

caiana

Sandra M. Szir

Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo.
La ilustración de noticias en la prensa periódica en
Buenos Aires (1850-1910)

Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica en Buenos Aires (1850-1910)

Sandra M. Szir

Introducción

En Buenos Aires en la década de 1890 la adopción de la técnica del fotograbado de medio tono produjo una expansión de la capacidad de multiplicación de imágenes y transformó los modos de comunicación visual en la prensa periódica ilustrada así como en otros objetos impresos. Conjuntamente con factores económicos, sociales, políticos y culturales, la tecnología del fotograbado acompañó la industrialización de los procesos de impresión e implicó la posibilidad de reproducción de fotografías e ilustraciones en el soporte del papel impreso a bajo costo y a gran escala. En el terreno de las publicaciones periódicas este hecho representó el origen del fotoperiodismo como práctica profesional y modalidad social de información visual.

Sin embargo, los lectores del siglo XIX conocían ya el emplazamiento de figuras en las páginas de los periódicos y el consumo de imágenes constituía un hábito cultural que transformaría paulatinamente la experiencia de la cultura visual urbana.¹ En efecto, el *Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales de Buenos Aires* publicado en 1835 por el litógrafo ginebrino César Hipólito Bacle² –al cual le siguió inmediatamente el periódico *El Museo Americano* (1835-1836)– (**Figura 1**) había fundado la prensa periódica ilustrada en Argentina.³ A lo largo del siglo XIX estos primeros impresos fueron sucedidos por otras

iniciativas editoriales de diversa índole que construyeron sus estrategias comunicativas sobre las expectativas visuales de los lectores.

Los periódicos ilustrados del siglo XIX utilizaron las tecnologías disponibles tanto del grabado artístico como comercial⁴ y establecieron un “régimen visual de ilustración de noticias”,⁵ lejos aún del fotoperiodismo de comienzos del siglo XX. Este conjunto extenso y heterogéneo de iconografías, materialidades y rasgos visuales diversos, articuló funciones documentales y expresivas, registro e ideología, narrativa de información periodística y creación artística en una pluralidad de sentidos. Dentro de este amplio corpus, el foco de este ensayo está orientado hacia un tipo singular de representación, el reporte visual de eventos contemporáneos,⁶ una clase de noticia ilustrada que, por diversos motivos y con distintos rasgos, emergió en Buenos Aires en la década de 1860. Se trata entonces del encuentro entre representaciones de un hecho de actualidad y un medio particular: la prensa periódica ilustrada. Una prensa periódica que le asignó a lo visual un espacio destacado y se constituyó en un fenómeno de valor cultural significativo.

El *Correo del Domingo* (1864-1868/1879-1880) (**Figura 2**) fue uno de los primeros periódicos que desplegó este registro de actualidad ilustrada, acompañado con otros contenidos. La modalidad se desarrolló luego en forma eventual en periódicos culturales de las décadas del 70 y del 80, y particularmente en *El Sud Americano* (1888-1891) (**Figura 3**). Se instaló entonces después de 1890 acompañando el crecimiento de la prensa conjuntamente con el recurso de la fotografía impresa y se impuso con el primer semanario ilustrado publicado en Buenos Aires que alcanzó un carácter masivo, *Caras y Caretas* (1898-1939) (**Figura 4**).

Reiteradamente se ha destacado la poca atención que, desde distintos enfoques, se presta a los aspectos formales de los medios de prensa. Se afirma que mientras los estudios de comunicación visual relegan el texto, los trabajos sobre periodismo muestran escaso interés por los dispositivos visuales, con frecuentes generalizaciones o descripciones reducidas a la simple distinción entre fotografías e ilustraciones. Sin embargo, la valoración reciente hacia las publicaciones

periódicas como objeto singular de investigación ha hecho emerger dentro de la historia del arte, los estudios visuales y los trabajos sobre comunicación, una literatura crítica de relevancia que aborda las imágenes desde distintas perspectivas.⁷

El emplazamiento de ilustraciones que refieren a un suceso de la actualidad en los periódicos remite no solo al género de noticias sino también a problemas que conciernen a las estrategias narrativas de los modos visuales, a la confianza que el siglo XIX tenía en la representación y su eficacia como documento y a su vez a la creencia en el valor emanado de la subjetividad del punto de vista del artista como testigo de un hecho.⁸ Pero una mirada comparativa al desarrollo de este género de ilustraciones entre los periódicos europeos y los locales indica una importante disparidad en relación a las condiciones materiales de posibilidad y los modos de producción de noticias en uno y otro lado. Los periódicos europeos ilustrados, con una circulación y cantidad de lectores significativamente mayores, conseguían sustentar importantes estructuras materiales de producción y distribución. Esto incluía a menudo gran cantidad de trabajadores con artistas reporteros enviados al lugar de los hechos y espacios de producción con grabadores profesionales que copiaban y grababan las imágenes que los ilustradores enviaban.

Con respecto al medio local existe escasa documentación al respecto, sin embargo la evidencia de los propios periódicos ofrece una guía para comprender las articulaciones entre los modos de trabajo y las modalidades de representación en el marco discursivo de la publicación producidas por actores sociales que trabajaban en condiciones específicas. ¿De qué modo se producían las imágenes? ¿Quiénes eran los artistas y cómo interactuaban con los escritores, reporteros y editores? ¿Qué lugar ocupan en los modos de producción las negociaciones entre la observación, las tecnologías de reproducción, las convenciones de representación y las vinculaciones entre el texto y la imagen en el régimen visual de las publicaciones periódicas ilustradas del periodo? La perspectiva de la materialidad permite observar la confluencia entre el funcionamiento de las imágenes, la información cultural que

portan y el soporte material e institucional que habilitó y difundió su visión y consumo.

Actualidad y documento. La *Revista del Plata* y el *Correo del Domingo*

Si bien el carácter fragmentario de las colecciones públicas locales limita la posibilidad de un diagnóstico de conjunto, 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. A medida que la producción local de imágenes devino más abundante, las iconografías se ampliaron a la ficción y a la sátira, a representaciones del espacio circundante de lugares conocidos o edificios públicos en el marco urbano, a lo que se sumaba en ocasiones el registro de eventos contemporáneos políticos o militares.

Los primeros ejemplos de prensa periódica ilustrada publicada en Buenos Aires se apropiaron del modelo de lo que fue considerada la primera generación⁹ de periódicos ilustrados europeos iniciada en Londres con la aparición del *Penny Magazine* en 1832.¹⁰ Estos impresos inaugurales tuvieron por objeto difundir aspectos de las artes y ciencias con aspiraciones didácticas y sus contenidos concernían a todo lo que estimaban como *conocimiento útil*. Sus imágenes proveyeron material visual a publicaciones similares en distintos lugares del mundo a través de la copia directa, el plagio, o producto de la adquisición de las planchas de madera grabadas que la revista vendía en el mercado internacional una vez utilizadas.

Los primeros periódicos ilustrados argentinos¹¹ presentan programas y temas análogos a los europeos.¹² Las funciones que se le atribuían a las imágenes en tales marcos se expresaban en los textos que sostenían la noción de que las imágenes, junto al discurso escrito, “son susceptibles de adquirir un poder incalculable en la enseñanza indispensable para la educación”.¹³ La capacidad de reproducción

tecnológica y su incorporación en la prensa fue asistida entonces por una curiosidad visual de todo cuanto pudiera mirarse, para lo cual, como lo indica *El Museo Americano*, los editores aspiraban difundir “todo lo que sea digno de fijar la atención y las miradas”.¹⁴ La misión pedagógica se integra con el propósito de entretenimiento en la producción de una suerte de enciclopedia que como tal, se presenta también de utilidad moral por el servicio brindado tanto a los niños como a las capas sociales “menos instruidas”. Se lee en estos términos un eco de las pretensiones del *Penny Magazine*, o del *Magasine Pittoresque* francés que ofrecía también a un precio asequible contenidos que abarcaban múltiples temas con un interés pedagógico proponiendo una alianza entre texto e imagen.

La técnica utilizada en estas primeras publicaciones argentinas para la reproducción de las imágenes junto a la tipografía fue la litografía, proceso de impresión descubierto en Munich por Alöis Senefelder a fines de la década de 1790 que utilizaba una piedra caliza como matriz de reproducción en el papel. En Buenos Aires, la primera firma litográfica fue establecida en 1828 por Bacle –Bacle & Cia. denominada a partir de 1829 Litografía del Estado– y constituyó una de las condiciones de posibilidad para el surgimiento de los periódicos ilustrados y de una cultura visual que ampliaba sus posibilidades de multiplicación afectando todos los campos de la vida social.

