: el revisionismo histórico canalizado en una mirada nostálgica y el progresismo que perseguía la superación del pasado. La circulación de estos paisajes funcionó entonces como un medio de intercambio, de apropiación visual y discursiva que hizo foco en la formación de una identidad presente a partir de la construcción de una imagen del pasado.

REFERENCIAS

- Aliata, F. (1992). Ciudad o Aldea. La construcción de la historia urbana del Buenos Aires anterior a Caseros. *Entre pasados. Revista de Historia*, 3, 51-67.
- Anónimo (1924). Buenos Aires antiguo, *Caras y Caretas*, 1369.
- Anónimo (1925). Buenos Aires que desaparece, *Almanaque La Razón*.
- Anónimo (1928). Rincones porteños, *Caras y Caretas*, 1555.
- Anónimo (1928). El Cabildo. La Pirámide, *Caras y Caretas*, 1547.
- Anónimo (1930). Amigos del Arte realiza una feliz iniciativa de cultura artística. *Caras y Caretas*, 1662.
- Artundo, P. & Pacheco, M. (2008). *Amigos del Arte 1924-1942*. Buenos Aires: MALBA.
- Belinsky, J. (2007). *Lo imaginario: un estudio*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Bermejo, T. (2007). Alejo González Garaño y la construcción de una historia gráfica nacional. En: AA.VV., *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones, Artes Visuales y Música*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL-UBA.
- Calvino, I. (2013). *Las ciudades invisibles*. Buenos Aires: Siruela.
- Corsani, P. (2008). El perpetuador del Buenos Aires antiguo. Rescate y revalorización de la obra de Carlos Enrique Pellegrini: la exposición-homenaje del año 1900. En: María Inés Saavedra. *Buenos Aires. Artes plásticas, artistas y espacio público. 1900-1930*. Buenos Aires: Vestales.
- Del Carril, B. & Aguirre Saravia, A. (1982). *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1853*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- García Canclini, N. (2010). *Imaginario Urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gutman, M. (1995). Noel y el urbanismo: ideas, planes, proyectos. En: AA.VV. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra* (pp. 207-221). Sevilla: Junta de Andalucía.
- Herreros, P. (1925). El viejo Paseo de Julio, *Caras y Caretas*, 1371.
- Iglesia, R. (2001). Imaginarios. En Alburquerque, L. e Iglesia, R. *Sobre imaginarios urbanos* (pp. 31-56). Buenos Aires: CEHCAU-FADU-UBA.
- Liernur, F. & Silvestri, G. (1993). *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Malosetti Costa, L. (2007). *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Mirtchel, W.J.T. (1994). *Landscape and power*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Municipalidad de la ciudad (1932). *1880-1930. Cincuentenario de la Federalización de Buenos Aires*. Buenos Aires: MCBA.
- Municipalidad de la ciudad (1935). *Memoria del Departamento Ejecutivo. 1933 y 1934*. Buenos Aires: MCBA.
- Municipalidad de la ciudad (1937). *Memoria del Departamento Ejecutivo. 1936*. Buenos Aires: MCBA.
- Noel, M. (1925). Evolución urbana de la ciudad de Buenos Aires. En *Comisión de Estética Edilicia. Proyecto orgánico para la urbanización del Municipio. Plano regulador y de reforma de la Capital Federal*. Buenos Aires: Intendencia Municipal-Talleres Peuser.
- Penhos, M. (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Priamo, L. (1994). *Imágenes de Buenos Aires. Fotografías del Archivo de la Dirección Municipal de Paseos y otras colecciones: 1915-1940*. Buenos Aires: Fundación Antorchas.
- Silva, A. (1994). *Imaginario urbano. Bogotá y Sao Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá-Caracas-Quito: Tercer Mundo Editores.
- Silvestri, G. (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- Szir, S. (2011). Alejo González Garaño. Políticas de la ficción nacional en la conformación de categorías espaciales y temporales en la historiografía artística argentina. En AA.VV., *XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. Continuo/Discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina*, México: IIE-UNAM.
- Tell, V. (2017). *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Eduntref.
- Tell, V. (2013). *Gentlemen, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 3, 1- 19.

IDENTIFICACIÓN DE LA AUTORA

Catalina Fara es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Además es Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). En 2006 se recibió de Licenciada en Artes y Profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Desde 2016 es Becaria Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se desempeña como docente en la carrera de Diseño Gráfico de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU-UBA), en el Instituto de Artes Mauricio Kagel (UNSAM) y en el Centro de Investigación Cinematográfica (CIC) de Buenos Aires, Argentina. Participa como investigadora en proyectos subsidiados por universidades e instituciones nacionales e internacionales. Se ha desempeñado como curadora y como asistente de producción museográfica en diversos museos de Argentina.

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO

Fara, C. (2017). Recuerdos de la "Gran Aldea". Usos de imágenes del pasado urbano de Buenos Aires 1910-1936. *InMediaciones de la Comunicación*, 12(2), 129-147.

Imagen impresa y acción social

La decoración del libro al interior del proyecto cultural de Atalaya (1922-1927)

► ALDANA VILLANUEVA

aldanavillanueva@gmail.com - Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2017

Fecha de aceptación: 6 de diciembre de 2017

RESUMEN

Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta) representó uno de los actores fundamentales para la crítica de arte argentina en el marco de las corrientes renovadoras de vanguardia de la década del 20. Sin embargo, enrolado en las filas del anarquismo desde su juventud, efectuó desde su labor crítica una defensa de aquellas expresiones artísticas consideradas “menores”, en especial el grabado, aspecto que había resultado central para la estética libertaria en su misión de romper con la barrera entre arte y pueblo. En el momento que el movimiento anarquista reencausaba sus periódicos y su labor doctrinaria y el arte parecía ya no estar a la orden del día desde un punto de vista práctico, Atalaya se propuso promover una revalorización del carácter revolucionario del arte en el seno del *Suplemento Semanal de La Protesta* (1922-1926). La decoración del libro y su ilustración por medio de grabados cobraron una dimensión significativa en su reflexión crítica. Estos valores puestos en el mundo del libro tuvieron su concreción efectiva cuando en 1926 fundó la Editorial de la Campana de Palo. Este trabajo se propone entonces abordar, en primer lugar, la reflexión teórico-crítica de Atalaya en torno a la decoración del libro y, en segundo lugar, analizar la empresa encausada por la Editorial de la Campana en el marco de la cultura de izquierdas de 1920.

PALABRAS CLAVE: grabado, decoración del libro, anarquismo, Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta), Editorial de la Campana, Argentina.

ABSTRACT

Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta) represented one of the fundamental actors for art criticism within the framework of the avant-garde renovating trends of the 1920s. However, enrolled in the ranks of anarchism since his youth, he forged from his critical work a defense of those artistic expressions considered “minor”, especially the engraving, aspect that had been central to the libertarian aesthetic in its mission to break with the barrier between art and people. At a time when the anarchist movement reorganized its newspapers and its doctrinaire work and art seemed no longer to be at the order of the day from a practical point of view, Atalaya set out to promote a reevaluation of art's revolutionary aspect in the *Suplemento Semanal of La Protesta* (1922-1926). Book decoration and its illustration through engravings acquired a significant dimension in its critical reflection. These values placed in the world of books had its effective concretion when in 1926 he founded the Editorial de la Campana de Palo. The aim of this paper is to approach, in the first place, the theoretical-critical reflection of Atalaya regarding the book decoration and, secondly, to analyze the role of the Editorial de la Campana within the framework of the leftist culture of 1920.

KEYWORDS: engraving, book decoration, anarchism, Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta), Campana de Palo Press, Argentina.

INTRODUCCIÓN

Cuando hacia la década del 20 parecía triunfar en el seno anarquista del ámbito argentino un creciente descrédito en el carácter revolucionario del arte, Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta, Collao 1889-Buenos Aires 1932) acentuó en 1922, al inaugurar su participación en la sección “Crónicas de Arte” del *Suplemento Semanal* del diario *La Protesta*, que los anarquistas, más que nadie, debían considerar las obras artísticas desde un punto de vista altamente revolucionario.

Desde las páginas de este diario, así como también desde proyectos editoriales propios como *Acción de Arte* (1920-1922) y posteriormente *La Campana de Palo* (1925 y 1926-1927), Atalaya sostuvo que no se trataba de ser críticos, artistas o escritores, sino simples “obreros de arte”. En este sentido, para el crítico enrolado en las filas del anarquismo, la verdadera labor del artista no era crear “obras” sino “trabajos” que, por dicho carácter, debían ser anónimos y colectivos.

Este carácter anónimo y colectivo que debían propiciar los trabajos artísticos encontró en la ilustración de los libros con grabados una vía de acción esencial y cobró una significación especial para Atalaya y para Carlos Giambiagi (Salto, 1887-Buenos Aires, 1965), quien era grabador y compañero del crítico en estos emprendimientos editoriales. Ellos consideraban esta práctica como uno de los caminos posibles para borrar la distinción entre artes mayores y menores, también pretendían atentar contra el arte burgués y defendían el principio del artesanado y la producción para el pueblo. Este aspecto que pretendía destruir el *status* de la obra de arte como goce privativo de las clases privilegiadas y que había resultado crucial para la estética anarquista desde los inicios del movimiento (Litvak, 1988) encontró diversos detractores entre sus camaradas ácratas de *La Protesta*. El aumento de las rispideces generó la salida de Atalaya del diario, eso lo llevó a concentrarse a partir de 1926 en la revista *La Campana de Palo*, junto con Giambiagi y a Juan Antonio Ballester Peña.

Si bien las revistas ocuparon un lugar central en el proyecto cultural y pedagógico encabezado por Atalaya, el libro ilustrado cobró en este contexto una dimensión central en su reflexión crítica y su ejecución se volvió una de sus motivaciones principales. En este sentido, desde 1926 a la revista *La Campana* se sumó el financiamiento de diversos libros y folletos ilustrados a partir de la creación de la Biblioteca de la Editorial de La Campana de Palo. La editorial inauguró su producción con la publicación de *ZanCADILLAS* de Álvaro Yunque (1926), *Un poeta en la ciudad* de Gustavo Riccio (1926) y *Zogoibi Novela humorística* de Luis Emilio Soto (1927). Las impresiones fueron en los Talleres Gráficos de *La Protesta* y Ret Salawaj, pseudónimo de Ballester Peña, se encargó de las ilustraciones.

El proyecto de la Biblioteca de la Campana se enmarca en uno de los pro-

cesos centrales del mundo editorial de las décadas de 1920 y 1930, en Buenos Aires, y estuvo basado en la difusión de libros a precios económicos. Los títulos y los autores eran seleccionados y presentados a los lectores de manera orgánica (Romero, 2007). La idea de la biblioteca, como guía o plan de lectura, repercutió en aquellos intelectuales que como Atalaya –tal y como lo evidencia su pseudónimo– se adjudicaron el papel de faros culturales y entre cuyos propósitos estaba educar, instruir y formar el gusto del público.

El objetivo de educar e instruir, a partir del poder consignado a la palabra escrita, constituye una de las iniciativas culturales del anarquismo que perduró en diversos intelectuales de esas décadas. También encontró en bibliotecas especializadas un medio para “completar” un extenso proyecto de ilustración popular.

Este trabajo se propone entonces, en primer lugar, abordar la reflexión teórico-crítica de Atalaya en torno a la decoración del libro y el rol del grabado de ilustración. En segundo lugar, analiza la empresa encausada por la Editorial de la Campana en el marco de la cultura de izquierdas en la década del 20.

ARTE Y PRENSA ANARQUISTA. ATALAYA EN LA PROTESTA (1922-1926)

Como ha sido analizado por diversos autores, si bien los años veinte dieron testimonio de una `avanzada pérdida de la influencia sindical anarquista (Suriano, 2001 y 2005), esto no significó su completa desaparición del mapa político-cultural. Durante toda la década y en especial de cara al golpe de estado de 1930, y a pesar de la oleada de violencia contra los sectores de izquierda, los militantes de diversos grupos anarquistas intentaron relanzar su acción de propaganda. Buscaban recuperar la influencia de los sectores obreros por medio del reordenamiento de sus periódicos y de la concreción de diversos proyectos editoriales (Anapios, 2011 y 2016; Graciano, 2012).

En este sentido, *La Protesta* lanzó en enero de 1922 el *Suplemento Semanal* como una iniciativa del grupo editor para “extender el radio de la propaganda escrita, complementando la labor del diario y supliendo en parte sus deficiencias en lo que se refiere a su carácter doctrinario” (*Nuestros objetivos*, 1922, p. 1). Al mismo tiempo, previó entre sus objetivos analizar los problemas de orden internacional del anarquismo, en especial lo concerniente a la actualidad rusa. Sin embargo, a medida que avanzaron los números, el semanario fue complejizando su espectro de noticias y artículos.

Atalaya se insertó a los pocos meses y escribió regularmente. Además, hizo traducciones y redactó notas y crónicas sobre el ambiente artístico local e internacional. De esta forma, el *Suplemento* dedicó regularmente unas páginas a temas vinculados al arte, que aparecieron primero bajo el título “Crónicas de Arte” y posteriormente como “Página de Arte”. La sección estuvo encabezada principalmente por Atalaya con la posterior colaboración de su amigo, el gra-

bador Carlos Giambiagi; quien, además de escribir algunas críticas e ilustrar con sus grabados las páginas del periódico, se volvió un traductor fundamental de algunos escritos doctrinarios.

La labor crítica de Atalaya en *El Suplemento* tuvo como objetivo principal, en una primera instancia, atentar contra una visión creciente entre varios miembros de *La Protesta* por aquella década. Poco tiempo después de su ingreso advirtió:

El propósito de lucha no debe excluir al de la siembra cultural para el futuro. Todo lo que hagamos para educar el sentimiento y el gusto de los hombres, será labor beneficiosísima. (...) Entre muchos anarquistas se teme que esto signifique una desviación de la línea recta que se le ha trazado a la propaganda revolucionaria; y que, a veces, la publicación de una biografía de un hombre como Tolstoi o Leonardo Da Vinci es salirse de los cánones subversivos preestablecidos (Atalaya, 1922, p. 2).

Si bien el arte en general contó en la historia del anarquismo con publicaciones especializadas y fue ganando espacio en los periódicos libertarios como *La Protesta* (Suriano, 2005; Rey, 2007; Malosetti Costa & Plante, 2009), lo cierto es que hacia la década del 20, desde un punto de vista práctico, había perdido relevancia ante la necesidad de revitalizar el dispositivo doctrinario y propagandístico con un creciente descrédito en su rol revolucionario (Artundo, 2004). Ahora bien, ¿por qué esta situación conflictiva no impidió que *El Suplemento* contara regularmente con varias páginas referidas al arte? Posiblemente, esto se deba a lo que se ha caracterizado como parte de las estrategias editoriales de la prensa anarquista en los albores de la década de 1920: ante los desafíos producidos por la modernización de la prensa y la ampliación del público lector (Prieto, 1887; Sarlo, 2011; Saítta, 2013) se volvió crucial diversificar el repertorio temático a fin de captar lectores y disputar un público con intereses cada vez más diversificados ante la emergencia de la cultura de masas. Si bien el anarquismo desplegó una visión pesimista ante la multiplicidad y variedad de ofertas culturales y de entretenimiento, estos aspectos convivieron en el seno de sus publicaciones con el advenimiento de comentarios fijos en secciones de crítica (Anapios, 2016) y donde el mundo del arte y la literatura no fueron la excepción.

De esta forma, la sección de arte del *Suplemento* configuró un compendio de escritos de diversa índole. Pero, muy en especial, la sección cubrió una serie de notas de crítica sobre géneros considerados por la jerarquía del arte como “menores” (Tomas, 2013); particularmente el grabado, herramienta crucial para el anarquismo desde los inicios del movimiento (Litvak, 1988). A la vez, encarnó notas respecto al rol revolucionario de algunos artistas y grabadores como Daumier, Goya y Käte Köllowitz, cuyas reproducciones, junto con las de Ballester Peña y Giambiagi como exponentes locales, conformaron parte del discurso visual del diario.

El objetivo de Atalaya desde 1922 hasta su salida en 1926 de *La Protesta* fue reverdecir por medio de sus escritos el rol revolucionario del arte ante los ojos de sus colegas, también funcionó como un guía cultural en el mundo artístico y literario. Por aquellos años él estuvo al frente de la sección “Los libros”, que apareció regularmente en *El Suplemento*. Al abrir la sección el escritor remarcaba:

El hecho de escoger la propia lectura, sin más guía que el propio instinto, es a veces una labor ímproba, en la que desperdigamos nuestras mejores energías ¿Cuántas veces hemos visto con simpatía algunos jóvenes obreros revolver los libros de un puesto de la calle? ¿Cuántas veces hemos tenido que dominarnos para no decirles: “Amigo mío, desconocido, ¡nosotros también hicimos lo mismo que tú! También compramos ese libro y no nos sirvió para gran cosa, desperdiciando tiempo y dinero. Si compras este otro quizá te sería más provechoso (Atalaya, 1922b, p. 6).

Con estas palabras Atalaya definía que la sección debía servir como una guía para el lector, procurando ofrecer en sus sucesivas reseñas y títulos recomendados una suerte de síntesis cultural que englobara temas diversos, desde libros de carácter doctrinario a manuales de divulgación científica.

En este sentido, para el grupo editor de *La Protesta*, más allá de las divergencias, Atalaya era una pieza clave y se volvió una voz autorizada para propiciar una lectura crítica y distinguir, entre toda la miscelánea cultural que ofrecían los nuevos tiempos, qué tipo de consumos eran los adecuados y cuál era el comportamiento que el público lector (militantes, intelectuales y obreros) debía tener frente al arte y la literatura¹.

Posteriormente, ante el *crescendo* del conflicto con el grupo de *La Protesta*, Atalaya fue configurando un nuevo espacio de enunciación a partir de la creación de la revista *La Campana de Palo*, en una primera etapa en 1925, para reaparecer al año siguiente (Artundo, 2008). Su acción en *La Campana* le permitió propagar su voz por fuera del círculo ácrata; también, en palabras de Artundo (2004), planteó una tercera posición entre el proyecto encabezado por Antonio Zamora en *Claridad* y los vanguardistas *Proa* y *Martín Fierro*.

EL GRABADO ENTRE LA DECORACIÓN Y LA ILUSTRACIÓN DEL LIBRO

A comienzo de los años 20, Carlos Giambiagi (1972), en una carta a su amigo y colega, demostró su incomodidad ante su rol como pintor y establecía, según su criterio, cuál era el camino a seguir:

¹ Como sostiene Mirta Lobato (2009), “aunque la prensa anarquista, socialista, sindicalista o comunista, se puede englobar bajo la denominación de obrera, pues buscaba interpelar al sujeto ‘trabajador’, estaba dirigida al público obrero y el contenido de la misma se basaba en los problemas relacionados con esta clase social, lo cierto es que ella se dirigía también a un público más extenso, debatía con otros partidos y grupos políticos que actuaban en la sociedad y era producida por militantes políticos e intelectuales vinculados a cada una de esas ideologías” (2009, p. 16).

Yo casi no trabajo, torturado por este problema práctico de conciliar mi vida y el arte. Porque, en fin, el cuadro de caballete y otras sonceras [sic] son arte chic –para burgueses–. La decoración solamente daría –quizás– un medio de vida. Pero la decoración se hace para la burguesía y ésta exige un arte falaz y mentido. *Cabe sin embargo decorar libros* (...). Está el grabado –módico y difusible– las viñetas los afiches... Todo es posible si a pesar de todo, trabajáramos arte como jornaleros. (...) Un movimiento así de artistas artesanos sería trascendental. Concretaríamos una aspiración que anda por el aire. No más exposición de cuadros, sino de *trabajos*. Una fuente, un pilar, una reja, una tapa de libro, etc., *anónimo*; es decir, la *bottega* (...). Nosotros quizás podamos formar un pequeño núcleo y esto es lo que estudiaré (Giambiagi, 1972, pp. 212-213; *énfasis propio*).

Giambiagi daba cuenta de la necesidad de encausar la praxis artística en las artes decorativas y aplicadas, poniendo crucial importancia en los libros. Esta idea repercutió rápidamente en Atalaya; quien, en un artículo titulado “La decoración del libro”, aparecido en el *Suplemento de La Protesta* en 1924, sostuvo:

Debemos, pues, pensar que no hay tarea ruin, ni pequeña, ni desmedrada, cuando se la ejecuta con amor y pujanza. Por infinidad de caminos se va a la meca del arte y este, el de la decoración del libro, la revista o del periódico, no es de los menores (...) entre las diferentes manifestaciones artísticas, no hay superioridad ninguna de una sobre otras, llegando todas al mismo resultado: la emoción estética (Atalaya, 1924, pp. 4-5).

Esta revalorización de las artes tildadas como “menores” por la jerarquía del arte académico había quedado expresada pocos años antes en un ataque que Atalaya puntualmente dirigió a la Academia de Nacional Bellas Artes, y que lo planteó en los siguientes términos:

Al contrario de inculcar el “arte de la pintura” ¿no hubiese sido mejor que enseñara el oficio de la pintura, como se pinta una puerta, una casa, una ventana? (...) Tendríamos menos artistas –talentos avinagrados por la vanidad de llegar– y, tal vez, tendríamos más obreros, más hombres que, al saber su labor útil, serían más dichosos que los seudo-artistas egresados de la Academia. (...) Las academias resultan perjudiciales y dañosas, precisamente porque han perdido su carácter de *bottega* (Artundo, 2004, pp. 68-70).²

Esta idea –donde el trabajo útil se conjugaba con la alegría y la dicha de quien lo produce y que reivindicaba héroes anónimos en un trabajo colectivo– constituye una de las marcas del pensamiento anarquista de un arte el servicio

² A partir de 1910, Pío Collivadino se convirtió en el director de la Academia de Bellas Artes. Luego de la modificación de los planes de estudio, cambió su nombre por Escuela Nacional de Artes Decorativas e Industriales. Como sostiene Malosetti, “Collivadino descreía de los efectos de la enseñanza artística en quienes no tuvieran un talento natural. Pensaba que aquellos dotados de genio podían ser grandes artistas (...). Estas ideas llevaron a diversificar la oferta de la escuela, creando talleres de escenografía, *vitraux*, fresco y aguafuerte y sostener la importancia y el prestigio de las artes decorativas e industriales (Malosetti, 2006, p. 142). Sin embargo, el hecho de seguir sosteniendo que había quienes tenían un don natural para convertirse en artistas molestaba a Atalaya, quien en un artículo en *La Campana de Palo* llegó a tildar al flamante director como el “corruptor de la juventud artística” (Artundo, 2004, pp. 99 y 100).

de la revolución proletaria y que Atalaya y Giambiagi reactivaron en el transcurso de la década de 1920.

Como sostiene Litvak (1988), el arte revolucionario para los anarquistas puede ser entendido en un doble sentido: desde la praxis artística, opuesta al determinismo de la sociedad capitalista, y desde la temática de la obra. La imagen impresa en su aspecto multiejemplar devino el medio predilecto para destronar el *status* de obra de arte única, destinada al consumo burgués, al mismo tiempo que debía dar cuenta de la realidad en sus aspectos más desagradables, a fin de afectar la sensibilidad del público.

En este sentido, en el ámbito local y a partir de las primeras décadas del siglo XX, fue conformándose un canon gráfico que en especial privilegió este carácter del grabado como arte social y de denuncia crítica. Al mismo tiempo, la insistencia en su aspecto artesanal, como un oficio, un *savoir faire* profesional, se volvió una condición básica de este tipo de producción, donde particularmente la xilografía cargó con la imbricación del trabajo manual del artista, la huella de su creador, a la vez que intensificaba la idea de trabajo y del esfuerzo de sus productores (Dolinko, 2009 y 2016).

Al respecto, un artículo aparecido en el *Suplemento*, titulado “El grabado en madera”, enfatizaba esta idea de que la xilografía “requiere en el artista una sólida preparación y un concepto claro del dibujo, ya que la limitación impuesta por la materia que emplea le obligará a condensar en unos cuantos rasgos o volúmenes el asunto que quiera expresar” (1922, p. 4).

Si bien Atalaya enfatizó que el grabado en madera representaba el elemento crucial para la decoración del libro, la ilustración de una obra escrita traía a colación un debate que no dejó de plantearse al interior del *Suplemento*:

Es permitido decir que a menudo, la ilustración tal cual se la entiende, es decir, siguiendo estrictamente el texto y hasta aumentando su ironía, su dramatismo o su sensualismo [,] es importuna. Arriesga no concordar con la sensación del lector más que libre de imaginar distintamente héroes y episodios; fastidia todavía más, seguramente a la meditación de los apasionados que le reprochan de imponerse entre ellos y el pensamiento del autor.

La ilustración literal, que no es sino la fijación del incidente novelesco, comporta por otra parte numerosos riesgos. El dibujante no aferra siempre las particularidades del texto que interpreta.

