

# Un ocaso para la estampa. El ingreso de la fotografía a la prensa periódica latinoamericana en los inicios de la cultura contemporánea de masas (1880-1920)

A Sunset for the Printing. The Entry of Photography into the Latin American Periodical Press at the Beginning of the Contemporary Mass Culture (1880-1920)

ANA MARÍA RISCO N.

Universidad Alberto Hurtado

*arisco@uahurtado.cl*

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4964-7281>

**Abstract:** This article examines the main transformations experienced by the visual content of current affairs magazines for a wide audience, which experienced a period of splendor after the invention of photomechanics (1880s). The article analyzes three Latin American magazines that were pioneers in the inclusion of photographs, such as *Cuba y América* (1897-1913); *Actualidades de Lima* (1903-1908), and *PBT*, from Buenos Aires (1904-1918). The analysis focuses on the process by which photography becomes consolidated as a current image, while the image made manually, linked to the subjectivity of the artist, loses its dependence on the culture of engraving and begins to insert itself within the logic of contemporary illustration, comics and graphic humor. As a result of this, we propose, the discursive spaces of the images that make up the visual repertoire of journalistic media are reorganized, which marks the beginning of a new era for mass magazines.

**Keywords:** Engraving, Photography, Photomechanics, Mass Circulation Magazines, Latin America

**Resumen:** Este artículo examina las principales transformaciones experimentadas por el contenido visual de las revistas de actualidad para públicos amplios, que vivieron un período de esplendor tras la invención de la fotomecánica (década de 1880). El artículo analiza tres revistas latinoamericanas que fueron pioneras en la inclusión de fotografías, como *Cuba y América* (1897-1913); *Actualidades de Lima* (1903-1908), y *PBT*, de Buenos Aires (1904-1918). Se concentra en el proceso por el que la fotografía se consolida como imagen de actualidad, mientras la imagen realizada manualmente, ligada a la subjetividad del artista, pierde su dependencia de la cultura del grabado y comienza a insertarse dentro de la lógica de la ilustración, el cómic y el humor gráfico contemporáneos. Como resultado de ello, proponemos, se reorganizan los espacios discursivos de las imágenes que componen el repertorio visual de medios periodísticos, lo que marca el inicio de una nueva era para las revistas de alcance masivo.

**Palabras clave:** Estampa, Fotografía, Fotomecánica, Revistas de actualidad, Latinoamérica.

Ente los años 1880 y 1920 se produjo un proceso relevante para la difusión social de la fotografía en el mundo, como fue su incorporación en la prensa periódica y diaria. Una serie de transformaciones técnicas que atañen a la imprenta y al perfeccionamiento del fotograbado por medio de tramas de puntos (*halftone*) hicieron posible, hacia fines del siglo XIX, el paso de la simple copia fotográfica analógica a una matriz de reproducción en relieve y, con ello, la impresión de fotografía en diarios y revistas. Esto da paso a la conformación de una primera cultura visual contemporánea de masas,<sup>1</sup> promovida y difundida por medios que revolucionaron la prensa decimonónica, incorporando motivos y temas para públicos variados y nuevas formas de consumo de información, acorde con el modelo noticioso que caracterizará a la industria periodística del siglo XX.

Este proceso se desarrolla en Latinoamérica de manera simultánea al resto del mundo, constituyendo un aspecto de la difusión global de la fotografía, integrada a la maquinaria productiva industrial. Hacia inicios del siglo XX importantes diarios latinoamericanos, como *El Comercio* de Lima o *El Mercurio* de Santiago, comienzan a ser ilustrados con fotograbados y entran a circulación revistas de actualidad y misceláneas de gran impacto, como *Caras y Caretas*, en Buenos Aires, *Madrugada* y *Máscara* en Porto Alegre, y *Sucesos* y *Zig-Zag*, en Santiago, las que asignaron un papel clave a la fotografía entre sus mensajes.

La incorporación de la fotografía en los medios de prensa diaria y periódica revoluciona los modos de ilustrar y elaborar mensajes visuales en las páginas de estos medios.

<sup>1</sup> Uso esta expresión, tomando en cuenta las perspectivas de Patricia J. Anderson, según la cual distintas épocas conocieron singulares culturas masivas. Según esta autora, un rasgo decisivo y evidente de la cultura de masas es el gran número de personas que involucra, pero la valoración de ese número como fenómeno “masivo” es propia de un determinado tiempo y lugar. En el caso de las publicaciones ilustradas baratas inglesas que ella estudia, son “masivas” porque existe conciencia en su época de que son inigualables en sus cifras de circulación. Por otra parte, un fenómeno masivo se corresponde con la emergencia de ciertas tecnologías y con la diversidad de su composición social (Anderson 1989, 14-17).

Aunque la fotografía no cumple inmediatamente funciones informativas de carácter noticioso, en virtud de limitaciones técnicas que su procedimiento todavía presenta durante las primeras décadas del siglo xx para capturas instantáneas, su sola entrada a estos espacios editoriales impacta la vida cotidiana, en la medida en que ella logra estrechar, como observa Freund, la relación del sujeto con el mundo remoto:

Hasta entonces, el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía, se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge [...] (Freund 2006, 96).

La circulación de la fotografía a través de diarios y revistas impulsa su constitución como objeto visual clave de la visualidad contemporánea, condición que alcanza por mediación de otro fenómeno relevante para la cultura visual del período, como lo es el lento repliegue de la estampa, objeto visual que impulsó el despegue de las publicaciones ilustradas en el siglo xix. Con la posibilidad de imprimir la foto, la estampa entra en un proceso de redefinición y repliegue, para terminar valorada en el mundo impreso como una fineza estética, al lado de los textos literarios u orientados a exaltar la imaginación del lector, y en muchos casos mediada en el proceso de impresión por la propia fotografía.

En el traslape de estos dos vectores históricos en la historia de la visualidad impresa —uno de avance y otro de repliegue— se gestan importantes transformaciones en los modos de producir y hacer recepción de las imágenes de uso social, es decir aquellas que cumplen funciones de entretener, educar y poner al alcance de públicos letrados e iletrados conocimiento e información. Si el grabado había logrado, en las primeras décadas decimonónicas, abrir un espacio de importancia para la imagen en medio del mar de letras que presentaban las publicaciones periódicas del siglo xviii, la fotografía llenaría ese espacio con las conquistas experimentales de su ojo maquinal. Con el advenimiento de la fotografía impresa, la cultura visual hecha a mano y asociada, por eso mismo, a la cultura artística tradicional, quedará confrontada a las potencias del aparato técnico, no solo capaz de retener una imagen despojada de toda subjetividad —como se consideró a la fotografía durante el siglo xix— sino también dotada de un poder para la masificación de este registro a través de sus veloces mecanismos de reproducibilidad.

## DE LA ESTAMPA A LA FOTO: TRANSICIONES Y TRASLAPES

En los desarrollos que siguen abordamos algunas de las fases de la negociación cultural y visual que caracteriza este proceso de despliegue y transformación de la cultura visual periodística en el cambio de siglo, con epicentro en revistas y periódicos de cultura y

actualidad.<sup>2</sup> Proponemos que lejos de una confrontación cerrada entre un lenguaje documental, objetivo y maquinal, como sería el de la fotografía, y uno de corte artístico, ornamental y ficcional, asociado a las proezas de la imaginación y la manufactura, como sería el del grabado, el cambio de predominio de ambas modalidades se presentó como una suave transición, que implicó varias décadas de traslape, entre dos medios visuales dotados con ambos tipos de atributos asignados culturalmente (objetividad, por un lado, y potencia ficcional y subjetiva, por otro). Ambos, sin embargo, responderán con diversos niveles de eficacia a los principios de actualidad, velocidad de producción e instantaneidad que demandaba la prensa contemporánea, lo que marcará su destino y funcionalidad dentro de ella.

Sostenemos también que los atributos que terminarán estableciendo el predominio documental de la fotografía sobre la estampa, al término de esta transición, no constituyen propiedades preexistentes en este nuevo medio visual, únicamente referidas a su proceso técnico-mecánico de producción, sino que se trata de atributos otorgados por el uso. Es decir, se configuran culturalmente en el proceso a través del cual la fotografía va respondiendo a expectativas y demandas por parte de editores y lectores, en su proceso de circulación. Para aclarar los términos de esta transición, consideraremos aquí estampa a la imagen grabada a través de procedimientos artesanales,<sup>3</sup> sin embargo integrados ya hacia fines del siglo XIX al orden semiindustrial de los talleres que elaboraban impresos de alto tiraje. La cultura de la fotografía impresa se instala, en cambio, a partir del invento de la fotomecánica hacia la década del 80 de dicho siglo y permite trasladar hacia el campo de la industria impresora, incrementándolo, el régimen de reproducibilidad que la fotografía ya tiene debido a su propio mecanismo.<sup>4</sup>

La hipótesis que aquí desplegamos supone también que el mencionado proceso de transformación presenta momentos de rica coexistencia de ambos medios, en lugar de una simple y abrupta suplantación. Las décadas que transcurrieron entre el invento de la fotomecánica y la desaparición de la cultura de la estampa como discurso visual dominante en publicaciones periódicas fueron generando funcionalidades específicas y niveles de especialización que forjaron el modo de ser contemporáneo de ambos medios. La pérdida de predominio de la cultura de la estampa en estas publicaciones presentó fases que queremos poner de relieve, revisando revistas específicas, producidas desde y para Latinoamérica.

<sup>2</sup> Según advierte Nicole Iroumé, dada la baja calidad que presentaba la fotografía impresa a inicios del siglo XX, la prensa diaria seguía confiando en la estampa, cuyo desarrollo industrial estaba consolidado, asegurando su calidad. Por otra parte, la ilustración sería un medio más coincidente con el gusto promedio para aquel entonces. Esto explicaría en alguna medida la demora de la prensa diaria en hacer un uso intenso de las propiedades del medio fotográfico (Iroumé 2018, 143-206).

<sup>3</sup> Como señala Silvia Dolinko, “dentro de las particularidades que se han sostenido en la práctica tradicional del quehacer gráfico se destaca el factor de la artesanidad, esto es, la tradición ligada al *beau métier* como elemento constitutivo para la valoración del grabado” (Dolinko 2009, 195).

<sup>4</sup> Véase FotoIntermedialidad. Investigaciones en torno a los problemas mediales de la fotografía en Chile (sitio web), <http://fotointermedialidad.cl> (25 de julio de 2023).

