



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: La fotografía en la prensa argentina de principios del siglo XX: 1900 - 1910

Autores (en el caso de tesis y directores):

Leandro Baca Castex

Alejandra Ojeda, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2011

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Facultad de Ciencias Social

Ciencias de la Comunicación Social

LA FOTOGRAFÍA EN LA PRENSA ARGENTINA
DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX. 1900 - 1910

Tesina de graduación presentada por Leandro Baca Castex (DNI 28461282/correo electrónico leandrobacacastex@hotmail.com) bajo la tutoría de Lic. Alejandra Ojeda.

Diciembre 2010

INDICE

Introducción general.....	3
---------------------------	---

Capítulo 1

- Introducción a la imagen fotográfica.....	8
- Historia de la concepción del dispositivo fotográfico.....	11
- El retrato	
- Imágenes documentales	
- Los comienzos de la imprenta y el periodismo mundial.....	27
- Desarrollo del libro y técnicas de impresión	
- Inicio y desarrollo del periodismo	

Capítulo 2

- Contexto social político y económico en la Argentina del siglo XIX	40
- Fotografía en Argentina.....	46
- Su llegada al Río de La Plata	
- Buenos Aires y el resto de las provincias	
- La imagen como documento histórico en la región	
- Inicios de la prensa en la Argentina del siglo XIX.....	66
- Tiempos de Rosas	

Capítulo 3

- El periodismo después de Rosas.....	75
- Periodismo Gráfico.....	83

Capítulo 4

- Diarios de 1900.....	90
- Tecnología	
- Diseño y formato	
- Comunicación	
- Conclusión.....	134
- Bibliografía.....	140

INTRODUCCIÓN GENERAL

El problema a abordar en este trabajo es las distintas funciones que ha cumplido la imagen fotográfica en la prensa durante los primeros años del siglo XX. Para ello se tomarán como unidades de análisis dos periódicos de alcance nacional: La Nación y La Prensa

Dichos periódicos han sido seleccionados por ser casos paradigmáticos de la historia de nuestra prensa periódica, ya que desde sus nacimientos han buscado modernizarse y adaptarse a las nuevas condiciones políticas, económicas y sociales de una Argentina en veloz transformación desde fines del siglo XIX y se han mantenido por extensos períodos como aquellos de mayor tirada y/o mayor tiempo de permanencia en el mercado.

Este proyecto se plantea como un estudio de la prensa periódica como parte de la historia cultural, a partir de un abordaje de los objetos visuales como discursos en sí mismos que permitan examinar el rol de las imágenes fotográficas durante el período abarcado

El lugar de las imágenes en los materiales impresos data de mediados de siglo XV cuando se comienza a dominar las técnicas de la imprenta y con el correr de los años y en paralelo avance de las técnicas de grabado su utilización mediante la inclusión o exclusión del material impreso suscita interrogantes en cuanto a sus funciones o intenciones como una parte importante del mensaje.

Durante las primeras décadas del siglo XIX en Europa se produce una importante renovación técnica que amplía las posibilidades de grabar imágenes cada una de ellas brindando ciertas ventajas y limitación en la reproducción. El rol que estas imágenes ocuparon desde su función estética, expresiva y comunicativa se encuentra directamente relacionado con las condiciones y mutaciones tecnológicas, formales y culturales producidas en las prácticas de lectura.

En nuestro país las técnicas de ilustración en la prensa se desarrollaron de forma tardía- en relación a lo sucedido en Europa- y encontramos pocas imágenes durante la primera mitad del siglo XIX; sus primeras apariciones estuvieron relacionadas a la publicidad y el folletín. Para finales de este siglo la situación cambia ligada a distintos factores que habilitan nuevas tecnologías nuevos formatos y nuevos lectores.

El periodo abordado se corresponde con el abandono de los modelos paradigmáticos de la prensa burguesa inglesa y francesa por el nuevo periodismo anglosajón con sus bajos costos y contenidos sensacionalistas que convocan a la compra masiva.

a. Algunos conceptos centrales

Nuestro marco teórico se apoya en el pensamiento de Peirce¹ y su modelo del signo que surge entorno a la problemática del modo en que se produce conocimiento y que, a diferencia de otras teorías que se ocupan del estudio de los signos focalizados en la lengua, nos permite abordar un objeto comunicacional desde un punto de vista semiótico no verbal ya que posibilita el tratamiento de cualquier tipo de signo a través de una definición mucho más amplia que contempla diversas clases de signo consideradas elementos concretos como los íconos y los índices.