Pero los años han cambiado. Después de muchos siglos *la ilustración prima sobre la decoración* (...)

El rol del creador de imágenes no es mediocre: “Debe ante todo traducir plásticamente la idea de un escritor, sin traiciones y sin vulgaridad. Es una lucha entre él y el autor; pero mientras el autor ha podido elegir su asunto, él está obligado a supeditarse al asunto que se le impone (...).

En resumen, el libro, como toda obra de arte, debe ser un *total armónico*. Sus componentes: texto, tipo, ilustraciones, papel, deben supeditarse al efecto de conjunto, determinando, en este caso también, por el elemento primordial, el texto” (*La decoración del libro*, 1923, pp. 4-5; énfasis propio).

En este artículo sin firma que apareció un año antes al homónimo firmado por Atalaya y que repasa en la tensión entre decoración e ilustración, se posa en una serie de ideas encarnadas por una de las autoridades intelectuales que conformaron parte del acervo doctrinario anarquista. William Morris, en su afán de reinstaurar el espíritu perdido del artesanado medieval ante los avatares de la industrialización del siglo XIX (Thompson, 1988; Litvak, 1988; Peterson, 1991), reflexionó sobre la edición. En su pensamiento, el efecto de conjunto del libro era crucial. El libro debía ser un total armónico y la ilustración en la era industrial se planteaba como problema: los avances técnicos en la reproducción de imágenes durante el siglo XIX habían puesto en primer lugar el empleo de planchas de metal y posteriormente la litografía. Esto atentaba, según Morris, con el carácter de conjunto que las ediciones debían propiciar, ya que no podían integrar conjuntamente de una sola vez la composición tipográfica y debía efectuarse una pasada para el texto y otra para la imagen. En el caso de la litografía por el tamaño de la matriz, la imagen resultante pasaba a ocupar una página completa y completamente escindida del texto. Es por eso que, dentro de las manifestaciones gráficas, la xilografía, al poder integrarse como un tipo más en la composición tipográfica, favorecía el aspecto armónico de los impresos. Todo este recorrido sobre la historia de la gráfica aparecía esbozado en el artículo del *Suplemento*. Sin embargo, Morris fue muy cauteloso con el uso y abuso de las ilustraciones enfatizando la importancia del rol ornamental de las imágenes totalmente integradas al texto en la puesta en página (Peterson, 1991). Si bien los libros de la mayor empresa que encausó, la Kelmscott Press, no fueron ilustrados, Morris en una conferencia titulada “Ideal Book” presentada a la Sociedad Bibliográfica de Londres en 1893, destacó:

El libro ilustrado no es, quizás, absolutamente necesario en la vida del hombre, pero nos da tal infinito placer y está tan íntimamente ligado al arte absolutamente necesario de la literatura imaginativa, que debe seguir siendo una de las cosas más dignas de la producción sobre la cual hombres razonables deberían esforzarse (Morris, 1908, p. 13).

A la vez, Morris, como muchos exponentes de la época, denunció el esfuerzo de algunos editores modernos en disimular las malas confecciones con recursos y tramoyas demasiado evidentes, como la utilización de clisés de metal que fingían ser tallas de madera, para dar un aspecto artesanal (Peterson, 1991).

Más allá de pertenecer al núcleo anarquista que tenía a Morris como una autoridad intelectual, Atalaya era un lector frecuente de la revista *The Studio* editada en Londres. Esta revista de artes aplicadas se refirió en innumerables artículos a la decoración del libro y es muy probable que él estuviera empapado de estos debates en el mundo inglés y que reverdecieron en muchos países de Europa en la década del 20, en especial en Inglaterra y Francia, ante el auge de

la bibliofilia y de la consecuente producción de libros de lujo con grabados en madera originales (Coron, 1991).

El *Suplemento* reservó un lugar para el problema del facsímil y la necesidad de crear libros de cierto nivel artístico en el ámbito local:

No teniendo el valor ni la paciencia de buscar un pedazo de madera y algunas herramientas para aprender la técnica, no del todo fácil, de la xilografía se recurre al facsímil, al detestable facsímil que pretende engañar con sus apariencias vistosas y, en realidad, no engaña más que a su autor (*El grabado en madera*, 1922, p. 4).

A lo que Atalaya sumaría poco años después: “es una lástima que aquí no haya imprentas, ni editores, ni artistas, ni escritores ni público que anhelan ardientemente esta dignificación del ornato del libro” (1924, pp. 4 y 5). Este diagnóstico negativo del estado del grabado y las artes del libro en nuestro país lo llevó a revisar parte de la historia de la disciplina en el ámbito local.

En el artículo de 1924 partía de una pregunta destinada a apelar a la memoria de los lectores: “¿Quién recuerda en nuestro ambiente artístico el ensayo hecho por Canale con la revista *El Grabado*?”. La pregunta tenía una doble intención. Por un lado, rescatar la figura de Mario A. Canale³ como aquel precursor que en un “precario medio” se había propuesto “ennoblecere casi todas las manifestaciones gráficas”, acentuando la importancia que dicha empresa había tenido en la jerarquización de esta práctica. Por otro, acentuaba el escaso impacto e influencia que había logrado ejercer en el medio artístico local (Atalaya, 1924).

El crítico se propuso buscar, entonces, en el plano internacional, referentes posibles dentro de las artes del libro. Las ediciones del editor y grabador francés León Pichon se volvieron para Atalaya el modelo predilecto de edición ilustrada. El artículo de *La Protesta* no sólo dedicaba un apartado especial a ejercer un reconocimiento de este grabador, sino que éste fue acompañado por reproducciones de los linóleos de las ediciones pertenecientes a su casa editora. *The Studio* dedicó un número especial con un artículo de Pichon traducido en ese mismo año en formato libro⁴, además de ser un artista al que le dedicaron varias notas en la revista y de las cuales Atalaya se valía para emplear algunas citas (Atalaya, 1924).

En agosto de 1925, un año después de la publicación del artículo en *La Protesta*, la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires organizó una muestra dedicada a Pichon con un gran número de ejemplares (figura 1). Entre los que

³ Mario A. Canale (1890-1951), nacido en Italia y radicando en Argentina, egresó de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Tuvo una activa participación en la difusión y popularización del grabado en especial mediante la creación de la revista *El Grabado* en 1916, siendo miembro de la comisión directiva de la Sociedad de Grabadores y responsable del perfeccionamiento e innovación de los diversos procesos técnicos (Baldasarre, 2006, pp. 37-61).

⁴ Leon Pichon (1924). *The new book illustration in France. Special Winter number*. London: The Studio.

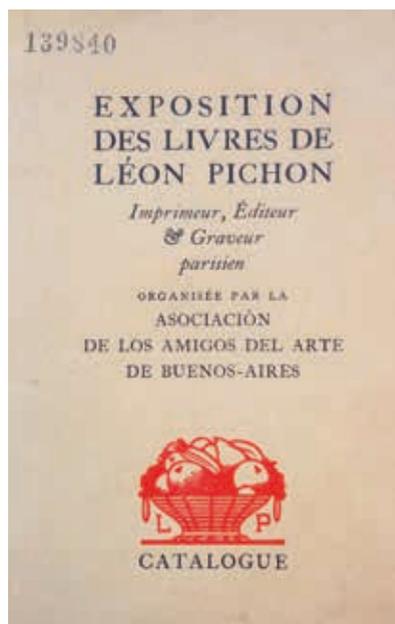
se presentaron en la muestra se encontraban algunos de los mencionados por Atalaya en el artículo. Las ediciones de Pichon eran en general en cuarto, a dos columnas y contaban con un gran número de ilustraciones y letras capitales habitadas (figura 2).

Figura 1. Portada. *Exposition des livres de Léon Pichon, imprimeur, éditeur & graveur parisien (1925)* [catálogo]. Publicado en Buenos Aires por la Asociación Amigos de los Amigos del Arte.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Figura 2. Rabelais, F. (1921). *Gargantua*, París: León Pichon.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Pichón representó uno de los exponentes del auge del empleo de grabados originales en madera en los albores de la década del 20 en Francia. El grabado en madera, como mencionamos, había ganado el primer lugar entre las técnicas privilegiadas en el marco del surgimiento de la bibliofilia y las ediciones de lujo. Desde finales del siglo XIX, el sentimiento de una mediocridad general en el seno de la producción impresa, a causa de la pérdida de la calidad consecuencia del desarrollo industrial y del auge del empleo de técnicas fotomecánicas, motivó el deseo de crear publicaciones que se distinguieran de la edición corriente. Diversos editores, entre los cuales se destacaba Pichon, lograron posicionar sus casas editoras como especializadas en este tipo de ediciones en donde la idea del *grabado-original* fue crucial para acentuar el nivel artístico de la producción de libros.

Otro de los grabadores impulsores de esta revaloración del grabado en madera destacada en el diario, primero por un artículo de Giambiagi (quien

firmaba Zero) y más adelante por Atalaya (Atalaya, 1926a), fue Félix Valloton (1865-1925); artista de origen suizo pero radicado en Francia. Valloton en el seno de las publicaciones culturales anarquistas había tenido un lugar destacado en la revista *Ideas y Figuras* (1909-1916) de Ghirardo (Rey, 2007), publicación donde Atalaya tuvo algunas participaciones en su juventud.

Como ha analizado Dolinko, esta fórmula: grabado-original, que a primera vista resulta oximorónica, tuvo un arraigo crucial en nuestro país. Surgió en un momento en el que frente a la ampliación del universo de lo gráfico y el avance industrial ligado al sector (Szir, 2013) se produjo contemporáneamente un fenómeno de progresivo afianzamiento del *grabado como obra de arte* (Dolinko, 2009b). Las primeras décadas del siglo vieron surgir una cantidad de ediciones con grabados originales entre las cuales la revista *El Grabado*, editada por Mario Canale (1916), tal y como Atalaya rescataba en su artículo, dio testimonio de esta crucial alianza entre industria gráfica y grabado original. En el seno de la edición de libro, Adolfo Belloq en los tempranos años veinte inauguró esta práctica en la portada de *Historia de un arrabal* de Manuel Gálvez (1922), pero como miembro de los Artistas del Pueblo, con quienes Atalaya mantuvo ciertas críticas, no le valió una mención en su artículo.

El *Suplemento* le permitió a Atalaya expresar sus ideas en torno al libro desde una doble vertiente: por un lado, partir de su participación en la sección “Los Libros”, contribuir a la conformación de un canon literario para el movimiento y, por otro, enfatizar desde sus notas de crítica artística, la importancia del cuidado material que estos objetos debían propiciar y donde la imagen xilográfica se volvió fundamental.

En una carta conservada en su archivo y dirigida a la redacción del diario, Atalaya confesó:

Soy y he sido un obrero que anhelé –siempre cuando puede y lo humanamente posible– ejecutar un trabajo con la mayor perfección posible. (...) Por eso, no se preocupen de decirme que no les convengo. (...) En ello, tienen antecesores que los honran. En todas las empresas burguesas, donde trabajé, hicieron lo mismo: arrojaban al obrero. (...) Y aunque me duela confesarlo, he de declarar que en la redacción de *La Protesta* encontré ese mismo vaho de odios sordos, hipócritas y de mezquinas rencillas (...). También he dicho que los otros diarios embrutecen su clientela. Desgraciadamente *La Protesta* no es en esto tampoco una excepción. Ha envenenado los cerebros con sus continuas andanadas de odios, de dogmatismo estrecho haciendo una obra de asfixia mental. No se ha diferenciado en nada de sus colegas de otros bandos, en ser verdugos de los cerebros (Cit. en: Artundo, 2004, pp. 353 y 354).

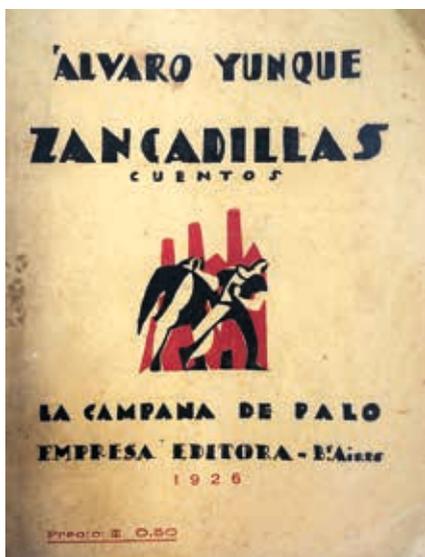
Con esta declaración que evidenciaba el punto más álgido del conflicto con el diario ácrata, Atalaya se alejó del movimiento para pasar a destinar todo su accionar en la creación de la Editorial de la Campana de Palo. Estos años de reflexión sobre la decoración del libro y rol social del grabado y el mundo de lo

impreso al interior del proyecto cultural libertario dejaron su marca y el trabajo en Editorial le permitió poner a prueba estas ideas, a la vez que lo encontró cumpliendo un nuevo rol y actividad: editor y, como tal, organizar una colección.

LAS EDICIONES DE LA BIBLIOTECA DE LA CAMPANA DE PALO (1926-1927)

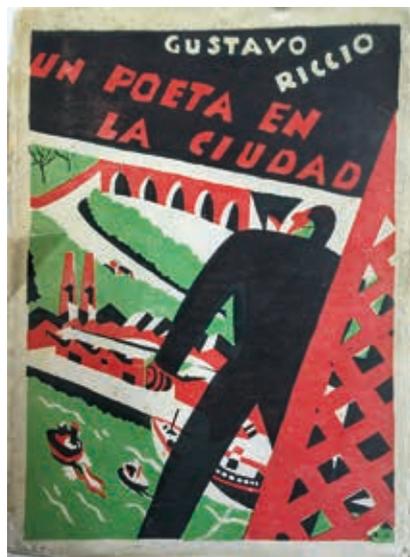
La revista *La Campana de Palo* cubrió sólo 6 números durante 1925, para dejar de publicarse por un lapso y reaparecer al año siguiente hasta 1927. Las causas que determinaron su desaparición fueron principalmente económicas, a lo que se sumó la declarada falta de lectores (Artundo, 2008). Pero las dificultades no impidieron a Atalaya concretar otro proyecto. En el último número de la revista, aparecido en diciembre de 1925, se anunció la próxima aparición del libro *ZanCADILLAS* (figura 3) de Álvaro Yunque (Aristides Gandolfi Herrero) como el primer volumen de la nueva Editorial de La Campana de Palo. A este primer ejemplar le siguió ese mismo año la publicación de *Un poeta en la ciudad* de Gustavo Riccio (figura 4) y, al año siguiente, *Zogoibi novela humorística* de Luis Emilio Soto (figura 5). Estas tres obras fueron las únicas publicadas por la Editorial de La Campana a pesar de que entre sus planes estaba concretar, según consta en las intenciones del grupo editor en la publicación del libro de Riccio, un libro sobre Tolstoi a cargo de Máximo Gorki.

Figura 3. Portada de *ZanCADILLAS* de Álvaro Yunque. Publicada en Buenos Aires por Ediciones de la Campana de Palo en 1926.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Figura 4. Portada de *Un poeta en la ciudad* de Gustavo Riccio. Publicado en Buenos Aires por Ediciones de la Campana de Palo en 1926.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Figura 5. Portada de *Zogoibi*. *Novela humorística* de Luis Emilio Soto. (1927).
Publicada por Ediciones de la Campana de Palo en 1927.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Desde luego, la importancia otorgada a la imagen en este proyecto no sólo se advierte en las obras publicadas, todas ellas ilustradas con grabados, sino en la intención del grupo de alternar junto con las obras literarias volúmenes “exclusivamente gráficos” de artistas poco conocidos, algo que finalmente tampoco llegó a concretarse.

La publicación del primer libro de Yunque se realizó en el mismo momento en que Atalaya dejó de colaborar en *La Protesta* a la vez que *Los Pensadores*, que hasta ese momento tenía a Gustavo Riccio como “peón de brega”, según testimonio de Elías Castelnuevo (Prieto, 2011, p. 254), se convertía en *Claridad* y pasó a sumar a Álvaro Yunque como miembro de su *staff* de poetas. En efecto, el primer libro del escritor boedista⁵ (*Versos en la calle*) había aparecido en 1924

⁵ El grupo de Boedo fue un agrupamiento de artistas de vanguardia en la Argentina durante la década de 1920. Recibieron ese nombre dado que uno de los puntos de confluencia de sus integrantes era la editorial *Claridad*, dirigida por Antonio Zamora, cuyos talleres gráficos se encontraban en calle Boedo 837 del la Ciudad de Buenos Aires, por aquel entonces un barrio obrero ubicado en los suburbios. El grupo formado principalmente por escritores y artistas plásticos de filiación de izquierda, se caracterizó por explotar la temática social como eje de

bajo el sello de esa editorial en la serie “Los Nuevos”, aunque no contempló ilustraciones. Yunque y Riccio fueron figuras entre la editorial de Zamora –con la cual Atalaya mantuvo cierta distancia, sobre todo en su crítica a los Artistas del Pueblo– y la Campana. Por su parte, Emilio Soto tenía una participación más amplia en *Los Pensadores* y en algunas publicaciones vanguardistas como *Proa*.

La editorial planteó entre sus objetivos la publicación de libros inéditos o desconocidos que se ajustaran a la temática social, aspecto que encaraba el propósito primordial del grupo editor: “usar la pluma a modo de arado” (Grupo editor, 1926, s/p). Para cumplir con dicho fin declararon, a su vez, el compromiso de mantener los ejemplares a un precio accesible a todos. Las obras de Yunque y Riccio, exponentes de Boedo, contemplaban este perfil de literatura de temática social, mientras que el ensayo de Soto se volvía elemental como crítica del canon literario tradicional y burgués encarado por la novela de Enrique Larreta aparecida en 1926 (García Cedro, 2013).

En el seno de la literatura, las marcas del *fenómeno anarquista*, en términos de Ansolabehere, no desaparecieron en la década del 20. En los casos de Boedo y Florida como tendencias antagónicas y contrapuestas, aspecto algo matizado en recientes trabajos, pueden advertirse aquellas huellas del pensamiento estético libertario. Autores como Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta y el propio Yunque, más allá de las distancias que ellos mismos esbozaron con los escritores ácratas del novecientos, concibieron la práctica de la literatura de manera similar: un compromiso en una literatura “sincera” y atenta al registro de la realidad, adoptando una forma que resultara accesible al “pueblo” (Ansolabehere, 2011, pp. 343 y 345).

Los tres libros efectivamente editados por La Campana comprendieron géneros que iban desde la prosa y la poesía al ensayo crítico. ¿Cómo se planteó la cualidad visual de estos ejemplares? Como señalamos, Atalaya desplegó un gran acercamiento al problema del grabado y la decoración del libro desde su colaboración en *La Protesta*. En este sentido, siendo fiel a su convicción, los ejemplares fueron ilustrados con grabados a cargo de Ballester Peña. *Zancadillas* presentó 24 linóleos de Ballester, quien figuraba bajo el seudónimo de Rat Sellawaj o R. S⁶. Un grabado abría la carátula de cada cuento junto con su título (figura 6), más una imagen que pretendía condensar algún momento del relato o algún

.....
sus producciones. Tradicionalmente la historiografía lo ha opuesto a otro agrupamiento de escritores conocido como el grupo de Florida, calle céntrica de la ciudad y del circuito cultural de la Buenos Aires del momento. La polémica sostenida entre “Boedo y Florida”, floreció en los órganos de difusión de ambos grupos: *Los Pensadores* y luego *Claridad*, para Boedo y la revista *Martin Fierro*, dirigida por Evar Méndez, para el grupo de Florida. La tensión entre ambas tendencias quedó cristalizada en una imagen de Boedo como exponente de una *vanguardia política*, donde se privilegió lo ideológico sobre lo estético con un marcado perfil político, y a Florida como una agrupación parcialmente al margen de estas cuestiones y que encabezó una *vanguardia artística*, principalmente formalista. Para un balance de la historiografía sobre esta problemática y replanteos sobre la relación entre ambos grupos véase Del Cedro, 2013.

⁶ El uso del pseudónimo entre los participantes de la editorial, como un recurso predilecto de ocultamiento de la identidad, tenía el objetivo de optar por el anonimato (Artundo, 2008) donde residía la concepción de *trabajo* en contra de la idea de *obra* y la consecuente dimensión de autoría, aspecto que el anarquismo había tenido como pilar en la producción artística y que Atalaya y Giambiagi (quien firmaba en el seno de *La Protesta* en ocasiones como Zero) compartían.

personaje, mientras que una pequeña viñeta enfatizaba el fin. En el caso de *Un poeta en la ciudad*, un único grabado a plena página antecedió cada parte de las 4 que dividían el libro (figura 7). El ensayo de Soto sólo presentó unas viñetas salpicadas en el escrito que cumplieron un rol casi ornamental más que ilustrativo (figura 8). Es probable que esta diferencia en relación con la distribución de los grabados y su función en relación al texto tuviera su origen en la cuestión del género: desde luego, los cuentos o poemas se planteaban más maleables a la representación de algún personaje o episodio que un ensayo de crítica literaria.

Figura 6. Ballester Peña, "La Mariposa". Apareció en *Zancadillas* de Álvaro Yunque. Publicado en Buenos Aires por Ediciones de la Campana de Palo en 1926.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Figura 7. Ballester Peña, "Un poeta en la ciudad". En el libro de Gustavo Riccio: *Un poeta en la ciudad*. Publicado por Ediciones de la Campana de Palo en 1926.



Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Tanto en *Zancadillas* como en *Un poeta... la ciudad*, encarnada en espacios dedicados al mundo del trabajo y al suburbio, es la protagonista de sus portadas al igual que en los cuentos y los poemas: la obra de Yunque contempla una pareja jugando a realizar zancadillas con un fondo fabril⁷; mientras que,

⁷ *Zancadillas* tuvo dos portadas con la misma ilustración. La que figura en este artículo, que recupera el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Buenos Aires, corresponde a una portada en donde la ilustración cubre solamente el espacio central, con un mayor protagonismo de la tipografía. La otra edición, presente en otros repositorios, contempla una ilustración que ocupa casi toda la portada, como la de *Un poeta en la ciudad* de Riccio (Gutiérrez Viñuales, 2014).

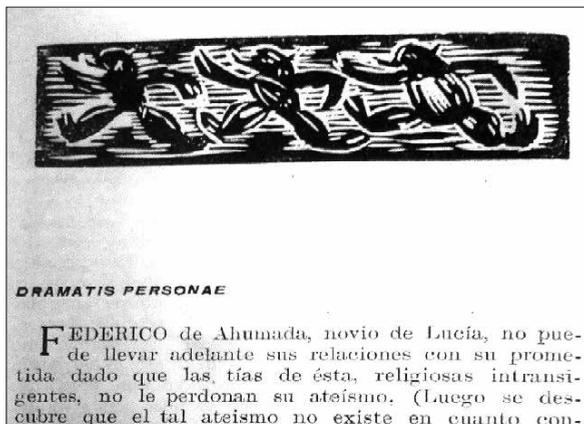


Figura 8. Ballester Peña. Detalle de viñeta. Apareció en *Zogoibi. Novela humorística*, de Luis Emilio Soto, publicada por Ediciones de La Campana en 1927.

Fuente: Biblioteca Nacional Mariano Moreno

en la portada de la obra de Riccio, un hombre desde lo alto de un puente o una torre (un atalaya, ¿tal vez?) contempla el mundo portuario que se desenvuelve a sus pies (véase figuras 3 y 4). La ciudad representó uno de los tópicos predilectos del arte social, tanto en Europa como en nuestro país y que floreció en especial a partir del accionar de los Artistas del Pueblo desde la década de 1910 (Muñoz, 2008).

Todo el imaginario introducido en los tres ejemplares por Ballester, quien había sido un profuso ilustrador en *La Protesta*, si bien recurría al grabado como medio, lejos estaba de parecerse a aquellas ilustraciones decadentistas y simbolistas del repertorio anarquistas de entre siglos (Rey, 2007; Malosetti & Plante, 2009) y lejos también de las imágenes que caracterizaban al arte social que encarnaban los Artistas del Pueblo en el seno de *Claridad*, cuyos personajes cargaban con un especial cuidado en la retratística y en las expresiones faciales y corporales, con una modulación de línea más compleja y un uso del valor más marcado y propio de la factura del aguafuerte.

El carácter geométrico, por momentos casi abstracto, con blancos y negros puros, acercaba las ilustraciones de Ballester a las propuestas renovadoras del lenguaje vanguardista. Esta cuestión tenía sus raíces en algo que Atalaya también cultivó desde la crítica donde las propuestas estéticas como del cubismo “que se inclinan a lo impersonal, al anonimato de los primitivos artesanos, quienes desaparecían tras de sus obras individuales para integrarse en un esfuerzo común”, se planteaban mejor a los fines de un arte revolucionario que “la intención popular” y “pintoresca” de los Artistas del Pueblo (Atalaya, 1926b). A esto se sumó, el carácter negativo que revistió, desde luego, para Atalaya el abandono que los Artistas del Pueblo efectuaron de su posición anárquica a partir de la presentación colectiva en el Salón Costa en 1920, para inaugurar un camino de reconocimiento institucional

que los alejó de las experiencias más extremas antisistema como “El Salón de los Recusados” (1914) y el Salón de los Independientes “Sin jurados ni premios” (1918) (Weschler, 2004).