El propósito didáctico de los periódicos ilustrados de la década de 1830 se prolonga en el tiempo. En 1853, la *Revista del Plata* –redactada e ilustrada por el ingeniero Carlos E. Pellegrini–¹⁵ utilizó litografías para exhibir “el adelanto material de los pueblos” difundiendo contenidos técnicos, agrícolas, mapas, vistas topográficas y ciencias naturales.¹⁶ Complementaba el interés pedagógico con una producción documental de carácter científico sumado a motivaciones políticas y económicas. Derivadas de viajes exploratorios¹⁷ así como de la actividad del propio Pellegrini como ingeniero y autor de obras públicas,¹⁸ las imágenes de la *Revista del Plata* representaban proyectos arquitectónicos, urbanísticos, dispositivos técnicos hidráulicos o agrícolas, y se presentan como parte de un plan con objetivos constructivos, de dominio de la naturaleza y de

esfuerzo ‘civilizatorio’. Las distintas páginas que componen el “Plano del río Negro levantado por N. Descalzi en 1833”¹⁹ (**Figura 5**) así como otras imágenes del corpus visual de la *Revista del Plata* provenían de expediciones cuyo modo de producción suponía un trabajo de observación y registro que presenta rasgos comunes con la tarea del reportero. Para los naturalistas las imágenes eran parte de su práctica de reconocimiento y representación, una *epistemología visual*²⁰ presente asimismo entre quienes emprendían la tarea de dibujar un acontecimiento que se difundía públicamente en el contexto de un impreso periódico.

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.”²¹ En sus páginas alternaba contenidos culturales y de actualidad, retratos e ilustraciones de ficción con imágenes narrativas que describían hechos contemporáneos. Parte de estas imágenes se refieren a la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) y el estudio iconográfico debe analizarse en vinculación con la materialidad del periódico. Asimismo, resulta imprescindible articular estas perspectivas con la atención a los propósitos a los que esa imagería pudo haber servido en el marco de la cultura impresa y sus contextos sociales, culturales y políticos.

Como denota su título, el periódico aparecía los domingos y mostraba lo que las descripciones de los diarios habían presentado durante la semana. Los editores de periódicos ilustrados sabían que quienes los adquirían eran asimismo lectores de diarios y que a los atributos de la imagen se sumaba otro: la particularidad de la extensión del alcance de la prensa. No existía en el siglo XIX otra alternativa que potenciaba la difusión de imágenes para tan amplios grupos sociales. Por otra parte, la selección de un hecho y los modos de narrarlo conciernen entonces a

políticas editoriales que implican no sólo lo que el periódico desea que el lector conozca sino también lo que pretende que recuerde.

Resulta ya conocido el hecho, como analiza Michèle Martin en el caso de algunos periódicos ilustrados de carácter masivo del siglo XIX en Europa y Canadá durante la guerra franco-prusiana en 1870, que las imágenes difundidas en los mismos estaban alineadas con la construcción de identidades en el contexto de los procesos de formación de las naciones.²² Algunos periódicos ilustrados del siglo XIX construyeron ideológicamente con los textos y las imágenes una identidad en común. Los eventos importantes como guerras, revoluciones o muertes de figuras prominentes estimulaban un interés general y brindaban oportunidad al periódico para atraer lectores reforzando de esta manera un sentimiento colectivo homogeneizado. Estos sentidos se sitúan en una trama de objetos que comparten funciones con la pintura y con la stampa. Roberto Amigo señala que en el caso local la pintura de tema histórico acompañó la expansión del Estado-nación moderno y la necesidad de fijar en la memoria episodios militares y configurar una idea geográfica de territorio nacional.²³ Afirma además que si bien la búsqueda de temas de sentido nacional recurría a un pasado reciente, casi al presente, los artistas contemporáneos al conflicto con el Paraguay no se ocuparon de representarlo.

Esas representaciones se ofrecieron, en cambio, en las publicaciones periódicas. Un análisis comparativo –que excede los límites de este trabajo– debería estudiar de qué modo los periódicos alineados o no con las causas nacionales en Paraguay, Brasil, Uruguay y Argentina informaron acerca de acontecimientos de la guerra y ocasionalmente pretendieron construir en imágenes junto con los textos el punto de vista que discernía a los ‘otros’ del ‘nosotros’.²⁴ Son conocidos los casos de los periódicos paraguayos de discurso oficial *El Centinela* (1867) y *Cabichuí* (1867-1868), el primero publicado en la Imprenta del Estado en Asunción y el segundo producido por soldados en la Imprenta del Ejército en el taller de Paso Pucú, en el frente de batalla. Ambos fueron adoptados como “instrumento de moralización, propaganda y adoctrinamiento y como un eficaz medio de información.”²⁵ Las aproximadamente

400 imágenes de *Cabichuí*, provenientes de artistas casi desconocidos, grabadas en madera por hombres cuya instrucción técnica también se desconoce y con papel y tintas producidos con materias primas locales, desarrollan en un lenguaje popular de estilo gráfico directo, expresivo y claro,²⁶ caricaturas animalizadas de los enemigos, escenas de batallas o alegóricas. *El Centinela* afirmaba que el logro de la expresión de los grabados de su colega devenía del carácter de testigos visuales de quienes realizaban las ilustraciones que portaban una experiencia directa y vivencial de los acontecimientos.

En Brasil, en cambio, los periódicos *Semana Ilustrada* (1823-1882), *A Vida Fluminense* (1868-1875) y *Cabrião* (1866-1867) desplegaron ilustraciones satíricas con opiniones variables. Editados e ilustrados por artistas como Henrique Fleiuss, Angelo Agostini, Antonio Manoel Dos Reis y dirigidos a un público de élite, se manifiestan en ellos el ataque hacia el gobierno brasileiro por la morosidad en las operaciones y la prolongación de una guerra sangrienta, la acusación de enriquecimiento a Uruguay y Argentina a causa de la guerra o la burla hacia el comandante brasileiro el Duque de Caxias. Pero también se visibiliza una alabanza al heroísmo de las tropas brasileiras o el aplauso al triunfo de los vencedores retornando en 1870.²⁷ Estas publicaciones ilustradas brasileiras se situaban “lejos de la realidad de las trincheras. No eran movilizadoras de la población para el esfuerzo de la guerra; al contrario, muchas de sus caricaturas eran francamente antipatrióticas.”²⁸

También en tono satírico el periódico *El Mosquito* –fundado por el editor e ilustrador francés Henri Meyer y dirigido a partir de 1872 por el ilustrador también francés Henri Stein– publicado en Buenos Aires entre 1863 y 1893 dedicó caricaturas al conflicto, pero fue el *Correo del Domingo* probablemente el primer periódico argentino en difundir imágenes ilustrativas de la actualidad. Sin embargo, la guerra no ocupaba la totalidad de sus páginas, junto con algunas noticias e imágenes también había mucho silencio acerca de la campaña, las novedades teatrales y otros contenidos indicaban que la intención de los editores era señalar que la vida continuaba en Buenos Aires. Además de la columna “La semana” firmada por

Bruno, seudónimo de su director Cantilo, el periódico contaba entre sus redactores con Juan María Gutiérrez, Ricardo Gutiérrez, J. M. Estrada, y recibía colaboraciones esporádicas de Eduardo Wilde y de Bartolomé Mitre, entre otros.

Los acontecimientos ligados a la guerra se representan en el *Correo del Domingo* desde el punto de vista del lugar de producción de las noticias, desde una Buenos Aires alejada del campo de batalla como es el caso de “Desembarque en Buenos Aires del General Mitre presidente de la República Argentina jeneral en jefe de los ejércitos aliados el día 26 de febrero de 1867”.²⁹ Se representan también mapas con sentido estratégico: “Posición de Itapirú. Colocación de las Divisiones de la escuadra y del Ejército en el Paso de la Patria”,³⁰ “Plano del pasaje de los aliados al territorio paraguayo en los días 16, 17, 18 de abril 1866”.³¹ Pero también acontecimientos en los cuales el carácter descriptivo de la información visual domina por sobre la narración. A menudo se introducían mínimas referencias textuales o un tenue color en banderas para indicar la nacionalidad de las tropas o los buques como “Esplosión de una chata paraguaya (con una pieza de 68) el 25 de marzo a las tres de la tarde...”,³² “Buques de la 1ª y 2ª división de la escuadra brasilera frente a Corrientes - Vista tomada de a bordo del *Cisne*, el 15 de marzo de 1866”,³³ “Paso de la Patria. El jeneral en jefe del ejército aliado fue con el Dr. Rawson ministro del interior a visitar el lugar del combate el 31 de enero...”,³⁴ “Desembarco en Rosario de fuerzas del ejército argentino del Paraguay”,³⁵ litografiado por J. Pelvilain, “Esplosión de una de las calderas del vapor ‘Marqués de Caxias’ frente a Corrientes, viniendo a su bordo dos batallones de Guardia Nacional de Buenos Aires”,³⁶ “Los jenerales Mitre y Flores se despiden del jeneral Lopez después de la conferencia, pedida por este, el 12 de setiembre” litografía firmada por Henri Meyer que describe el encuentro de los generales Bartolomé Mitre y Venancio Flores con Francisco Solano López. **(Figura 6)**

Escenas de batalla e imágenes de soldados caídos habían sido registradas tanto en fotografías de la firma Bate & Cia. encomendadas por el gobierno uruguayo, así como en dibujos producidos, entre otros, por el

artista viajero y observador científico, el suizo Adolfo Methfessel, quien siguió a los ejércitos durante casi toda la guerra.³⁷ Si bien esas imágenes circulaban en Buenos Aires ya en 1866, éstas no parecen ser las fuentes para las imágenes que publicaba el *Correo del Domingo*. El periódico elude los temas de sangre y las escenas de la vida cotidiana en los campamentos y se concentra, en cambio, en abordajes distanciados, mapas que despliegan sitios estratégicos o técnicos del conflicto o imágenes que presentan los movimientos de quien del lado argentino dirige políticamente la guerra al tiempo de ser el primer presidente de la nación unificada.