Dado que el fenómeno al que aludimos, al igual que el invento mismo de la fotografía, tuvo una sorprendente simultaneidad global y puede rastrearse en publicaciones europeas y americanas, no debiera sorprender que sus derivas se rastreen aquí en publicaciones periódicas gestadas en Latinoamérica. En esta región, el traslape aludido tuvo rasgos más abruptos, debido a la ausencia de una profusa tradición de publicaciones ilustradas con estampas de calidad como las que se conocieron en Europa y el norte de América en el siglo XIX (algunas de las cuales mencionaremos más adelante). No obstante eso, Latinoamérica no fue una región particularmente pobre en revistas ilustradas con grabados, ni ajena al influjo de estas publicaciones internacionales que se difundieron como parte del sistema decimonónico de circulación de productos culturales desde las metrópolis a las ex colonias, por lo que puede afirmarse que la tradición de la estampa impresa también fue un antecedente con el que debió medir sus alcances y posibilidades la fotografía al ingresar a los impresos periódicos de la región.

Las publicaciones que serán analizadas cobraron fuerza en los mismos años en que la fotografía debutaba en el medio impreso y son hoy día reconocidas como revistas culturales y misceláneas que impulsaron lectorías asociadas al fenómeno de masas. Se trata del periódico quincenal *Cuba y América*, que tuvo su primera etapa entre 1897 y 1913 y fue originalmente editado en Nueva York, con el fin de apoyar a Cuba en su lucha independentista contra España; y las revistas *Actualidades de Lima*, con circulación entre 1903 y 1908, que inaugura el fotograbado periodístico en Perú, y *PBT* de Buenos Aires, nacida de una escisión de la célebre *Caras y Caretas* (objeto de variados estudios en Argentina<sup>5</sup>), que circuló en su primera etapa entre 1904 y 1918,<sup>6</sup> cargada de fotografías e ilustraciones.

Antes de revisarlas y proponerlas como lugares sensibles del cambio cultural que queremos poner de relieve, analizaremos algunas cuestiones que permiten inscribir tal transformación en un contexto tecno-cultural amplio.

## FACTORES QUE ENMARCAN EL INGRESO DE LA FOTOGRAFÍA A LA PRENSA DE MASAS

Lejos de ser un hecho aislado o sorpresivo, el ingreso de la fotografía a los medios periódicos de alcance masivo a nivel internacional es el resultado de nuevos escenarios y condiciones en el campo cultural y económico que afectan la circulación y naturaleza de los mensajes vehiculados por la prensa. Estos mensajes crecen y se masifican notoriamente hacia inicios del siglo XX, en consonancia con adelantos técnicos y con el empuje que tiene en ese momento el periodismo de empresas.

<sup>5</sup> Tenemos preferentemente a la vista aquí los estudios de Romano (1998), Rogers (2004) y Szir (2011).

<sup>6</sup> La publicación tuvo una segunda etapa, entre 1950 y 1955, que excede el arco temporal de este estudio.

Ya hacia la segunda mitad del siglo XIX en países de alto desarrollo industrial, como Estados Unidos o Inglaterra, la prensa asume el desafío de industrializarse impulsando un diarismo expansivo, de naturaleza mayoritariamente oligopólica en el que figuras empresariales como Hearst, Scripps o Pulitzer consolidan verdaderos imperios editoriales, haciendo del periodismo una jugosa fuente de riquezas. Hacia el cambio de siglo, como afirma Peter Fritzsche, el periódico logra sustituir al libro como eje de atención lectora, y sus informaciones, imágenes y anuncios, arbitrariamente yuxtapuestos sobre la página perturban el orden de los discursos en el que reposa la cultura letrada, heredera de la Ilustración. La prensa, señala Fritzsche, altera “las jerarquías convencionales de lo que se consideraba importante” (Fritzsche 2008, 18) e impone otra manera de mirar, pensar o leer.

En los países latinoamericanos dicho proceso viene a cobrar forma en el período del cambio de siglo, a partir de una paulatina autonomía y desvinculación que los proyectos periodísticos experimentan respecto de los aportes y las tuteladas del Estado (que hasta ese momento había respaldado al sector, especialmente en resguardo de su función como promotor de los discursos e idearios nacionales), cuestión que impone también a las nacientes empresas la necesidad de sustentar un modelo de negocios. Este modelo se basará en la venta de publicidad, nuevos sistemas de distribución y uso de estrategias para incrementar el volumen de lectores.

La naciente industria periodística se ajusta en este período a dos criterios que van a ser centrales para su desarrollo:<sup>7</sup> por una parte, el de construir la actualidad desde una perspectiva noticiosa, lo que torna paulatinamente obsolescente la retórica de tonos pedagógicos y doctrinarios que había conocido el periodismo del siglo XIX y, por otra, la búsqueda de un despegue comercial, basado en el incremento y diversificación de los públicos, los que comienzan a ser segmentados por edades y condiciones económicas y culturales para ofrecerles productos coherentes con las que se estiman son sus necesidades. Tal ajuste supone, por otra parte, el desarrollo de economías de escala, que se benefician de los adelantos técnicos que a la fecha mejoran las opciones de conectividad y telecomunicación, como son, por ejemplo, la telefonía, el cable submarino y los hilos aéreos (además del transporte ferroviario) e, igualmente, los avances en el campo de las tecnologías impresoras: el desarrollo de la prensa rotativa, la linotipia, y la misma fotomecánica, que permite la impresión de fotografía.<sup>8</sup>

En este escenario, que además capitaliza una leve alza en los índices de alfabetización regional,<sup>9</sup> se producirá un verdadero boom de publicaciones especialmente orien-

<sup>7</sup> Este proceso ha sido documentado en diversos estudios sobre la historia de la prensa. Destaco para un enfoque en Latinoamérica: Moyano, Ojeda y Sujatovich (2018a y 2018b); Ojeda y Moyano (2019); Ossandón y Santa Cruz (2001 y 2005).

<sup>8</sup> Sobre condiciones técnicas que respaldaron el surgimiento de la prensa ilustrada para públicos amplios véase especialmente Szir (2014).

<sup>9</sup> Durante el siglo XX, la tasa de analfabetismo comenzó un descenso significativo en América Latina. Las estadísticas señalan que hubo un descenso de 26 puntos porcentuales entre 1900 y 1950 (al pasar de 68,1% a 42,1%). Países como Chile y Argentina tuvieron variaciones por sobre los 15 puntos

tadas a difundir información diversa y liviana, en una amplia gama de géneros nuevos y menores, que se mueven entre lo serio y lo humorístico, lo elevado y lo superficial, como son las revistas misceláneas, culturales y de actualidad. Particularmente en Latinoamérica —y por razones que tienen que ver con un despliegue menos veloz de los diarios con características masivas, respecto de sus desarrollos en el mundo europeo y norteamericano—, las revistas llevaron la delantera en la ampliación de los hábitos de lectura y la diversificación de identidades no reconocidas socialmente hasta ese momento.

Las revistas de actualidad o de temas variados, nacidas a veces de la misma fuente empresarial que sustentaba a un diarismo “serio”, fueron detonantes de lectorías alternas a aquellas que consumían noticias diarias de interés político y económico. Estas quedaron asociadas a públicos menos conocidos en ese momento o más diversificados en sus intereses, como los infantiles, juveniles, femeninos o reunidos bajo el abarcador concepto de familia. Según Romano, las revistas cumplieron una delicada “función de alfabetismo que la intelectualidad oficial no previó” (Romano 2004, 167-168), efecto que debe atribuirse a su ideación por parte de una dirigencia modernizadora que moduló su compromiso político con el viejo patriarcado según nuevos objetivos comerciales propios de una época de asentamiento de la cultura del consumo.

En términos formales y editoriales las nuevas revistas para públicos objetivos y ampliados traen consigo no solo nuevos lectores sino una nueva forma de leer. Su propuesta visual adiestra al ojo para moverse de manera veloz entre el texto y la imagen, y a la conciencia para desplazarse entre textos de muy diversa cualidad, que emulan en su yuxtaposición la naciente dinámica de lo que Romero (2004) llamará “la ciudad burguesa”, marcada por las lógicas de la multitud, el espectáculo y la transacción comercial.

Esto conduce a la advertencia de otro factor, de naturaleza sociológica más expandida, que enmarca la entrada de la fotografía a los medios impresos masivos, como es la relevancia cultural que asume, hacia fines del siglo XIX, tanto en el ámbito de la psicología como de las ciencias humanas, el fenómeno de la atención. Esta queda advertida como la capacidad de los sujetos para circunscribir su foco perceptual, dedicando a ciertos objetos un tiempo que comienza a revelarse como escaso y selectivo, a medida que se expanden sobre las esferas de lo cotidiano los efectos de la cultura industrial.<sup>10</sup> Un rasgo de la naciente industria cultural que promueve el periodismo masivo, según Crary, es que ella configura un juego por medio del cual distintos actores se disputan

---

entre 1900 y 1920, y otros como Costa Rica, Uruguay, México, variaciones sobre los 10 en el mismo período. Véase Hunt (2009).

<sup>10</sup> En su acucioso abordaje sobre este nuevo objeto de la ciencia, Jonathan Crary enfatiza su vinculación con una fase singular de despliegue capitalista: “La lógica cultural del capitalismo”, dice el autor, “nos fuerza a aceptar que desplazar nuestra atención rápidamente entre una cosa y otra es algo *natural*. El capital, entendido como un proceso de aceleración del intercambio y de la circulación produjo inevitablemente este tipo de actividad perceptiva humana, convirtiéndose en un régimen de atención y distracción recíprocos” (Crary 2008, 38).

las posibilidades de influencia sobre un receptor colectivo, ofreciéndole toda clase de estímulos que, paradójicamente, lo distraen. Distrayéndolo es como lo cautivan para un fin siempre solapado. Como apunta Vázquez Montalbán, esta es una época en que

las masas interesan como claves de la opinión pública, como consumidores susceptibles de persuasión: consumidores de ideas, productos y proyectos nacionales de los grandes líderes de la economía y la política, que protagonizaban la expansión imperialista del siglo xx (Vázquez Montalbán 1997, 135).

La fotografía entra a las publicaciones periódicas en medio de esta pugna por la atención, que opera como combustible en el desarrollo de la cultura visual masiva. Percibida como un artilugio casi mágico, que despierta los deseos fantasiosos de conocer el mundo entorno y a la vez como un constructo racionalista e industrial, útil a la ciencia y a la comunicación de lo “verdadero”, se la connota con el signo positivo en la misión estratégica de atraer lectores. Puesta de relieve por los diseños y tipografías modernas, los titulares llamativos, los temas sensacionalistas, la publicidad y las campañas promocionales de las que se valen las nuevas publicaciones en su lucha por la atención, la fotografía va inaugurando así un estado de preterición para las delicadas líneas de la estampa manufacturada y para su tranquilo régimen de expectación, asociado a las vistas panorámicas plagadas de detalles, ubicada a medio camino entre la realidad y la ficción. Una pérdida de vigencia que, sin embargo, se tomará sus décadas en acontecer, ya que afecta a una tradición que ha cimentado las condiciones de posibilidad para inscribir lo visual en el mundo impreso, como es la estampa.