Si Atalaya tuvo en su selección literaria un aspecto mucho más dogmático y marcado por el canon anarquista –escritores de Boedo como representantes del realismo social, Tolstoi por Gorki como exponente clave de la doctrina–, esto no impidió que, desde la crítica artística y por medio de la cualidad visual de los grabados de Ballester, se filtraran aspectos de las nuevas corrientes de renovación plástica.

En su aspecto general, los ejemplares que editó la Campana estaban lejos de parecerse a los volúmenes típicos del renacimiento del *gravure sur bois* en Europa, eso que tanto Atalaya admiraba y alentaba a realizar desde la crítica entablada en *La Protesta*. La necesidad de mantener los libros a precios económicos impedía esta cuestión. Las ediciones de la Campana fueron libros pequeños y las xilografías no eran originales –algo que para un tiraje de más de 1000 ejemplares, como en el caso de libro de Soto era casi utópico–, sino que eran reproducidas por técnicas fotomecánicas, aunque Atalaya se encargó de que mantuvieran una buena calidad. Otro aspecto central es que los grabados de Ballester no eran propiamente xilografías sino linóleos, técnica que requería en la etapa del tallado menos esfuerzo por parte del productor al contar con una matriz más maleable, pero cuyo efecto visual resultante en la estampa era similar. Sin embargo, el linograbado adquirió en el seno europeo cierto *status* artístico si tenemos en cuenta, por ejemplo, que muchas de las ediciones de León Pichon recurrieron a esta vertiente del grabado.

Llegados a este punto, conviene centrarnos en cómo Atalaya planteó el financiamiento de esta empresa. Si bien había dejado de participar como articulista en *La Protesta*, los talleres gráficos del diario ácrata financiaban los libros de La Campana. Como sostiene Artundo, es muy probable que más allá de los conflictos, así como el *Suplemento* venía a completar la labor del diario, el apoyo financiero para este emprendimiento haya estado relacionado con la misma necesidad (Artundo, 2008). Esto se sumaba al impulso que desde esta década venía desarrollando la propia editorial de *La Protesta* con la publicación de libros. En esta empresa, tanto Ballester como Giambiagi se convirtieron en colaboradores. En el caso particular de Ballester, emblemática fue la ilustración de la portada del libro *En el Café. Diálogos* de Enrique Malatesta, publicado en 1926, mientras que Giambiagi no sólo ilustró diversos ejemplares, sino que tradujo obras del repertorio doctrinario.⁸

Como han sostenido varios autores, el contar con la propia imprenta era una de las aspiraciones básicas en el seno de las izquierdas a fin de evitar la

⁸ Entre ellas, *Les Pacifiques* de Han Ryner, pseudónimo de Jacques Élie Henri Ambroise Ner, filósofo anarco-individualista francés. En su diario dice que para octubre de 1929 la obra estaba ya traducida restándole corregir e ilustrar (Giambiagi 1972, pp. 47-48).

dependencia económica de una empresa y autofinanciar sus propias publicaciones (Lobato, 2009). Pero, en el caso de *La Protesta* contar con sus propios talleres gráficos implicaba también ejercer un control sobre lo que se publicaba en el seno del movimiento al convertirse ella misma en una empresa editorial, subsumiendo nuevas voces encausadas en otros proyectos que no contaban con esta posibilidad y sucumbían ante los conflictos económicos (Anapios, 2008).

Al mismo tiempo, Atalaya decidió vender 100 acciones para la captación de fondos a \$5, cuyos comprobantes en papel contenían un grabado de Ballester como una estrategia para tentar a posibles accionistas: “y de yapa le regala un grabado de nuestro insigne grabador” (Artundo, 2008, p. 112).

Al finalizar la década, cada miembro del grupo editor buscó nuevos caminos que determinó el fin de la Editorial. Atalaya se incorporó en 1929 al periódico *Alfar* de Montevideo, tras su distanciamiento de Ballester. En un documento conservado en su archivo, desplegó una crítica destructiva al que había sido, hasta no hacía mucho tiempo, su amigo y colega. Volcado a un catolicismo acérrimo, Atalaya le recriminaba seguir vinculado al anarquismo desde *La Protesta* (Artundo, 2004). Tanto Ballester como Giambiagi continuaron participando en *La Protesta*, aunque en el caso particular de este último no se quebraron los lazos de amistad con Atalaya, con quien mantuvo un gran intercambio epistolar hasta la muerte del crítico en 1932.

En Atalaya convivió, entonces, una tensión interna. Por un lado, consideraba la importancia del libro ilustrado en su carácter artístico, como una pieza prácticamente única a partir del empleo de grabados originales –como las ediciones de Pichon, que eran de consumo bibliófilo–. Por otro, la expectativa puesta en el libro como objeto portador de una misión social y revolucionaria, como garante de la ilustración popular al alcance de todos y como dispositivo renovador del canon artístico y literario.

CONSIDERACIONES FINALES

Acercarnos a las reflexiones críticas de Atalaya sobre el libro y la práctica efectiva de la edición permite rastrear a partir de su trayectoria personal cómo ciertas ideas del proyecto cultural del anarquismo en el seno del mundo de lo impreso pervivieron, se modificaron y finalmente se concretaron en los albores de la década del 20. La Editorial de la Campana en su corta vida representó un modo de encauzar un proyecto de renovación literaria y artística y, a su vez, de revitalización del aparato doctrinario anarquista. Más allá de que su principal mentor cargó las tintas contra el movimiento, quedó indefectiblemente ligado a él no sólo desde un aspecto ideológico, sino también económico. En este sentido, en la figura de Atalaya, además de su rol como crítico y también de escritor y dramaturgo –algo que excede

los límites de este trabajo– confluyen ciertas características que marcaron al editor de izquierda en las décadas del 20 y del 30: un origen social medio, con escaso capital económico y con poca tradición en el negocio editorial, pero que procuró sobre la base de fundar una editorial al interior de un proyecto cultural amplio, disputar al creciente público lector urbano (De Diego, 2006). Esto permite tener una visión más compleja de estos actores que dinamizaron el campo cultural por medio de la crítica literaria y del arte a partir de la concreción y la participación en revistas. La práctica editorial que implicaba la conformación de una colección a modo de biblioteca especializada resultó crucial y, particularmente en este caso, la imagen y el libro en su dimensión objetual tuvieron un rol central.

REFERENCIAS

- Anapios, L. (2008). El anarquismo argentino en los años veinte. Tres momentos en el conflicto entre La Protesta y La Antorcha. *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales*, 2(3), 1-17. Recuperado: 9/9/2017. En línea: http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/03_1_Art%C3%ADculo_Luciana_Anapios.pdf
- Anapios, L. (2011). Una promesa de folletos. El rol de la prensa en el movimiento anarquista en la Argentina (1890-1930). *A Contracorriente*, 8, 1-33. Recuperado: 14/7/2017. En línea: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/412>
- Anapios, L. (2016). Prensa y estrategias editoriales del movimiento anarquista en la Argentina de entreguerras. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*. Universidad Nacional de La Plata (UNLP-Argentina), 16(2), 1-20. Recuperado: 20/9/2017. En línea: <http://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/article/view/IHAe025/7927>
- Ansolabehere, P. (2011). *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Artundo, P. (2004). *Atalaya, Actuar desde el Arte*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Artundo, P. (2008). La Campana de Palo (1926-1927): una acción en tres tiempos. En Patricia Artundo (directora), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950* (pp. 89-127). Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Baldasarre, M. I. (2006). La vida artística de Mario A. Canale. En *Maestros y discípulos. El Arte Argentino desde el Archivo Mario A. Canale* (pp. 37-61). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Coron, A. (1991). Livre de luxe. En Roger Chartier y Henri Jean Martín, *Histoire de l'édition française. Le livre concurrencé 1900-1950* (pp. 425-463). Paris: Fayard,
- De Diego, J. L. (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: FCE.
- Dolinko, S. (2009a). El grabado, una producción híbrida como problema para el relato modernista. *Crítica Cultural*, 9, 193-207.
- Dolinko, S. (2009b), "Grabados originales multiplicados en libros y revistas". En Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (comps.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (pp. 165-194). Buenos Aires: Edhasa.
- Dolinko, S. (2016). Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina. *Nuevo Mundo. Mundos nuevos*. Recuperado: 3/3/2017. En línea: <https://nuevomundo.revues.org/69472#bodyfn1>
- García del Cedro, G. (2013). *Ajuste de cuentas, Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

- Graciano, O. (2012). La escritura de la realidad. Un análisis de la tarea editorial y del trabajo intelectual del Anarquismo argentino entre los años 30 y el Peronismo. *Izquierdas*, 12, 72-109. Recuperado: 15/9/2017. En línea: <http://www.rhsm.usach.cl/ojs/index.php/izquierdas/article/viewFile/571/539>
- Gutiérrez, V. (2014). Juan Antonio Ballester Peña. En *Libros Argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)* (pp. 323-331). Buenos Aires: Cedodal.
- Litvak, L. (1988). *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Ediciones Serbal.
- Lobato, M. (2009). *La prensa obrera*. Buenos Aires: Edhasa.
- Malosetti Costa, L. (2006). *Collivadino*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Malosetti Costa, L. & Plante, I. (2009). Imagen, cultura y anarquismo en Buenos Aires. Las primeras publicaciones ilustradas de Alberto Ghirardo: de *El Sol* a *Martín Fierro*. En Laura Malosetti Costa & Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (pp. 197-244). Buenos Aires: Edhasa.
- Muñoz, M. A. (2008). *Los Artistas del Pueblo 1920-1930*. Buenos Aires: Fundación Osde. Recuperado: 20/9/2017. En línea: [http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$133.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$133.pdf)
- Peterson, W. (1991). *The Kelmscott Press: A History of William Morris's Typographical Adventure*. California: University of California Press.
- Prieto, M. (2006). El boedismo. Las revistas *Los Pensadores* y *Claridad*. En *Breve Historia de la Literatura Argentina* (pp. 253-264). Buenos Aires: Taurus.
- Prieto, A. (1987). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rey, A. L. (2007). Apuntes para pensar el arte anarquista a través de la revista *Ideas y Figuras*. *Entrepasados*, 32, 89-104. Recuperado: 20/9/2017. En línea: <http://www.ahira.com.ar/textos/estudios/Rey-IdeasFiguras.pdf>
- Romero, L. A. (2007). Una empresa cultural: los libros baratos. En Leandro Gutiérrez y L. A. Romero, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra* (pp. 47-69). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sáitta, S. (2013). *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, B. (2011). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Szir, S. (2013). Arte e industria en la cultura gráfica porteña. La revista *Éxito Gráfico* (1905-1915). En Laura Malosetti y Marcela Gené (comps.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina* (pp. 165-195). Buenos Aires: Edhasa.

- Suriano, J. (2001). *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial.
- Suriano, J. (2005). *Auge y caída del anarquismo, Argentina 1880-1930*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Thompson, E. P. (1988). *William Morris. De Romántico a revolucionario*. Valencia, España: Debate.
- Tomas, S. I. (2013). Ideas sobre la caricatura en la crítica de arte de Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya). *Avances*, 23, 411-420.
- Wechsler, D. (2003). *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras UBA

FUENTES DOCUMENTALES

- Nuestros objetivos (1922). *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, 9 de enero de 1922, 1.
- Los grabados en madera (1922). *La Protesta (Suplemento Semanal)*, Buenos Aires, 19 de junio de 1922, 4.
- La decoración del libro (1923). *La Protesta, (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, 19 de febrero de 1923, 4-5.
- Atalaya (1922a). Labor cultural y orientación artística. *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, 19 de junio de 1922, 2.
- Atalaya (1922b). Los Libros. *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, 31 de julio de 1922, 6.
- Atalaya (1924). La decoración del libro. *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, 8 de septiembre de 1924, 4-5.
- Atalaya (1926a). Félix Valloton, pintor y grabador en madera. *La Protesta (Suplemento Semanal)*. Buenos Aires, 15 de marzo de 1926, 5.
- Atalaya (1926b). Exposición de José Arato. *La Protesta (Suplemento Semanal)*, Buenos Aires, 7 de julio de 1926.
- Giambiagi, C. (1972). *Reflexiones de un pintor*. Buenos Aires: Stilcograf.
- Grupo editor (1926). En Álvaro Yunque, *Zancadillas*. Buenos Aires: Biblioteca de la Campana de Palo.

Morris, W. ([1893] 1908). *"The Ideal Book"*, London, L.C.C. Central School of Arts and Crafts. Recuperado: 10/10/2017. En línea <https://archive.org/details/idealbookpaper00morrgoog>

Riccio, G. (1926). *Un poeta en la ciudad*. Buenos Aires: Ediciones de la Campana de Palo.

Soto, L. (1927). *Zogoibi*. Buenos Aires: Ediciones de la Campana de Palo.

Yunque, Á. (1926). *ZanCADILLAS*. Buenos Aires: Ediciones de la Campana de Palo.

IDENTIFICACIÓN DE LA AUTORA

Aldana Villanueva es Licenciada y Profesora en Artes (Orientación Artes Plásticas) por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA), Argentina. Doctoranda en Historia por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM), Argentina. Ha participado de proyectos de investigación relacionados con las artes gráficas y cultura visual en Buenos Aires. Actualmente es integrante del Proyecto PICT-2015-2254 de Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica: "Gráfica política y cultura visual en las décadas de 1960 y 1970 en la Argentina. Proyecto de relevamiento, catalogación, conservación e investigación a partir del archivo de Ricardo Carpani", dirigido por la Dra. Laura Malosetti Costa, radicado en el IIPC-Tarea, UNSAM. Es integrante del Centro de Estudios de Historia e Historia del Arte del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (CEHHA-IDAES, UNSAM). Forma parte del equipo de edición de *Caiana. Revista de Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*.

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO

Villanueva, A. (2017). Imagen impresa y acción social. La decoración del libro al interior del proyecto cultural de Atalaya (1922-1927). *InMediaciones de la Comunicación*, 12(2), 149-171.

Erotismo y mediatizaciones

Revistas femeninas en la Argentina de la década del 60

► MARÍA LAURA SCHAUFLEER

mlaura31@gmail.com - Centro de Investigaciones en Mediatizaciones, Universidad Nacional de Rosario (CIM-UNR), Argentina.

Fecha de recepción: 29 de octubre de 2017

Fecha de aceptación: 30 de noviembre de 2017

RESUMEN

El presente artículo traza un recorrido histórico-cultural acerca del problema del erotismo en la prensa femenina argentina de la década del 60. Ello supone una contextualización dentro de un marco de los estudios culturales, de géneros y sexualidades y las investigaciones sobre mediatizaciones. La categoría de erotismo ha jugado un papel silencioso en el marco de las ciencias sociales. Como tópico se ha mantenido en los márgenes quizás por el peso de la herencia de la cultura religiosa que lo ha definido como un tema prohibido. Neutralizada, la categoría a menudo ha estado solapada tras la sexualidad –y ésta última asociada estrechamente a la dualidad sexual o de los sexos–.

En el plano discursivo y en el marco de la cultura de masas constituyó un tópico de disputa simbólica en la década del 60. Lo decible y lo visible respecto al erotismo sufrió mutaciones, hilvanándose una cesura que resignificó la problemática, redefiniendo lo indecible, dentro de la configuración de una época. Los regímenes semiótico-discursivos indicaban no sólo qué podía y qué debía ver la sociedad acerca de lo erótico sino también cómo debía verlo. Las construcciones discursivas y semióticas en la prensa

femenina configuraban una visibilización moderada de este aspecto de la vida social.

PALABRAS CLAVE: *erotismo, feminidad, revistas, sesen-tas, censura.*

ABSTRACT

The present article is aimed at situating the problem of eroticism in the decade of the 60s in Argentine women's press. This implies a historical-cultural contextualization within a framework of cultural studies, genres and sexualities and mediatizations research. The category of eroticism has played a silent role in the social sciences. As a topic has been kept in the margins perhaps because of the weight of the heritage of religious culture that has defined it as a prohibited subject. Neutralized, the category has often been undermined by that of sexuality –closely associated with sexual or gender duality–.

At discursive level and within the framework of mass culture, it was a topic of symbolic dispute in the 1960s. The decible and the visible about eroticism underwent mutations, weaving a caesura that resignificated the problematic, redefining the unspeakable, within the configuration of an era. Semiotic-discursive regimes indicated not only what society could and should see about eroticism, but how it should be viewed. Discursive and semiotic constructions in feminine press constituted a moderate visualization of this aspect of social life.

KEYWORDS: *eroticism, femininity, magazines, sixties, censorship.*

UN EROTISMO DE ÉPOCA

El erotismo ha sido un tópico que ha jugado un papel silencioso y se ha mantenido en los márgenes de las ciencias sociales quizás por el peso de la herencia de la cultura religiosa que lo ha definido como un tema prohibido, maldito (Vance, 1989; Campillo, 1996; Marzano, 2006; Muchembled, 2008; Bataille, 2010; Barrancos, 2011; Bruckner, 2011). Neutralizada, la categoría a menudo ha estado solapada tras la sexualidad, y ésta última asociada estrechamente a la dualidad sexual o de los sexos. Eminentemente asociado a los sentidos del placer y del deseo sexual, el erotismo como discurso se constituye a sí mismo como objeto de deseo, busca interpelar al placer y habilita el disfrute, sin pretensiones de neutralidad, jugando con la transgresión de una experiencia juzgada como maldita o culpable (Bataille, 2010 [1957]).

En el plano discursivo constituyó un tópico de disputa simbólica en la década del 60. Lo decible y lo visible respecto al erotismo sufrió mutaciones, hilvanándose una cesura que resignificó la problemática, redefiniendo lo indecible, dentro de la configuración de una época:

Podría decirse que, en términos de una historia de las ideas, una época se define como un campo de lo que es públicamente decible y aceptable –y goza de la más amplia legitimidad y escucha– en cierto momento de la historia, más que como un lapso temporal fechado por puros acontecimientos, determinado como mero recurso *ad eventa* (Gilman, 2003, p. 36).

Los regímenes semiótico-discursivos indicaban no sólo qué podía y qué debía ver la sociedad acerca de lo erótico, sino también cómo debía verlo. Las construcciones discursivas y semióticas en la prensa femenina configuraban una visibilización moderada de este aspecto de la vida social.

A diferencia del amor o de la sexualidad que han sido abordados por investigaciones empíricas en torno a la prensa femenina de la década del 60, especialmente desde los estudios de género (Carrascal, 2010; Trebisacce, 2010; Cosse, 2011; Bontempo, 2011; Ballent, 2011), el problema del erotismo ha quedado marginado de los estudios de las revistas femeninas. Específicamente, el tópico ha sido analizado en publicaciones relacionadas al porno y su censura en Argentina (Eidelman, 2015) y, de manera paradigmática, en Estados Unidos con la producción del modelo semiótico de la revista *Playboy* (Preciado, 2010).

Definida como una década frenética (Pujol, 2002), los años 60 conformaron un período de corte cultural, que “mostraba una suerte de volcanes en ebullición, estampidas que sacudían no sólo lo público” (Barrancos, 2010, p. 212). Durante esos años de desbordes, se manifestaba la certeza de la existencia de los cambios culturales asociados a la modernización y a los acontecimientos internacionales junto a la incertidumbre sobre el sentido que éstos asumirían.

La época trajo aparejada una sensibilidad emergente, una estructura de sentimientos que atravesó el mundo, que puso en discusión temas relaciona-

dos al erotismo, como el amor, la sexualidad, las relaciones de género con el apogeo de la segunda ola del feminismo (Gilman, 2003). La nueva sensibilidad, soñada por Herbert Marcuse (2010 [1953]), se relacionaba con “una cultura de las emociones y también una ‘cultura afectiva’” (Lenarduzzi, 2012, p. 221).

La década fue prontamente mitificada, de manera prolífica, como años de cambios, transgresiones y censuras, irrupciones y disrupciones, experimentación y sensación de estar construyendo la historia (Kozak, 2006). Sus años remiten a un arsenal de imágenes globales –como la píldora anticonceptiva, las comunidades *hippies* y el Mayo del 68–, asociadas a las ideas de juventud y rebelión frente a los mandatos familiares tradicionales y la moral sexual instituida (Cosse, 2010). El proceso de mitificación que llevó a estos signos a transformarse en emblemas con valor universal (Preciado, 2010) atravesó la construcción de un imaginario erótico masculino que perduraría con el tiempo.

Los cambios de la época en la construcción semiótico-discursiva del erotismo conformaron un motor simbólico que seguiría funcionando y transformándose durante las décadas siguientes, también construyó varios mitos que incluso hoy se consumen. Fue, por ejemplo, la era dorada de *Playboy*, de la imagen de Marilyn Monroe, como uno de los mitos genérico-sexuales más significativos del siglo XX, y también de la imagen de muchos galanes masculinos, como Alain Delon a nivel internacional o Sandro a nivel local. Es decir, la década constituyó un corte cultural que en sus múltiples expresiones hoy resulta viejo y joven a la vez (Pujol, 2002). No coincide tanto con una década cronológica, sino que señala la simultaneidad de una serie de dinámicas culturales, políticas y sociales que la configuraron y que seguirían signando la historia cultural argentina.

En el plano de las mediatizaciones, los años 60 fueron testigos del boom editorial en el país. Las revistas proliferaban y, especialmente, las revistas femeninas se multiplicaban y modernizaban.

En el plano político, el país navegó entre períodos democráticos inestables y dictaduras, signados por la deslegitimación de las instituciones republicanas y la creciente presencia de las Fuerzas Armadas con su rol tutelar¹. En este sentido, el año 1969 supuso un corte, no sólo cronológico, cuando la represión y la censura del gobierno de facto del General Juan C. Onganía, entre 1966 y 1970, se ensañó más con las expresiones eróticas en los medios de comunicación.

El año estuvo marcado por la radicalización política tras el Cordobazo y el Rosariazo en mayo de 1969. Se signó así la clausura de una época:

Si una época se define por el campo de los objetos que pueden ser dichos en un momento dado, la clausura de ese período está vinculada a una fuerte redistribución de los discursos y a una transformación del campo de los objetos de los que se puede o no se puede hablar (Gilman, 2003, p. 53).

1 Durante la década trascurrieron: la presidencia de Arturo Frondizi (1958-1962), el gobierno de facto de José María Guido (1962-1963), la presidencia de Arturo Illia (que comenzó en 1963 y fue depuesta por las Fuerzas Armadas en 1966) y el mandato del Gral. Juan Carlos Onganía, quien ejerció el poder hasta 1970.

A fines de la década, mientras la coerción dictatorial imponía por la fuerza objetos de discurso y silenciaba otros, la configuración de lo erótico mutaba a la par de los cambios sociales y políticos que se avecinaban con la llegada de la década del 70.

MEDIATIZACIONES *SESENTISTAS*

El desenvolvimiento de los medios de comunicación en la década del 60 fue un fenómeno especialmente relevante en el plano cultural (Cosse, 2006), al tiempo que se desarrollaba un mercado transnacional de productos culturales que favorecía la circulación de ideas, modas y tendencias. Dentro del auge de la industria cultural, la televisión se consolidó como industria (Varela, 2005) y el lugar de los medios masivos de comunicación llegó a concebirse como parte indisoluble de los cambios que se estaban produciendo, debido a su creciente expansión y a la idea generalizada de que lo más contemporáneo pasaba en gran medida por ellos. En el campo periodístico y académico esto implicó una postura autorreflexiva respecto del espacio que los medios ocupaban y también una crítica respecto de cuál era la dirección dominante que adquirían. El interés por los medios masivos aumentó y sus productos pasaron a ser estudiados en sí mismos como activos constructores de la vida social (Kozak, 2006).

La convergencia del proceso de modernización y renovación cultural, la aparición de un núcleo nuevo de intelectuales de izquierda y la radicalización política constituyeron las condiciones de emergencia de un incipiente campo de estudios de la comunicación (Diviani, 2010)². Con la renovación y la expansión de las ciencias sociales, las críticas desde la academia al sistema de medios no demoraron en llegar. En torno a la comunicación de masas se desarrolló una perspectiva bastante apocalíptica que la asociaba a la cultura norteamericana, opuesta a la cultura nacional, más relacionada al arte o a una cultura popular “auténtica”. Juzgada como mediocre, la cultura de masas parecía exigir una toma de posición por parte de los intelectuales del campo cultural (Varela, 2005). El proceso de transnacionalización de la industria cultural fue criticado como expresión de la dependencia de los países no desarrollados.