En cuanto a los modos de producción de estas imágenes son escasos los registros acerca de la cotidianeidad del trabajo en el interior de los periódicos ilustrados del siglo XIX, tenemos muy poco conocimiento acerca de los modos de composición del *Correo del Domingo*, de quiénes eran los responsables de seleccionar los temas a ilustrar y cómo se definía el emplazamiento de las imágenes. La litografía y el grabado en madera eran las técnicas utilizadas para la reproducción visual, muchas de las imágenes exhiben su firma (Henri Meyer, Adam) y otras la firma del taller litográfico en la que se reproducían, J. Pelvilain.³⁸ Podría especularse que si el grabado en madera permite la reproducción conjunta de texto e imagen en la misma página y a través de la misma prensa, y la litografía demanda una impresión aparte, un tipo de prensa diferente y a menudo un taller separado al de la impresión tipográfica, en las imágenes litográficas podría indicarse una cierta independencia en relación con la información textual, a lo cual se suma que muchas de las narraciones visuales no tienen en el *Correo del Domingo* un correlato discursivo. Mientras que el texto sólo señala el arribo al puerto de Buenos Aires del general Mitre en febrero de 1867 en medio del conflicto bélico, **(Figura 7)** la imagen a doble página presenta en detalle un masivo recibimiento público en el cual una multitud conformada por individuos de diversas clases sociales, militares, civiles, personas a caballo, en carretas o a pie, saludan en una manifestación de apoyo al proceso de organización nacional y también, a la causa de la Triple Alianza y a Mitre como figura conductora por parte del estado argentino.

El Sud-Americano y la Compañía de las noticias ilustradas

El Sud Americano fue editado entre los años 1888 y 1891, periódico cultural y de actualidad, presenta una variedad de imágenes que operan constituyendo al impreso como caso singular por su gran despliegue visual. De 18 páginas y gran formato, dirigido por Cuberto Shoolbred y con dirección técnica de Emilio Gunche, fue editado por la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco y representa uno de los periódicos culturales más profusamente ilustrados de la prensa argentina del siglo XIX. Sus imágenes, emplazadas en las páginas junto con sus textos, o grabadas fuera de texto, a página entera o a doble página, presentan retratos de figuras públicas, vistas, paisajes, y numerosas alusiones a acontecimientos contemporáneos.

Las grandes ilustraciones a doble página, que en vastas disposiciones narrativas, compuestas por distintas escenas presentan información visual pero que a la vez destacan lo trascendental del momento o de los personajes involucrados, ofrecen cuidadosos detalles de los escenarios y describen el entorno del hecho. “Las exequias del General Sarmiento”³⁹ muerto en 1888 en Asunción del Paraguay, muestra distintas escenas del traslado del cuerpo en barco por el Río Paraná y de su funeral. “Buenos Aires-La fiesta de las Flores”⁴⁰ presenta personajes participando del festejo “ataviados con la más grande profusión de lujos naturales y artificiales” en los bosques de Palermo en el que desfilaban “más de 3500 carruajes” “a la altura de cualquier capital europea”. “Buenos Aires-El Puerto Madero. Inauguración de la dársena Sud el 28 de enero de 1889”,⁴¹ “Viaje y visita del presidente de la Argentina a Montevideo con motivo de la clausura del Congreso Internacional Sud-Americano”⁴² y “Buenos Aires (Belgrano). Inauguración de la temporada hípica en el Hipódromo Nacional”⁴³ son otros ejemplos de composiciones descriptivas que insisten y se detienen en los detalles de la vida social de los funcionarios y de las élites. **(Figura 8)**

La presentación de figuras como símbolos públicos se complementa con el impulso institucional y su espacio construido como muestra del desarrollo material de una sociedad

civilizada. Como tema frecuente, se ilustran edificios públicos y privados en el marco urbano de Buenos Aires con figuras humanas disminuidas por la monumentalidad del *progreso* desarrollando una narrativa que se aplica también a los grandes hombres que quedan pequeños frente a los productos de la cultura material. En el grabado que lleva por epígrafe “República Argentina (Capital Federal) La recepción del Presidente de la República Oriental. Desfile de las tropas por frente al Palacio de Gobierno”⁴⁴ o en el que se titula “República Argentina (Capital Federal) Escuela ‘Petronila Rodríguez’, Museo y Biblioteca Escolar”⁴⁵ las construcciones arquitectónicas dominan el entorno, la realidad material de las instituciones está por sobre el nivel de los individuos. **(Figura 9)**

El efecto visual que producen gran parte de estas imágenes, particularmente las de gran formato, ejecutadas a menudo por artistas de formación académica, trasciende la información acerca de un acontecimiento y otorga al periódico un valor agregado en la estetización y espectacularización del suceso reforzando el carácter de mercancía del soporte impreso en el cual esas imágenes y ese discurso de la nación se desarrollaban.⁴⁶

Otras imágenes representan la competencia o el poder de la naturaleza que a menudo provoca desastres naturales o cuyos paisajes se muestran en todo su esplendor como otros símbolos nacionales. Pero también accidentes ferroviarios brindan una información que a su vez constituye una excusa para desarrollar una ilustración paisajística como el “Desastre en el Ferro-Carril a Campana, ocurrido el día 2 del corriente”⁴⁷ o las “Inundaciones en Concordia”.⁴⁸

Las funciones ideológicas mencionadas indican pues una relación problemática y compleja de cualquier imagen con una realidad exterior, relación que abarca la selección, composición de los temas, los procedimientos técnicos, las construcciones convencionales o las normas formales. La relación entre el objeto (la huella material impresa) y la “realidad”, está condicionada por el vínculo que ese objeto cultural a la vez establece con las prácticas e instituciones que operan esa imagen, que le otorgan un significado y a través de las cuales ejerce un efecto. Es decir, la relación de la

ilustración con la categoría de evidencia documental proviene de un sistema discursivo e institucional que le otorga ese sentido. El periódico y sus modos de producir las noticias constituyen uno de esos contextos discursivos.⁴⁹

En 1872 el periódico *El Americano* señalaba que para la sección ilustrada disponía ya de “una variadísima colección de vistas, retratos y fotografías de toda clase”,⁵⁰ éstas eran ilustraciones de gran calidad entre las que se contaban crónicas de actualidad producidas especialmente por artistas ilustradores y grabadas para *El Americano*. Éste había sido fundado y dirigido por el periodista argentino Héctor Florencio Varela⁵¹ y era distribuido en América, pero se imprimía en París, lo que habilitaba por lo tanto otras condiciones de producción.

La práctica del periodismo ilustrado en Europa había adquirido características novedosas y peculiares a partir del surgimiento en Londres en 1842 de *The Illustrated London News* que informaba acerca de acontecimientos de la realidad contemporánea con textos e imágenes. Su director artístico, Henry Vizetelly, implementó entonces la modalidad de enviar especialmente al lugar del hecho y junto con el reportero testigo, un artista que remitía un bosquejo, que luego, adaptado –o interpretado– en los clichés por un grabador profesional, se reproducía en el periódico, a menudo en diferentes tacos de madera de boj que luego se unían en una ilustración mayor.⁵² En la medida en que la prensa periódica ilustrada⁵³ se expandía y podía retribuir a artistas más competentes, el artista corresponsal o reportero (*Special Artist*) fue adquiriendo un carácter más profesional.

Convocados de todas los campos de la producción visual, conformaron una zona en la que compartían modos de hacer con ilustradores de libros de viajes, de registros militares, topográficos, de historia o expediciones científicas. En efecto, las imágenes en los periódicos en el siglo XIX comparten artistas y modos de producción no sólo con la pintura y al estampa sino también con la ilustración científica.⁵⁴ Sin embargo, el modo de trabajo del artista reportero difería de aquel de los artistas viajeros, a pesar de que muchos hayan cumplido la doble función. Su habilidad

debía permitirle rapidez descriptiva en la ejecución del dibujo, debía tener la intuición de un periodista para saber *qué* volcar en el papel y debía conocer por instinto el modo de estar en el lugar indicado en el momento indicado y completar su dibujo bajo cualquier circunstancia.⁵⁵ El reporte de guerra era el terreno más común para estos desarrollos, el pesado equipamiento fotográfico y los tiempos de exposición limitaban la competencia de la fotografía y le dio a los artistas corresponsales una provisoria hegemonía que duró casi hasta fines del siglo XIX cuando el fotograbado de medio tono habilitó el surgimiento del fotoperiodismo moderno.