## LOS PRECEDENTES Y LAS RUTAS ABIERTAS POR LA ESTAMPA

Si bien las revistas misceláneas que proliferaron en los últimos años del siglo xix produjeron una notoria hibridación temática, estilística y genérica, mezclando en su interior formas verbales y visuales que extrañamente se habrían reunido antes en un solo espacio editorial, la práctica del reportaje en imágenes no era para entonces en ningún sentido algo inédito y, como ha remarcado Boltanski, precede históricamente a la invención de la fotografía. Este tipo de reportaje había cobrado fuerza durante la primera mitad del siglo xix gracias al desarrollo del grabado a contrahilo,<sup>11</sup> un avanzado sistema para imprimir con fineza y nitidez usando, sin embargo, tacos de madera, que desató un *boom* de publicaciones ilustradas desde la tercera década de ese siglo.

Si nos retrotraemos al momento anterior a la difusión social de la fotografía, encontramos revistas ilustradas de gran impacto y circulación temprana como *Penny*

<sup>11</sup> Grabados en tablillas de boj, cortadas de manera transversal al veteado del árbol, lo que daba por resultado una superficie lisa y uniforme que permitía el trabajo con buril, es decir, un grabado en relieve que podía compartir el taco con las matrices tipográficas, lo que hizo que la imagen pudiera incorporarse con cierta facilidad y velocidad a los procesos de impresión.



*Magazine* (Inglaterra, 1932) y *Le Magasin Pittoresque* (Francia, 1933), y otras algo posteriores como el *Semanario Pintoresco* (España, 1836), *The Illustrated London News* (Inglaterra, 1842), *L'illustration* (Francia, 1843) e *Illustrierte Zeitung* (Alemania, 1843) que eran reconocidas por el repertorio de estampas que incluían tanto en su portada como en secciones interiores. La recepción de estas célebres publicaciones fue amplia y transnacional, e incluso transcontinental, aunque –como afirma Delpiano– sus canales de circulación hacia Latinoamérica no fueron siempre regulares y formales.

Una función gravitante de estos medios, dice Delpiano,

fue ilustrar los acontecimientos noticiosos con el fin de insuflar credibilidad y veracidad a informaciones y reportajes publicados [...]. Y fue en la labor de construcción de esa actualidad que la prensa moderna debió reformular las relaciones e interacciones entre los órdenes textuales y los visuales, para sondear cómo congeniar los hábitos de mirada tradicionales (Delpiano 2021, 7).

Fueron estas publicaciones, herederas a su vez de los libros de viajes pintorescos, las que consolidaron el hábito de leer textos breves, de interés a veces efímero, y observar simultánea y aleatoriamente, imágenes relacionadas con esos mismos textos en grados variables.

Su función dentro de la prensa periódica demanda al ilustrador, a diferencia del grabado artístico tradicional, gran preocupación por la exactitud documental. Dicha búsqueda, siempre y necesariamente dependiente de la interpretación subjetiva, llevó a estos artífices que sirvieron en el mundo reporteril a estudiar con detalle, y a veces *in situ*, a sus modelos, cuando no era posible contar todavía con una fuente fotográfica en la que basarse. Mucho de lo que hicieron, sin embargo, fue llenar con soluciones previstas por otras imágenes, o bien, con inventos de su imaginación, los vacíos de información o de memoria que dejaban los apuntes gráficos o el recuerdo. La fotografía vino a ser para ellos una valiosa herramienta de reemplazo a esos recursos, cuando se volvió posible usarla como modelo.

Hacia fines del siglo XIX, la industria impresora encuentra la forma de inscribir directamente fotografía en la matriz para la impresión de textos, un invento revolucionario derivado de la articulación de recursos técnicos del grabado y la fotografía<sup>12</sup>. Aparece así la impresión de puntos (*half-tone*) que detona el estallido y la transformación de la cultura visual impresa que venimos analizando. Pese a la revolución que implican las posibilidades abiertas por la fotomecánica, dice Boltanski,

los principales caracteres exteriores de las revistas, la composición y el diseño de la portada siguen siendo iguales. Es como si la fotografía viniera a introducirse en un marco preparado desde hace tiempo para recibirla; un procedimiento técnico reemplaza a otro sin que las

<sup>12</sup> Respecto de los inventos sucesivos que perfeccionaron el proceso fotomecánico, véase el acucioso seguimiento propuesto por Gervais (2010). Respecto de las transformaciones que introdujo la fotomecánica en la imprenta, véase Tell (2019).

imágenes ni la visión del mundo que expresan sean radicalmente transformadas (Boltanski 2003, 211).

El autor destaca el hecho de que, al entrar a la página periodística, la fotografía encuentra hábitos visuales prefigurados y, de hecho, no logra producir una transformación radical de la visión de mundo que ofrecían los aparatos editoriales en los que debutó. Sin embargo, lentamente las revistas ilustradas con fotografías complejizaron y actualizaron la función que habían cumplido las imágenes en revistas decimonónicas. Al adquirir nuevos y variados usos relativos a la actualidad inmediata, fueron generando también una nueva noción de documento visual o imagen informativa, que se consolidará a lo largo del siglo xx.

## CAMBIOS APENAS PERCEPTIBLES: EL CASO DE *CUBA Y AMÉRICA*

Con el fin de marcar ciertos rasgos progresivos en las modalidades de empleo de la fotografía en publicaciones periódicas generadas desde y para Latinoamérica, iniciamos la revisión de casos poniendo atención en el periódico *Cuba y América*, que comienza a editarse en 1897, en Nueva York, a pocos años de que el invento de la fotomecánica comenzara a difundirse. Este periódico quincenal integra una línea de publicaciones cubanas que fueron producidas desde Estados Unidos con el fin de respaldar procesos independentistas en la isla, como lo fueron también *El Habanero*, editado en Filadelfia y Nueva York entre 1824 y 1826, y *Patria*, dirigido desde 1892 por el propio líder independentista José Martí.

*Cuba y América* tuvo como público objetivo a los emigrados cubanos y como único director al influyente intelectual, abogado y miembro de la elite cubana Raimundo Cabrera<sup>13</sup>. Su línea editorial dio pie al uso de diversos recursos visuales, desde la imagen técnica hasta la caricatura, en apoyo de la insurrección cubana.<sup>14</sup> En sus páginas se desplegaron las hostilidades contra España, comúnmente a través de artículos que exaltaban la grandeza de Estados Unidos, detallando sus desarrollos científicos, culturales y tecnológicos.<sup>15</sup> Un ejemplo de lo anterior, lo constituye el número 106, de

<sup>13</sup> Tras culminar los procesos independentistas, Cabrera se convertirá en presidente de la Sociedad Económica de Amigos del País, “prestigiosa institución por la que pasaron desde fines del siglo xviii, todos los cubanos, intelectuales o agentes de la vida económica [...] de la isla” (Basterra 2005, 375-376), lo que da cuenta también de los intereses que lo movían como director de la publicación. Cabrera, quien firmaba algunos de sus artículos con el seudónimo *Ricardo Buenamar*, continuó a la cabeza de la publicación cuando, en febrero de 1889 comienza a ser editada en y desde Cuba, donde perdura hasta abril de 1917.

<sup>14</sup> La que se concreta con un triunfo apoyado por Estados Unidos en 1901. Este da paso a un gobierno intervencionista que se extiende hasta 1909.

<sup>15</sup> Esto ocurre en línea con los planteamientos críticos de Cabrera, que, como el argentino Domingo Sarmiento y el chileno José Lastarria, atribuye a la herencia española todos los males que afectan a la isla. Véase Basterra (2005).

noviembre de 1901, que incluye un artículo principal sobre el presidente Theodore Roosevelt, un comentario sobre la calle Wall Street, una larga reseña con fotos de parque Yellowstone y el artículo “Los Estados Unidos, su progreso material corre parejo con su desenvolvimiento intelectual”, ilustrado con grabados. En este particular sentido, *Cuba y América* puede situarse en la tradición de la prensa decimonónica, mayoritariamente constituida a partir de posiciones políticas o incluso partidistas, con cuya doctrina los periódicos se identificaron sin tapujos. A esta suerte de anacronismo que se vela en su línea editorial contribuyen también su formato cercano al libro, su diseño, donde priman dos columnas ordenadas sin grandes despliegues ornamentales ni tipográficos, y algunas de sus secciones, como “Bibliografías”, en que se comentan libros recientes, reforzando el vínculo de la revista con los hábitos de la elitista lectoría letrada. Sin embargo, la publicación presenta una apertura incipiente hacia temas de interés general y mundano, e incluso frivolidades, como la moda y los artículos de consumo, sobre todo en su amplia y salpicada sección de publicidad (cerca de 16 a 20 páginas de cierre) con avisos de muebles, sastrería, máquinas de escribir y fotografiar, vinos, tónicos, compañías de seguro y bancos, que incluyen indistintamente ilustraciones manuales y fotografía.<sup>16</sup>

Entre sus rasgos destaca el hecho de que, especialmente en la etapa temprana hasta 1905, persiste el empleo de la fotografía según hábitos visuales vinculados a la estampa grabada, la que solía mantener una relación licenciosa con el texto que acompañaba, no siempre subordinándose a él o a sus enfoques informativos. Este rasgo puede notarse en un artículo profusamente ilustrado como “Exposición de Buffalo”,<sup>17</sup> que, si bien refiere a esta importante exposición universal, reseñando su historia y algunos detalles de la versión en curso, se acompaña mayoritariamente con fotografías y estampas que muestran edificios emblemáticos de la ciudad, en la modalidad de la vista postal (fig. 1). Ninguna imagen de ese artículo da cuenta directa de los eventos específicos de la muestra, iniciada en mayo de ese año, en la que se dieron a conocer inventos contemporáneos de gran relevancia, como el de Nikola Tesla para transmitir electricidad a grandes distancias. La fotografía no fue usada como un modo de documentar detalles relevantes de la exposición, sino más bien, en una modalidad tradicional heredera de la estampa, como es la que ofrece vistas estimulantes, incluso idealizadas, de un lugar que queda así señalado como telón de fondo de un suceso.