La tendencia a pensar la comunicación de modo instrumental, en términos

2 En momentos de la formación de los estudios de comunicación en Argentina y con un campo intelectual atravesado por una dimensión fuertemente política (Gilman, 2003), se gestaron líneas de investigación ligadas al problema de lo ideológico y lo político. Héctor Schmucler, Armand Mattelart, Aníbal Ford, Heriberto Muraro, Oscar Masotta, Oscar Steimberg y Jorge Rivera fueron exponentes de este desplazamiento de las inquietudes literarias o psicosociológicas de la conducta hacia el interés por artefactos culturales relacionados a los medios masivos y los productos simbólicos denominados populares y de masas. La ideología fue una preocupación central de los estudios de esa época. Los estudios semiológicos –en vinculación con la filosofía, el estructuralismo y el marxismo– daban un lugar central a la política, con las recepciones teóricas de Althusser y de Gramsci (Verón, 1984). Había cobrado un fuerte valor el trabajo empírico ligado a la expansión de las Ciencias Sociales y se habían incorporado lecturas de la Mass Communication Research, también de Marshall McLuhan, donde los medios pasaban a ser percibidos como ambientación antes que instrumento de información o difusión (Varela, 2005). En décadas posteriores, una mirada reduccionista tendería a asociar los estudios de comunicación de la década del 60 con la hipótesis de la manipulación. Devenida sentido común académico y con una perspectiva evolucionista, se criticaría la inocencia e infantilidad de aquellas teorías.

de gestión y marketing, se remonta a esta década, cuando el concepto se extendió por el mundo de los negocios, después de la Segunda Guerra Mundial. Una concepción teleológica, apoyada en la concepción “ingenua” de que “todo se comunica”, implicó el auge de un enfoque instrumental que apostaba al dominio de las herramientas como única garantía de la eficacia de la comunicación (Mattelart, 1991). En este marco, el poder de los medios de comunicación también fue mitificado. Las reflexiones se caracterizaron por interpretarlos desde una concepción representacional, es decir, los medios eran entendidos como instrumentos orientados a la comunicación y que funcionaban como espejos, más o menos deformantes, de una realidad exterior a ellos. Frente a esta interpretación, en la década siguiente se afianzarían perspectivas semióticas como la de Eliseo Verón (1984) que propondrían una visión de los medios como dispositivos de producción de sentido³.

BOOM EDITORIAL

En Argentina, la esfera cultural asociada al proceso de modernización tuvo sus manifestaciones en el crecimiento de agencias de marketing y publicidad, el posicionamiento de la televisión como medio y en el boom editorial. El crecimiento de la industria editorial tuvo una importancia notoria en las innovaciones del campo cultural (Pujol, 2002). El mercado de revistas se dinamizó con la renovación del estilo periodístico, la diversificación de la oferta y las dinámicas competitivas que apuntaban a captar un público en expansión. Su lectura estaba ya integrada a las prácticas culturales de amplios sectores sociales, en especial de la clase media y trabajadora (Cosse, 2010).



El periodismo gráfico supuso una nueva concepción estética de los medios, y la fotografía iba tomando cada vez mayor importancia en detrimento de la ilustración (figura 1) que abandonó las portadas a principios de la década⁴.

Figura 1. Tapa de la revista *Vosotras*, n.º 1244, 8 de octubre de 1959.

³ La comprensión veroniana de los medios de comunicación como concepto sociológico y no tecnológico implicó entonces: “distinguir definitivamente los *sportes tecnológicos* (que interesan a los ingenieros de telecomunicaciones) de los *medios* que la sociedad construye a partir de ellos, y de los *dispositivos* propiamente dichos, que sólo se pueden definir por su modo de inserción en la semiosis social generalizada por el medio” (Verón, 2004, p. 14). El concepto de *medios* pasó a designar, desde entonces, desde una mirada sociosemiótica, un conjunto constituido por una tecnología sumada a las prácticas sociales de producción y apropiación de esta tecnología, cuando hay acceso público a los mensajes (Cingolani, 2008).

⁴ Las imágenes se presentan a título ilustrativo. No se ahondará aquí en un análisis semiótico de las mismas.

Las fotos en la tapa, un nuevo tipo de diagramación y el uso de papel para ilustración eran los nuevos recursos de diseño de la comunicación. Comenzaron a utilizarse imágenes inclinadas, con foco en detalles, intervenidas o recordadas con formas geométricas que potenciaban el movimiento y la apariencia moderna, junto al *patchwork* o montaje de fragmentos distintos (figura 2).

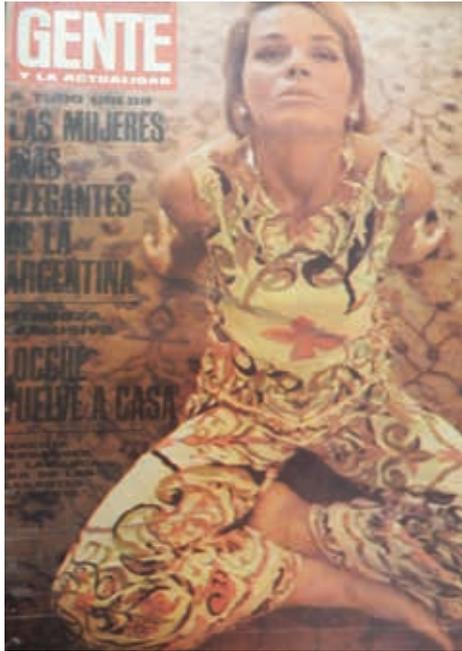


Figura 2. A todo color. Tapa de la revista *Gente* n° 179, 26 de diciembre de 1968.

La renovación periodística se dirigía al público con un estilo de escritura supuestamente imparcial y cómplice. La experiencia narrada del periodista se posicionaba como el mejor material de una nota: “Para el lector, el efecto era gratamente literario, en un tiempo en el que la literatura gozaba de gran prestigio” (Pujol, 2002, p. 84).

Los redactores muchas veces eran profesionales o escritores reconocidos. El estilo periodístico era di-

recto, ágil y fresco, con títulos atractivos que buscaban interpelar a los lectores desde un tono coloquial, intimista, incluso algo irreverente. La actualidad pasaba por las revistas, con las mutaciones sociales, culturales y políticas que hicieron de los años 60 una época. Eran habituales las notas sobre temas controvertidos como el divorcio, la educación sexual, las píldoras anticonceptivas, las relaciones amorosas, desde los discursos de la sexualidad en boga, influidos por el psicoanálisis y la sociología.

En el plano cultural, la renovación periodística apoyó las vanguardias –los *happenings* del Di Tella, el cine de autor y la literatura latinoamericana–. Las revistas parecían asumir el objetivo de educar y moldear los gustos culturales. Lo nacional se articulaba con lo internacional, la noticia local con el acontecimiento mundial; las innovaciones culturales solían legitimarse mediante referencias a figuras o realidades extranjeras. Los horizontes de referencia eran Europa y Estados Unidos.

Por entonces también se produjo un importante acercamiento de mujeres a las redacciones. Las periodistas eran la avanzada femenina (y en muchos casos, feminista) sobre un terreno tradicionalmente copado por varones. No obstante, como relata Carlos Ulanovsky (1997), ninguna publicación femenina era dirigida por mujeres⁵. Las redacciones, como la de la revista *Claudia*, dejaban a los varones las responsabilidades de las críticas literarias y cinematográficas, los grandes reportajes, las investigaciones y las notas de gran despliegue.

FEMINIDAD HECHA REVISTA

Destinadas al consumo individual, las revistas femeninas se consideraban como un objeto personal. Por años, *Para Ti*, *El Hogar* y *Vosotras* habían sido las típicas revistas de la mujer argentina junto a aquellas publicaciones destinadas mayoritariamente a la costura, el tejido, las manualidades y la cocina, como *Chabela*, *Labores*, *Cosas Útiles* o la revista alemana *Burda Moden*, ícono de las revistas destinadas a la confección.

Para Ti fue la primera publicación argentina para la mujer. Fundada por editorial *Atlántida* en 1922, se destinaba a un público lector de madres y amas de casa, a quienes ofreció un diseño, una estructura y un estilo periodístico inalterados durante décadas. Desde sus comienzos definió a sus lectoras como mujeres modernas, reconociendo que las mujeres circulaban por diversos ámbitos extradomésticos, aunque comprendía que su experticia y su profesión debían ser el hogar y la maternidad (Bontempo, 2011). Se dirigía a lectoras a las que podía interesarles cierto barniz cultural tradicional, con novelas románticas, notas sobre buenos modales y decoración del hogar. Con una tirada semanal y un precio económico, su posicionamiento le otorgaba una parte significativa del mercado, que compartía con *Vosotras*, revista femenina de editorial *Korn*, la cual circulaba entre un público de mujeres de clase popular.

En la década del 60 las revistas femeninas dieron un giro. Los magazines norteamericanos habían identificado, y a la vez construido, la emergencia de un nuevo tipo de mujer que combinaba el interés por el trabajo, el estudio y la belleza. Las europeas *Marie Clarie* y *Elle* y la estadounidense *Cosmopolitan* reconfiguraron el estilo periodístico. En esta línea, la editorial *Abril* lanzó *Claudia* en 1957, posicionada como una revista de carácter moderno y dirigida a mujeres con cierto estatus social. Rápidamente alcanzó tiradas de 120.000 ejemplares mensuales, como *Vosotras* y *Para Ti* que se publicaban semanalmente (ADCP, Estadísticas de Revistas de 1963, en Cosse, 2011). Con un mayor precio por unidad y un papel de mayor calidad buscaba distinguirse de sus competidoras del mercado al destinarse a lectoras de la clase media en ascenso.

⁵ La periodista Norma Osnajanski, que trabajó para la editorial *Abril*, ha sostenido que se daba un fenómeno que llamó "vampirismo": los hombres conservaban la formalidad de los cargos y las mujeres se hacían cargo de todo el trabajo" (Ulanovsky, 1997, p. 129).

Bajo este rango también se encontraba *Femirama*, *Enciclopedia Femenina* de editorial Codex. Surgida en 1963, alcanzó los 140.000 ejemplares mensuales en 1968 (ADCP, Estadísticas de Revistas de 1968, en Cosse, 2011). Se autopromocionaba como un lugar de saber enciclopédico, científico, técnico, ilustrado. También se dirigía a “mujeres modernas”, ya no restringidas al ámbito del hogar familiar. Mediante la promoción de un estilo de mujer sofisticada, innovadora, descontracturada, *Claudia* y *Femirama* buscaban distinguirse en función de criterios estéticos y culturales. Ofrecían a las lectoras la posibilidad de sofisticarse en el consumo, los gustos y las costumbres. Estas editoriales apuntaban a un público de mujeres a las cuales, simultáneamente, se proponían educarlas ofreciéndoles vías para conocer y sumarse a las nuevas tendencias:

Esto evidenciaba el prestigio adquirido por el argot cultural e intelectual, así como el desconcierto que generaba en un público interesado en manejar esos símbolos de estatus que le eran ajenos. De modo que las innovaciones de las vanguardias culturales y políticas funcionaban como índices de distinción que otros sectores sociales podían querer emular (Cosse, 2010, p. 49).

En este espectro también se ubicaba *Karina*, un intento de aggiornamiento de editorial *Atlántida*, tras los pasos de la francesa *Elle* (Pujol, 2002), que, con calidad gráfica y material literario, ofrecía temáticas como: “La seducción”, “La alta moda italiana”, “Enciclopedia dedicada a la mujer” (Publicidad Karina, *Gente*, n° 199, p. 15 de mayo de 1969).

La modernización temática de la prensa femenina intentaba desmarcarse del modelo doméstico, sin transgredirlo, con notas que daban por supuesta una sociabilidad desenfadada con la que se identificaba a la mujer moderna. Apuntaba a mujeres adultas y jóvenes, con disposiciones culturales para la apertura al cambio, la actualización, al refinamiento y el cosmopolitismo.

En cuanto al contenido y las tematizaciones, el rol de *Claudia* ha sido sobreestimado por los estudios de historia de los medios (Ulanovksly, 1997) y también por los estudios de géneros y sexualidades (Cosse, 2011). Las otras revistas femeninas, en distintos momentos, también iniciaron una estrategia de recambio del estilo periodístico. Publicaciones menos prestigiosas como *Maribel*, de editorial *Sopena*, surgida en la década del 30 y destinada a un público de menores recursos económicos, también se dirigía a la mujer moderna y publicaba notas sobre temas controvertidos relativos a la sexualidad y las relaciones de pareja, como la anticoncepción, el prototipo de mujer liberada, las nuevas pautas de organización familiar, la extensión de las relaciones sexuales prematrimoniales y los métodos anticonceptivos modernos, especialmente la píldora.

Revistas de corte más tradicionalista, como *Para Ti*, *Vosotras* y *Cristina* podían dar batalla o silenciar los temas referidos a la sexualidad, pero no por ello dejaban de estar plagadas de discursos con contenido erótico. Las narrativas

rosas, una sección que no podía faltar entre sus páginas, estaban inundadas de discursos acerca del placer y el amor erótico. Asentadas en un “imperio de los sentimientos” (Sarlo, 2011 [1985]), estas publicaciones no eran más pacatas que aquellas surgidas durante la renovación periodística.

Este imperio también era un área por donde se conducían algunas revistas de actualidad como *Gente*, de editorial *Atlántida*. Surgida en 1964, se dedicaba a cubrir, de manera colorida y vivaz, la vida amorosa de los personajes del espectáculo y de la farándula. Era una publicación de lectura ligera, menos comprometida con la modernización cultural como *Confirmado* o *Primera Plana*, dirigida a un público vasto y heterogéneo (Pujol, 2002). Si bien no lideró la opinión periodística de los años 60, contaba con un importante público lector.⁶

En torno a la construcción semiótica y discursiva del erotismo, las editoriales no marcaban una gran diferencia que justificase realizar un análisis contrastivo de éstas. Por un lado, todas las revistas femeninas se dirigían a mujeres con intereses que excedían los del ámbito doméstico y que pensaban en su realización personal, laboral o cultural. Por otro, las distinciones dicotómicas entre publicaciones con discursos tradicionalistas y modernizados tampoco eran tales; estas posiciones se enfrentaban pero también se entrelazaban dentro de un mismo ejemplar de revista de cualquier marca. Con el auge porteño del psicoanálisis y la ciencia sexual ninguna revista dejaba al margen las discusiones sobre aspectos que hacían a la vida íntima asociada con lo femenino, como la infidelidad o el divorcio.

Las revistas continuaban publicando los tradicionales tópicos asociados a las preocupaciones propias de una ‘mística de la feminidad’ (Friedan, 2009 [1963]), como la cocina, la moda, la astrología, la belleza, el hogar, la decoración y las manualidades, ampliando su registro hacia los respectivos a la sexualidad, la psicología, las nuevas costumbres y el trabajo fuera del espacio doméstico. En pequeña medida aparecían las notas de espectáculo y la cultura (música, libros, cine, etc.), y algunas relativas a la política como las atinentes al sufragio femenino. No obstante, la mayor parte de las páginas se las llevaban las narrativas rosas que disputaban el espacio a las notas sobre modas.

Las revistas femeninas fueron un escenario central de la contienda por los sentidos y los alcances de las transformaciones en el plano de las sexualidades y las relaciones de género. Actuaban, de alguna manera, como mediación pedagógica de una serie de cambios que resultaban desconocidos e incomprensibles para muchas lectoras, educadas con principios menos liberales, miedos y tabúes (Felitti, 2010). La puesta en debate informaba de temas silenciados en otros espacios mostraba también las cavilaciones, sentimientos y experiencias por parte de sus lectoras a través de las cartas publicadas, las encuestas y las opiniones de actores, profesionales, expertos o religiosos:

⁶ En 1969 vendía 196.000 ejemplares (Pujol, 2002).

La puesta en discusión, como efecto buscado o impensado, de temas controvertidos como el aborto o el uso de las píldoras anticonceptivas, colocó en la arena pública temas que habían estado resguardados a la privacidad de las alcobas, los confesionarios y los consultorios médicos. En las páginas de las revistas y en las pantallas, el público encontró la posibilidad de ampliar la mirada, multiplicar los debates y dar lugar a nuevas prácticas (Felitti, 2010, p. 243).

La prensa femenina y de actualidad difundía información sexual. En esta área una publicación de actualidad distinguida internacionalmente, como la revista *Life*, reafirmaba su prestigio. Con notas que daban el tono de la época y creaban la ilusión de estar al día con las tendencias de avanzada en el mundo, al que los nuevos sectores medios deseaban pertenecer (Cosse, 2006), difundía modas actuales y modernas de escala internacional; que rara vez eran adjetivadas negativamente y que podían ser entendidas, en todo caso, como excentricidades de las sociedades avanzadas. Permitía a los lectores argentinos enterarse, por ejemplo, de la educación sexual entre los niños y niñas daneses, la tendencia unisex de los adolescentes en Estados Unidos, las bandas juveniles en Alemania e Inglaterra, la moda nudista en Europa y la noche bohemia neoyorkina.

Pero, más acá de la revista *Life*, los debates en torno a la sexualidad y el amor en la prensa femenina argentina se hallaban imbricados con viejos valores que al mismo tiempo se actualizaban. En este punto, es posible pensar la productividad política de estos discursos, si bien no eran catalogados como discursos políticos. Las temáticas conformaban la dimensión de lo político, es decir, formaban parte de la dimensión conflictual de la vida social (Mouffe, 2009); y por esta misma politicidad fueron focos de la censura o mesura periodística.

Al final de la década el avance del autoritarismo y la radicalización política introdujeron una fisura en el programa de modernización editorial junto a una censura más encarnizada frente a las expresiones del erotismo. Por otra parte, la característica exclusión de la información expresamente política en las revistas femeninas había hecho que, también a fines de la década, muchas mujeres comprometidas con las movilizaciones políticas despreciaran estas publicaciones, catalogadas como una lectura de peluquería, o las criticaran desde un punto de vista feminista (Trebisacce, 2010).

UNA ÉPOCA JOVEN Y REBELDE

Las disputas en torno al erotismo, en sus distintas dimensiones, se inscribieron en el marco de diversas polémicas que marcaron la década. Una de ellas fue la pretensión de modernización enfrentada al tradicionalismo, que recorrió la superficie de los discursos de los sesenta: “Las polémicas imperaron en los 60 porque el valor máximo de la época fue la negación crítica. Todo impulso creador se hizo a partir de la negación de lo inmediatamente anterior o de lo contemporáneo diferente” (Gilman, 2003, p. 20).

Las posiciones modernizadoras se difundían al mismo tiempo en que se fortalecían las acciones represivas del Estado y los discursos tradicionalistas en lucha contra la llamada disolución moral. En el marco de estas discusiones, la juventud se asociaba a la rebelión cultural y política enfrentada al mundo de los adultos, al que se reprochaba su inhibición, su hipocresía y falta de naturalidad.

La rebelión aparecía como marca epocal. Lejos de tratarse de una revolución caracterizada como un acontecimiento excepcional, la rebeldía formaba parte de la cotidianeidad. La juventud pasó a ocupar el centro de la escena mediática, con un protagonismo para muchos inquietante, mientras la vida cultural entraba en ebullición con la renovación estética propuesta por las vanguardias artísticas y el crecimiento de la industria cultural.

Las interrogaciones sobre el estilo de vida y la escala de valores con los que se regía la juventud argentina se convirtió en una moda periodística. Algunas especialistas tranquilizaban a las madres preocupadas, afirmándoles que la rebelión era una etapa pasajera en la vida de sus hijos⁷.

Las revistas femeninas oscilaban entre establecer una distancia crítica de las nuevas costumbres y cederles la palabra. *Para Ti*, desde sus tintes conservadores, publicó en 1968 “Cartas de una madre”, en lo que se reflexionaba sobre “los límites de la libertad” (n° 2420, 21 de noviembre de 1968): “¿Cuáles son los peligros de la libertad para las adolescentes? ¿Cuáles son sus límites? ¿Y quién debe imponer esos límites?” (p. 28).

En una epístola destinada a educar a la hija, la revista presentaba un texto ejemplar, con tono pedagógico y amistoso, donde se enseñaba a las madres acerca de cómo actuar con sus jóvenes hijas, en los intentos por construir un nuevo tipo de relación materna:

Ya sabes que en mí tienes una amiga (...) Me gusta que seas más libre que generaciones anteriores (la mía inclusive) (...) Me gusta, sobre todo, que hagas de tu conducta algo valioso en sí mismo, no por tradición o convencionalismos sino por franqueza, por lealtad, por honestidad propias (ibíd.).

Los nuevos mandatos traducían una moral impuesta por tradición a una ética de sí asentada en la autovigilancia: “es necesario que mandes en tus sentimientos y en tus actos a fin de ser una mujer cabal cuando dejes de ser una adolescente. La mujer que yo quiero que seas” (ibíd.).

Desde la psicología, Eva Giberti instaba a los padres a comprender que las melenas y los ritmos frenéticos eran expresiones de la vida instintiva de jóvenes que estaban creando un mundo propio, con gustos y demandas particulares (Cosse, 2006). Afirmaba que los adolescentes estaban sufriendo una aceleración, “un adelanto en la maduración biológica”⁸, referida a sus vidas sexuales y sus cuerpos.

⁷ Giberti, 21 de julio de 1964, y Los adolescentes acelerados, mayo de 1966.

⁸ Los adolescentes acelerados, mayo de 1966, p. 150.

Asentada en la certeza científica, Giberti otorgaba a las madres algunas “claves para la comprensión de los adolescentes”, instando a “tomar conciencia” de lo que esta aceleración significaba: “habituarse a ella en lugar de juzgarla y, sobre todo, comprender que para los adolescentes tampoco resulta fácil hacerse cargo de sus cambios y sus desconciertos” (op. cit., p. 192).

Los años 60 quedaron signados internacionalmente como el decenio de la experimentación, la invención de nuevas posibilidades de vida, a través de la sexualidad, pero también la música o las drogas (Bruckner, 2011). En Argentina, las transformaciones, aunque especialmente trasvasaron a la clase media, fueron transversales a toda la sociedad.

En el plano de la experimentación artística, emergió el *happening*, un tipo de performance que, según la revista *Gente*, nadie entendía: “¿Adónde llegará esto?”, se preguntaba: “Podemos asegurar que tiene un destino: la locura. Aunque a ellos esto quizás les atraiga aún más. El último se llevó a cabo en el instituto Di Tella y el público, azorado, vio peces, ‘amor’ y pintura. Júzguelos” (*Gente*, n° 73, 15 de diciembre de 1966, p. 9).

Grandes imágenes a color mostraban jóvenes de cuerpos semidesnudos entrelazados y mucha espuma. La crónica narraba la escena de la rebeldía asociada a lo artístico:

Era éste un mundo extraño de pelos largos, caras aburridas, esperando que algo sucediera [...] entre los aullidos de los Beatles (...) En el escenario Chela Barbosa se había quitado los zapatos y ahora se arrancaba la falda. Una señora, muy nerviosa, se aferró a la cartera y musitó: “Oh, se está desnudando”. (...) Se quitaban los pantalones. Todos quedaron en bikinis y se fueron contra la pared. Un viejito indignado me dijo: “¿No sería oportuno fusilarlos?” Los Beatles seguían bramando (...) muchachos y chicas comenzaron a arrojarse pintura. Y después, todos embadurnados comenzaron una extraña danza del amor (p. 9).

La revista de actualidad sometía estas prácticas a juicio pero al mismo tiempo daba prensa a este tipo de manifestaciones. La propia editorial se jactaba, a fines de la década, de haber “logrado enlazar en las páginas de nuestra revista notas sobre jubilados simultáneamente con expresiones juveniles de última onda (...) El público nos entendió porque nadie es totalmente serio o puramente alegre” (*Gente*, n° 193, 3 de abril de 1969, p. 7). Entonces, la revista proclamaba estar destinada a: “Gente joven sin tener en cuenta la edad, inquieta, unida e interesada en todo el quehacer nacional, gente que no quiere quedarse atrás, que no quiere nada híbrido, soso o envasado” (ibíd.).

En la época también florecía el hippismo, especialmente en Europa y Norteamérica. Rebeldes, pacifistas y defensores del amor libre, en oposición al hombre unidimensional que denunciaba Herbert Marcuse (1993 [1954]), se proponían, entre otras cosas, alterar la vida privada y retar las costumbres pú-

blicas, promover el amor y experimentar el erotismo. Arremetieron contra la pareja, la familia, el trabajo industrial en serie, el Estado y la vida urbana. En este punto, según Barrancos: “Su radicalidad, en relación con el orden íntimo, anclaba en una transformación de las costumbres domésticas, por lo que se retomaban muchos signos libertarios” (2010, p. 212). Al menos en apariencia, el hippismo exhibía relaciones menos jerarquizadas entre los sexos. Experimentando a la marihuana y al LSD, predicaban el amor y no la guerra.