Sin embargo, las ilustraciones de *El Sud Americano* no economizan recursos ni detalles, no silencian sentidos, pudiéndose establecer respecto a los periódicos europeos un sistema de visualidad diferente así como varían los procesos de producción. Los periódicos de Buenos Aires que representaban visualmente la actualidad son relativamente escasos en relación con el gran desarrollo que experimentó la prensa argentina en general, particularmente en las dos últimas décadas del siglo XIX. Las causas de esta escasez se relacionan con elevados costos de impresión, especialmente en cuanto a reproducción de imágenes. Por otra parte el mercado para publicaciones ilustradas era reducido, las tiradas iban de 500 ejemplares a 2000 ó 3000, la cantidad de avisos publicitarios era también limitada. De este panorama se desprende la falta de recursos de los proyectos editoriales para enviar corresponsales artistas a lugares lejanos.

Por lo general, se ilustra a la distancia, y la forma de procurarse las imágenes es variada. Los editores de *Las Provincias Ilustradas* solicitan fotografías con especial objeto de ser reproducidas por sus artistas, otros adquirían clichés a los periódicos ilustrados europeos una vez utilizados, otros copiaban directamente de la gran cantidad de publicaciones europeas que circulaban en Buenos Aires. Sin embargo, hubo también en nuestro medio ilustradores reporteros. Para los artistas argentinos que pasaban un tiempo en Europa en los años de su formación la colaboración en las revistas significaba un apoyo económico adicional. Otros, instalados en el extranjero y dedicados profesionalmente a la ilustración, como es el

caso de Carlos Clerice,⁵⁶ de quien *El Sud Americano* explicita que es el corresponsal en París y desde allí remitía sus trabajos. Pero no sólo él, reiteradamente en *El Sud Americano* los epígrafes insisten en aclarar que la imagen ha sido tomada “del natural” por sus enviados especiales nombrando a Juan Rabadá, Francisco Fortuny, Nazareno Orlandi, Guttoni, Karl Oenicke, que bien pudieron haber cumplido diversos roles en la publicación y algunos mantenidos con la misma, relaciones puntuales o esporádicas. El caso de éste último, pintor alemán que participó de expediciones científicas en Paraguay, Argentina y Brasil, refuerza la coincidencia entre ilustración periódica y artista viajero. Además de la firma de Carlos Clérice, otras que se reiteran son las de Francisco Fortuny y José María Cao, ambos más tarde ilustradores fundamentales de *Caras y Caretas*.

El contexto técnico-industrial de la cultura tipográfica⁵⁷ implica una particular vinculación de las relaciones entre texto e imagen, además de condicionamientos con respecto a la capacidad de vehicular información o expresión artística de cada técnica utilizada. La utilización de la litografía, técnica predominante en los impresos analizados, aunque no excluyente, impide pues que texto e imagen interactúen en la misma página. A menudo una imagen se encuentra emplazada junto al texto pero las modalidades comunicativas la alejan de la referencia discursiva. Se crea así una cierta autonomía de la imagen con respecto al texto y a su vez cierta dependencia ya que la sección “Nuestros Grabados” tiene por finalidad orientar al lector acerca de la manera de leer la imagen. En los primeros números de *El Sud Americano* la sección citada añade información que la imagen no provee: biografías de los retratados, datos o detalles de los edificios, colores, texturas, olores, en una vinculación estrecha y otras veces distanciada. Hay imágenes que carecen de texto, o éste tiene un desarrollo muy breve, y no todos los textos tienen su correlato visual.

En el primer número y al explicar sus propósitos de relevar el movimiento moral y material de los estados del continente americano propiciando vinculaciones y conocimiento mutuo, el periódico afirma que “facilidades especiales” les permitían atender debidamente a estos propósitos. Podemos suponer que se referían a

las condiciones materiales que su editora propiciaba, la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, especializada en grabados y proveedora de las posibilidades del amplio despliegue visual. En un aviso gráfico en el periódico, la Compañía publicitaba “Grabados sobre acero, cobre, zinc, madera, etc. Litografía, Imprenta, Encuadernación, Fábrica de Libros en Blanco, Fototipía, Estereotipía. Fundición de Tipos, Billetes de Banco, Títulos de renta, Retratos, Cheques”.

La Compañía había comenzado como “Stiller y Laass” en 1885 en la calle San Martín y Sarmiento con una importante inversión de capital. En 1887 se constituyó una sociedad anónima con dirección de Curt Stiller y Rodolfo Laass,⁵⁸ que adquirió un terreno en la calle Chile entre Balcarce y Paseo Colón en el que se construyó un amplio edificio de tres pisos y subsuelos montándose un establecimiento modelo que abarcaba todas las ramas de trabajos gráficos. En la sección de grabado se desempeñaban Alfonso Bosco.⁵⁹ En sus talleres se imprimieron los billetes de banco, sellos postales oficiales y otros documentos de valor hasta años después de la creación de la Casa de la Moneda en 1888, y la Compañía fue la que introdujo al país el grabado en acero. El periódico representaba un medio de publicitar y dar a conocer posibilidades de trabajo en el contexto de la industria tipográfica en franca expansión por esos años.

Caras y Caretas. De la ilustración periódica al fotoperiodismo

En el siglo XIX, la tradición documental vinculada a las imágenes periodísticas, encuentra en la fotografía un paradigma de la existencia posible de una imagen como visión racionalizada y objetiva de la realidad. El dispositivo fotográfico cumplió en el público decimonónico, las expectativas de consumo de imágenes ilusoriamente reales.⁶⁰ La legitimidad de las funciones documentales de la fotografía está estrechamente asociada en la segunda mitad del siglo XIX al contexto que articuló los rasgos culturales de una modernidad tecnológica capitalista, industrializada y urbanizada, al racionalismo empírico e instrumental que produjo un conocimiento científico y a los procesos de burocratización de la organización político estatal. La fotografía

resulta para muchos una imagen emblemática de la sociedad industrial, que la modeló y se tornó en instrumento para plasmar sus necesidades de registro, archivo, ordenamiento, control, prueba o información en una moderna manera de ver que ordenó el mundo visible en series.

Durante un largo tiempo, en el estudio de la fotografía se atendió al concepto de doble indicialidad. Éste implicaba por un lado la atención a la impresión lumínica de la toma fotográfica ligada al mundo exterior frente a la cámara así como al comportamiento sensible de un sujeto que selecciona no sólo el objeto a fotografiar, sino también el momento y las condiciones de la toma. En los últimos años la confianza social en estos dos índices ha sido puesto en duda como proyecto crítico.⁶¹ De modo que recientemente se han analizado entonces las funciones ideológicas de la fotografía más que las descriptivas o analíticas y en estas nuevas perspectivas de análisis histórico se indicó la relación sumamente problemática y compleja de cualquier fotografía con una realidad anterior, desde las posibilidades del montaje, los procedimientos técnicos, las construcciones convencionales o las normas formales de determinadas imágenes.⁶²

Caras y Caretas –dentro de los parámetros regulares del siglo XIX– consideraba discursivamente a la fotografía como entrada al conocimiento y la utilizó como un modo fundamental de comunicación visual, sin desplazar al dibujo del artista. Pero la adaptación de la tecnología fotográfica a la reproducción masiva implicó que las fotografías impresas en una publicación periódica como modo de comunicación requirieran del desarrollo de códigos apropiados para la transmisión de los mensajes. *Caras y Caretas* construyó una narrativa visual otorgándole a la fotografía amplia capacidad de información y evidencia a la vez que mostraba orgullosamente su disponibilidad tecnológica. Sin embargo, en muchos casos, el interés por la cobertura visual sustituyó a la veracidad de la información y reemplazó imágenes por otras similares frente a la ausencia de la toma precisa. En otros casos, la fidelidad al acontecimiento fue reemplazado por la ilustración con fotografías de ‘pose’. A estas modalidades que interpelan la legitimidad documental de la fotografía en *Caras y Caretas*

deben sumarse las secciones de recreaciones ficticias⁶³ (**Figura 10**) o de ‘fantasías fotográficas’ con sus despliegues trucados que subrayaban la categoría de artefacto tecnológico y cultural.