En *Cuba y América* la fotografía suele cumplir funciones que derivan de cierta subordinación inercial a los géneros del arte, que se anteponen al propósito de consti-

<sup>16</sup> Otras secciones relativamente estables en ella son “Papeles viejos” (destinada a tratar temas políticos e internacionales y que el año 1901 abordó intensamente la cuestión del abolicionismo en Cuba, convertido en un tema de propaganda antihispánica); “Variedades” donde se hacía reseña de personajes célebres, de la realza, del ejército o del mundo del teatro; “La moda”, destinada a tratar temas de vestuario femenino y “Notas habaneras”, para asuntos misceláneos. Desde 1900 la publicación adquirió una proyección más universal e incluyó traducciones, temas científicos y novelas europeas.

<sup>17</sup> *Cuba y América*, “Exposición de Buffalo”, 08/1901, n.º 103, pp. 285-286. Colección IAI.

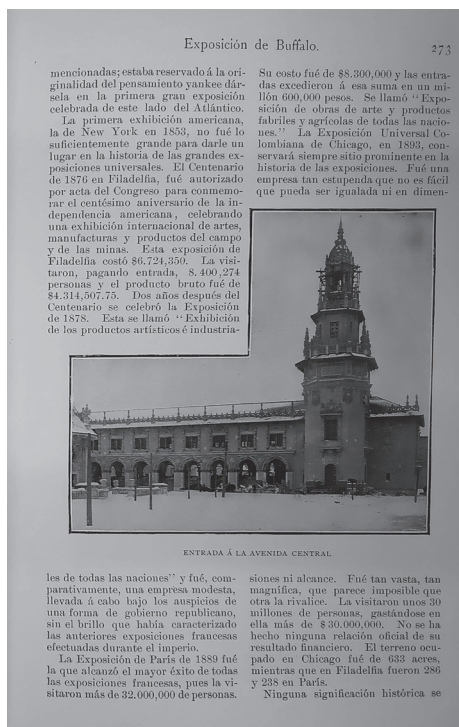


Fig. 1. "Exposición de Buffalo". *Cuba y América*, n.º 103, 1901, pp. 285-286. Colección Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz (en adelante, IAI).

tuir una imagen de inmediata actualidad, como aquella a la que sí aspiran, a su modo, los textos informativos que contiene. Las imágenes se atienen a las tradiciones del paisaje y el retrato pictóricos, este último especialmente referido en la sección "Variedades" (fig. 2), donde se reseñan personajes célebres incluyendo su imagen fotográfica en pose pictórica, eventualmente dentro de un anacrónico marco ovalado que recuerda la galería patrimonial.

Por otra parte, resulta sorprendente el hecho de que ciertos reportajes que se refieren a objetos muy específicos de los que hubiese cabido dar testimonio visual mecánico, como es, por citar un ejemplo, una caja que contendría huesos de Cristóbal Colón, en "Documentos inéditos pertenecientes a la historia de Cuba",<sup>18</sup> sea ilustrado a través del recurso a la stampa (fig. 3). Otros reportajes de *Cuba y América* exploraron formas más contemporáneas de documentación visual por medio de fotografía, como ocurre en "El Central Narcisa", donde se muestran detalles del desempeño de una central procesadora de azúcar de cañamo. Sin embargo, en este caso los trabajadores todavía

<sup>18</sup> *Cuba y América*, "Documentos inéditos pertenecientes a la historia de Cuba", 12/1901, n.º 107, pp. 137-150. Colección IAI.

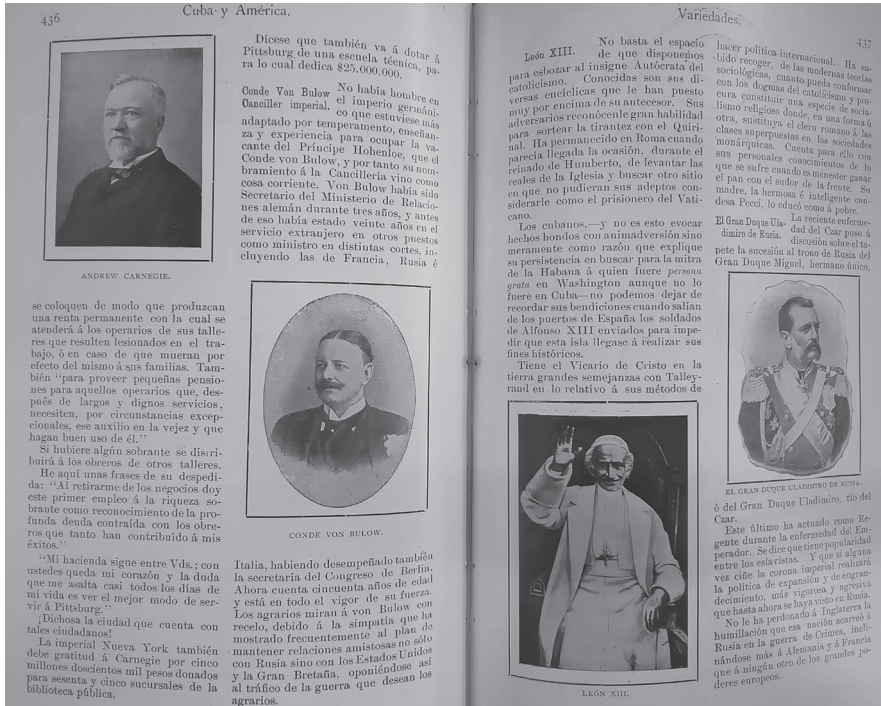


Fig. 2. "Sección Variedades". *Cuba y América*, n.º 104, 1901, pp. 436-437. Colección IAI.

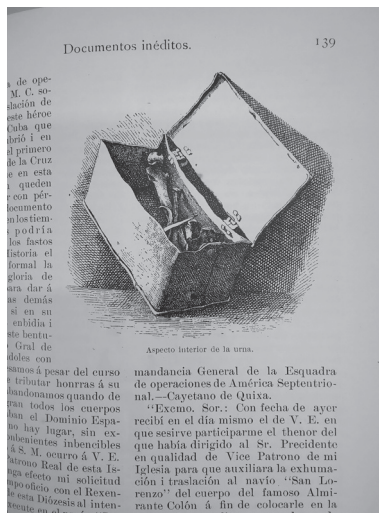


Fig. 3. "Documentos inéditos pertenecientes a la historia de Cuba". *Cuba y América*, n.º 107, 1901, p. 139. Colección IAI.

## EL CRECIMIENTO

DE LAS GRANDES CIUDADES EN EL SIGLO XIX,

Por Carlos M. Trelles.

**S**I algo caracterizará, sin duda, á la centuria que acaba de expirar, será el incremento que tomó durante ella la vida urbana, especialmente en la Gran Bretaña y Alemania, en donde más de la mitad de los habitantes se han convertido en ciudadanos dejando de ser campesinos. Ese fenómeno demográfico jamás se acentuó con más fuerza en ninguna otra época de la historia, y es casi seguro que el desarrollo de las vías de comunicación y

la baratura de los medios de transportes llevada á cabo por los tranvías, han influido notablemente, así como también el perfecto saneamiento de las grandes poblaciones, en el desenvolvimiento de las mismas.

Y se apreciará mejor ese crecimiento asombroso examinando los siguientes cuadros en los cuales se expresa el número de habitantes de las mayores orbes á fines de los siglos décimo octavo y décimo nono:



TOKIO.

Fig. 4. "El crecimiento de las grandes ciudades en el siglo XIX". *Cuba y América*, n. 102, 1901, p. 222. Colección IAI.

posan estáticos, dando cuenta de la infamiliaridad del operador fotográfico con los nuevos procedimientos para registrar objetos en movimiento, que se difundían hacia la década de 1880 a partir de la fabricación de las placas al gelatinobromuro (placas secas) y el desarrollo de la obturación mecánica.

Otro rasgo visual de la publicación, muy interesante para una arqueología de los procedimientos fotomecánicos tempranos, es que en ella las fotografías aparecen regularmente enmarcadas con una línea, o bien con bordes ligeramente carcomidos (fig. 4), lo que permite inferir que la técnica del *half-tone* por trama de puntos (que impone el uso simultáneo de la plancha para textos e imágenes) no siempre fue empleada para esta publicación, manteniendo en los primeros números la inclusión de la imagen *a posteriori*, probablemente a través de procesos litográficos.

Como contraparte, en esta revista la stampa impresa se explaya con la holgura y serenidad que le aporta su añosa tradición, siendo posible encontrar en ella diversas formas de su uso consuetudinario al lado del relato de orden literario, como también huellas de una iconografía propiamente desarrollada por el grabado y la stampa artística, como fue el repertorio de los tipos populares, de gran difusión en el siglo XIX (fig. 5).



Fig. 5. “El aguador de antaño”. *Cuba y América*, n.º 104, 1901, s/n. Colección IAI.

En general, *Cuba y América* asume la imagen fotográfica como un toque de modernidad estética y tecnológica que avala un discurso que increpa, con el respaldo de la rica cultura norteamericana, a una Cuba que se considera ahogada en el retraso cultural hispánico, sin desbordar ni incomodar aquello que Luc Boltanski consideró espacios y protocolos abiertos para ella por su precedente, la estampa.

## ACTUALIDADES DE LIMA: BUSCANDO LA IDENTIDAD DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DE PRENSA

La revista *Actualidades de Lima*, de periodicidad semanal, ocupa un lugar prominente en el desarrollo del periodismo fotográfico en el Perú, donde la prensa ilustrada encuentra antecedentes en los periódicos *El Correo del Perú* (1871) y en *El Perú Ilustrado* (1887), cuyas ilustraciones manuales solían valerse de modelos fotográficos. A través de sus 275 números, que circularon entre 1903 y 1908, *Actualidades* desarrolló una nueva forma de comunicar, no solo marcada por un mayor uso de imágenes técnicas y manuales, sino también por un diseño menos estático y más variedad tipográfica. Fundada y dirigida por el periodista arequipeño Juan José Reinoso, tuvo también entre sus impulsores al poeta Octavio Espinoza, cuya conocida pasión por el automovilismo y la aviación marcó su inserción en los espacios de sociabilidad limeña. En sintonía con los intereses de una elite culta, conservadora y católica,<sup>19</sup> que parecía apostar por una vida más cosmopolita que la de sus antecesores, la publicación ofrece una visión chispeante y mundana de los hechos semanales, combinando información política, económica e internacional con reportajes sobre temas variados y notas breves sobre cultura, teatro, música y moda, además de poemas, relatos literarios y reflexiones, en las que se disolvía la presencia de algún sesgo o interés político partidista que pudiera identificar la línea editorial y limitar la recepción del impreso.<sup>20</sup> En su amplio formato, entre el libro y el

<sup>19</sup> La orientación marcadamente confesional católica de la línea editorial se deja sentir en los números especiales de Semana Santa de 1906 y 1907, donde las imágenes son omitidas casi en su totalidad, en un gesto devoto que habla de los atributos de frivolidad que todavía se les confiere a estas, incluso en el contexto de una publicación que exploraba y promovía la ampliación de su uso (en el número de Semana Santa de 1907, se incluye excepcionalmente una matriz calada para facilitar la reproducción casera del rostro de Cristo). Así también el número 217, incluye una imagen fotográfica desplegable del arzobispo de Lima, Manuel Tovar, remarcando la condición referencial de esta autoridad de la iglesia para la comunidad de lectores.