El *flowerpower* se fusionó con la cultura pop, difundándose con la música y la imagen de *Los Beatles* a partir de 1966. Las revistas de actualidad como *Life* o *Gente* dedicaban artículos que interpretaban este movimiento. A fines de la década, *Gente* prometía exponer en una nota: “Qué hacen, qué piensan, qué hablan, qué comen” Yoko Ono y John Lennon (*Gente* n° 194, 10 de abril de 1969, pp. 38 y 39), tal como si se tratara de extraterrestres.

En Argentina el hippismo conformó un estilo. Asociado a la música beat –aún no había prendido la expresión “rock nacional”–, el *hippie* argentino no podía oponerse a la abundancia como hacía su par norteamericano, pero sí a un clima social y moral asfixiante. Poco interesado por la política, rechazaba al conformista y al pragmático, la vida de oficina, el matrimonio, la disciplina del trabajo y la moral sexual de los mayores. La experimentación con las drogas cobraba relevancia bajo el supuesto de que éstas expandían los límites de la conciencia, favoreciendo así una percepción más rica y compleja de la realidad.

La experimentación con estupefacientes tenía sus figuraciones en los discursos publicitarios, imponiendo una estética psicodélica (figura 3). Sin embargo, hacia 1970, las informaciones sobre su tráfico y consumo trasvasaron la curiosidad de las prácticas rebeldes para instalarse definitivamente en las secciones policiales de los diarios. Simultáneamente se consolidaba lo que Beatriz Preciado (2010) denominó como un *capitalismo farmacopornográfico*, con un mercado capaz de gestionar tecnológicamente la vida íntima, sexual asociada al consumo de drogas legales e ilegales.

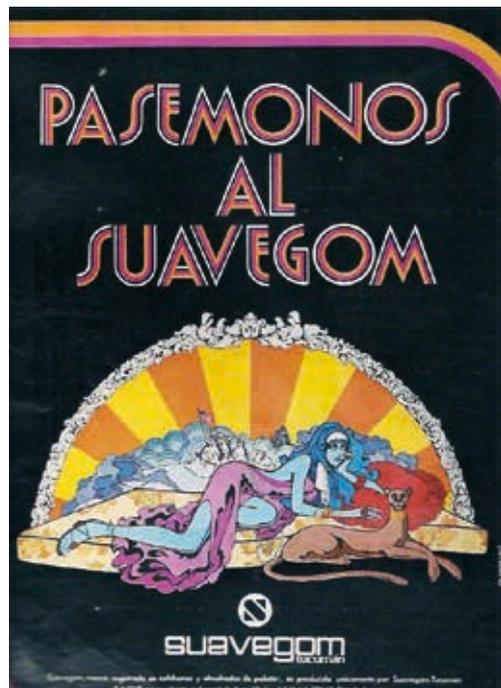


Figura 3. Pasémonos al Suavegom. Publicidad *Suavegom*, 1969.

Las investigaciones sociales también pusieron su lupa en la juventud, imbuídas por el lenguaje de la revolución, otro tópico de época. Herbert Marcuse (1986 [1967]) estaba convencido que esta revolución vendría con y por los jóvenes. La esperanza en los cambios se ponía en manos de la juventud. El mito juvenalista se desarrollaba por todos los frentes. La ciencia y, sobre todo, el mercado capitalista en plena mutación harían un uso intensivo de él y lo afianzarían como herencia sesentista para las décadas subsiguientes.

Con la estética juvenil una auténtica mítica del ser joven había brotado con fuerza (Pujol, 2002; Terán, 2008). El ámbito publicitario en su apogeo cooptó rápidamente estas tendencias, poniendo profusamente en imágenes los valores relativos a una sociabilidad juvenil relajada y flexible. Los avisos publicitarios en las diferentes revistas⁹

mostraban el avance de la informalidad. Hasta las marcas más tradicionales agregaban un tinte juvenil a sus imágenes.

Un anuncio de motos Siambretta (figura 4) presentaba jóvenes danzando, tocando la guitarra, de picnic, cerca del río, con atuendos coloridos, bajo el slogan: “Para que Usted sea libre... cómodamente libre” (Publicidad Siambretta, 1960). Lo juvenil se constituía como consumo cultural, y los jóvenes eran valorizados por el naciente marketing no sólo como sujetos de consumo (Pujol, 2002), sino también como objetos de consumo. El mercado ofrecía toda una moda que oficiaba de símbolo de distinción respecto del mundo adulto¹⁰.

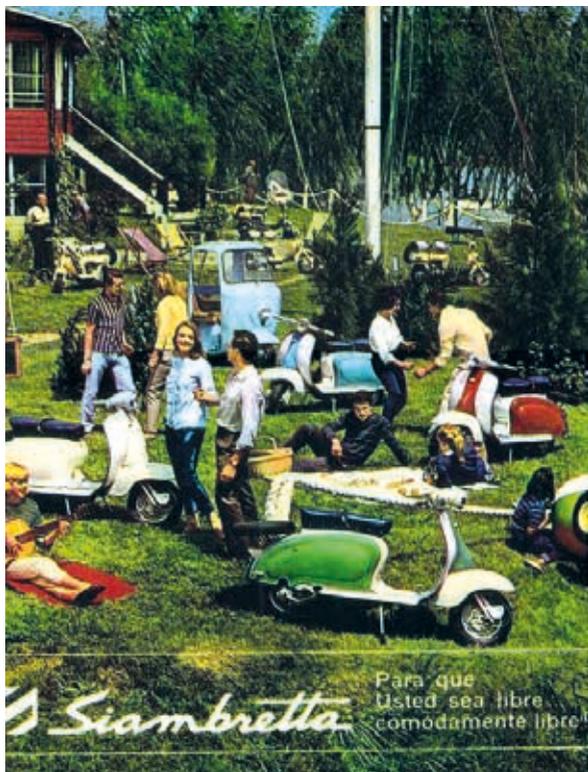


Figura 4. Publicidad *Siambretta*, 1960.

⁹ Estos anuncios, como parte de las campañas publicitarias, aparecían en diferentes revistas. No interesa tanto aquí todas las editoriales que los publicaban, sino la construcción de sentidos de estos anuncios como partes de un contexto cultural de época.

¹⁰ La noción de *teenager*, acuñada en la década del 40, describía un nuevo segmento demográfico del mercado de consumo. Beatriz Preciado (2010) sostiene que desde este enfoque, lo importante de la adolescencia no era la edad, sino su capacidad de consumir sin restricciones morales.

Lo joven se asociaba a lo alegre y colorido, divertido, feliz. En las revistas femeninas, el protagonismo publicitario que tenía antaño la figura de la madre había dado paso a la imagen de la mujer joven e independiente con sus ansias de libertad y placer individual. La espontaneidad se construía de modo que en las imágenes publicitarias las muchachas parecían relajadas (figura 5).



Figura 5. Un día, un auto. Publicidad Citroën, 1968.

Lo juvenil se asociaba a cuerpos en movimiento y el baile era parte de esta configuración de sentidos. Desde principios de la década se difundieron locales bailables nocturnos, identificados como epítomes de los cambios en la moral sexual, en la medida en que se asociaban visualmente con una sexualidad juvenil más desenfadada, no atada a los mandatos de virginidad prematrimonial vigentes en la década anterior.

El baile era otro espacio de confrontación con el mundo viejo-tradicional. Mientras varones y chicas reclamaban su derecho al disfrute a través de la música, muchos adultos remarcaban los supuestos peligros que el nuevo baile implicaba para la moral sexual de la juventud. El rock naciente se asociaba a música y bailes voluptuosos.

Algunos agentes estatales, grupos católicos y partidos de izquierda advertían sobre la amenaza que representaba para la cultura nacional. Las ideas de degeneración y desorden moral estructuraron parte de la crítica que el rock recibió inicialmente. Las danzas frenéticas no debían ser permitidas ante los peligros de una sexualidad juvenil abierta y de las posibles actitudes desafiantes que generaría en los y las jóvenes.

Pero entonces, un segmento creciente de la industria cultural nacional fue clave para hacer del rock una práctica aceptada y respetable. Fue entonces cuando se gestó la nueva ola juvenil nacional como una traducción autóctona de la *nouvelle vague*. De esta manera, los medios gráficos y los empresarios del

entretenimiento buscaron contener al rock y hacerlo un estilo musical aceptable para los jóvenes en la familia.

Con las estrategias de contención centradas en integrar el rock en una serie de ritmos bailables o cantables, que no entraran en colisión con las tradiciones, se promovió el exitoso *Club del Clan*. En un paisaje mediático en expansión, la nueva ola juvenil transmitía cierto optimismo edulcorado, reforzando un imaginario tradicional sobre los roles de género, celebrando el amor romántico, mientras ocultaba toda referencia a la sexualidad y desdibujaba la percepción de rebelión asociada a la juventud. Prevalecía el conservadurismo cultural, apenas escondido tras una pátina de renovación juvenil. Los mandatos explícitos de esa propuesta se centraban en la adecuación a los roles de género, valores familiares establecidos y en el deseo de divertirse ordenadamente, con decoro sexual (Varela, 2005; Manzano, 2010).

Burlando estas estrategias de contención otros jóvenes talentos hicieron su irrupción en la escena mediática. Uno de ellos, Roberto Sánchez –alias Sandro– se aventuró por senderos más arriesgados en términos estéticos y sexuales, probando los límites de lo permisible en la cultura pública argentina de los primeros años de los años 60. Las evocaciones a la pasión y el desborde, tanto musical como sexual, y lo excesivo de sus movimientos corporales, tildados de obscenos, constituyeron las marcas con las que Sandro se presentó durante la década. El baile se inscribía como un acto corporal subversivo, asociado, como ritual social, a una forma de conquista y cortejo con fines sexuales (Lenarduzzi, 2012).

FIN DE LA FIESTA: REPRESIÓN Y CENSURA DEL EROTISMO

Tras el golpe de estado de Onganía y la intervención a las universidades, la tensión entre los jóvenes y el poder político se incrementó dramáticamente en los últimos años de la década. Al tiempo que en las calles de París, en 1968, muchos jóvenes gritaban “Prohibido prohibir” y “La imaginación al poder”, en Argentina crecían las movilizaciones estudiantiles. En mayo de 1969, el Cordobazo y el Rosariazo encontraron a jóvenes y obreros en una alianza que se materializó en movilizaciones y medidas de lucha compartidas.

La sociabilidad informal que identificaba a la juventud comenzó a estar cada vez más signada por el avance de la violencia y la represión. A fines de la década, la censura, la radicalización cultural y la polarización política daban fin a la *década rebelde* (Pujol, 2002), tras el relevo de Onganía y el secuestro y ejecución del ex presidente de facto, Pedro Eugenio Aramburu en 1970.

Frente a las transformaciones de esta década disruptiva en el país se había incrementado la represión moralista y el autoritarismo. Antea la debilidad de los gobiernos democráticos y la inestabilidad política, la presencia amenazadora de las Fuerzas Armadas instaló un clima crecientemente represivo en el que

comenzaron a ser considerados peligrosos ciertos cambios en las costumbres familiares, de género y sexuales, en tanto atacaban los pilares morales forjados por la idea de una *nación católica*.

Las campañas de moralización tuvieron a la juventud como blanco principal (Eidelman, 2015). Los jóvenes habían dejado de representar el valor de promesa para el desarrollo y comenzaban a ser definidos como un problema: “En verdad, para las autoridades el delito principal era ser joven. La juventud era vista como una categoría revolucionaria *per se*” (Pujol, 2002, p. 56).

El campo cultural fue un foco de intervención de la represión estatal. Se detenía a mujeres por llevar polleras excesivamente cortas o a jóvenes acusados de tener sexo en espacios públicos. Se organizaban cortes de pelo a la fuerza, cobro de multas a los melencidos, excursiones de los policías por los albergues transitorios; se clausuraban locales de diversión nocturna. En este contexto se fue generando una suerte de ‘pánico sexual’ (Rubin, 1989), cruzado por temores sociales, olas de rumores y versiones alarmistas (Eidelman, 2015). La represión era en gran parte una respuesta violenta a la expansión de posibilidades sexuales¹¹.

La cruzada moralizante censuraba los discursos eróticos en los medios de comunicación. La censura legitimaba al Estado en tanto evaluador de las expresiones culturales, condicionando a la producción editorial a mesurar sus publicaciones relacionadas a temas eróticos:

Para una sociedad fuertemente vigilada por la Iglesia católica y el Ejército, tocar estos temas no era poca cosa. En ciertos ámbitos, hablar o escribir sobre sexo podía resultar más transgresor que elogiar al Che Guevara y la Revolución Cubana o hacer referencias a la figura de Perón, el gran exiliado nacional. Después del 66, bajo el régimen de Onganía, la censura moral fue tan fuerte o más que la censura política (Pujol, 2002, p. 61).

Se perseguía el erotismo y la pornografía, denunciados de constituir una herramienta de penetración del comunismo en la sociedad, a través de la subversión de la moralidad pública y las buenas costumbres (Eidelman, 2015). En algunos filmes, como los del director francés Ingmar Bergman, ciertas escenas fueron recortadas por atentatorias “contra el pudor medio” (Pujol, 2002, p. 209), puesto que el sexo era mostrado de un modo que, para los criterios imperantes en la época, podía considerarse explícito. También la película *Blow up*, de Michelangelo Antonioni, fue truncada, así como *Sexus* de Henry Miller, *Lolita* de Vladimir Nabokov, *Ojo mágico* de Asimov.

Mientras la censura cinematográfica era algo corriente, en la prensa, el Instituto Verificador de Circulaciones monitoreaba las publicaciones. La au-

¹¹ Al frente de un organismo *ad hoc* de la Policía Federal dedicado a este tipo de persecución, la permanencia del comisario Luis Margaride en los gobiernos de Frondizi (1959-1962), Guido (1962-1963), Onganía (1966-1970) y Perón (1973-1974) demostraba que el clima represivo en este área de la vida social excedía las distinciones entre gobiernos civiles y militares, democráticos o golpistas (Felitti, 2012).

tocensura funcionaba aceitadamente dentro de las redacciones y los autocondicionamientos se justificaban bajo el argumento de que pocos empresarios editoriales podían arriesgar el costo de inversión de un producto que luego no podría ingresar al mercado. Mediante la mesura la prensa intentaba no traspasar los límites de lo que consideraba aceptable para su público y para su gobierno.

No obstante los recaudos que tomaban las editoriales, los sectores más conservadores seguían viendo en ellas potenciales peligro. De acuerdo con el Secretariado Central de Moralidad dependiente de la Acción Católica Argentina, entre las revistas femeninas, *Claudia* estaba dentro de la categoría de publicaciones desaconsejables, mientras que *Vosotras*, *Idilio* y *Anahí* calificaban directamente como malas. *Para Ti* era la única que se consideraba apropiada para las mujeres adultas (Felitti, 2010).

La censura habilitaba asimismo las detenciones de periodistas, las querellas con los medios y las clausuras temporarias o definitivas de revistas y diarios como *Cristianismo y Revolución*, *Inédito*, *Azul y Blanco*, *Así*, *Crónica*, *Primera Plana*, *Ojo*, *Prensa Confidencial* y sus sucesoras *Prensa Libre* y *Prensa Nueva*. La revista *Adán* (un estilo de revista *Playboy* argentina) no fue clausurada, pero su éxito duró poco tiempo en medio de condiciones represivas. Resultaba claro que el contexto político no era el más adecuado para una revista que establecía, casi como una declaración de principios de una nueva masculinidad, el disfrute hedonista de los placeres del cuerpo. Una publicación de este tipo debía discutir con los censores del gobierno militar “cuántos centímetros de piel libre podían exhibir las modelos” (Ulanovsky, 1997, p. 27).

Los materiales gráficos calificados de inmorales y obscenos eran censurados y secuestrados de los lugares de venta. En su mayoría eran publicaciones para hombres; provenientes de Estados Unidos y que incluían una gran cantidad de fotografía erótica o considerada pornográfica, con desnudos femeninos, semidesnudos o fotos con gestos, poses y actitudes sexualmente insinuantes¹². Varias de esas publicaciones tenían más de una década de existencia y habían surgido con el mercado de masas para las revistas pornográficas y de fotografía erótica y pin-up. El mayor ejemplo era la revista *Playboy*, surgida de 1953 y convertida rápidamente en la revista más vendida e importante del género.

Paradójicamente, en nombre de la defensa contra la subversión comunista se prohibía material pornográfico proveniente de la principal potencia capitalista, asociado a la mercantilización del sexo y no a la penetración del comunismo (Eidelman, 2015). En cuanto a las editoriales locales, desde el Ministerio del Interior, a comienzos de marzo de 1969, se les solicitó morigerar la exhibición de todo tipo de expresiones e imágenes eróticas calificadas

¹² De 69 revistas prohibidas entre julio y diciembre de 1966, 63 (es decir, un 90%) eran norteamericanas (Eidelman, 2015).

como un “reflejo” de la “alarmante evolución de las costumbres” (Ulanovsky, 1997, p. 189).

La campaña de moralidad buscaba recuperar los valores religiosos tradicionales y el lugar de la familia como institución fundamental de la sociedad, para enfrentar lo que se consideraba la degradación cultural y moral de la sociedad y, en especial, de la juventud, fuertemente asociada por los sectores conservadores a una sexualidad más liberal y con menos prejuicios. En las manifestaciones de libertad sexual veían la semilla de la subversión a los valores occidentales y cristianos, y en nombre de la moral, encontraban la justificación de sus intervenciones.

El ideal de familia promovido por el Estado tenía como pilar el matrimonio monógamo y heterosexual y sostenía una clara división de los roles de género: un varón proveedor y una mujer, madre, ama de casa y una descendencia numerosa educada en los valores de la cristiandad. Los mensajes que subvirtieran este modelo podían ser considerados como un ataque a la identidad nacional, la moral y las buenas costumbres. Así iba construyéndose una definición de cultura legítima, verdadera, nacional, y que debía defenderse de la penetración ideológica extranjera y su modelo de sexualidad, que inducía a la perversión, al adulterio y al desamor filial (Felitti, 2012). En un contexto de complejas conexiones entre los cambios culturales en torno al erotismo y el refuerzo de la censura, ésta última instaba a reconocer la dimensión política de la vida erótica, visible en momentos en que se desatan conflictos en torno a los discursos e imágenes eróticas.

La cruzada moral buscaba censurar la conducta erótica para proteger las fronteras de la conducta sexual aceptable. Además, la censura reforzaba el poderoso tabú sobre la puesta en discurso o la puesta en escena de las actividades eróticas; un problema que involucraba tanto una teoría de la imagen como una teoría de la comunicación.

Aunque la idea de un público fácilmente manipulable estaba en plena revisión en el campo de los estudios de comunicación, buena parte de la sociedad seguía considerando que los medios eran capaces de influir de manera determinante en las conductas sociales. Bajo este presupuesto se justificaba una censura que no dejaba de dar preeminencia al poder de los medios. Como teoría de la manipulación mediática, partía de un muy difundido sentido común académico apoyado en una cierta lectura del conductismo y de la teoría de los efectos mediáticos masivos¹³.

La convicción sobre el poder manipulador de los medios de comunicación y los productos de la industria cultural para generar cambios en la conducta

¹³ Pero entonces, hay que decir que ni siquiera los investigadores conductistas de los años 30 suponían que había un efecto directo por parte de los medios de comunicación capaz de condicionar a sus receptores en un necesario mismo sentido. Esta simplificación era impensable desde la misma teoría conductista, pues ella suponía una suerte de lugar de mediación para que se diera respuesta a un estímulo (Homans, 1990); nunca se trataba de una respuesta automática.

guiaba la censura estatal. La desconfianza también caló hondo en intelectuales y pedagogos, políticos y sacerdotes, proclives a una postura apocalíptica respecto de los medios. Las críticas se hicieron oír tanto en el pensamiento progresista –con todos los matices de la izquierda– como de la derecha conservadora que veía en ellos unos propagadores de la perversión y la deformación de los valores del ser nacional (Pujol, 2002).

Los niños fueron el objeto privilegiado de los discursos de educadores, psicólogos, sacerdotes que alertaban sobre esta influencia. El problema de *la seducción del inocente* (Spigel, 1992) funcionaba como presupuesto para habilitar la censura mediática por parte de un aparato de vigilancia estatal y así proteger las fronteras de la conducta sexual aceptable:

Comenzaron a multiplicarse los congresos y la bibliografía sobre la influencia en los niños fue, sin duda, la más abultada de la época en el tema de los medios, tanto en los grupos que provenían del catolicismo y el conservadurismo –desde una mirada moralista– como en los sectores progresistas [,] con los conceptos políticos claves de “alienación” y “manipulación” (Aguilar, 1999, p. 262).

Con la excusa de proteger a los niños y la sexualidad de los jóvenes, los discursos de la censura estigmatizaban las prácticas eróticas que se ubicaban fuera de la ‘normalidad’. Así exponía la revista *Life* estos conflictos en torno al erotismo en los medios de comunicación, en su sección de Educación Sexual de 1968:

Cuando no existía la comunicación instantánea por medio de la televisión, la radio y la prensa, los padres encarnaban ante sus hijos en la casa los papeles sexuales, que por lo general eran claros y constituían una parte importante en el proceso de sexualización. Hoy, en muchas partes del mundo, la comunicación instantánea lleva cada vez más al hogar mensajes sexuales múltiples, confusos y a menudo bastante alejados de la educación sexual que los padres tratan de dar a sus hijos. Muchos de los mensajes subrayan la sexualidad erótica y genital a expensas de otros muchos aspectos de la sexualidad. Estos mensajes llegan constantemente a los niños en su más tierna infancia, aun antes que sepan si son varones o hembras: el niño de 3 años edad, huérfano de padre, se sienta ante un receptor de televisión y contempla un grupo de cantantes de rock ‘n’ roll de larga melena, vestidos con ropa muy rara (para varones) y que a veces cantan con voz atiplada, como de mujer. ¿Puede este niño estar seguro de que los cantantes son varones aunque los mismos cantantes estén seguros de su masculinidad? (Nacemos ya sexuales. *Life*, 7 de octubre de 1968, p. 58).

Estos tipos de discursos no dejaban de augurar el caos en caso de no seguir sus preceptos, bajo un supuesto del dominó del peligro sexual (Rubin, 1989). Expressaban el temor de que si se cruzaba la frontera, la barrera levantada contra el sexo peligroso se derrumbaría y ocurriría alguna catástrofe inimaginable.

Pero entonces, el halo del erotismo atravesaba los discursos de la censura. Por el lado de los censores puede presuponerse un goce, ya que, como Michel Foucault (2011a) demostró, hay placer tanto en el preguntar, vigilar, controlar, espiar, denunciar los placeres prohibidos como en su transgresión, su resistencia, su escándalo. La censura y la mesura empujaban al discurso sexual a la reticencia y al eufemismo, conformándose una *negatividad sexual* (Rubin, 1989); pero, por otro lado, obligaban a potenciar el ejercicio de la capacidad, la inteligencia, la curiosidad y la creatividad erótica para sortear las prohibiciones. Frente a estas actitudes, el erotismo, asentado en la transgresión (Bataille, 2010), tenía un campo de cultivo que hacía uso del ingenio para legitimar el placer.

La censura no significó que la circulación de los discursos eróticos quedara suspendida, pues más allá de las represiones de la coyuntura, había una dinámica cultural imposible de frenar: “No obstante los obstáculos puestos por el gobierno militar contra la agenda de temas modernos, la sociedad argentina se fue abriendo cada vez más al diálogo sobre lo prohibido y lo incómodo” (Pujol, 2002, p. 62).

Los temas de sexualidad no desaparecieron de las pantallas, las revistas y la literatura, prevaleciendo una distancia y un desfase entre los discursos, las normativas y su implementación. Ante las ambigüedades y la falta de seguimiento de muchas disposiciones, algunos productos de la industria cultural sortearon la censura y pusieron en escena tópicos tabú, brindando información y habilitando debates (Felitti, 2012).

Los editoriales no eludían la presentación de los conflictos en torno al sexo, siempre que se hiciera con moderación. En este marco, los discursos de la sexualidad como el psicoanálisis contaban con una legitimación y una autoridad que los hacía gozar de una permisividad social. Las narrativas e imágenes del erotismo tenían lugar entre las páginas de las revistas femeninas, especialmente en las novelas rosas y las publicidades que hacían uso de figuraciones más jugadas.

Al convertirse el erotismo en un objeto de preocupación, de análisis, de vigilancia y de control, la censura lograba intensificar el deseo por el mismo, atizando su potencial erótico. El propio juego de la transgresión hacía que los placeres perseguidos, culposos, fueran a la vez hostigados y deseados. Este contexto de época, signado por una industria cultural en crecimiento, la proliferación de revistas femeninas, la emergencia y consolidación de un mito que aunaba juventud y rebeldía, junto a la censura y la represión, componían las condiciones de producción de los discursos eróticos en las revistas femeninas de los años 60.