Caras y Caretas aparecida a fines del siglo XIX afianza su carácter masivamente visual en los primeros años del siglo XX. En 1907 exponía los rasgos de la función del reportero fotógrafo como una actividad ya instalada socialmente que respondía a la demanda del público por la información gráfica. “Cada día se muestra el público más ávido de información fotográfica. Para darle gusto, ha surgido todo un ejército de soldados, verdaderos héroes pacíficos, que no retroceden ante ningún peligro, ante ninguna aventura, por dificultades que presente, con tal que al final de ella entrevean un ‘cliché sensacional’.”⁶⁴ (**Figura 11**)

La aplicación de la fotografía en la prensa fue el desarrollo de finales del siglo XIX y comienzos del XX que produjo mayor efecto en el trabajo periodístico y en los rasgos materiales de los propios periódicos. Ofreció información otorgando una forma visual a las noticias, a la vez que se proclamaba como un sistema de comunicación moderno.⁶⁵ Las fotografías fueron utilizadas como reproducciones ideológicas de una verdad por parte del discurso cultural de los medios y este hecho emerge hoy como huella material que permite acceder en parte a la comprensión de lo visual en ese contexto histórico y a los múltiples, y a menudo contradictorios, propósitos sociales y políticos de los periódicos y sus imágenes.

El término ‘fotoperiodismo’ comenzó a utilizarse en los años 20 y 30 del siglo XX en la Unión Soviética y en Alemania y en Estados Unidos en revistas como *Life* y *Look* y fue considerada por algunos historiadores como el primer producto cultural impreso que privilegió lo visual como forma de comunicación periodística.⁶⁶ Sin embargo, las revistas del siglo XX descansaron en la tradición cultural de los periódicos ilustrados del XIX que, como hemos mostrado, establecieron desde el comienzo una interdependencia entre los códigos visuales y textuales para el reporte de eventos de actualidad y otros contenidos.

Hasta 1880 los métodos utilizados para la reproducción de imágenes en los periódicos ilustrados fueron el grabado en madera y la litografía. A partir de ese momento, uno de los métodos de fotograbado, el *half-tone*, se impuso por su bajo costo y porque brindaba además la posibilidad tecnológica de la impresión conjunta de imagen y texto en la misma página, logrando una aceptable calidad de reproducción. Más de cuarenta años después de la aparición de la fotografía fue posible su reproducción junto a un texto en un proceso directo, proceso que se generalizó a partir de 1890 y devino el modo en el cual se reprodujeron las imágenes en libros hasta 1960 y en la prensa hasta 1980.⁶⁷ La década de 1890 señala entonces la incorporación de la fotografía a la prensa. El *New York Daily Graphic* publicó su primer medio tono el 4 de mayo de 1880, *The Illustrated London News* en 1881, y *L'Illustration* en 1883.⁶⁸

El semanario *Caras y Caretas* fue el más exitoso de su tiempo, en su primera década de vida alcanzó la cifra de tirada de 100.000 ejemplares, hecho inédito en Buenos Aires para un periódico ilustrado. Aumentó el número de páginas, y la mitad de su material editorial estaba ocupado por publicidad y además de la venta por suscripción podía adquirirse en las calles a 20 centavos. Vinculada con esas cifras *Caras y Caretas* se propuso como empresa con una estructura material capaz de fabricar y poner a la venta esa cantidad de ejemplares en el país y en algunos países vecinos, estructura material que además iba creciendo a medida que la revista alcanzaba una masividad mayor. Para el semanario trabajaron gran cantidad de escritores, ilustradores, grabadores, impresores, y se utilizaban máquinas cada vez más grandes y poderosas en espacios adecuados para la producción.

En ese contexto organizó el primer plantel de fotógrafos conducido por el peruano Salomón Vargas. Pero también recibía y adquiría numerosas fotografías de profesionales y aficionados ajenos al plantel de la revista que enviaban imágenes de todo tipo de asuntos.⁶⁹ Las novedades técnicas como la aparición de las cámaras portátiles, de un formato de placas de 9 x 12 cm que permitía una movilidad esencial para la tarea de registro acompañaron los cambios en los contenidos y las modalidades

visuales de las imágenes. Las fotografías multiplican los puntos de vista y son numerosas las tomas en altura, difíciles para los equipos de mayor tamaño y peso, y si bien hay numerosas fotografías de pose, se encuentra también la foto espontánea y en movimiento. La utilización del flash de magnesio permitió asimismo las vistas nocturnas y de este modo *Caras y Caretas* se erigió como “testigo” de todo cuanto ocurría en Buenos Aires,⁷⁰ y proclamaba la presencia del fotógrafo como criterio de verdad.

Una alta proporción de imágenes en las páginas del semanario está ocupada por retratos,⁷¹ individuales o colectivos, tomados en el ejercicio de actividades sociales o institucionales, incluyen desde personalidades públicas hasta individuos desconocidos, grupos identificados o muchedumbres anónimas. Las vinculaciones en las páginas de la revista de la fotografía con las élites expresan uno de los sentidos de las imágenes, ligados a la intención de conformación de distancias sociales a través de la jerarquización. Los modelos y pautas culturales de los más ricos funcionaban a pesar de la movilidad y los cambios sociales resultado de la inmigración aluvional. **(Figura 12)** Lo privado y lo público a menudo se superponen y los individuos de la elite retratados en actividades sociales están estrechamente vinculados con la actividad pública cumpliendo funciones políticas, en la cultura o en el campo científico. Los valores personales se destacan por sus vínculos con el hacer institucional o con eventos públicos significativos en los que el género retratístico se yuxtapone con el de la actualidad. En buena parte de las imágenes el sentido político se torna evidente tanto en los retratos individuales como colectivos y se manifiesta en estos últimos una sociabilidad institucional a través de innumerables registros de actividades y prácticas asociativas. Unos pocos ejemplos del año 1899 ofrecen una idea de esto: la imagen de los representantes del *meeting* del comercio,⁷² la comisión de señoras de las fiestas escolares de Vélez Sarsfield,⁷³ la comisión organizadora del *meeting* industrial,⁷⁴ la comisión organizadora del homenaje a los héroes de 1807.⁷⁵ Cada actividad con su comisión organizadora y cada comisión con su registro fotográfico expresan un interés común por la documentación de toda práctica colectiva de carácter comunitario, comercial, cultural o social. En el discurso de *Caras y Caretas* la

exhibición de estas imágenes implicaba distinguir a quienes estaban construyendo el progreso de la nación, (**Figuras 13**) retratados además en sus prácticas de sociabilidad corporativa que indican una relación de inclusión e identidad profesional y la satisfacción de la prosperidad común que los incluía en grupos de pertenencia. Las fotografías de eventos sociales indican además el valor que la sociedad le otorga a la figura del fotógrafo y a *Caras y Caretas* en particular. La actitud disciplinada que reflejan las poses evidencia el interés y la credibilidad social de la fotografía, especialmente si iba a ser reproducida en el periódico de mayor tirada del país. Las fotografías de carácter social presentan el hecho de que parte de la sociedad argentina estaba experimentando con la novedad de ver su imagen en un medio masivo.

Pero una buena parte de la producción de retratos fotográficos de *Caras y Caretas* no tiene como protagonistas sólo a personalidades conocidas del ámbito público, sino que representan numerosos sujetos desconocidos y este conjunto se multiplica a medida que se incrementa el número de fotografías que se difunden en cada número. El semanario comienza en 1898 publicando entre diez y quince fotografías por entrega, cifra que va creciendo conforme aumenta la cantidad de páginas, llegando, hacia 1910 a reproducir alrededor de cien fotografías cada semana. Esta serie –que incluye escenas de la vida cotidiana en el espacio urbano, retratos de accidentales protagonistas de un evento sobresaliente, o eventuales actores de crónicas visuales– conforma un complejo corpus que plantea problemas que aluden a cuestiones sociales diversas, a temas de género y de clase sin que ello implique considerar a las fotografías como espejos de la realidad. En cambio, pueden examinarse como puntos de entrada a una exploración de la imagen como experiencia cultural y “modelo de verdad” ligado al discurso social de la época.⁷⁶

Si bien el mayor número de fotografías se consagra a miembros de las elites y a los grupos dirigentes que desde la política o la economía gobernaban los destinos del país, los trabajadores también son retratados para las páginas de *Caras y Caretas*. Dispuestos en sus lugares de trabajo y en sus tareas, se señala el

papel de los trabajadores como fuente vital de energía del capitalismo. En las imágenes de trabajadores el foco no está orientado hacia el factor humano ni a las condiciones de trabajo, no son imágenes pintorescas ni heroicas, lo que se intenta capturar y exhibir es el progreso industrial, los obreros ordenados y disciplinados cumplen con prolijidad sus tareas colectivas, en espacios que se ven limpios: frigoríficos, imprentas, lugares abiertos en los que se realizan trabajos de infraestructura o servicios. Una cierta estética positivista, como de inventario o neutralidad documental, en la cual el contexto es el progreso y los individuos actúan como pequeñas figuras semejantes a muñecos dispuestos en sus escenarios.