<sup>20</sup> La revista no tiene demasiadas secciones estables y, como es común en esta época, las que existen varían ligeramente de nombre y ubicación de número en número. Suele haber una figura del momento, masculina, ilustrada en su portada. Aunque en mayo de 1906 (n.º 163) se observa ya una portada fotográfica, que muestra un grupo de lectores que se agolpa en espera de la salida de la reimpresión de un suplemento exitoso de la propia revista, lo que habla también de un ánimo de esta por aproximarse al reportaje visual. “Ex-cátedra” corresponde a una redacción de distinto carácter, con estilo editorializante, a veces más literaria, a veces más política, firmada por Octavio Espinoza o Luis Fernán Cisneros. “Viendo pasar las cosas” comprende reflexiones sobre la vida moderna y la condición humana por Cabotín y “Del extranjero”, reportajes con fotografías de otros lugares del mundo, con un



tabloide, entran en relación recursos visuales, gráficos, fotográficos y ornamentales que rompen la uniformidad de la doble columna como puede verse en la doble página del número 146, del 13 de enero de 1906<sup>21</sup> (fig. 6). En sus años de madurez (1906-1907), además de fotografías, la revista presenta ilustraciones de excelente calidad, firmadas por Málaga y por el pintor académico Teófilo Castillo, conocido por haber llevado a Perú la fotografía iluminada.

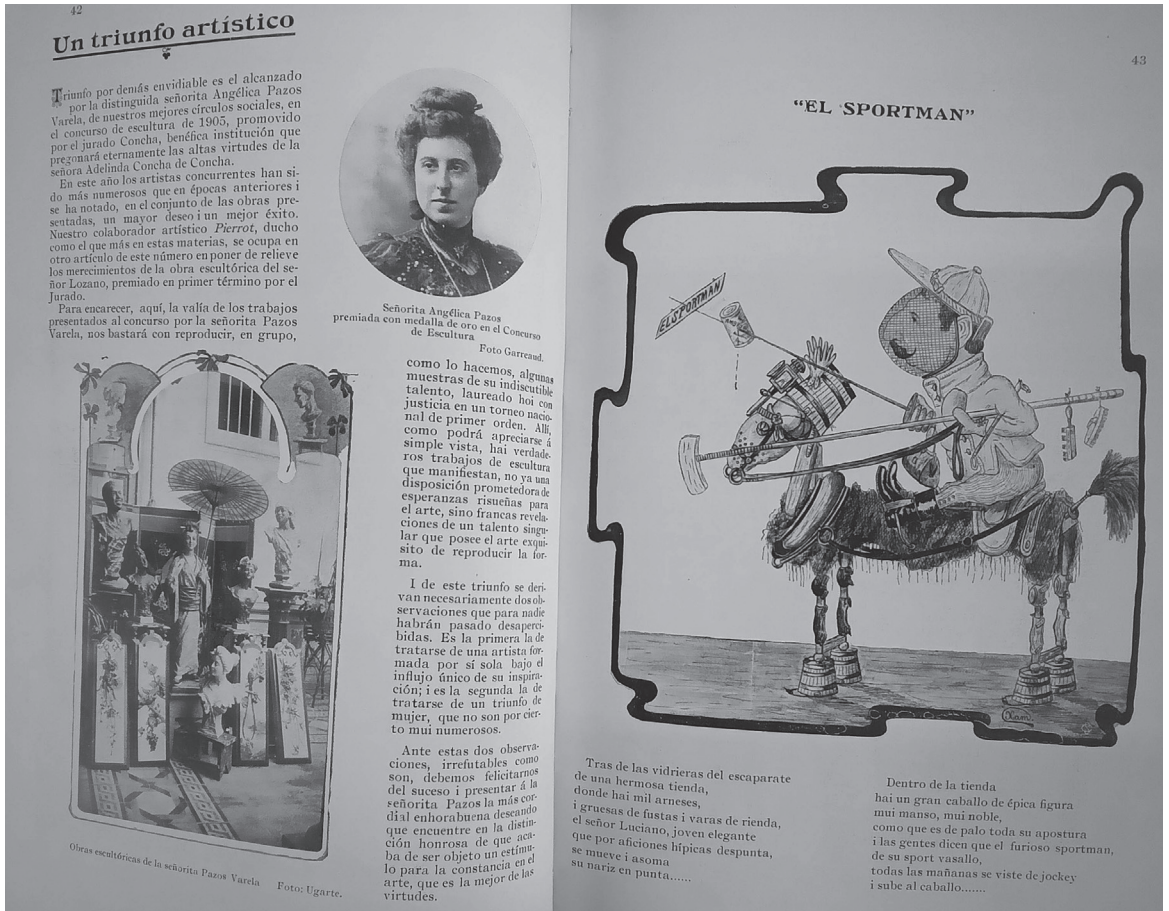


Fig. 6. *Actualidades de Lima*, n.º 146, 1906, pp. 42-43. Colección IAI.

enfoque de la actualidad que no llega a incluir la noticia inmediata, por lo menos hasta 1907. Hacia ese año, la revista se va volviendo más popular en el sentido de apelar a un público más diverso. Aparecen temas curiosos, humor gráfico y se inaugura sección "Kaleidoscopio" para tratar asuntos breves y variados.

<sup>21</sup> *Actualidades de Lima*, "Un triunfo artístico" y "El sportman", 13/01/1906, n.º 146, pp. 42-43. Colección IAI.

En lo que respecta a la fotografía misma, la presencia de profesionales de estudio que se acercan progresivamente a las prácticas reporteriles se deja notar en las firmas “E. Del Águila” (Elías del Águila), “Jack” (Julio Alberto Catillo) y “Vargas de Arequipa” (Max. T. Vargas, reconocido maestro de Martín Chambi), “Dubreuil”, (Adolphe Dubreil, sucesor de Courret en Empresas “Courret y Cía.”), y “Garreaud” (Ferdinand, hijo del gran fotógrafo Emilio Garreaud). La presencia de estos prominentes fotógrafos, entre aficionados que colaboraron con la revista, se debe probablemente a la alianza comercial establecida entre ella y una empresa en la que convergía la actividad profesional de aquellos, como era el taller de fotograbados, sellos de jebe, medallas e imprenta “C. F. Southwell”, cuyo distintivo queda a la vista en buena parte de las fotografías impresas en la publicación.

En *Actualidades de Lima* se expresa de manera ejemplar la rica convivencia entre lo gráfico y lo fotográfico que da cuenta de la transición entre la cultura de la estampa y la fotomecánica en el período del cambio de siglo. Si bien en ella es posible hallar la clásica fotografía de paisaje que se incorpora a la tradición de la estampa, como en “Paisajes de Arequipa”<sup>22</sup> (fig. 7), e igualmente retratos a la manera pictórica, también se expresa la búsqueda fotográfica del hecho puntual y actual (revelaciones de una catástrofe, comicios

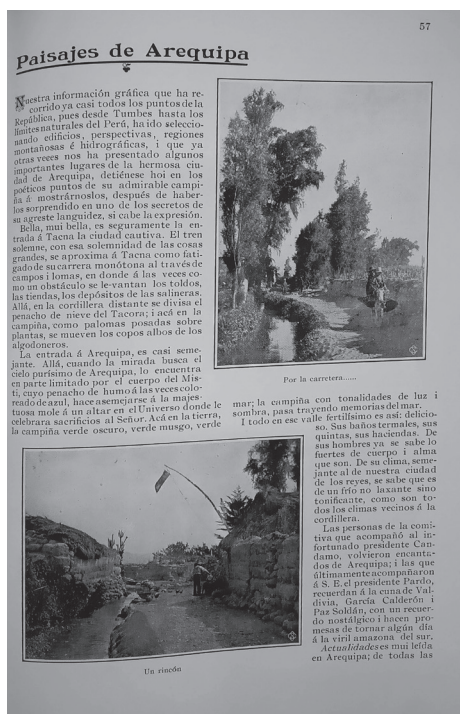


Fig. 7. “Paisajes de Arequipa”. *Actualidades de Lima*, n.º 147, 1906, p. 57. Colección IAI.

<sup>22</sup> *Actualidades de Lima*, “Paisajes de Arequipa”, 20/01/1906, n.º 147, pp. 57-59. Colección IAI.

de obreros, un encuentro deportivo), en una multiplicidad de perspectivas, como puede verse en “El fusilamiento de Dubois”<sup>23</sup> (fig. 8). También abundan las fotografías procedentes del exterior, como es el caso de las ya señalada del fusilamiento de Dubois, provenientes de Chile y que documentan un suceso de gran impacto ocurrido en ese país.

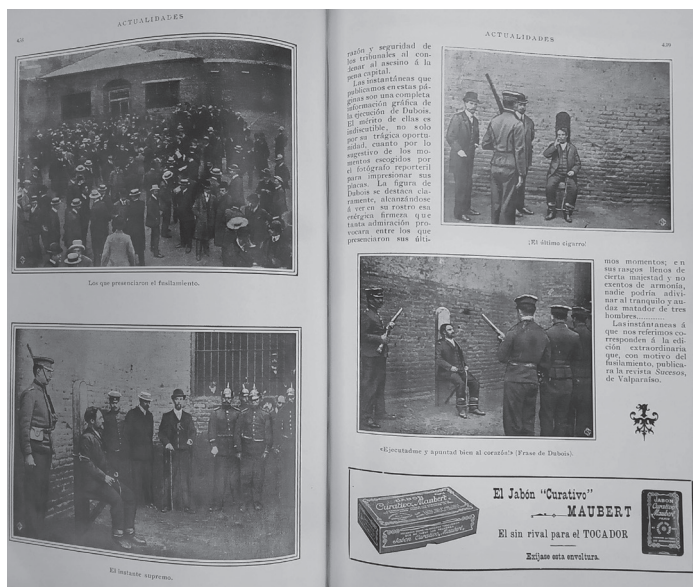


Fig. 8. “El fusilamiento de Dubois”. *Actualidades de Lima*, n.º 213, 1907, pp. 438-349 y detalle p. 349. Colección IAI.

<sup>23</sup> *Actualidades de Lima*, “El fusilamiento de Dubois”, 27/04/1907, n.º 213, pp. 437-439. Colección IAI.