REFERENCIAS

- Aguilar, G. (1999). Televisión y vida privada. En Fernando Devoto y Marta Madero (directores), *Historia de la vida privada en La Argentina*, Tomo III (pp. 255-283) Buenos Aires: Taurus.
- Ballent, A. (2011). El mundo de Claudia. La modernización cultural de los años sesenta y setenta. *Todavía, Pensamiento y Cultura en América Latina*, 25. Recuperado: 22/5/2014. En línea: <http://www.revistatodavia.com.ar/todavia25/25.historianota.html>
- Barrancos, D. (2010). *Mujeres en la Sociedad Argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bataille, G. (2010 [1957]). *El Erotismo*. Buenos Aires: Tusquets.
- Bontempo, P. (2011). Para Ti: una revista moderna para una mujer moderna (1922-1935). *Estudios Sociales*, 41, 127-156. Recuperado: 08/10/2015. En línea <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/EstudiosSociales/article/viewFile/2684/3848>
- Bruckner, P. (2011). *La paradoja del amor. Una reflexión actual sobre las pasiones*. Buenos Aires: Tusquets.
- Campillo, A. (1996). El amor de un ser mortal. En Georges Bataille (1996), *Lo que entiendo por soberanía* (pp. 9-54). Barcelona: Paidós/ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona, España.
- Carrascal, M. L. (2010). Un nuevo modelo de mujer reflejado en la moda rosarina de los años 60. *La Trama de la Comunicación*, 14, 95-107.
- Cingolani, G. (2008). Tapas de semanarios argentinos en el siglo XX: historia discursiva de un dispositivo y dos medios. *Revista LIS. Letra Imagen Sonido. Ciudad Mediatizada*, 1(1), 83-92. Recuperado: 28/1/2015. En línea <http://semioticafernandez.com.ar/wp-content/uploads/2010/09/7-LIS1-TapasSemanarios-GC.pdf>
- Cosse, I. (2006). Cultura y sexualidad en la Argentina de los 60. Usos y resignificaciones de la experiencia transnacional. *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 17(1), 39-60.
- Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cosse, I. (2011). Claudia: la revista de la mujer moderna en la Argentina de los años sesenta (1957-1973). *Mora*, 17(1). Recuperado: 1/7/2014. En línea http://www.scielo.org.ar/scielo.php?Script=sci_arttext&pid=S1853-001X2011000100007&lng=es&nrm=iso
- Diviani, R. (2010). Ciencias sociales y comunicación de masas. Algunos apuntes sobre la constitución del campo de estudio sobre comunicación en Argentina y sus

derivas. *Question*, 26. Recuperado: 8/10/2015. En línea: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/957>

Eidelman, A. (2015). Moral católica y censura municipal de las revistas eróticas en la ciudad de Buenos Aires durante la década del sesenta. En Débora D'antonio (comp.) *Deseo y represión. Sexualidad, género y Estado en la historia argentina reciente* (pp. 1-20). Buenos Aires: Imago Mundi.

Felitti, K. (2010). El control de la natalidad en escena: anticoncepción y aborto en la industria cultural de los años sesenta. En Isabella Cosse (et al.), *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina* (pp. 205- 244). Buenos Aires: Prometeo.

Felitti, K. (2012). *La revolución de la píldora: sexualidad y política en los sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.

Friedan, B. (2009 [1963]). *La mística de la feminidad*. Valencia: Cátedra.

Gilman, C. (2003). Los sesenta / setenta considerados como época. En *La pluma y el fusil* (pp. 35-56). Buenos Aires: Siglo XXI.

Homans, G. (1990). El conductismo y después del conductismo. En A. Giddens (comp.), *La teoría social hoy* (pp. 81-111). Alianza: México.

Kosak, C. (2006). Los 60. En Paulo Ricci (et. al.), *Cuando los 60 fueron jóvenes. Literatura y política en la década del '60* (pp. 167-169). Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos.

Lenarduzzi, V. (2012). *Placeres en movimiento: cuerpo, música y baile en la escena electrónica*. Buenos Aires: Paidós.

Manzano, V. (2010). Hallegadola 'nueva ola': música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966. En Isabella Cosse (et al.), *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina* (pp. 199-60). Buenos Aires: Prometeo.

Marcuse, H. (1986 [1967]). *El final de la utopía*. Barcelona: Planeta Agostini.

Marcuse, H. (1993 [1954]). *El hombre unidimensional*. Buenos Aires: Planeta.

Marzano, M. (2006). *La pornografía o el agotamiento del deseo*. Buenos Aires: Manantial.

Mattelart, A. (1991). *La Publicidad*. Barcelona: Paidós.

Mouffe, C. (2009). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Muchembled, R. (2008). *El orgasmo y occidente. Una historia del placer desde el siglo XVI a nuestros días*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Preciado, B. (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en 'Playboy' durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.

- Prada, N. (2010). ¿Qué decimos las feministas sobre la pornografía? Los orígenes de un debate. *La manzana de la discordia*, 5(1), 7-26.
- Pujol, S. (2002). *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Rubin, G. (1989). Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. En Carole Vance (comp.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina* (pp. 113-190). Madrid, Ed. Revolución.
- Sarlo, B. (2011 [1985]). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Spigel, L. (1992). *Making room for TV. Television and Family Ideal in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press.
- Terán, O. (2008). *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Trebisacce, C. (2010). Una segunda lectura sobre las feministas de los '70 en Argentina. *Conflicto Social*, 4(3), 26-52. Recuperado: 08/10/2015. En línea http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20120621044617/conflicto_social_04.pdf
- Ulanovsky, C. (1997). *Paren las rotativas: Una historia de grandes diarios, revistas periodistas argentinos*. Buenos Aires: Espasa.
- Vance, C. S. (1989). El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad. En Carole Vance (comp.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina* (pp. 8-49). Madrid: Revolución.
- Varela, M. (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)*. Buenos Aires: Edhasa.
- Verón, E. (1984). Semiosis de lo ideológico y del poder. *Espacios de crítica y producción*, Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA), pp. 43-51.
- Verón, E. (2004). Prefacio. En Mario Carlón, *Sobre lo televisivo* (pp. 7-14). Buenos Aires: La Crujía.

HEMEROGRAFÍA

- ¿Adónde llegará esto? (15 de diciembre de 1966). *Gente*, 73(1), 9-10.
- A todo color (26 de diciembre de 1968). *Gente*, 179(4), portada.
- Barrancos, D. (14 de diciembre de 2011). El erotismo, una conquista feminista muy reciente. *Clarín*. Recuperado: 14/12/2011. En línea http://www.entremujeres.com/genero/erotismo-conquista-feminista-reciente_0_494950559.html
- Giberti, E. (21 de julio de 1964). Adolescencia liberal. *Maribel*, 1637(33), 24.

Karina (15 de mayo de 1969). *Gente* 199(4), 24.

Los adolescentes acelerados (mayo de 1966). *Femirama*, 8(1), 150 y 151.

Los límites de la libertad (21 de noviembre de 1968). *Para Ti*, 2420(46), 28.

Nacemos ya sexuales (7 de octubre de 1968). *Life*, 32(1), 52-58.

Publicidad Citroën, 1968.

Publicidad Siambretta, 1960.

Publicidad Suavegom, 1969.

Qué hacen, qué piensan, qué hablan, qué comen (10 de abril de 1969). *Gente*, 194(4), 38.

Vosotras (8 de octubre de 1959). *1244*(24), portada.

IDENTIFICACIÓN DE LA AUTORA

María Laura Schaufler es Doctora en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina y Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER), Argentina. Es Becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina, y miembro del Centro de Investigación en Mediatizaciones (CIM), Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, UNR. Es docente de la cátedra "Investigación en Comunicación", Facultad de Ciencias de la Educación, UNER, y desarrolla tareas de investigación en el campo de la semiótica de los medios masivos. Su proyecto de investigación CONICET se titula: "Sentidos de lo erótico en la prensa digital femenina en el contexto de las mediatizaciones actuales en Argentina".

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO

Schaufler, M. L. (2017). Erotismo y mediatizaciones. Revistas femeninas en la Argentina la década del 60. *In Meditaciones de la Comunicación*, 12(2), 173-197.



ENTREVISTAS

Cultura gráfica: interfaz de conocimiento

Entrevista a la Dra. Marina Garone Gravier

► POR SANDRA SZIR

sandraszir23@gmail.com - Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), Argentina

La Dra. Marina Garone Gravier es figura referente en el campo de los estudios de la historia del libro y la tipografía en América Latina. Su mirada se desplaza de México a Argentina y comprende desde los comienzos de la imprenta en América hasta la actualidad aportando así una plataforma fundamental para un campo de estudios aún novedoso en la región.

SANDRA SZIR: Comencemos por tu formación, trabajos de investigación e inquietudes en relación con los objetos gráficos. ¿Cuáles fueron y son tus objetos, problemas y temas de interés y estudio? ¿Cómo llegaste a la historia del libro y de la tipografía?

MARINA GARONE GRAVIER: Llegué a México desde Argentina a los 18, y al año siguiente ingresé a la Universidad Autónoma Metropolitana, plantel Xochimilco; todavía considero que fue el “buen” azar el que me llevó a escoger diseño de la comunicación gráfica como carrera, y diseño editorial como área de especialidad. La universidad y ese plantel siempre se ha caracterizado por tener una fuerte orientación teórica y crítica pero, además, la carrera tenía entonces una decidida impronta en la experimentación y producción gráfica, que activaba mediante una rica oferta de talleres: desde offset hasta serigrafía, grabado en diversas técnicas, gráfica monumental y fotografía; talleres que aunque hoy no han desaparecido son menos protagónicos en el perfil profesional comparados con los contenidos de orden digital. Al egresar me inserté de lleno en el campo de la edición, ejerciendo todos los eslabones posibles de la cadena: desde corrección de estilo hasta el cuidado de la edición de libros de arte, aunque mi fuerte fue el diseño de cubiertas. Trabajar de manera independiente me permitió colaborar con muchos editores y sellos, y conocer



diversos modos de entender y hacer libros: con sus variantes universitarias, tanto de instituciones públicas como privadas; las de las editoriales comerciales o gubernamentales (Planeta, Océano, Siglo XXI o FCE), y las ONG 's (a lo largo de una década colaboré con el Departamento de Mujeres de la ONU en México —UNIFEM, la Sociedad Mexicana Pro derechos de la Mujer y la Academia Mexicana de Derechos Humanos). En 1997 cofundé una editorial familiar que entre varios proyectos produjo durante 12 años un suplemento de libros que circuló encartado en numerosos periódicos mexicanos con un amplísimo tiraje (Hoja por Hoja), Librería, como se llamó, me permitió conocer una editorial desde dentro.

De manera paralela al ejercicio profesional cursé mi maestría en Historia y teoría del diseño, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de México (UNAM). Mi interés era profundizar en la historicidad de los medios y procesos de producción gráfica, en el ámbito editorial. Mi tesis versó sobre los procesos de transliteración alfabética del otomí, una lengua indígena ágrafa; me motivaba saber cómo se hicieron los libros en ese idioma —desde el periodo colonial hasta el siglo XX—, considerando la variedad de procesos técnicos que se usaron y cuál fue el impacto que tuvieron en el registro visual de la lengua. Ese tema de tesis y mi trabajo para editoriales especializadas en edición indígena, me valieron la invitación del tipógrafo André Gürtler para realizar una estancia en la Escuela de Basilea, en Suiza, en el año 2000. Allí perfeccioné mis conocimientos de caligrafía y diseño de letra, y tuve el privilegio de tomar clases con el diseñador Wolfgang Weingart, con quien profundicé mis conocimientos de diseño editorial.

Conocer más acerca de las relaciones entre escritura y producción editorial me impulsaron a postular al doctorado en historia del arte en la UNAM al que fui admitida en 2004. Esta vez mi tesis se centró en el estudio material y visual de las ediciones coloniales en 17 lenguas habladas de la Nueva España; fue una investigación que me impuso numerosos retos más allá de la formación en el campo de la historia del arte, adentrarme en aspectos de la bibliografía

material, historia cultural, políticas lingüísticas, y problemáticas del patrimonio documental latinoamericano. Desde su defensa en 2009 hasta 2015, puedo decir que la tesis recibió varios reconocimientos y premios, y a dos años de haber sido publicada como libro, ha sido multicitada y se agotó su tiraje.

A lo largo de los últimos diez años he estudiado las relaciones de las mujeres con el mundo del libro antiguo y la tipografía; también la historia de la imprenta en Puebla, tercera ciudad de América con imprenta; pude hacer el estudio histórico del arte de imprenta más antiguo producido en el continente, conocido a la fecha; he descubierto y analizado numerosos especímenes tipográficos de Cuba, Colombia, Argentina y México; así como analizado la cultura visual de editoriales del siglo XX (como FCE, los estridentistas, o ERA, entre otras), disponibles en libros, artículos y capítulos publicados. Me muevo desde el siglo XVI al XX, desde México a Argentina, aprendo de mis alumnos y comparto con ellos lo que sé, procurando no olvidar nunca lo mucho que resta por conocer.

Por todo lo que acabo de decir queda claro que desde mis 19 años los libros y sus formas, sus letras y sus imágenes han sido mis principales temas de interés; identificar y describir porqué y cómo se ha transformado a través del tiempo, así como saber quiénes intervinieron en su realización, qué conocimientos tenían y cómo los transmitieron, en una palabra, cómo todo ese conjunto participa en el registro y conservación de la memoria histórica es lo que me apasiona hacer.

S.S.: ¿Cómo podemos definir el campo de la cultura gráfica? ¿Qué vinculaciones, fronteras o tensiones presenta con los campos de la cultura impresa o la cultura visual? ¿Se ocupan de objetos diferentes, representan saberes distintos?

M.G.G.: Es un reto responder de forma concisa a estas preguntas, haré un intento. Creo que la cultura gráfica es un campo que está en proceso de definición, para alcanzar el espacio que amerita entre otras disciplinas afines y hermanas y —en términos de consagración académica— un área de trabajo y estudio que quizá tiene aún muchas batallas que librar. Por batallas me refiero a lograr un espacio propio en relación con otras disciplinas que están definidas con términos en uso desde hace décadas, conceptos que ya han generado escuelas, corrientes y una importante producción bibliográfica, como por ejemplo cultura impresa (*printing culture*) y cultura visual (*visual culture*).

Varios de los modos de análisis, objetos de estudio y problemas de la cultura gráfica sin duda se intercepta con los de esos otros campos, pero, por ejemplo se distingue de la *cultura visual* porque no integra entre sus objetos a las pinturas



**HISTORIA DE
LA TIPOGRAFÍA COLONIAL
PARA LENGUAS INDÍGENAS**

Marina Garone Gravier



o el cine. Por otra parte, si se analizan los usos que mayoritariamente se han dado a la expresión *cultura impresa* es posible observar que se ha aplicado de manera más extendida a realidades textuales, mas no necesariamente a las iconotextuales. Pero lo que es más evidente aún es que en ninguno de los dos términos citados (*cultura impresa* o *visual*) —al menos no de manera explícita, sistemática y formal— se incluye el patrimonio gráfico y sus gestos: entendemos por “patrimonio gráfico”, no solo los documentos resultantes de los procesos reproductivos (libros, revistas, periódicos, carteles, y un largo etc.), sino también los objetos para su realización: las máquinas, los tipos, los soportes y sistemas de fijación, y por “gestos” entendemos la amplia gama de ritualidades, sistemas de transmisión de esos conocimientos, formación de oficios y las formas y tipos de enseñanza que conllevan. De esta ma-

nera considero que el valor distintivo de la *cultura gráfica* es que propone una adecuada y balanceada amalgama más amplia de los campos de la cultura escrita, visual, material, industrial y patrimonial.

S.S.: Entonces ¿es una disciplina o interdisciplina? ¿Con qué disciplinas interactúa?

M.G.G.: Mi propio trasiego disciplinar puede mostrar que un estudioso de la cultura gráfica puede provenir del diseño gráfico, la comunicación gráfica o la historia del arte; sin embargo, hay muchos otros derroteros que también desembocan en este ámbito: la historia de la tecnología, la bibliotecología, la restauración, por mencionar algunos. Me gusta pensar que la cultura gráfica es una interfaz de pensamientos y conocimientos; es lo que sucede cuando alguien llega a las fronteras de su campo de estudio y ve que del otro lado hay más cosas y que se deben abordar con herramientas de otros ámbitos. Quizá lo más pertinente, desde el punto de vista epistemológico, es considerar a la cultura gráfica como una indeterdisciplina; en esa medida puede ofrecer perspectivas muy útiles a otras disciplinas como por ejemplo la historia cultural o la sociología porque permitiría pensar, de manera integral, cómo se gestaron y transformaron los modos de comunicación y la socialización de los conocimientos, tanto pasados como presentes.

S.S.: ¿Cuáles son las referencias teóricas que más te interesan en el campo de la cultura gráfica?

M.G.G.: Si hiciera una lista no solo sería incompleta sino desordenada, me doy cuenta que al hablar de referentes indefectiblemente uno habla de los propios, el revoltijo es grande porque entre los autores confluyen exponentes de la historia “pura”, y sus derivadas (del arte, del libro), la comunicación visual, y las artes gráficas. Pero lo que me resulta relevante es atender a algunos exponentes que de manera anticipada, quizá de forma asistemática, discontinua o intuitiva, se acercaron a la noción de *cultura gráfica* y a varios de sus elementos constitutivos. Personajes que por su posición periférica no han quedado capturados en la red de la memoria académica consagrada, más allá de ser tratados esporádicamente como rarezas intelectuales autóctonas. Me refiero a personajes fundamentalmente latinoamericanos como al tipógrafo Raúl M. Rosarivo o el bibliólogo Domingo Buonocore, ambos argentinos, y en otra latitud al bibliógrafo Juan B. Iguíniz, al tipógrafo y maestro en edición Francisco Díaz de León, los dos mexicanos, entre muchos más que surgieron en la región. Quizá tan imbuidos como estamos en el uso y consumo de los referentes internacionales de corte anglosajón o francés, nos han hecho sacar del mapa de la memoria a nuestros propios referentes locales.

Al ejercicio de reconstruir y estabilizar la volátil memoria histórica endógena, vale la pena mencionar que actualmente hay una producción escrita muy evidente y que no puede ser pasada por alto, me refiero a los grupos académicos en las principales universidades públicas y privadas de la región, que están llevando a cabo encuentros, dirigiendo tesis y coordinando seminarios con temas vinculados a la cultura gráfica, proyectos que han sido activados por agentes muy dinámicos, tanto en la formación de cuadros académicos como en la producción de libros y coordinación de revistas. Creo que estamos ante un escenario muy esperanzador y de una gran fertilidad que, sin dejar de tender puentes académicos con Europa o Estados Unidos de Norteamérica, está produciendo desde la región, para la región y con una agenda propia.

S.S.: ¿Cómo se gestó la idea de la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica? ¿Cuáles son sus alcances y objetivos?

M.G.G.: En 2012 fundé y desde entonces coordiné el Seminario Interdisciplinario de Bibliología del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM (www.sib.iib.unam.mx), ese fue el primer espacio de la UNAM, y hasta ahora el más activo en Méxi-





co, que de manera formal atendió y abordó los diversos aspectos de la cultura gráfica, en el amplio sentido que la definí más arriba y con la pléyade de temas y objetos que lo integran. Desde ese ámbito y de forma ininterrumpida, hace cinco años que se llevan a cabo encuentros internacionales, conferencias, cursos y talleres y, también —como sesgo positivo— desde donde se han establecido y promovido lazos concretos con diversas instituciones y personalidades latinoamericanas.

Al año siguiente de la creación del SIB, se organizó el primer encuentro regional SHARP en Río de Janeiro. Además de or-

ganizar la participación de una delegación de académicos de México, en esa reunión manifesté a varios colegas de Argentina y Brasil el deseo de crear un ente regional formal en torno a los temas de interés compartido, mi propuesta no tuvo suficiente eco sino hasta 2015. Entonces fui invitada por mi colega Ana Utsch, profesora de la UFMG, en Brasil, como conferencista a un congreso de patrimonio gráfico. En esa reunión no solo pudimos constatar que éramos varios los que considerábamos pertinente la existencia de ese espacio con alcance latinoamericano, sino que también pudimos corroborar que ambas teníamos la voluntad de trabajar codo a codo para llevar a concretar esa iniciativa. Siguiéron muchas cartas y varios encuentros presenciales, que permitieron finalmente que el 2 de junio de 2017 naciera la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica (RED-CG).

La RED (como le decimos de forma abreviada) es una iniciativa que busca fortalecer el contacto y la comunicación entre instituciones y profesionales que se dedican a la historia del libro y de la edición, a las tradiciones tipográficas y sus gestos, a la cultura visual, escrita e impresa y a la preservación del patrimonio gráfico latinoamericano, de acciones de investigación, enseñanza difusión, y comunicación; por ello los idiomas que utilizamos son el español y el portugués.

Tras seis meses de creación ya contamos con la participación de diez países latinoamericanos, y pretendemos consolidar y ampliar esa representación a través de un espacio virtual con la activa colaboración de los miembros actuales, que casi alcanzan el centenar. Los miembros son los agentes que permiten la ampliación del grupo, proponiendo nuevos participantes y compartiendo información pertinente a los temas de interés del grupo, el trabajo es altruista.

La RED ofrecer apoyo a sus miembros en la realización de eventos académicos de diverso alcance y duración como por ejemplo el próximo “Rastros

Lectores. Seminario interdisciplinario sobre el libro en América Latina⁹ que se llevará a cabo en Santiago de Chile, el 23 y 24 de abril de 2018, o el V Encuentro de Educación Tipográfica que se llevará a cabo en Santa Fe, Argentina, el próximo 4 de mayo.

Entre los objetivos que nos hemos propuesto figuran desarrollar el mapeo de las instituciones, grupos de investigación y profesionales involucrados con el mundo del libro de la edición y de la preservación del patrimonio gráfico; hacer el relevamiento de los espacios de producción y preservación de la tipografía en América Latina; reunir y compartir las fuentes históricas que permitan la consolidación de un espacio latinoamericano para los estudios del libro y la edición en Latinoamérica; y la creación de una bibliografía temática regional sobre patrimonio gráfico, cultura impresa, historia del libro y edición. Esperamos que haya RED para rato, por ahora estamos disfrutando ver cómo ha cobrado vida propia y cómo, con tan corta vida, ya logrado varios de sus objetivos fundacionales: comunicar gente, compartir información y promover actividades académicas.

IDENTIFICACIÓN DE LA ENTREVISTADA

Marina Garone Gravier es Doctora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es Magister en Historia y Teoría del Diseño por la Facultad de Arquitectura de la UNAM y Licenciada en Diseño de la Comunicación Gráfica por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), México. Es miembro desde 2010 del Sistema Nacional de Investigadores de México. Es investigadora tiempo completo del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, donde fundó y coordina desde 2012 el Seminario Interdisciplinario de Bibliología (SIB-IIB-UNAM). Es fundadora y co-coordinadora de la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica (2017). Entre 2012 y 2016 fue Coordinadora de la Hemeroteca Nacional de México.

Entre sus labores docentes y de investigación cabe mencionar que es investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas y Arte Americano (Universidad de Buenos Aires, Argentina), y docente y tutora en las Maestría en Artes Visuales de la Facultad de Artes y Diseño (UNAM, México); la Maestría en Patrimonio Artístico y Cultura en Sudamérica Colonial (UBA, Argentina); y El Doctorado en Historia y Artes (Universidad de Granada, España). Es delegada mexicana desde 2014 de la Society for the History of Authorship, Reading and Publishing (SHARP).

Es autora, co-autora y compiladora de más de una docena de libros. Entre ellos pueden destacarse: *La tipografía en México: ensayos históricos. Siglos XVI al XIX* (2012); *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla de los Ángeles, 1642-1821* (2014); *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas* (2014). Organizó numerosos congresos y actividades académicas, y dictó seminarios y conferencias en diversas universidades del mundo. También estudió tipografía y diseño en la Schule für Gestaltung, Basilea, Suiza. Sus principales líneas de investigación son la historia del libro, la edición y la tipografía y la cultura escrita y visual latinoamericanas.



FOTOGRAFÍAS

Lectores, cultura impresa y prácticas urbanas

► LEO BARIZZONI

barizzonileo@hotmail.com - Facultad de Comunicación y Diseño, Universidad ORT Uruguay

En la actualidad los medios electrónicos parecen ganar la partida. Tablets, celulares, computadoras, nos mantienen constantemente conectados y mucho de lo que leemos nos llega por la vía digital. Pero pese a todos los vaticinios, el medio impreso aún persiste. El soporte papel convive con las pantallas en calles, plazas o trenes. Y en distintos formatos, nos sumergimos, absortos, en su lectura.

La palabra y la imagen cuentan, transmiten, informan, ilusionan, fabrican y, muchas veces, nos hacen soñar. Su combinación encierra un gran poder, y el impacto que nos provoca suele persistir a lo largo de los años. Quién no acuna o atesora algún texto, leído en forma de cuento, poesía o noticia periodística, que aunque no podamos citar de memoria, todavía podemos recordar. O alguna imagen fotográfica que nos reenvía al pasado o nos produce el mismo estremecimiento que el generado la primera vez.