Pero otras situaciones se presentan también para estas figuras, las luchas reivindicativas a través de las huelgas organizadas y dirigidas por sociedades gremiales socialistas o anarquistas. A través de frecuentes notas que aluden a los actos obreros, manifestaciones o huelgas, *Caras y Caretas* ofrece otra representación de los trabajadores, un colectivo organizado, protagonista de reclamos ante patrones y Estado, que se enfrentaba con la policía y era víctima de represiones en la lucha entre el capital y el trabajo.⁷⁷ Sin embargo, en las crónicas de estos hechos no son las fotografías de los actos represivos las que se publican. Debido a la ausencia de fotógrafo en el momento del hecho o por decisión editorial, lo visible son los retratos de los obreros heridos en el hospital, los médicos del mismo y hasta los retratos de los policías actuantes en la represión. La producción fotográfica sucede entonces bajo los límites políticos, culturales y tecnológicos de este periodo histórico específico y resulta en tipos de representaciones de personas y eventos en su papel social. La perspectiva técnica del operador se articulaba con la social de los retratados y mediando entre ambas se encontraban las páginas del primer periódico ilustrado de masas del país.

En la narración de sucesos policiales, en cambio, se entrecruzan el discurso informativo y el relato ficcional con referencias dramáticas a lo cual se suma el uso expansivo de la fotografía que a menudo producía imágenes recreadoras de los hechos. La condena y fusilamiento de Cayetano Grossi, autor del “terrible crimen de la niña descuartizada”, que había producido “tanta

emoción” en la opinión pública “por los espeluznantes detalles que le acompañaba”, era resultado, afirmaba el cronista, de una exigencia pública. Los fotógrafos de *Caras y Caretas* recrearon el hecho para sus cámaras utilizando los mismos policías actuando la escena del fusilamiento, hecho criticado por otros periódicos que acusaron al semanario de banalizar un acto tan grave como la concreción de la pena de muerte. El alarde técnico parece superar la función informativa. La cuestión de novedad, por un lado, y de capacidad práctica en el uso de una herramienta como el fotograbado, por otro, se hace frecuente en un impreso que publica entre ochenta y ciento veinte fotografías por número. La imagen fotográfica era una de las razones de ser del semanario, alrededor de la cual se construye el discurso informativo.

El registro de acontecimientos políticos, militares, conflictos sociales y sus relatos visuales conformaron los tempranos movimientos de un fotoperiodismo moderno, que nació durante la República de Weimar. En Alemania, en la década de 1920 Erich Salomón, provisto de una cámara “Ermanox”, ligera y transportable, por lo tanto con la virtud de pasar desapercibida, fotografió a la gente sin que ésta lo advirtiera. “Tales imágenes serán vivas porque carecerán de pose. Así inventa la fotografía ‘cándida’, la foto desapercibida, sacada a lo vivo. Comienza, de ese modo, el fotoperiodismo moderno. Ya no será la nitidez de la imagen la que marque su valor, sino su tema y la emoción que suscite.”⁷⁸ Por el contrario en los primeros años de *Caras y Caretas*, la mayoría de las fotografías de acontecimientos de actualidad no difieren en gran medida de las de banquetes o enlaces. Los protagonistas de la “agitada revuelta de Goya”⁷⁹ posan estáticos y ordenados para el fotógrafo, privilegiando la convención al acontecimiento. **(Figuras 14)**

No todo en la Argentina de entresiglos era “orden y progreso”. *Caras y Caretas* apunta muchas veces con ironía o crítica enfática, las incomodidades que implicaban las construcciones, los cambios edilicios o las malas administraciones y sus resultados. Las grandes inundaciones eran una fuente de queja ya que luego del azote de varios días de lluvia continua, Buenos Aires podía quedar convertida en una “inmensa laguna”, dentro de la cual se hundían

algunas casas que debían ser evacuadas. En una sección inaugurada a los pocos años de publicarse, “Paseos fotográficos por el Municipio”, *Caras y Caretas* dirige sus embates a las autoridades porteñas. En las recorridas por los barrios de la ciudad recogía testimonios visuales utilizando la cámara fotográfica probando que ciertos lugares del municipio recibían menos atención que otros más privilegiados. Estas imágenes en su conjunto constituyen una suerte de contrapunto a las representaciones glorificadoras del proceso de modernización.

Consideraciones finales

Los sentidos didáctico y político de las imágenes estuvieron siempre acompañados por el interés comercial de las publicaciones que explotaron el atractivo de lo visual, que progresivamente alcanzaba una mayor disponibilidad en la cultura tipográfica. Los costos de producción disminuyeron hacia fines del siglo XIX en Buenos Aires a través de una mutación tecnológica que permitió una multiplicación de textos y de imágenes a una velocidad y escala desconocida hasta entonces. Esto se acompañó con un proceso de industrialización y urbanización, así como con la ampliación de la escolaridad que produjo nuevos lectores, una participación política mayor junto con una masiva demanda de información, y un mayor desarrollo comercial. Los periódicos ilustrados de la última década del siglo XIX son testigos de estas transformaciones, pero a su vez actuaron en la operación de incorporar e implementar los cambios necesarios para aumentar la producción y cubrir las necesidades de la demanda.

Sin embargo, la industrialización en los modos de producción de la prensa periódica no desplazó de inmediato al trabajo del artista y a fines del siglo XIX un periódico como *El Sud Americano* si bien se apoyaba para su producción en una estructura industrializada, desarrolló un tipo de visualidad que eludía una economización informativa de sentidos y buscaba un carácter estético agregando detalles descriptivos y espectaculares aún en los reportes de un hecho de actualidad. Pocos años después, *Caras y Caretas*, experimentó un éxito tal que lo convirtió en el primer semanario ilustrado argentino de carácter masivo e hizo un uso

generalizado de las imágenes de actualidad aunque el medio para desarrollarlo fue la fotografía. Las imágenes reproducidas en ese contexto como parte de su discurso cultural indican una interacción entre los modos de representación y el proceso de masificación en sí. Relacionado con el espectáculo, *Caras y Caretas* como prensa masiva tuvo como base un público ávido de contemporaneidad. Público masivo e imágenes de actualidad representan entonces fenómenos que se interpelan mutuamente.

Notas

¹ Para ese aspecto de la cultura visual general que vincula espacio urbano moderno, tecnologías visuales y cultura véase entre otros, Vanessa R. Schwartz y Jeannene M. Przyblyski, "Technology and Vision", en V. Schwartz y J. Przyblyski (ed.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York-London, Routledge, 2004, p. 70. Asimismo puede referenciarse a Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008 [1990].

² César Hipólito Bacle era un naturalista que había nacido en la zona de Ginebra, Suiza, en 1794 que había optado por la ciudadanía francesa luego de la caída de Napoleón. Se desconoce la fecha precisa de su llegada a Buenos Aires pero está documentado que en el año 1828 publicaba en los diarios desde su establecimiento Bacle & Cía en la calle Florida 148, Buenos Aires, retratos en miniatura y al óleo y la impresión de todo tipo de trabajos litográficos. Véase Alejo González Garaño, "Los primeros periódicos ilustrados de Buenos Aires. Un capítulo en la vida del litógrafo Bacle", *La Nación*, Buenos Aires, 8 de julio de 1928, p. 12; Bacle. *Litógrafo del Estado. 1828-1838*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933; Rodolfo Trostiné, *Bacle. Ensayo*, Buenos Aires, A.L.A.D.A., 1953.

³ Véase Sandra Szir, "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 Marcelo Garabedian, Sandra Szir y Miranda Lida, *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional/Teseo, 2009, pp. 53-84.

⁴ Las técnicas de grabado en madera de boj, las variaciones del grabado en metal y la litografía se combinan con la fotografía y devinieron a partir de 1850 en las diferentes técnicas fotomecánicas.

⁵ J. Nerone y K. Barnhurst utilizan el término *régimen visual de las noticias ilustradas* para referirse a la modalidad de imágenes utilizada en el soporte de las publicaciones periódicas del siglo XIX en la etapa anterior a la aparición del fotoperiodismo. Kevin Barnhurst y John

Nerone, *The form of News. A History*, New York-London, The Guilford Press, 2001, pp. 111-140.

⁶ Cabe aclarar que la categorización provisoria que hacemos se refiere a una diferenciación entre la representación narrativa de un hecho de carácter público acontecido recientemente y la numerosa cantidad de ilustraciones que completaban las páginas de los periódicos como retratos, vistas de edificios, imágenes alegóricas, aunque éstas pueden tener también un carácter de actualidad. Excluimos a la prensa satírica, a pesar de que a modo de comentario caricaturesco, es sin duda una suerte de registro de eventos de la actualidad.

⁷ Patricia Anderson, *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture 1790-1860*, Oxford, Clarendon Press, 1991; Peter Sinnema, *Dynamics of the Pictured Page. Representing the Nation in the Illustrated London News*, Aldershot, Ashgate, 1998; Jean-Pierre Bacot, *La presse illustrée au XIXe siècle. Une histoire oubliée*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005; Joshua Brown, *Beyond the Lines: Pictorial Reporting, Everyday Life and the Crisis of Gilded Age America*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2006; Michèle Martin, *Images at War. Illustrated Periodicals and Constructed Nations*, Toronto, University of Toronto Press, 2006; Laurel Brake y Marysa Demoor (ed.), *The Lure of Illustration in the Nineteenth Century Picture and Press*, New York-London, Palgrave Macmillan, 2009; Simon Cooke, *Illustrated Periodicals of the 1860s*, New Castle-Delaware-London, Oak Knoll Press, 2010.