La publicación desarrolla a lo largo de los años un interés muy marcado por la captación de lo puntual y fugaz, que se va vinculando con sus énfasis periodísticos dirigidos a temas de espectáculo, actualidad científica e internacional. Este interés por hacer de la fotografía una herramienta adecuada para la cobertura de noticias, como situaciones en curso, se revela también en la promoción que hace la propia revista de la mención obtenida por uno de sus colaboradores (Felipe Barreda) en un concurso organizado por el diario norteamericano *The New York Herald*, del grupo de Williams Hearst, donde la imagen premiada muestra a un jinete en el momento en que cae de su caballo (Gargurevich Regal 2006, 142).

Por otra parte, la revista otorga una presencia igualmente relevante al componente visual manualmente facturado, inscrito ya sea por la vía de la estampación o grabado

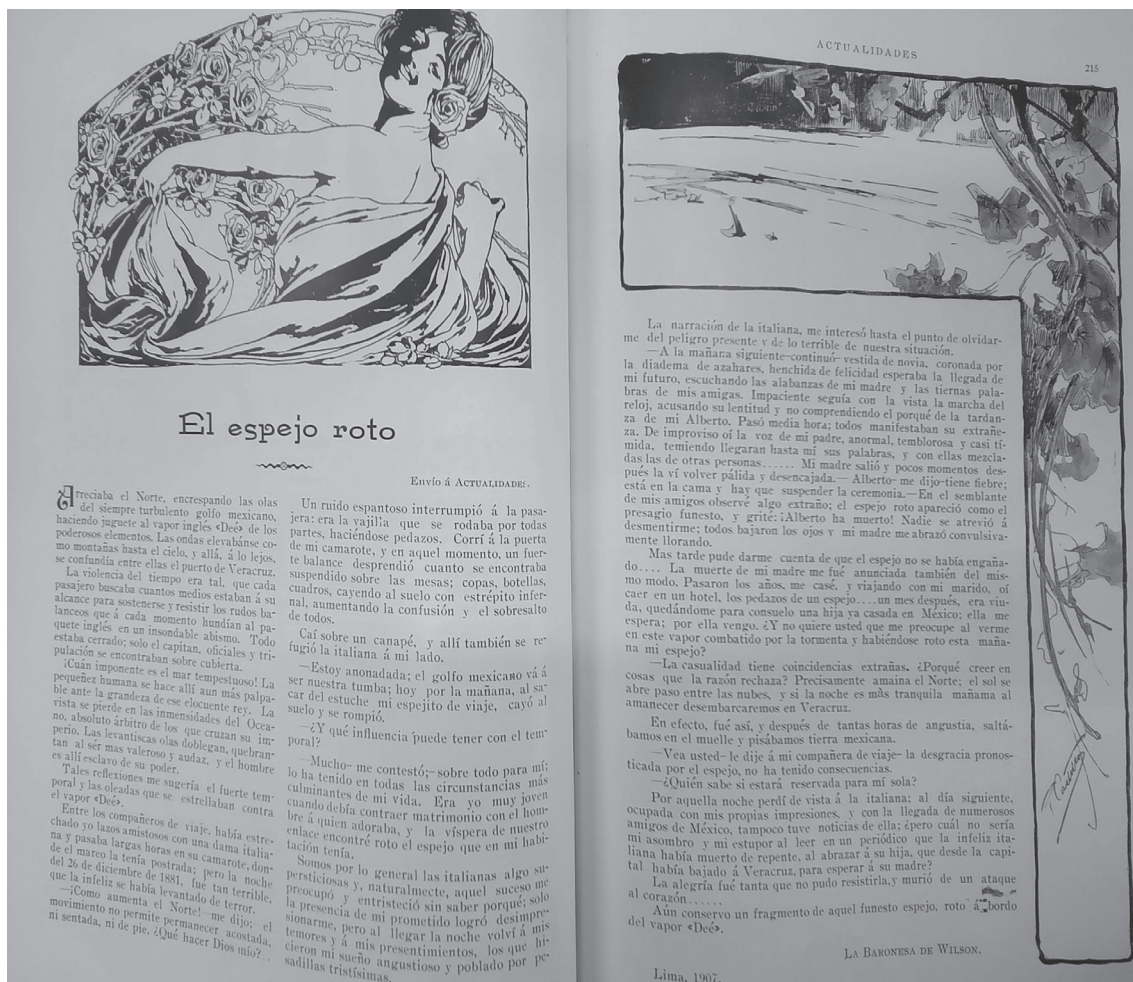


Fig. 9. "El espejo roto". *Actualidades de Lima*, n.º 204, 1907, pp. 214-215. Colección IAI.

directo (cuya incidencia no se puede certificar debido a que la composición granular de las imágenes es variada) o por la mediación de la fotografía. En esta revista es posible notar cómo la imagen manufacturada va asumiendo una función comunicativa específica, menos ligada a la transmisión de información con pretensiones “objetivas” y más proclive a su función tradicional complementaria, al lado de discursos ficcionales, literarios y poéticos (como puede verse, por ejemplo, con “El espejo roto”<sup>24</sup> (fig. 9)). Esta definición de ámbitos de injerencia incipientemente restrictivos para la imagen manual contrasta con otra forma en que ella se expande en las publicaciones periódicas a través de la caricatura y humor gráfico, una imagen que adquirirá gran connotación en la prensa masiva del siglo xx y que también encuentra espacio propicio en *Actualidades de Lima*, de preferencia en sus portadas características.

Con todos estos ingredientes, *Actualidades* inaugura una forma de comunicar que reconoce y emplea a favor de una experiencia variada de lectura y distracción los diversos espacios discursivos de las imágenes, constituyendo así un precedente para el desarrollo de la prensa periódica masiva en la región y para las revistas que en Perú siguieron explorando los mecanismos del periodismo fotográfico, como *Prisma* (1905-1907) y *Variiedades* (sucesora de *Prisma*, 1908-1932).

## PBT: UN OCASO FELIZ PARA LA ESTAMPA IMPRESA DECIMONÓNICA

El caso del semanario *PBT*, de Buenos Aires, permite entrar finalmente de bruces al ámbito de las publicaciones periódicas que dominarán el campo de los productos impresos masivos en Latinoamérica, durante la primera mitad del siglo xx. Si *Cuba y América* y *Actualidades de Lima* dan cuenta de iniciativas privadas, con diverso grado de identidad política, orientadas a abrir exploratoriamente el campo lector y desbordar los estrechos espacios de recepción que caracterizaron a las revistas culturales en el siglo xix, *PBT* representa, en cambio, el inicio del fenómeno explosivo de circulación editorial, con impactos, recepciones y réplicas fuera de las fronteras argentinas, que se inició hacia 1890 con la publicación de *Caras y Caretas*, revista originalmente uruguayana, que en su versión argentina asumiría una clara adscripción mitrista, corriente opositora a los gobiernos que predominaron a inicios del siglo xx.<sup>25</sup> Fundada por el español Eustaquio Pellicer y ligada a las facciones mitristas de la oligarquía, *Caras y Caretas* fue un éxito indiscutido de ventas, llegando a superar los cien mil ejemplares por número a la altura de 1907, según datos de la propia publicación. La revista *PBT* nace promovida por un Pellicer ya radicado en Buenos Aires y representa tanto una

<sup>24</sup> *Actualidades de Lima*, “El espejo roto”, 23/02/1907, n.º 204, pp. 214-215. Colección IAI.

<sup>25</sup> La corriente mitrista ya tenía de su parte al influyente diario *La Nación*, fundado por el propio Bartolomé Mitre, en 1870.

de las escisiones que vivió este poderoso precedente<sup>26</sup> como el espíritu intranquilo de su fundador, que buscaba ir todavía más allá del exitoso nicho comercial por él inaugurado.

Desde sus primeros números, que circularon el año 1904, *PBT* se define como una publicación “para niños de 6 a 80 años”, dando cuenta de una incursión en el interesante mercado que constituía el público infantil y juvenil. Su línea editorial capitalizaba el enfoque hacia la actualidad desarrollado por *Caras y Caretas*, pero incluía en mayor medida notas humorísticas y satíricas propias de un periódico como *El Mosquito* (1863), que desde el siglo XIX había hecho de la caricatura la base de su popularidad. La revista propiciaba la confluencia de ingeniosos redactores y dotados fotógrafos, y dibujantes<sup>27</sup>, que hacían de su pequeñísimo formato (13 x 32 cm) un concentrado de información y humor, salpicado de un enfoque político articulado de modo novedoso con el entretenimiento y la distracción.

En términos visuales, la revista se caracteriza por una sección muy relevante para el despliegue de fotografías como lo es “La semana a través del objetivo”<sup>28</sup> que consigna información del ámbito local (fig. 10). Las fotografías de esta sección dan cuenta de la práctica del reporteo semanal y presentan una notable calidad si se las compara con aquellas que aparecen en la sección de información internacional, en la que se presentan imágenes, por ejemplo, de la guerra rusojaponesa, importante foco de atención en el número 4 y sucesivos<sup>29</sup> (fig. 11). En esa sección se declara que no se repetirá la información que está en los diarios, de lo que se deduce que las fotografías podrían corresponder a copias tomadas de ellos, lo que explicaría su baja calidad y alto grado de retoque. La presencia de fotografía documental, ya asiduamente familiarizada con los lenguajes reporteriles que se desarrollan durante de la guerra, se deja sentir en la publicación, que incluye importantes testimonios visuales del conflicto, pero también de sucesos que impactan o conmocionan a la sociedad argentina, como la muerte del joven aviador Manuel Pérez Arzeno, que se accidentó en 1913, mientras intentaba unir el trayecto entre Pergamino y Rosario (fig. 12).

<sup>26</sup> La otra escisión la representa la igualmente exitosa revista *Fray Mocho* (1910), que completa la tríada del mitrismo, dominante en el mundo del impreso masivo argentino.

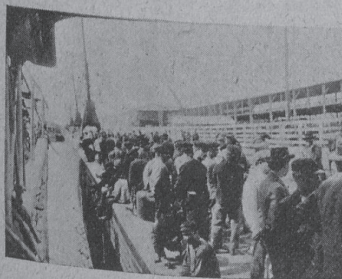
<sup>27</sup> La nota de la dirección en el primer número es elocuente al respecto: “...hemos asegurado, juntamente con los elementos gráficos de los talleres más perfeccionados y mejor provistos, el concurso de reputados artistas conocidos en el país [...]. Los nombres de Bosco, Sanuy, Navarrete, Melina, Zavatano, Castro Rivera, Soto, Fortuny, Euseby, Barrantes, Abascal, Hoffman, Gancedo, Castro y otros, de no menor mérito, aunque no de tanta notoriedad, bastan para acreditar lo que dejamos expuesto”. *PBT*, “¡Muchas gracias!”, 24/09/1904, n.º 1, p. 87. Colección IAI.