En medio de la vorágine actual, muchos encuentran momentos de concentración para zambullirse en la lectura. Burbujas de placer o refugios de la cotidianidad urbana en los que el mundo circundante pasa a un segundo plano y solo queda la relación con el texto, las imágenes y la historia que nos están contando.

Sin importar el lugar del mundo en donde estemos, el idioma de un texto, o el fotógrafo que capturó un instante de tiempo y lo convirtió en imagen, esa relación con la palabra y la fotografía puede proyectar un lazo que nos une. Singulares y diferentes, cuando estamos absortos y enmarañados en la lectura los seres humanos tejemos, por un momento, puentes de cercanía.

IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR

Leo Barizzoni es fotógrafo y docente de la Facultad de Comunicación y Diseño de la Universidad ORT Uruguay. Se desempeña en el campo de las artes visuales desde hace más de dos décadas, ha trabajado en distintos medios gráficos de Uruguay y sus fotografías han recorrido diversas muestras colectivas e individuales de Argentina y Estados Unidos, por mencionar algunos países. Entre sus libros de fotografías se cuentan: *Imágenes caminantes I y II* (1996 y 2003), *Boliches Montevideanos* (2005; en coautoría con Mario Delgado Aparain y Carlos Contrera), *Uruguayos* (2008), *Buitres...el cielo puede esperar* (2010) y *Fútbol* (2014).

Readers, printed culture and urban practices

► LEO BARIZZONI

barizzonileo@hotmail.com - Facultad de Comunicación y Diseño, Universidad ORT Uruguay

Nowadays the electronic media seem to be winning the game. Tablets, cell phones, computers, keep us constantly connected and much of what we read comes to us through a digital path. But in spite of all predictions, the printed media still persists. The paper pillar coexists with screens in streets, squares or trains. And in different formats, we submerge, engrossed, in its lecture.

The word and the image tell, transmit, inform, illusion, manufacture and, in many times, make us dream. Their combination has an incredible power, and the impact it provokes in us tends to persist over the years. Who doesn't cradle or treasure a text, read in the form of a story, poetry or journalistic news, that despite we are not able to quote from memory, we still could remember? Or any given photographic image that send us back to the past or produces us the same shudder than the one generated that first time?

In the middle of the present overfall, many find those concentration moments to dive into reading. Pleasure bubbles or shelters for the urban everydayness in which the surrounding world passes to the background and only remains the relationship with the text, the images and the story that they are telling us.

No matter the place in the world in which we are, the language of a text, the photographer who captured the instant of time and made it into an image, that relationship with the word and the photograph projects a bond that unites us. Singular and different, when we are engrossed and tangled in reading, the human beings knit, for a moment, bridges of closeness.

BIO OF THE AUTHOR

Leo Barizzoni is a photographer and teacher at the Faculty of Communication and Design, Universidad ORT Uruguay. He has been working in the field of visual arts for more than two decades and kept involved in different graphic media in Uruguay. His photographs have been shown in several collective and individual exhibitions in Argentina and the USA, to mention only a few. Among his photographic books we count: *Imágenes caminantes I & II* (1996 & 2003), *Boliches Montevideanos* (2005, in co-authorship with Mario Delgado Aparain and Carlos Contrera), *Uruguayos* (2008), *Buitres...el cielo puede esperar* (2010) and *Fútbol* (2014).

Leitores, cultura impressa e práticas urbanas

► LEO BARIZZONI

barizzonileo@hotmail.com - Facultad de Comunicación y Diseño, Universidad ORT Uruguay

Atualmente, a mídia eletrônica parece ganhar de todos os outros formatos midiáticos. Tablets, celulares e computadores nos mantêm constantemente conectados. Muito do que lemos, nos chega pelo meio digital. Mas, apesar de todos os vaticínios, a mídia impressa ainda tem seu espaço. O formato papel convive com os telões de LED presentes nas ruas, praças ou metrôs. E, por diferentes formatos, mergulhamos, absorvidos, no ato da leitura.

A palavra e a imagem relatam, transmitem, informam, criam ilusões, fabricam e, muitas vezes, nos fazem sonhar. Há um enorme poder na combinação da palavra com a imagem, provocando em nós um impacto que pode persistir por muitos e muitos anos. Quem não acalenta ou guarda algum texto marcante, seja em forma de conto, de poesia ou de matéria jornalística? E, ainda que não possamos citá-lo de memória, ainda assim podemos recordá-lo? Ou mesmo alguma imagem fotográfica que nos leva ao passado ou nos faz estremecer da mesma forma que daquela primeira vez?

Em meio da vertigem atual, muitos mergulham na leitura para encontrarem esses momentos de concentração. Ao entrar nessas bolhas de sabão de prazer ou nesses pequenos refúgios, buscando escapar do cotidiano urbano, o mundo que nos rodeia passa a um segundo plano e só existe a relação com o texto, com as imagens, com a história que está sendo contada.

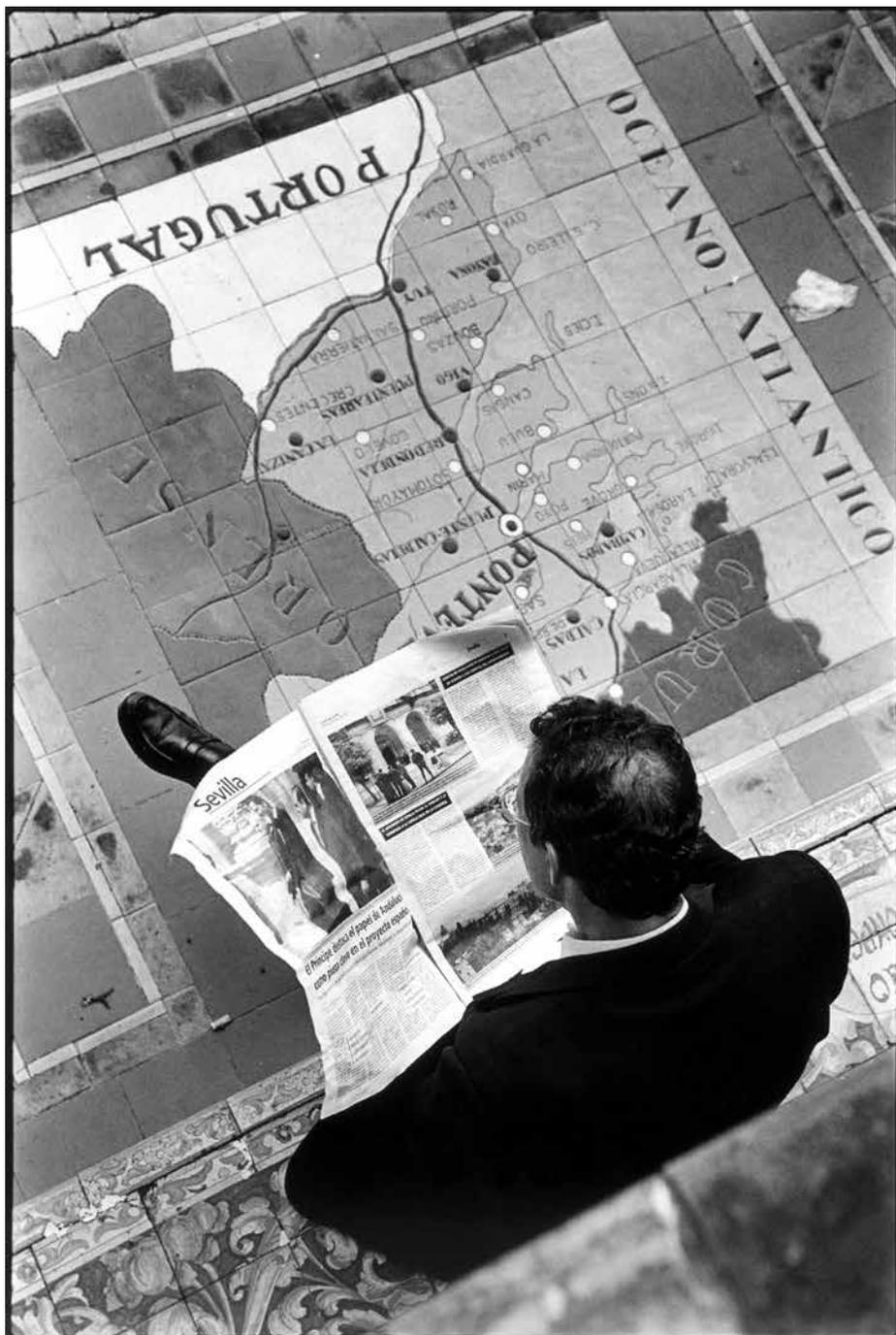
Sem importar em qual lugar do mundo estivermos, nem qual a língua de um texto, ou quem foi o fotógrafo que capturou um instante do tempo em movimento, transformando-o em imagem, essa relação tanto com a palavra quanto com a fotografia gera um laço que nos une. Singulares e diferentes, quando estamos absorvidos no emaranhado da leitura, somos seres humanos tecendo, por um momento, pontes de proximidade.

IDENTIFICAÇÃO DO AUTOR

Leo Barizzoni é fotógrafo e professor da Faculdade de Comunicação e Design da Universidade ORT Uruguai. Desempenha-se no campo das Artes Visuais há mais de duas décadas, trabalhando também em várias mídias gráficas do Uruguai. Suas fotografias participaram de dezenas de exposições coletivas e individuais, percorrendo vários países, entre eles a Argentina e os Estados Unidos. É autor dos seguintes livros de fotografia: *Imágenes caminantes I e II* (1996 e 2003), *Boliches Montevideanos* (2005; em coautoria com Mario Delgado Aparain e Carlos Contrera), *Uruguayos* (2008), *Búitres...el cielo puede esperar* (2010) e *Fútbol* (2014).





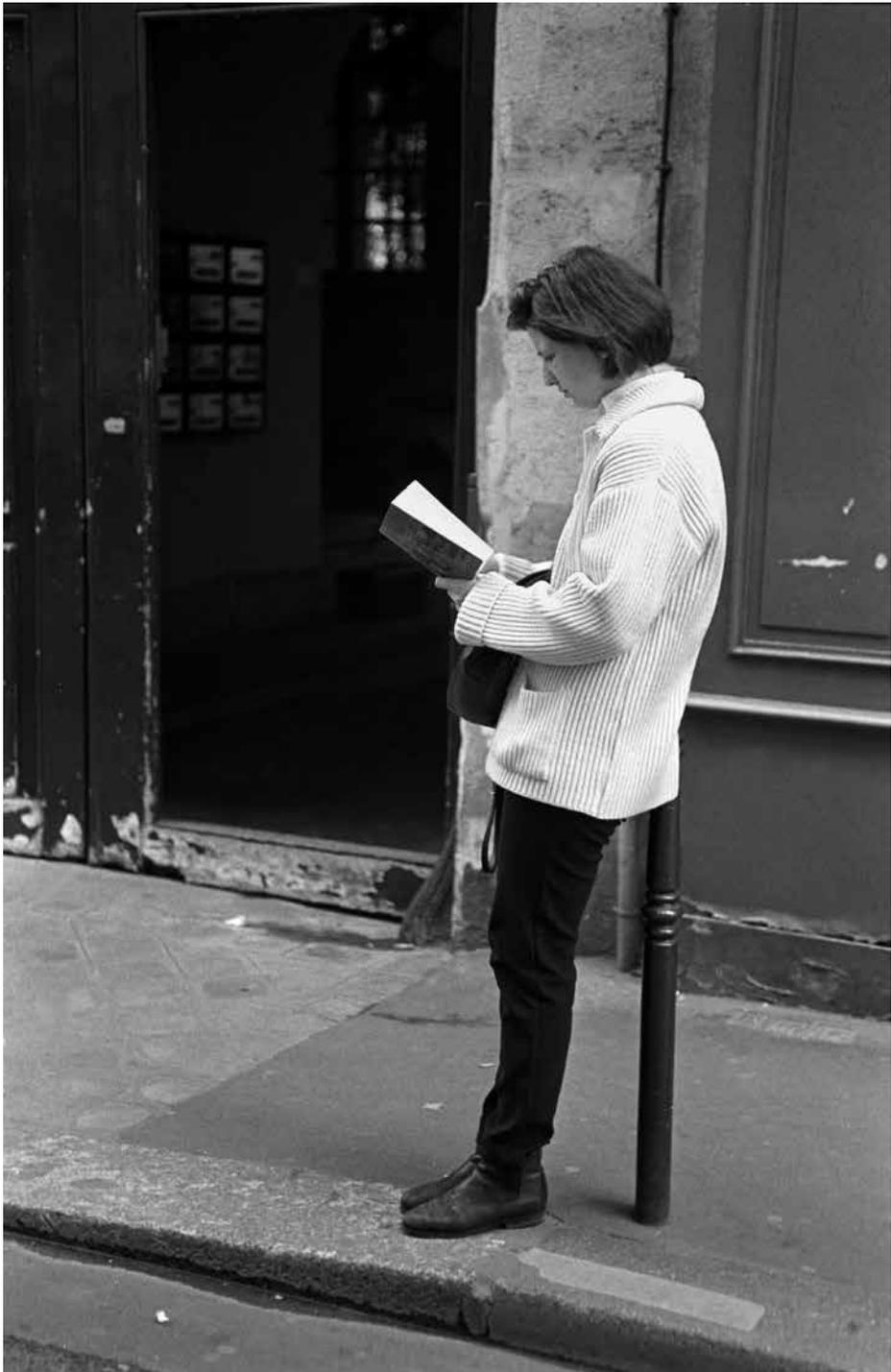


JULIO · DICIEMBRE 2017

218

INMEDIACIONES





JULIO · DICIEMBRE 2017

220

INMEDIACIONES







JULIO · DICIEMBRE 2017

223

INMEDIACIONES



JULIO · DICIEMBRE 2017

224

INMEDIACIONES







Normas de estilo para la presentación de artículos

Manual para la presentación de artículos para *Inmediaciones de la Comunicación*, revista académica de la Escuela de la Facultad de Comunicación y Diseño de la Universidad ORT Uruguay.

Inmediaciones de la Comunicación es una revista académica arbitrada e indexada que edita, desde 1998, la Escuela de Comunicación de la Facultad de Comunicación y Diseño de la Universidad ORT Uruguay. *Inmediaciones de la Comunicación* publica artículos inéditos y, de manera complementaria, otros géneros de la redacción académica y entrevistas a referentes del campo de la Comunicación y disciplinas afines. Su objetivo fundamental es la difusión de la producción teórica e investigativa, poniendo en circulación textos inéditos y material escrito que son previamente seleccionados por el Consejo Editorial con la intervención de árbitros externos. Su contenido está dirigido a investigadores, docentes, estudiantes de posgrado y grado. La publicación recibe textos en español, inglés y/o portugués. Los autores no pagan ningún costo por el procesamiento y el envío de los artículos a la revista.

A. PROCESO DE REVISIÓN POR PARES

Todos los textos-manuscritos recibidos cumplen con diferentes etapas de evaluación. En primer lugar, los artículos son revisados por el Consejo Editorial, el Director y/o Editores. Aquellos artículos que se ajustan a la pertinencia disciplinar establecida, cumplen con los estándares y los objetivos editoriales de la revista y con el enfoque temático propuesto, pasan a la siguiente etapa: el envío a evaluadores externos. *Inmediaciones de la Comunicación* utiliza para la evaluación de cada artículo el protocolo de arbitraje a ciegas. Cada artículo será evaluado por al menos dos expertos en el tema quienes determinarán: a) aceptar y publicar, b) revisar, reelaborar y aceptar, c) rechazar la propuesta. En caso de discrepancia en los dictámenes, el texto será enviado a un tercer árbitro, cuyo dictamen definirá su publicación o no en la revista. Los resultados del proceso de evaluación serán inapelables en todos los casos.

B. ASPECTOS GENERALES DE LOS ARTÍCULOS (deben incluir):

- Título en español o portugués y en inglés
- Un resumen o abstract en español o portugués y en inglés (máximo 200 palabras).
- Cinco (5) palabras clave o keywords en español o portugués y en inglés.- Datos del autor o los autores (nacionalidad, filiación institucional, correo electrónico, etc.)
- Texto y paratextos (tablas, gráficos e imágenes —ver más adelante modo de presentación—)
- Referencias.
- Apéndices.
- Al final del artículo incluir la reseña curricular del autor o autores de no más de 200 palabras para cada reseña.
- Los artículos deberán enviarse al siguiente mail: inmediaciones@ort.edu.uy

B.1. Enviar dos copias digitales del artículo

- Una copia con carácter anónimo y solamente el título del trabajo.
- La otra copia con el título del artículo debe acompañarse de los siguientes datos personales del autor/es: nombre completo, áreas de investigación o interés, procedencia-afiliación institucional actual, dirección postal, dirección electrónica, teléfonos, fecha.

C. ASPECTOS ESPECÍFICOS DE LOS ARTÍCULOS (DEBEN INCLUIR):

- Del Título:** No debe superar los 65 caracteres (incluyendo espacios).
- Del Subtítulo:** En caso de que el título NO supere los 30 caracteres, se puede agregar un subtítulo que no debe superar los 60 caracteres (incluyendo los espacios).
- Del texto:** No debe superar las **10.000 palabras** incluyendo notas bibliográficas (para contar las palabras de un documento de Word, debe dirigirse a la persiana Herramientas, y hacer click en *contar palabras...*).

C.1. Formato del artículo

Título: Alineación: Centrado. Fuente: Times New Roman del 24. Estilo: Negrita Cursiva

Subtítulo Principal: Alineación: Centrado. Fuente: Times New Roman del 14. Estilo: Negrita Cursiva

Subtítulos internos: Alineación: Justificado. Fuente: Times New Roman del 12. Estilo: Negrita

Cuerpo de Texto: Alineación: Justificado. Fuente: Times New Roman del 12. Estilo: Normal

- Espacio interlineal sencillo
- Las páginas no deben estar numeradas

C.2. Para la presentación de reseñas

Las reseñas deben realizarse sobre novedades editoriales que no superen un lapso de tres años entre su año de edición y el del número de la revista.

Se espera que la reseña aporte una reflexión crítica del contenido y los aportes de la obra a la temática abordada. Se debe puntualizar el objetivo del trabajo reseñado, el método, la estructura, y proponer una evaluación de los resultados y aspectos originales del texto reseñado. La evaluación de las reseñas recibidas es realizada por el Comité Editorial.

El límite de extensión será de **3000 palabras** (incluyendo citas, notas, etc.)

El autor(es) o autora(s) debe precisar su nombre y apellido la pertenencia institucional.

Las referencias bibliográficas en el cuerpo del texto, las citas a pie de página y la bibliografía consultada deben seguir los mismos criterios indicados para los artículos.

D. REFERENCIAS, CITAS, BIBLIOGRAFÍA

Inmediaciones de la Comunicación es una revista académica que aplica la norma de estilo de la American Psychological Association (APA). Por lo tanto, solicitamos que se tengan en cuenta los requisitos que dicta la APA para citas, acreditaciones parentéticas, orden de los datos en las referencias, destacados gráficos y otras consideraciones claves que deben tenerse en cuenta al momento de elaborar el documento.

Véase: [https://www.hse.ru/data/2013/12/06/1336424472/APA%20Manual%206th%20Edition%20\(1\).pdf](https://www.hse.ru/data/2013/12/06/1336424472/APA%20Manual%206th%20Edition%20(1).pdf)

Véase:

<http://www.suagm.edu/umet/biblioteca/pdf/GuiaRevMarzo2012APA-6taEd.pdf>

Véase:

Tutorial básico de APA Style

<http://www.apastyle.org/learn/tutorials/basics-tutorial.aspx>

Guía Rápida de APA Style (6th)

http://www.library.dal.ca/Files/How_do_I/pdf/apa_style6.pdf

Entre las consideraciones y requisitos más frecuentes de la norma APA se encuentran:

D.1. Citas textuales

Debe manejarse el texto entre comillas “.....” y entre paréntesis incluir, al final del texto citado: Apellido, Año de edición y página —ejemplo-: (Bourdieu, 1998: 47). Al final debe listarse como Bibliografía con los datos completos y deberá guardar las normas de estilo APA.

D.2. Paráfrasis

En algunos casos, no se realiza una cita textual, es decir tal y como fue escrita originalmente por el autor cuyas ideas estamos reconociendo, sino que se recogen sus ideas o argumentos centrales pero sin utilizar las palabras del autor. En este caso se puede colocar al final del párrafo la referencia al autor en el sistema autor-año.

Ejemplos:

También podemos pensar a las redes de comunicación y como éstas procesan el conocimiento y las ideas para crear y destruir la confianza, la fuente decisiva del poder. (Castells, 2009)

También podemos pensar como señala Castells (2009) a las redes de comunicación y como éstas procesan el conocimiento y las ideas para crear y destruir la confianza, la fuente decisiva del poder.

D.3. Varias obras o autores:

A modo de ejemplo, la referencia quedaría del siguiente modo: (Castells, 1997, 2003; Becerra, 2006; Gumbrecht, 2011).

D.4. Referencias

La bibliografía incluye todas las fuentes y referencias citadas o utilizadas en el texto (libros, artículos o capítulos de libros, artículos de publicación periódica, tesis, ponencias) y debe ser incluida al final del trabajo ordenándola alfabéticamente por autor/a. Los datos que deben incluirse son: Apellido, Nombre. (Año) *Título*. Ciudad: Editorial.

Al citar una fuente “*on line*” se usarán los lineamientos generales para citar en formato impreso. Se deberá consignar autor/a, si está dado, *el título*, la fecha de publicación o de actualización, si se encuentra disponible, el realizador, si se encuentra disponible, fecha de acceso y el URL o la dirección electrónica.

D.5. Notas ampliatorias

Las notas deben ser incluidas como **notas a pie de página**.

-Utilizar números arábigos (no romanos). Fuente: Times New Roman del 10

-Notas en pie de página: numeradas y en la misma página donde son mencionadas en el texto.

-Se recomienda utilizar sólo las notas a pie de página estrictamente necesarias.

E. TABLAS, GRÁFICOS E IMÁGENES

Deben ser presentadas en archivo de Excel (.xls) en dos copias. Se debe incluir referencia de su ubicación en el texto de Word. Deben estar diseñados en escala de grises.

Las imágenes deben enviarse en formato EPS (.eps) o Tiff (.tif) o JPG (.jpeg), y en escala de grises o a color. También se debe incluir referencia de su ubicación en el texto de Word.

F. CONSULTAS

Escribir a: inmediaciones@ort.edu.uy

O bien presentar una nota a la Universidad ORT Uruguay dirigida al Comité de Redacción de *Inmediaciones de la Comunicación*, Escuela de Comunicación de la Facultad de Comunicación y Diseño de la Universidad ORT Uruguay.

Dirección: Cuareim 1451, Montevideo, Uruguay.

G. PARA LA PREPARACIÓN DE LOS ENVÍOS. PRIVACIDAD Y NOTA DE COPYRIGHT

Antes de su envío, los autores deben chequear que se cumpla con los requisitos establecidos:

1. Si está enviando a una sección de la revista que se revisa por pares, tiene que asegurarse que han seguido las instrucciones que permitirán la revisión ciega del artículo. Es necesario esforzarse para evitar que la identidad de los autores y de los revisores sea conocida por ellos:

-Los autores del documento deben eliminar sus nombres del texto. (Debe estar acompañado de un archivo separado con los siguientes datos personales del autor/es: nombre completo, áreas de investigación o interés, procedencia-afiliación institucional actual, dirección postal, dirección electrónica, teléfonos, fecha).

-Con los documentos de Microsoft Office, la identidad del autor debe ser eliminada también de la propiedades del archivo (ver bajo Archivo en Word), pulsando sobre lo siguiente, comenzando por Archivo en el menú principal de la aplicación Microsoft: Archivo > Guardar Como > Herramientas (o Opciones en una Mac) > Seguridad > Eliminar información personal de las propiedades del archivo al guardar > Guardar.

-Con PDFs, el nombre del autor debe ser eliminado también de las Propiedades del Documento encontradas bajo Archivo en el menú principal de Adobe Acrobat.

2. El envío no ha sido publicado previamente, ni se ha presentado a otra revista (o se ha proporcionado una explicación en Comentarios al editor).

3. El fichero enviado está en formato OpenOffice, Microsoft Word, RTF o WordPerfect.

4. Se han añadido direcciones web para las referencias donde ha sido posible.

5. El texto tiene interlineado simple; el tamaño de fuente es 12 puntos; se usa cursiva en vez de subrayado (exceptuando las direcciones URL); y todas las ilustraciones, figuras y tablas están dentro del texto en el sitio que les corresponde y no al final del todo.

6. El texto cumple con los requisitos bibliográficos y de estilo indicados en las normas APA.

-Declaración de privacidad

Los nombres y direcciones de correo-e introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por esta revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

-Nota de copyright

Es posible copiar, comunicar y distribuir públicamente su contenido siempre que se cite a los autores individuales y el nombre de esta publicación, así como la institución editorial. El contenido de esta revista no puede utilizarse con fines comerciales.