⁸ Esta cuestión ha sido abordada desde diversos ángulos por numerosos especialistas del siglo XIX que analizaron el realismo como movimiento estético así como la fotografía y su legitimidad representativa, o la verosimilitud en la construcción de escenas narrativas históricas. Véase Linda Nochlin, *El realismo*, Madrid, Alianza, 1991 [1971], pp. 9-49.

⁹ Jean-Pierre Bacot, *op. cit.*, pp. 43-67.

¹⁰ El *Penny Magazine* fue fundada en 1832 por Charles Knight como uno de los miembros fundadores de la *Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. Estaba dirigido principalmente a las clases trabajadoras y su propósito era difundir entre ellas arte, "alta cultura" y un entretenimiento instructivo. Véase Patricia Anderson, *op. cit.*

¹¹ El *Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales* fue el primer periódico ilustrado editado por César Hipólito Bacle, publicado desde el 5 de enero de 1835 hasta el 30 de septiembre del mismo año alcanzando 215 números. Su director fue José Rivera Indarte y sus principales contenidos eran anuncios oficiales, decretos, edictos, además de avisos de todo tipo de transacciones. Incluyó también narraciones de las fiestas, homenajes a la figura de Juan M. de Rosas, pero también una sección de modas ("Observador de las modas") en las cuales ridiculizaba el uso de los grandes peinetones, y crónicas de teatro, entre otros. Contaba con litografías insertadas en sus artículos, pero al aparecer el *Museo Americano* las ilustraciones del *Diario de Anuncios* se suprimieron. El *Museo Americano. Libro de todo el mundo*, también publicado por Bacle con litografías de su taller, comenzó a publicarse el 4 de abril de 1835 con una periodicidad semanal y tuvo una duración de 52 números. Estaba compuesto de 8 páginas impresas a

doble columna con ilustraciones insertadas junto a los textos y con otras fuera de texto. Sus contenidos, ligados a un proyecto instructivo, incluían divulgación científica mezclada con curiosidades, relatos de viajes, leyendas, historia natural, biografías de hombres de ciencias o de literatura, poesía religiosa, referenciados particularmente a escenarios orientales o africanos. Salvo muy pocas excepciones las notas eran traducciones de periódicos europeos. *El Recopilador* presentaba el mismo formato que *El Museo Americano*, apareció en mayo de 1836 y tiró 25 números. A diferencia de éste que publicaba artículos tomados de publicaciones europeas, *El Recopilador* incluía producciones originales entre las cuales se encontraron escritos de Esteban Echeverría y de Juan María Gutiérrez. Sandra M. Szir, “Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. *El Museo Americano*. 1835-1836”, *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, Caracas, julio-diciembre 2010, año 18, número 36, pp. 296-322. www.revistaestudios.com.ve.

¹² Una observación comparativa entre los periódicos editados en Buenos Aires por César H. Bacle y el *Penny Magazine*, *Magazine Pittoresque* y otros europeos muestra el trabajo de copia, traducción y apropiación de contenidos textuales e imágenes por parte de los editores locales, así como por parte de los mismos periódicos europeos entre sí, dentro del cual el periódico inglés parece haber sido la fuente principal. Véase Georgina Gluzman, Lía Munilla y Sandra Szir, “Multiplicación de imágenes y cultura visual. Bacle y el arribo de la litografía a Buenos Aires (1828-1838)”, *Revista Separata*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, en prensa.

¹³ “De los medios de instrucción. Los libros y las imágenes”, *El Museo Americano. Libro de todo el mundo*, Buenos Aires, 1835, año 1, número 27, pp. 214-215.

¹⁴ “A todo el mundo”, *El Museo Americano. Libro de todo el mundo*, Buenos Aires, 1835, año 1, número 1, s/p.

¹⁵ Carlos Pellegrini (1800-1875) Ingeniero saboyano que llegó a la Argentina en 1828. Realizó diversas obras públicas, fue retratista y pintor y estableció la firma la Litografía de las Artes. Editó el álbum *Recuerdos del Río de la Plata* con veinte litografías. En 1853 fundó la *Revista del Plata* que redactaba e ilustraba. En 1859 participó de un viaje a Bahía Blanca para un reconocimiento científico del territorio por lo cual debió interrumpir la publicación de la revista, que reanudó a su regreso con una segunda época en 1860 y 1861.

¹⁶ *Revista del Plata*, Buenos Aires, septiembre de 1853, año 1, número 1.

¹⁷ Para las vinculaciones entre viajes exploratorios y producción de imágenes en Sudamérica véanse los trabajos de Marta Penhos: *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005; “Imágenes viajeras: de la expedición del Beagle al *Universe Pittoresque*”, en Irina Podgorny, Marta Penhos y Pedro Navarro Floría, *Viajes. Espacios y cuerpos en la Argentina del siglo XIX y comienzos del XX*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional/Teseo, 2008; “Viajes, viajeros e imágenes: una relación necesaria”, en María Isabel Baldassarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, t. 2, Buenos Aires, CAIA/Eduntref, 2012.

¹⁸ Como ejemplo puede verse el *Proyecto de matadero para la ciudad de Buenos Aires* publicado en 1869 o los trabajos que realizó para la construcción del antiguo teatro Colón, ubicado en Reconquista y Rivadavia. En 1859 participó del reconocimiento científico del territorio de Bahía Blanca, al sur de la provincia de Buenos Aires.

¹⁹ *Revista del Plata*, Segunda época, Buenos Aires, marzo de 1861, número 5.

²⁰ Daniela Bleichmar, *Visible Empire. Botanical Expeditions & Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2012, p. 8.

²¹ Miguel Ángel Cuarterolo, *Soldados de la memoria. Imágenes y hombres de la Guerra del Paraguay*, Buenos Aires, Planeta, 2000, p. 136.

²² Michèle Martin, *op. cit.*, pp. 7 y 8.

²³ Roberto Amigo, “Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Coloquios, 2009, [en línea], puesto en línea el 16 enero 2009. URL: <http://nuevomundo.revues.org/49702>. Consultado el 02 julio 2012.

²⁴ Fuera de las naciones involucradas en el conflicto, periódicos de otros países difundieron noticias acerca de la guerra del Paraguay. En Estados Unidos *Harper's* publicó un artículo sin firma de 15 páginas profusamente ilustrado con imágenes de sentido documental y algunas dramáticas sobre la situación de la población paraguaya y sus pérdidas. “The War in Paraguay”, *Harper's New Monthly Magazine*, abril 1870, año 40, número 239, pp. 633-647.

²⁵ Ticio Escobar, *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, Asunción, Servilibro, 2007 [1982], p. 258.

²⁶ De acuerdo con Ticio Escobar los casos de estos periódicos ilustrados constituyen el fenómeno más importante de la práctica visual del siglo XIX paraguayo y uno de los episodios más ricos de la historia visual de ese país. Ticio Escobar, *op. cit.*, p. 260.

²⁷ André A. Toral, “A representação da guerra da Tríplice Aliança (1864-1870) na imprensa ilustrada paraguaia e brasileira” en AAVV, *El arte entre lo público y lo privado*, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1995, p. 85. Véase también Paulo Knauss *et al.* (org.), *Revistas ilustradas. Modos de ler e ver no Segundo Reinado*, Rio de Janeiro, Mauad Ed., 2011.

²⁸ *Idem*, p. 88. Traducción del portugués de la autora.

²⁹ *Correo del Domingo*, Buenos Aires, 3 de marzo de 1867, año 7, número 166.

³⁰ *Correo del Domingo*, Buenos Aires, 8 de abril de 1866, año 5, número 119.

³¹ *Correo del Domingo*, Buenos Aires, 22 de abril de 1866, año 5, número 121.

³² “Esplosión de una chata paraguaya (con una pieza de 68) el 25 de marzo a las tres de la tarde, causada por una bomba de Tamandaré, dirigida la puntería por su comandante Barros”, *Correo del Domingo*, Buenos Aires, 8 de abril de 1866, año 5, número 119.

³³ *Correo del Domingo*, Buenos Aires, 6 de mayo de 1866, año 5, número 123.

³⁴ *Correo del Domingo*, Buenos Aires, 18 de marzo de 1866, año 5, número 115.

³⁵ *Correo del Domingo*, Buenos Aires, 17 de febrero de 1867, año 7, número 164.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Véase Miguel Ángel Cuarterolo, *op. cit.*; Ebe Julia Peñalver, *Adolf Methfessel (1836-1909)*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1984; Roberto Amigo, *Las armas de la pintura. La Nación en construcción (1852-1870)* [Catálogo], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2008.

³⁸ Jules Pelvilain era un litógrafo francés que instaló en Buenos Aires un taller litográfico alrededor de 1852 donde produjo una cantidad de estampas, ilustraciones para libros y periódicos y álbumes ilustrados. Murió en 1870.

³⁹ *El Sud Americano*, Buenos Aires, 5 de octubre de 1888, año 1, número 6.