<sup>28</sup> Otras secciones de la revista en su primera etapa son “Charlas del pbt”, textos de tono humorístico, donde habla el propio personaje emblemático de la publicación, y “Figuritas de barro”, sección a página completa compuesta de una imagen de contenido regularmente satírico, similar a “De mi guignol”, que corresponde a caricaturas de Navarrete acompañadas por una cuarteta. Hacia el final suele ubicarse “Notas de Sport” que generalmente se dedica a la hípica y “Nuevas invenciones”, con inventos en las áreas de la medicina, transportes, comunicaciones, etc. Además, suelen estar presentes secciones como “La última moda” y “Chucherías”, con temas variados.

<sup>29</sup> *PBT*, “Información extranjera”, 15/10/1904, n.º 4, p. 8. Colección IAI.

# LA SEMANA A TRAVÉS DEL OBJETIVO

## LOS INSUBORDINADOS DEL «REGINA MARGHERITA»



Tripulación del «Regina Margherita»

—Un camarero, Miguel Rivas, del paquete «Regina Margherita», trató de burlar la vigilancia del Resguardo marítimo, para introducir, libre de derechos, una cantidad de pañuelos de seda. El oficial señor Juan A. Frontera, que estaba al acecho, sorprendió al contrabandista cuando desembarcaba con el cuerpo del delito y trató de detenerle. Pero el camarero se resistió y, acudiendo en su auxilio Vincenzo Dorio y otro marinero del vapor italiano, lograron ponerle en libertad y se refugiaron todos en el buque.

Instruido el sumario, decre-



Conducción de presos al destacamento Norte

tóse la prisión de los presuntos delincuentes, y al tratar de llevarla a cabo, sublevóse el resto de la tripulación, poniendo en tal conflicto al comandante del vapor que hubo de solicitar el

apoyo del comandante Mazzinghi, del crucero de la misma nacionalidad «Ettore Fieramosca».

Dispuso éste que de la tripulación pasaran marineros armados a mausear en un bote del crucero, y él, por tierra, pasó a bordo del «Regina Margherita». Bastaron su presencia y sus palabras para reducir a la obediencia a la tri-



Los señores Arturo C. Oyuela, D. Hernández, Mario A. Ribero y Rómulo Romeu, tomando las impresiones digitales a los detenidos.



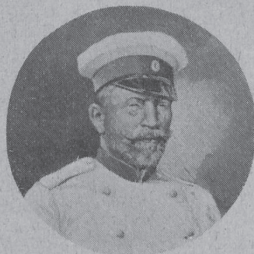
Conducción de los detenidos a la ayudantía marítima por los oficiales de Investigaciones Giovanoni y Bozzo y un piquete del destacamento Norte



Dos tripulantes del «Regina Margherita» llevados al destacamento Norte.

INFORMACIÓN EXTRANJERA

LA GUERRA RUSOJAPONESA.—Pocas luchas ha habido tan dramáticas en la historia moderna como las que se desarrollan alrededor de Port Arthur. Cualquiera que sea el resultado de la guerra, el sitio de esa gran plaza fuerte será un hecho cuyo recuerdo persistirá sobre el de cualquier otro episodio de esta campaña terrible. La heroica resistencia de la guarnición bajo el comando del general Stoessel, sólo contribuye a poner más de manifiesto el heroísmo de los japoneses que no retroceden ante nada y a hacer aún más brillante su victoria.



General Stoessel  
defensor de Port Arthur

Entre los combates más sangrientos de las cercanías de la plaza figuran los librados el 26 y el 27 de julio en la colina del Lobo, altura defendida por 4.000 rusos, que cayó finalmente en poder de los pequeños y terribles soldados del Japón.

En la capital Tokio, es inmenso el júbilo por las victorias que gana el ejército y sólo interrumpen por momentos esa alegría los funerales de algún valiente que se celebran con toda pompa.

Los que representa un fotograbado de esta nota son los de un valeroso oficial cuyo cuerpo fué hecho pedazos en las luchas alre-



El almirante Alexeief saliendo del hospital Zarina, en Mukden, después de visitar a los heridos



Los combates alrededor de Port Arthur. — Asalto a la colina del Lobo

Fig. 11. "Información extranjera". PBT, n.º 1, 1904, p. 7. Colección IAI.



## La muerte del aviador José M. Pérez Arzeno

Otro mártir más de la aviación. Los hijos de Icaro van pagando su tributo al progreso y a la ciencia, que imponen sus víctimas para triunfar.

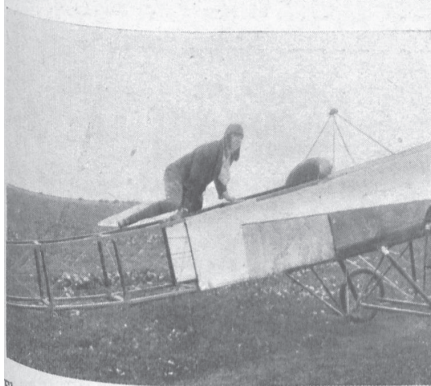
José M. Pérez Arzeno ha rendido ese tributo, aumentando la falange de los jóvenes que en su entusiasmo caen para siempre en la conquista del espacio, la más dura conquista que hayan pretendido los hombres. Esta empresa, en la que sólo la juventud se arriesga, tiene ya en la Argentina, donde apenas se ha iniciado el afán de



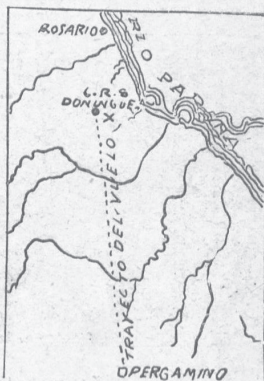
José María Pérez Arzeno.

remontarse en el aire hasta dominarlo, tres vidas en su haber: Origone, Eusebione y Arzeno, los tres jóvenes los tres en la fuerza de la juventud y los tres ansiosos de gloria y llenos de esperanza.

La muerte de José M. Pérez Arzeno, cuando acababa de cumplir 22 años, en las proximidades de Coronel Domínguez, mientras volaba de Pergamino a Rosario, pone otro crespón en la corona fúnebre que se tejó para hacer perdurar la memoria de la primera víctima de la aviación en la Argentina.



El malogrado aviador, subiendo al aeroplano en Pergamino para efectuar el vuelo a Rosario.



Croquis del trayecto que recorrió.



La caída en Coronel Domínguez. El aparato destrozado y sitio (x) donde estaba el cadáver. En círculo: La cabeza del aviador muerto.

Fig. 12. "La muerte del aviador Manuel Pérez Arzeno". *PBT*, n.º 438, 1913, p. 86. Colección IAI.

DE ROSARIO  
NUEVAS PROFESORAS



Grupo de señoritas que recibieron sus diplomas en la Escuela Nacional de Profesoras.



La concurrencia que presenció el acto.

EL CENSO NACIONAL



Comisión directiva del tercer censo nacional en Rosario, bajo la presidencia del jefe de correos señor Feiman.

Fig. 13. "Nuevas profesoras". *PBT*, n.º 497, 1914, p. 54. Colección IAI.

Otro aspecto relevante del empleo de la fotografía en este medio, tiene que ver con el desarrollo de estrategias para representar, en el incipiente estilo de la foto social, a diversos colectivos y agentes de identidad, como pueden ser los miembros de un sindicato, un gremio un sector profesional, un grupo de acción social, equipos deportivos, barriales, etc., lo que permite que emerjan en la revista, de modo grupal e individual, sujetos sociales no alcanzados por la lógica del retrato artístico tradicional (fig. 13). *PBT* es una revista donde aparece de manera asidua y persistente, y mediado por la fotografía, un colectivo amplio y variado, cuyos intereses visivos se expresan a la par en la publicación, por ejemplo, a través de la importante cobertura visual a los temas de espectáculos y deporte. Por contraste, la galería retratística de figuras célebres tiende a desaparecer de sus páginas, por lo menos en sus solemnes modalidades decimonónicas. Lo mismo ocurre con el paisaje que, tanto en fotografía como en ilustración, deja de responder a las estéticas bucólicas del romanticismo de las que había bebido el grabado tradicional, para aparecer reajustado por las líneas modernistas de la urbe.

Un rasgo relevante de *PBT* es la entrada decidida en ella de la estética de la historieta y el diseño gráfico, que se hizo sentir en sus importantes secciones dedicadas al humor y la tira cómica con personajes fijos que dieron identidad al medio.<sup>30</sup> La presencia fuerte de estos elementos visuales barre con el tipo de figuración que presentaba la estampa decimonónica, vinculada por lazos de familia con la cultura artística académica. Si es que algunas de las ilustraciones siguieron siendo impresas en la modalidad del grabado (algo en alguna medida posible, ya que los procedimientos del *offset* entraron a la Argentina más o menos a contar de la década de 1910), ellas estaban ya marcadas, tanto en su concepción gráfica como en el uso del color plano, por las modalidades de la historieta y la caricatura, tal como esta era promovida por la industria norteamericana. Algo de esto puede observarse en la caricatura de su sección “Figuritas de barro”, donde se acude a una ilustración de monumento público a la manera antigua, intervenida por elementos nuevos, como en este caso, la imagen del propio pebete, emblemático personaje de la revista realizado en el régimen de la caricatura<sup>31</sup> (fig. 14).

En este sentido *PBT* representa un tipo muy característico de publicación periódica masiva, dirigida a un lectoría que ya no se legitima desde su condición letrada o vinculada a los hábitos de elitista cultura tradicional, sino como consumidor de temas variados, que transitan desde el espectáculo y la moda, al resumen informativo sobre política, economía, ciencia, cultura o arte, pasando también por el entretenimiento, al que queda suscrito el producto literario en todas sus variantes y géneros menores.

<sup>30</sup> Entre ellos, los detectives cómicos Smith y Churrasco, dibujados por Pedro de Rojas, y los protagonistas de “El explorador interplanetario”, considerada una primera historieta de ciencia ficción creada en Latinoamérica por el español José Serrano.

<sup>31</sup> Aunque no aparece así en esta ilustración, el personaje está comúnmente vestido con abrigo rojo y cargado de enormes plumas para dibujar, además de una cámara fotográfica cruzada al hombro.

## Figuritas de barro

39



Le empolló la Convención  
y hoy al público domina  
esta preocupación:  
¿Qué saldrá del cascarón,  
un gallo ó una gallina?

Fig. 14. "Figuritas de barro". *PBT*, n.º 3, 1904, p. 39. Colección IAI.