Style guide for article submission

This is a guide for the submission of articles for *Inmediaciones de la Comunicación*, academic magazine of the School of Communication, Faculty of Communication & Design, Universidad ORT Uruguay.

Inmediaciones de la Comunicación is an arbitrated and indexed academic magazine edited, since 1998, by the School of Communication, Faculty of Communication & Design, of Universidad ORT Uruguay. *Inmediaciones de la Comunicación* divulges unpublished articles and, as a complement, other genres of academic writing and interviews to experts in the field of Communication and other related areas of study. Its' main objective is the diffusion of the theoretic and investigative production, putting unpublished texts into circulation in addition to written materials which are previously selected by the Editorial Council with the participation of external arbitrators. The content is directed towards researchers, professors, and postgraduate and graduate students'. The publication accepts texts in spanish, english and/or portuguese. The authors do not have to pay any cost for the processing and submission of the articles to the magazine.

A. REVISION PROCESS BY PEERS

All the texts-manuscripts received have to comply with different evaluation stages. In the first place, the articles are revised by the Editorial Council, the Director and/or Editors. Those articles that adjust to the established disciplinary appropriacy, fulfill the standards and editorial objectives of the magazine, and the thematic focus proposed, continue to the following stage: the submission to external assessors. *Inmediaciones de la Comunicación* uses the arbitration protocol strictly for the evaluation of each article. The article will be evaluated by at least two experts in the field who will determine: a) acceptance and publishing, b) revision, rewriting and acceptance, c) rejection of the proposal. In the case of disagreement in the verdict, the text will be sent to a third arbitrator whose sentence will define the publishing in the magazine. The results of the evaluation process will be unappealable in every case.

B. GENERAL ASPECTS OF THE ARTICLES (THEY MUST INCLUDE):

- Title in spanish or portuguese and in english
- A summary or abstract in spanish or portuguese and in english (maximum 200 words)
- Five (5) words or keywords in spanish or portuguese and in english.
- Information of the author or authors (nationality, institutional affiliation, email, etc)
- Text and paratexts (tables, graphics and images –see submission style later)
- References
- Appendices
- At the end of the article a curriculum review of the author or authors has to be included with no more than 200 words for each review.
- The articles must be submitted to the following email: inmediaciones@ort.edu.uy

B.1. Send two digital copies of the article

- One copy has to be anonymous (showing the title only).
- The other copy has to present the title of the article and needs to have the following personal details of the author or authors: full name, research fields or interests, origin and institution they currently belong to, postal address, electronic address, telephones and date.

C. SPECIFIC ASPECTS OF THE ARTICLES (THEY MUST INCLUDE):

- **Title:** It should never exceed the 65 characters (including spaces).
- **Subtitle:** In case the title DOESN'T exceed the 30 characters, it is allowed to add a subtitle which can not exceed the 60 characters itself (including spaces).
- **Text:** It must not exceed the **10.000 words** including bibliographic notes (to count the words in a Word document, you must go to Tools and click in *count words...*).

C.1. Format of the article

Title: Alignment: Centred. Font size: Times New Roman 24. Style: Italics Bold

Main Subtitle: Alignment: Centred. Font size: Times New Roman 14. Style: Italics Bold

Internal subtitles: Alignment: Justified. Font size: Times New Roman 12. Style: Bold

Body of the text: Alignment: Justified. Font size: Times New Roman 12. Style: Normal

Simple interlinear space

The pages must not be numbered

C.2. For the submission of reviews

Reviews have to be made about editorial news that do not surpass a period of three years since the edition and the number of the magazine.

It is expected that the review will provide a critic insight of the content and the contribution of the piece to the addressed subject. The objective of the reviewed work has to be signalled, its method, structure and an evaluation of the results needs to be proposed, including the original aspects of the reviewed text. The evaluation of the reviews received is carried out by the Editorial Council.

The extension limit will be of **3000 words** (including quotes, notes, etc)

The author/authors need to put their name, surname, and institutional affiliation.

The bibliographic references in the body of the text, the quotes at the foot, and the revised bibliography have to follow the same criteria outlined for the articles.

D. REFERENCES, QUOTES, BIBLIOGRAPHY

Inmediaciones de la Comunicación is an academic magazine that uses the style guide of the American Psychological Association (APA). For this reason, we ask for the APA requirements to be taken into account for making quotes, parenthetical accreditations, ordering the data in the references, graphic highlights and other key considerations that have to be considered at the moment of creating the document.

Look out for:

[https://www.hse.ru/data/2013/12/06/1336424472/APA%206th%20Edition%20\(1\).pdf](https://www.hse.ru/data/2013/12/06/1336424472/APA%206th%20Edition%20(1).pdf)

<http://www.suagm.edu/umet/biblioteca/pdf/GuiaRevMarzo2012APA-6taEd.pdf>

Look out for:

Basics of APA Style tutorial

<http://www.apastyle.org/learn/tutorials/basics-tutorial.aspx>

Rapid APA Style guide (6th)

http://www.library.dal.ca/Files/How_do_I/pdf/apa_style6.pdf

Among the more frequent considerations and requirements of the APA norm we can find:

D.1. Textual quotations

The text has to be used between inverted commas “...” and include, while using parenthesis, at the end of the quoted text: Last Name, publication date and page —for example-: (Bourdieu, 1998:47). At the end it has to be listed as Bibliography with the complete details and it must stick to the APA style guide.

D.2. Paraphrasing

In some cases, a textual quote is not made, that is to say, as it was originally written by the author whose ideas we are addressing. Instead, his ideas or main arguments are considered but the words adopted by the author are not used. In this case the reference to the author can be mentioned at the end of the paragraph in the system author-year.

Examples

We can also think about the networks of communication and how they process knowledge and ideas to create and destroy confidence, the decisive source of power. (Castells, 2009)

We can also think as Castells points out (2009) about the networks of communication and how they process knowledge and ideas to create and destroy confidence, the decisive source of power.

D.3. Numerous works or authors:

As an example, the reference could remain as follows: (Castells, 1997, 2003; Becerra, 2006; Gumbrecht, 2011).

D.4. Reference

Bibliography includes all the sources and references quoted or used in the text (books, articles or book chapters, sporadically published articles, thesis, presentations) and has to be included at the end of the work ordering it alphabetically by author or authors. The data that has to be included is: Surname, Name, (Year) Title. City: Publishing house.

To quote a source *“on line”* the general guidelines have to be used to quote in a printed format. Author or authors should be mentioned, and, if it is given, the title, the date of release or update, if it is available, the producer, the date of access and the URL or electronic address.

D.5. Additional notes

The notes have to be included as **foot notes**.

Use arabic numerals (not roman). Font size: Times New Roman 10.

Foot notes: numbered and in the same page in where they are mentioned in the text.

It is recommended to use only the strictly necessary foot notes.

E. TABLES, GRAPHICS AND IMAGES

They must be presented in an Excel file (.xls) in two copies. A reference of its location has to be included in the Word text. They have to be designed in greyscale.

The images must be sent in format EPS (.eps) or Tiff (.tif) or JPG (.jpeg), and grayscale or color. It is also necessary to include a reference of its location in the Word text.

F. QUERIES

Write to: inmediaciones@ort.edu.uy

Or present a note to Universidad ORT Uruguay addressed to the Drafting Committee of *Inmediaciones de la Comunicación*, School of Communication, Faculty of Communication & Design, Universidad ORT Uruguay.

Address: Av. Uruguay 1185, Montevideo, Uruguay.

G. FOR THE PREPARATION OF THE SUBMISSIONS. PRIVACY AND COPYRIGHT NOTICE

Before sending the material, the authors must check that it complies with the established requirements:

1. If you are sending for a section of the magazine that is revised by peers, you have to make sure that the instructions that will allow for a blind revision of the article were followed. It is necessary to make an effort in order to avoid that the identity of the authors or the correctors is known:

-The authors of the document must delete their names of the text. (It has to be accompanied by a separate file with the following personal data of the authors: full name, research fields or interests, origin and institution to which they currently belong, postal address, electronic address, telephones and date).

-With Microsoft Office documents, the identity of the author must be deleted of the file properties as well (see below Word File), clicking on the following, starting by File in the main menu of the Microsoft application: File > Save As > Tools (or Options in a Mac) > Security > Delete personal information from the properties of the file while saving > Save.

-With PDFs, the name of the author has to be deleted from the Properties of the Document found below File in the main menu of Adobe Acrobat.

2. The submitted has not been published before, nor has it been presented to another magazine (or an explanation has been provided in Comments to the editor).

3. The catalogue sent is in OpenOffice format, Microsoft Word, RTF or WordPerfect.

4. Web addresses have been added for the references wherever possible.

5. The text has simple line spacing; the font size is 12; italics are used instead of underlying (except for URL addresses); and all of the illustrations, figures and tables are within the text in the corresponding place and not at the end of the document.

6. The text complies with all the bibliographic requirements and those of style suggested in the APA guidelines.

Declaration of privacy

The names and email addresses appearing in this magazine will be used exclusively for the purposes stated by the magazine and will not be available for any other purpose or person.

Copyright notice

It is possible to copy, communicate and distribute the content publicly if the individual authors are quoted and the name of the publication is included, in addition to the publishing institution. The content of the magazine can not be used with commercial purposes.

Normas de estilo para a apresentação de artigos

Manual para a apresentação de artigos para *Inmediaciones de la Comunicación*, revista acadêmica da Escola de Comunicação da Faculdade de Comunicação e Desenho da Universidad ORT Uruguay.

Inmediaciones de la Comunicación é uma revista acadêmica arbitrada e indexada que edita, desde 1998, a Escola de Comunicação da Faculdade de Comunicação e Desenho da Universidad ORT Uruguay. *Inmediaciones de la Comunicación* publica artigos inéditos e de maneira complementar, outros gêneros da redação acadêmica e entrevistas a referentes do campo da Comunicação e disciplinas afins. Seu objetivo principal é a divulgação da produção teórica e de investigação, colocando em circulação textos inéditos e material escrito previamente selecionados pelo Conselho Editorial com a intervenção de árbitros externos. Seu conteúdo é voltado para pesquisadores, professores e estudantes de graduação e pós-graduação. A publicação recebe textos em espanhol, inglês e/ou português. Os autores não pagam preço nenhum pelo processamento e envio dos artigos à revista.

A. PROCESSO DE REVISÃO POR PARES

Todos os textos ou manuscritos recebidos cumprem com diferentes etapas de avaliação. Em primeiro lugar, os artigos são revisados pelo Conselho Editorial, pelo Diretor e/ou Editores. Aqueles artigos que se ajustarem à pertinência disciplinar estabelecida, atenderem as normas e os objetivos editoriais da revista e tiverem o enfoque temático proposto, passam à seguinte etapa: o envio a avaliadores externos. *Inmediaciones de la Comunicación* utiliza para a avaliação de cada artigo o protocolo de arbitragem cega. Cada artigo será avaliado pelo menos por dois expertos no tema, quem determinarão: a) aceitar e publicar, b) revisar, reelaborar e aceitar, c) rejeitar a proposta. Caso haja discrepância nos ditames, o texto será enviado a um terceiro árbitro, cujo ditame definirá se será publicado na revista. Os resultados do processo de avaliação serão inapeláveis em todos os casos.

B. ASPECTOS GERAIS DOS ARTIGOS (DEVEM INCLUIR):

- Título em espanhol ou português e em inglês
- Um resumo ou abstract em espanhol e em inglês (200 palavras no máximo)
- Cinco (5) palavras chave ou keywords em espanhol ou português e em inglês.
- Dados do autor ou os autores (nacionalidade, filiação institucional, e-mail, etc)
- Texto e paratextos (tabelas, gráficos e imagens —ver abaixo modo de apresentação—)
- Referências
- Apêndices
- No final do artigo deve-se incluir a resenha curricular do autor ou autores de não mais de 200 palavras para cada resenha
- Os artigos deverão se enviar a: inmediaciones@ort.edu.uy

B.1. Enviar duas cópias digitais do artigo

- Uma cópia com caráter anônimo e apenas o título do trabalho
- A outra cópia com o título do artigo deve se acompanhar dos seguintes dados pessoais do autor/es: nome completo, áreas de investigação ou interesse, procedência-afiliação institucional atual, endereço postal, endereço eletrônico, telefones, data.

C. ASPECTOS ESPECÍFICOS DOS ARTIGOS (DEVEM INCLUIR):

- Do Título:** Não deve superar os 65 caracteres (incluindo espaços)
- Do Subtítulo:** Caso o título NÃO supere os 30 caracteres, pode-se adicionar um subtítulo que não deve superar os 60 caracteres (incluindo os espaços)
- Do texto:** Não deve superar as **10.000 palavras** incluindo notas bibliográficas (para contar as palavras de um documento de Word, deve se dirigir à opção Ferramentas e clicar em “contar palavras”).

C.1. Formato do artigo

Título: Alinhamento: Centrado. Fonte: Times New Roman tamanho 24. Estilo: Negrito Itálico

Subtítulo Principal: Alinhamento: Centrado. Fonte: Times New Roman tamanho 14. Estilo: Negrito Itálico

Subtítulos internos: Alinhamento: Justificado. Fonte: Times New Roman tamanho 12. Estilo: Negrito

Corpo do Texto: Alinhamento: Justificado. Fonte: Times New Roman tamanho 12. Estilo: Normal

- Espaço interlinear simples
- As páginas não devem estar numeradas

C.2. Para a apresentação de resenhas

As resenhas devem se realizar sobre novidades editoriais que não superem um lapso de três anos entre seu ano de edição e o ano do número da revista.

Espera-se que a resenha contribua com uma reflexão crítica do conteúdo e os aportes da obra à temática abordada. Deve-se pontuar o objetivo do trabalho resenhado, o método, a estrutura e propor uma avaliação dos resultados e aspectos originais do texto resenhado. A avaliação das resenhas recebidas é realizada pelo Comitê Editorial.

O limite de extensão é de **3000 palavras** (incluindo citações, notas, etc).

O autor(es) ou autora(s) deve colocar seu nome, sobrenome e qual a sua instituição.

As referências bibliográficas no corpo do texto, as citações ao pé da página e a bibliografia consultada devem seguir os mesmos critérios indicados para os artigos.

D. REFERÊNCIAS, CITAÇÕES, BIBLIOGRAFIA

Inmediaciones de la Comunicación é uma revista acadêmica que aplica a norma de estilo da American Psychological Association (APA). Por isso, solicitamos que sejam tomados em consideração os requisitos estabelecidos pela APA para citações, acreditações parentéticas, ordem dos dados nas referências, destaques gráficos e outras considerações chaves que devem se considerar no momento de elaborar o documento.

Leia-se:

[https://www.hse.ru/data/2013/12/06/1336424472/APA%20Manual%206th%20Edition%20\(1\).pdf](https://www.hse.ru/data/2013/12/06/1336424472/APA%20Manual%206th%20Edition%20(1).pdf)

Leia-se:

<http://www.suagm.edu/umet/biblioteca/pdf/GuiaRevMarzo2012APA-6taEd.pdf>

Leia-se:

Tutorial básico da APA Style

<http://www.apastyle.org/learn/tutorials/basics-tutorial.aspx>

Guia Rápido da APA Style (6th)

http://www.library.dal.ca/Files/How_do_I/pdf/apa_style6.pdf

Entre as considerações e requisitos mais frequentes da norma APA encontram-se:

D.1. Citações textuais

Deve-se trabalhar o texto entre aspas “...” e entre parêntesis incluir, no final do texto citado: Sobrenome, Ano de edição e página —exemplo—: (Bourdieu, 1998: 47). No final deve se listar como Bibliografia com os dados completos, segundo as normas de estilo APA.

D.2. Paráfrases

Em alguns casos, não se realiza uma citação textual tal como foi escrita originalmente pelo autor, cujas ideias estamos reconhecendo, se não que se obtêm suas ideias ou argumentos centrais, mas sem utilizar as palavras do autor. Nesse caso pode-se colocar no final do parágrafo a referência ao autor no sistema autor-ano.

Exemplos:

Também podemos pensar as redes de comunicação e como estas processam o reconhecimento e as ideias para criar e destruir a confiança, a fonte decisiva do poder. (Castells, 2009)

Também podemos pensar como assinala Castells (2009) as redes de comunicação e como estas processam o conhecimento e as ideias para criar e destruir a confiança, a fonte decisiva do poder.

D.3. Várias obras ou autores

A modo de exemplo, a referência ficaria assim: (Castells, 1997, 2003; Berra, 2006; Gumbrecht, 2011).

D.4. Referências

A bibliografia inclui todas as fontes e referências citadas ou utilizadas no texto (livros, artigos ou capítulos de livros, artigos de publicação periódica, teses, palestras) e deve ser incluída no final do trabalho ordenando-a alfabeticamente por autor/a. Os dados que devem se incluir são: Sobrenome, Nome. (Ano) *Título*. Cidade: Editorial.

Ao referenciar uma fonte “on line” se usarão os lineamentos gerais para referenciar em formato impresso. Deve-se consignar autor/a, se estiver dado, o título, a data de publicação ou de atualização, se estiver disponível, o realizador, se estiver disponível, data de acesso e a URL ou endereço eletrônico.

D.5. Notas ampliatrias

As notas devem ser incluídas como **notas ao pé da página**.

-Utilizar números arábicos (não romanos). Fonte: Times New Roman de tamanho 10.

-Notas ao pé da página: numeradas e na mesma página onde são mencionadas no texto.

-Recomenda-se utilizar só as notas ao pé da página estritamente necessárias.

E. TABELAS, GRÁFICOS E IMAGENS

Devem ser apresentadas em arquivo de Excel (.xls) em duas cópias. Deve-se incluir referência de sua localização no texto de Word. Devem estar desenhados em escala de cinza.

As imagens devem se enviar em formato EPS (.eps) ou Tiff (.tif) ou JPG (.jpeg), e em escala de cinza ou a cores. Também deve-se incluir a referência da sua localização no texto de Word.

F. CONSULTAS

Escrever a: inmediaciones@ort.edu.uy

Pode-se apresentar uma nota à Universidad ORT Uruguay dirigida ao Comitê de Redação de *Inmediaciones de la Comunicación*, Escola de Comunicação da Faculdade de Comunicação e Desenho da Universidad ORT Uruguay.

Endereço: Av. Uruguay 1185, Montevideú, Uruguai.

G. PARA A PREPARAÇÃO DOS ENVIOS: PRIVACIDADE E NOTA DE COPYRIGHT

Antes do seu envio, os autores devem verificar o cumprimento dos requisitos estabelecidos:

1. Se estiver enviando a uma seção da revista que é revisada por pares, tem que se assegurar de ter seguido as instruções que permitirão a revisão cega do artigo. É necessário se esforçar para evitar que a identidade dos autores e dos revisores seja conhecida por eles:

-Os autores do documento devem eliminar seus nomes do texto. (Deve estar acompanhado de um arquivo separado com os seguintes dados pessoais do autor/es: nome completo, áreas de investigação ou interesse, procedência-afiliação institucional atual, endereço postal, endereço eletrônico, telefones, data).

-Com os documentos de Microsoft Office, a identidade do autor deve ser eliminada também das propriedades do arquivo (ver abaixo Arquivo em Word), clicando na opção Arquivo no menu principal do Microsoft: Arquivo > Salvar como > Ferramentas (ou Opções caso estiver utilizando uma Mac) > Segurança > Remover informações pessoais das propriedades do arquivo ao salvar > Salvar.

Com PDFs, o nome do autor deve ser eliminado também das Propriedades do Documento, encontradas abaixo da opção Arquivo no menu principal de Adobe Acrobat.

2. O envio não tem sido publicado previamente, nem tem se apresentado a outra revista (ou tem se proporcionado uma explicação em Comentários ao editor).

3. O arquivo enviado está em formato OpenOffice, Microsoft Word, RTF ou WordPerfect.

4. Adicionam-se endereços web para as referências sempre que for possível.

5. O texto tem entrelinhado simples; o tamanho de fonte é de 12 pontos; usa-se itálico em lugar de riscado (excetuando os endereços URL); todas as ilustrações, figuras e tabelas estão dentro do texto no lugar que corresponde e não no final de tudo.

6. O texto cumpre com os requisitos bibliográficos e de estilo estabelecidos nas normas APA.

Declaração de privacidade

Os nomes e e-mails colocados nesta revista se usarão exclusivamente para os fins declarados pela revista e não estarão disponíveis para nenhum outro propósito ou pessoa.

Nota de copyright

É possível copiar, comunicar e distribuir publicamente seu conteúdo sempre que sejam referenciados os autores individuais e o nome da publicação, assim como a instituição editorial. O conteúdo desta revista não pode se utilizar com fins comerciais.

Declaración de originalidad y cesión de derechos del trabajo escrito

Lugar y Fecha.....

Comité Editorial
Revista *InMediaciones de la comunicación*
Escuela de Comunicación
Facultad de Comunicación y Diseño
Universidad ORT Uruguay

Por medio de la presente certifico que el artículo:
..... que se presentó a la revista académica *InMediaciones de la comunicación* editada por la Escuela de Comunicación de la Universidad ORT Uruguay no ha sido publicado previamente y me comprometo a no someterlo a consideración de otra publicación mientras esté en proceso de evaluación, ni posteriormente en caso de ser aceptado para su publicación.

Declaro asimismo que los contenidos del artículo son producto de mi directa contribución intelectual.

Declaro que todos los materiales están libres de derecho de autor y me hago responsable de cualquier litigio o reclamación relacionada con derechos de propiedad intelectual, exonerando de responsabilidad a la Universidad ORT Uruguay.

En caso de que el artículo presentado sea aceptado, autorizo de manera ilimitada en el tiempo a la Escuela de Comunicación, de la Facultad de Comunicación y Diseño, de la Universidad ORT Uruguay para que incluya el texto en la Revista *InMediaciones de la Comunicación* y pueda reproducirlo, distribuirlo, exhibirlo y comunicarlo tanto en el país como en el extranjero por medios impresos, electrónicos, CD, Internet u otro medio conocido o por conocer.

Nombre y Apellido

Firma

Declaration of originality and transfer of rights of the written assignment

Place and Date.....

Editorial Committee
InMediaciones de la comunicación Magazine
School of Communication
Faculty of Communication & Design
Universidad ORT Uruguay

I hereby certify that the article:
..... that was submitted to the academic magazine *InMediaciones de la comunicación* edited by the School of Communication of Universidad ORT Uruguay has not been published previously and therefore I pledge not to offer it into the consideration of any other publication while it is being evaluated, nor afterwards in the case of being accepted for publishing.

I declare as well that the contents of the article are the product of my direct intellectual contribution.

I assure all the materials are free of copyright and I make myself responsible of any lawsuit or complaint related with the intellectual property rights, exonerating Universidad ORT Uruguay of any responsibility related with this matter.

In case the submitted article is accepted, I authorize the School of Communication, Faculty of Communication & Design, of Universidad ORT Uruguay to use it freely with no time restrictions, and to include the text in the magazine *InMediaciones de la Comunicación* with the aim of reproducing, distributing, exhibiting and communicating it both inside the country or abroad through printed, electronic means, CD, the Internet, or any other means known or yet unknown.

Full Name

Signature

Declaração de originalidade e cessão de direitos do trabalho escrito

Lugar e Data.....

Comitê Editorial
Revista *InMediaciones de la comunicación*
Escola de Comunicação
Faculdade de Comunicação e Desenho
Universidad ORT Uruguay

Por meio da presente certifico que o artigo:
..... que apresentou-se à revista acadêmica *InMediaciones de la comunicación* editada pela Escola de Comunicação da Universidad ORT Uruguay não foi submetido à publicação e comprometo-me a não submetê-lo a consideração de outra publicação enquanto esteja em processo de avaliação, nem posteriormente em caso de ser aceito para sua publicação.

Declaro também que o conteúdo do artigo é produto da minha direta contribuição intelectual.

Declaro que todos os materiais estão livres de direito do autor e faço-me responsável de qualquer litígio ou reclamação relacionada com direitos de propriedade intelectual, exonerando de responsabilidade a Universidad ORT Uruguay.

Caso o artigo apresentado seja aceito, autorizo de maneira ilimitada no tempo à Escola de Comunicação, da Faculdade de Comunicação e Desenho, da Universidad ORT Uruguay para que inclua o texto na Revista *InMediaciones de la Comunicación* e possa reproduzi-lo, distribuí-lo, exibi-lo e comunicando-o tanto no país quanto no estrangeiro por meios impressos, eletrônicos, CD, Internet ou outro meio conhecido o por se conhecer.

Nome e Sobrenome

Assinatura

VOL. 12 / Nº 2 - FEBRERO, 2018



Educando para la vida

ISSN: 1510-5091 - ISSN DIGITAL: 1688-8626
DOI 10.18861/IC.2017.12.2