⁴⁰ *El Sud Americano*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1888, año 1, número 9.

⁴¹ *El Sud Americano*, Buenos Aires, 5 de febrero de 1889, año 1, número 14.

⁴² *El Sud Americano*, Buenos Aires, 5 de marzo de 1889, año 1, número 16.

⁴³ *El Sud Americano*, Buenos Aires, 5 de junio de 1890, año 2, número 46.

⁴⁴ *El Sud Americano*, Buenos Aires, 20 de junio de 1889, año 1, número 23.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Kevin G. Barnhurst y John Nerone, "Civic Picturing vs. Realist Photojournalism: the Regime of Illustrated News, 1856-1901", *Design Issues*, v. 16, n. 1, Spring 2000, pp. 66-70.

⁴⁷ *El Sud Americano*, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1888, año 1, número 5.

⁴⁸ *El Sud Americano*, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1888, año 1, número 10.

⁴⁹ Esta consideración no implica ni un texto que explica la imagen ni un "conjunto de determinaciones impuestas desde el exterior". Constituye una suma de "condiciones según la cual se ejerce una práctica" y en la cual todos los elementos se interrelacionan mutuamente. Véase Rosalind Krauss, *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 56.

⁵⁰ *El Americano*, París, 7 de marzo de 1872, número prospecto.

⁵¹ Héctor Florencio Varela (1832-1891) era hijo de Florencio Varela, periodista asesinado en Montevideo en 1848 durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas. Héctor regresó del exilio con su familia a Buenos Aires en 1853 tras la caída de Rosas y fundó el diario *La Tribuna* junto a sus hermanos Mariano, Rufino, Horacio y Juan Cruz, que fue uno de los más leídos de su tiempo. Fundó asimismo varios periódicos en Europa.

⁵² Paul Hogarth, *The Artist as Reporter*, London, Gordon Fraser, 1986, pp. 30-31.

⁵³ Además de la bibliografía sobre publicaciones periódicas ilustradas ya citada puede verse: Robert Lebeck y Bodo Von Dewitz, *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage. 1839-1973. A History of Photojournalism*, Göttingen, Steidl, Verlag, 2001; Paul Jobling y David Crowley, *Graphic Design. Reproduction and Representation since 1800*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1996; Richard Altick, *The English Common Reader, A Social History of the Mass Reading Public, 1800- 1900*, Columbus, Ohio State University, 1998, [1957].

⁵⁴ Sam Smiles, *Eye Witness. Artists and Visual Documentation in Britain. 1770-1830*, Cambridge, Ashgate, 2000, pp. 1-11.

⁵⁵ Paul Hogarth, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁶ Carlos Clerice fue un ilustrador, litógrafo y caricaturista que nació en Buenos Aires hacia 1860. Colaboró en *El Mosquito* y otros periódicos satíricos e ilustró numerosas partituras musicales. En 1879 la primera edición de *La vuelta de Martín Fierro* de José Hernández salió con sus dibujos. En 1882 viajó a Francia donde siguió trabajando.

⁵⁷ Para los cambios tecnológicos en el siglo XIX en el contexto europeo véase Anthony Griffiths, *Prints and Printmaking. An Introduction to the History and Techniques*. Los Angeles, University of California Press, 1996; Paul Jobling, David Crowley, *op. cit.*; Michael Twyman, *The British Library Guide to Printing. History and Techniques*, Toronto, University of Toronto Press, 1999; Michael Twyman, *Printing, 1770-1970, An illustrated History of its Development and Uses in England*, Dorchester, The British Library, Oak Knoll Press, 1998; Philippe Gaskell, *Nueva introducción a la bibliografía material*, Gijón, Trea, 1999.

⁵⁸ Rodolfo Laass (1853-1909) Comenzó como tipógrafo en Rosario y llegó a dirigir la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco. Además de su actuación en el campo tipográfico participó en otras actividades como en la fundación del Club Gimnasia y Esgrima, la Hilandería Argentina de Algodón, fue miembro del directorio de la Acero Platense y activo participante de la Unión Industrial Argentina. Véase "Rodolfo Laass", *Éxito Gráfico*, Buenos Aires, junio de 1909, vol. IV, número 42.

⁵⁹ Alfonso Bosco era un grabador italiano nacido en Turín en 1858, donde se formó como acuafortista. Llegó a Buenos Aires en 1882 contratado como director artístico de la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco en la cual realizó los dibujos originales de gran parte de los billetes que circulaban en el país, además de ejecutar aguafuertes, litografías y *ex libris*. Se dedicó asimismo a la enseñanza del grabado y Martín A. Malharro y Mario Canale fueron sus alumnos. Participó en la dirección técnica del periódico *El Sud Americano*. Vicente O. Cutolo, *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*, t. 1, Buenos Aires, Elche, 1978, p. 506.

⁶⁰ Vanessa R. Schwartz y Jeannene M. Przyblyski, "Technology and Vision", en V. Schwartz y J. Przyblyski (ed.), *op. cit.*

⁶¹ Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Cambridge-London, The MIT

Press, 1989. Para un panorama de estas nuevas aproximaciones puede verse también Robin Kelsey y Blake Stimson (ed.), *The Meaning of Photography*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008, p. xi.

⁶² Véase John Tagg, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 8 [1988].

⁶³ Véase como ejemplo una recreación fotográfica de la novela “Amalia”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 21 de mayo de 1904, año VII, número 294.

⁶⁴ “Lo que cuesta informar al público. Los soldados de la instantánea”, *Caras y Caretas*, a. X, n. 433, Buenos Aires, 19 de enero de 1907.

⁶⁵ Bonnie Brennen y Hanno Hardt (eds.), *Picturing the Past. Media, History & Photography*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1999, p. 5.

⁶⁶ Entre una extensa bibliografía puede verse Bonnie Brennen y Hanno Hardt (eds.), *op. cit.*; Kevin G. Barnhurst y John Nerone, *The Form of News. A History*, New York-London, The Guilford Press, 2001; Michael G. Calebach, *The Origins of Photojournalism*, Washington, Smithsonian, 1992; Richard Ohmann, *Selling Culture: Magazines, Markets and Class at the Turn of the Century*, New York, Verso, 1996.

⁶⁷ Véase Bamber Gascoigne, *How to Identify Prints. A complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Inkjet*, New York, Thames & Hudson, 2004, pp. 33-34.

⁶⁸ P. Jobling y D. Crowley, *op. cit.* p. 28

⁶⁹ Por ejemplo, el índice del último trimestre de 1901 brinda una larga lista de autores de las fotografías de ese periodo: Abrines, Alexander, Alvarez, Arigoni y Hno. Arquez, Besabe, Bilbao, Bizzio, Cardini, Carnaghi, Cavallere, Chandler, Corti, Cuenin, Denis, Dogg, Fabregues, Felstel (hijo), Fillat, Fitz Patrick, Foresti, Francisco, Franco, Fressen, Garzon, Gaspari, Gianotti, Hardy, Hernández, King, Lacera, Lamaña, Magnoni, Mayer, M. de F., Medina, Motinelli, Montenegro, Moritz, Oberti, Obligado, Otamendi, Pinto, Salinas, Santiago, San Juan, Silva, Sorhmet, Spencer, Strelea, Uberti.

⁷⁰ Véase Publio G. Parola, “La fotografía y el periodismo argentino a principios de siglo”, en AAVV, *1º Congreso de Historia de la Fotografía. 1ra. Jornada sobre Medicina y Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires, Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina, 1992, pp. 127-130; Luis Priamo “Fotografía y periodismo”, en Margarita Gutman (ed.), *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*, Buenos Aires, Gob. de la Ciudad/FADU-UBA/IIED-AL, 1999, p. 182-184; Verónica Tell, “Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 141-164.

⁷¹ En el tercer trimestre de 1901 se enumeran 196 retratos individuales y 76 grupales.

⁷² “El meeting del comercio”, *Caras y Caretas*, a. II, n. 39, Buenos Aires, 1º de julio de 1899.

⁷³ “Las fiestas julias”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 15 de julio de 1899, año II, número 41.

⁷⁴ “El meeting industrial”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 29 de julio de 1899, año II, número 43.

⁷⁵ “Las invasiones inglesas”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 19 de agosto de 1899, año II, número 46.

⁷⁶ Bonnie Brennen y Hanno Hardt, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁷ Entre numerosas crónicas de manifestaciones, conflictos y actividades que involucraban a los trabajadores véase Alberto Ghirardo, “Movimiento obrero”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 16 de enero de 1904, año VII, número 276.

⁷⁸ Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, pp. 102-103.

⁷⁹ “La agitación revolucionaria de Goya”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 12 de octubre de 1907, año X, número 471. Véase asimismo “La revolución de Corrientes”, *Idem*. Un caso similar lo constituye “La revolución del Paraguay”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1904, año VII, número 309.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

SZIR, Sandra “Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica de Buenos Aires (1850-1910)”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 3 | Año 2013.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=121&vol=3