Dentro de este régimen se marca una nueva jerarquía de imágenes, donde la fotografía cumple funciones claves para el periodismo, crecientemente ligadas a la información y documentación de acontecimientos, personajes, objetos y productos, en una multiplicidad de enfoques que apuntan a favorecer experiencias de inmediatez e instantaneidad, mientras que el dibujo se reserva para el ornamento, el diseño gráfico publicitario, la historieta o la caricatura, sacando de circulación en forma definitiva a la estampa tradicional litográfica o de línea, que quedará, salvo escasas excepciones, relegada a publicaciones exclusivas, para públicos del mundo artístico o letrado.

## ALGUNAS CONCLUSIONES

El recorrido por los tres casos analizados permite arribar a algunas conclusiones provisionales, que toman la forma de inferencias acerca de los aspectos que ritmaron el cambio de énfasis en la cultura visual impresa, en el paso del siglo XIX al XX. Una constatación básica, pero fundamental, es que la entrada de la fotografía a las páginas de las revistas significó un verdadero estallido de imágenes que ingresaron a la esfera de lo público y, por tanto, quedaron en condición de activar una experiencia visual compartida, susceptible de transformarse en memoria social. Si la cantidad de imagen circulante se incrementó en el mundo de una manera explosiva entre 1870 y 1910 (Rueda, Galán y Rubio 2014, 65-87), las revistas de actualidad fueron claramente medulares en este incremento. Con él, se produce también un despertar cultural en torno a lo aparentemente único, original o inédito (no visto antes),<sup>32</sup> que explica la cantidad de secciones sobre curiosidades que tienen estas revistas, las que reemplazan a las notas pintorescas existentes en el mundo de las publicaciones decimonónicas. Dentro de esta orientación de las imágenes hacia la singularidad visual, es destacable el aporte que hace la mirada fotográfica reporteril al lento descubrimiento de sujetos con escasa representación dentro del régimen tradicional del grabado industrial y el retrato artístico. Esto es especialmente relevante en el territorio cultural latinoamericano en la medida en que permite visualizar a los sujetos sociales que componen la población mayoritaria. La cultura de la estampa conformó sus hábitos visivos en una fuerte relación con la cultura artística colonial, la que había otorgado lugares muy regulados al sujeto popular o indígena en la modalidad de lo pintoresco y lo antropométrico. En revistas como *Actualidades* o *PBT*, se observan, en cambio, rostros y cuerpos populares y clasemedianos de manera profusa, como actores de nuevas constelaciones sociales a veces captados de manera involuntaria al enfocar un suceso público.

<sup>32</sup> Esta propensión a la singularidad contrasta notoriamente con aquella a la reiteración de motivos y formas que caracterizó a la cultura de la estampa y que queda paradigmáticamente referida por Peter Burke cuando recuerda que en la famosa crónica del mundo compilada por el médico de Nuremberg, Hartmann Schedel a fines del siglo XV, “se utilizaron una y otra vez las mismas planchas para retratar a diferentes personas. Así se empleó la misma imagen para Homero, el profeta Isaías, Hipócrates, Terencio, el jurista medieval Acursio y el filósofo renacentista Filelfo” (Burke 2008, 31).

Por otra parte, estas revistas de la transición visual permiten observar cómo la fotografía juega un rol de aceleración en el proceso de transformación desde una cultura periodística letrada, basada en la difusión de doctrinas o divulgación del conocimiento, a una cultura de la novedad y la noticia, vinculada a la obsolescencia y el consumo, que se consolidará en la primera mitad del siglo xx. Si la cultura de la estampa, e incluso de la fotografía temprana sirven de apoyo a los textos, cuya centralidad no suelen disputar de manera rotunda y, por otra parte, no conocen la lógica de lo inmediato y lo fugaz y se mueven más bien dentro de una noción dilatada de actualidad, la inmediatez e instantaneidad serán modalidades del lenguaje visual que se desarrollará al interior de las revistas de actualidad, a través del perfeccionamiento paulatino del reportaje gráfico, que lentamente va poniendo a la imagen en una posición central para la entrega de información detallada. Esto enfatiza ciertos rasgos atribuidos culturalmente a la fotografía como una imagen confiable en términos informativos, capaz de revelar detalles fidedignos de los hechos y objetos y se convierte en la base de lo que Burke considerará su condición probatoria (incluso transferida luego al campo legal) y testimonial, aún vigente hacia el año 2005, cuando el periódico inglés *The Guardian* incorporó una doble página diaria, con una fotografía en color titulada “Eyewitness” (testigo ocular) (Burke 2008, 30). La delantera en este sentido la llevaron hacia inicios de siglo las imágenes transmitidas a las redacciones de estos impresos periódicos desde Europa a través del cable, muchas de las cuales recibieron el influjo del periodismo documental desarrollado a contar de la Primera Guerra Mundial.

Las transformaciones referidas no ocurren en ningún caso de manera abrupta. En las revistas de actualidad pueden seguirse transiciones discursivas, en diálogo con los textos y los componentes de diseño, a través de las cuales la fotografía fue asociándose a la noticia y el hecho considerado objetivo, mientras la imagen manualmente facturada fue conquistando su lugar en el espacio de la ficción, o bien en el territorio de la caricatura, la historieta y el humor gráfico, géneros que tuvieron un riquísimo desarrollo a partir de estas publicaciones. Sin embargo, esta especialización de funciones y espacios discursivos será válida principalmente para la ilustración y no necesariamente para la estampa grabada directamente en la publicación, que se retrae hasta la desaparición total del impreso periodístico.

Por último, la difusión de la fotografía convertida en puntos de impresión por medio de la fotomecánica, en cuanto imagen susceptible de ser transmitida y reproducida por aparatos de impresión, terminará alcanzando la capacidad de mediar todo el repertorio de imágenes manufacturadas con la aparición del *offset*, lo que marcará su predominio en la cultura visual industrial del siglo xx.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, Patricia J. 1989. “The Printed Image and the Transformation of Popular Culture, 1790-1860”. Tesis doctoral, University of British Columbia.

- Basterra, Pierre. 2005. "Raimundo Cabrera y el alcance de una campaña de prensa (Cuba 1910-1912)". En *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo*, editado por Jean-Michel Desvois, 375-386. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3.
- Boltanski, Luc. 2003. "La retórica de la figura". En *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, editado por Pierre Bourdieu, 207-234. Barcelona: Gustavo Gili.
- Burke, Peter. 2008. "Cómo interrogar a los testimonios visuales". En *La Historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, dirigido por Joan Luis Palos y Diana Carrió Invernizzi, 29-40. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Crary, Jonathan. 2008. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal.
- Delpiano, María José. 2021. "The Illustrated London News in Chile". En *Bajo la Lupa*. Santiago de Chile: Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/sites/www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/files/2022-01/The%20Illustrated%20London%20News%20en%20Chile.pdf> (consultado 20 de febrero 2023).
- Dolinko, Silvia. 2009. "El grabado, una producción híbrida como problema para el relato modernista". *Crítica Cultural* 4, n.º 1 (junio): 193-207.
- Freund, Gisèle. 2006. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fritzsche, Peter. 2008. *Berlín 1900: prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gargurevich Regal, Juan. 2006. "Del grabado a la fotografía. Las ilustraciones en el periodismo peruano". *San Marcos* 24 (primer semestre): 133-150.
- Gervais, Thierry. 2010. "La similitud. Le récit d'une invention (1878-1893)". *Nouvelles de l'estampe* 229 (mayo): 8-25.
- Hunt, Shane. 2009. "América Latina en el siglo xx: ¿se estrecharon las brechas o se ampliaron más?". En *Desarrollo económico y bienestar. Homenaje a Máximo Vega-Centeno*, editado por Efraín Gonzales de Olarte y Javier M. Iguíñiz Echeverría, 20-53. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Iroumé, Nicole. 2018. "La fotografía impresa. El caso de las revistas juveniles en Chile". En *Juventud y fotografía en revistas juveniles chilenas del siglo xx*, editado por Óscar Aguilera y Nicole Iroumé, 143-206. Santiago de Chile: Ril.
- Moyano, Julio, Alejandra Ojeda y Luis Sujatovich. 2018a. "Diversificación, segmentación y sensacionalismo en la prensa argentina entre el segundo gobierno roquista (1898-1904) y su industrialización definitiva". En *El negocio de la prensa en su historia iberoamericana*, editado por Antonio Laguna Platero y Francesc-Andreu Martínez Gallego, 169-198. Madrid: Fragua.
- 2018b. "Los nuevos magazines de principios del siglo xx en Argentina". En *Comunicación y espectáculo. Actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*, coordinado por Helena Lima, Ana Reis y Pedro Costa, 829-846. Porto: Universidade do Porto.
- Ojeda, Alejandra y Julio Moyano. 2019. "En la forja de un diario moderno". En *Prácticas de oficio e innovación tecnológica. Tensiones y estrategias en dos momentos clave del diario argentino* La Nación, editado por Alejandro Ojeda, Julio Moyano y Rubén Levenberg, 11-35. Buenos Aires: IEALC-UBA.
- Ossandón, Carlos y Eduardo Santa Cruz. 2001. *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*. Santiago de Chile: Lom.
- 2005. *El estallido de las formas. Chile en los albores de la cultura de masas*. Santiago de Chile: Lom.

- Rogers, Geraldine. 2004. "Caras y Caretas en la ciudad miscelánea de 1900: afinidades de un semanario popular con el espacio urbano de Buenos Aires". *Iberoamericana* 4, n.º 14 (junio): 29-45.
- Romano, Eduardo. 1998. "La oferta literaria inicial de *Caras y Caretas*". *Hispanérica* 27, n.º 79 (abril): 19-28.
- 2004. *Revolución en la lectura: el discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires: Catálogos.
- Romero, José Luis. 2004. "Las ciudades burguesas". En *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, 247-318. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rueda, José Carlos, Elena Galán y Ángel Rubio. 2014. "La democratización de la palabra y la imagen". En *Historia de los medios de comunicación*, 65-87. Madrid: Alianza.
- Szir, Sandra. 2011. "El semanario popular ilustrado Caras y Caretas y las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad Buenos Aires 1898-1908". Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires.
- 2014. "Arte, tecnología y prácticas gráficas en la historia material de los periódicos ilustrados Buenos Aires (1860-1920)". *Tarea* 1, n.º 1 (septiembre): 99-115.
- Tell, Verónica. 2019. "Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica". En *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina de fines del siglo XIX*, 219-243. Buenos Aires: Unsam Edita.
- Vázquez Montalbán, Manuel. 1997. "La aparición del mercado". En *Historia y comunicación social*, 131-144. Barcelona: Grijalbo/Mondadori.

Fecha de recepción: 20.02.2023

Versión reelaborada: 07.08.2023

Fecha de aceptación: 21.08.2023