Este modelo es retomado por Eliseo Verón en su trabajo “*La semiosis social*” (1987) donde plantea una Teoría de los discursos sociales como un conjunto de hipótesis sobre los modos de funcionamiento de la semiosis social que nos permite abordar las imágenes, como material significante, de forma concreta y trabajar sobre diversas materias de expresión donde todas y cada una de ellas contribuyen a la producción de sentido. Para esta teoría la cuestión de la materialidad del sentido se vincula con la idea de que la semiósis es social y que el proceso de producción de sentido está condicionado por restricciones sociohistóricas.

Por otro lado consideramos indispensables los aportes de Flichy (1993) quien desde sus trabajos analiza la circulación de las máquinas de comunicar, teniendo en cuenta los grandes movimientos de la técnica y lo social.

Lejos de focalizarse únicamente en el surgimiento de las técnicas que posibilitan y facilitan la comunicación, este autor, se preocupa por el papel que juegan los impulsos sociales en la invención de las máquinas de comunicar y sobre los usos que se le dan a estas tecnologías descartando la idea de que la utilización de las máquinas se deriva con toda naturalidad de sus características técnicas.

Desde este punto de vista, donde articula estas dos tradiciones antagónicas, conduce su reflexión hacia la génesis de los diferentes sistemas de comunicación que

¹ Pierce, Charles, “Fragmentos de Obra Lógica Semiótica”, Madrid 1987

nacieron en el siglo XIX y que todavía siguen siendo la base de nuestros sistemas de comunicación, estudiando a la vez los grandes movimientos de la técnica y de la sociedad.

Los análisis de Chartier (2005) arrojan luz sobre los modos de reconstrucción, de apropiación de los textos teniendo en cuenta el lugar primordial que le da a los formatos en que el texto llega al lector y a los modos y contextos en que se produce la lectura a fin de comprender que un mismo material puede ser interpretado, aprehendido, manejado de formas diferentes de acuerdo a las herramientas intelectuales que el mismo dispone y a estas variables que reglamentan las prácticas y guían las formas en las que el texto puede ser leído

Considerando la perspectiva adoptada por los autores que guían el estudio, el contexto socio histórico adquiere vital importancia a fin de comprender las condiciones de producción de un discurso y por esto creemos conveniente hacer un breve recorrido de la prensa argentina del siglo XIX, su evolución, sus condiciones tecnológicas y su relación con la imagen gráfica en las distintas funciones que ésta va adquiriendo como vehículo de discurso ideológico, lucha política, democratización de la lectura, entre otras tantas que van preparando el terreno para la incorporación de la fotografía en este medio. Tomamos como marco de referencia además la formación y consolidación de la industria cultural (Rivera J.;1987; 1998) donde la prensa periódica establece las características y procedimientos de la lógica industrial orientada al mercado, así como también, los procedimientos propios de la función política de la prensa periódica en los Estados parlamentarios modernos.

Por otro lado resulta conveniente realizar un seguimiento de la fotografía desde sus inicios, su desarrollo a través del retrato y la foto documental, hasta su incursión a fines del siglo XIX en los medios de prensa abordado como un camino de transformaciones técnicas y culturales que llevaron a la imagen fotográfica a ocupar distintos espacios, distintas funciones, distintos valores.

Otro aspecto importante a considerar es el contexto político, económico y social donde es preciso repasar las luchas de poder entre los diversos grupos y los conflictos para la conformación de un Estado Nacional, el rol en el que el país se integra como proveedor de materias primas en la estructura capitalista y la consolidación del modelo agroexportador y con él el de la clase terrateniente. El período de alfabetización que nace en la década de 1880 con la ley 1420 que establece la enseñanza pública gratuita y obligatoria, que sumado a la inmigración masiva que se mantuvo durante varios años

provocó el ingreso de una gran masa de público lector que buscaba y sugería a los editores otro tipo de relación con el material de información que lograra llegar a un nuevo público lector recientemente alfabetizado, mediante distintas estrategias y formatos del material escrito que lo tornara más accesibles. Este cambio se corresponde con un período de transición entre la clásica prensa letrada de origen francés e inglés hacia un nuevo modelo de prensa masiva practicado en Estados Unidos que presenta nuevas estrategias enunciativas y donde la imagen cumple un rol decisivo en la incorporación de los nuevos lectores muchos de ellos recientemente alfabetizados.(Rivera 1987; Ojeda 2001). Para ampliar este punto contamos además con los trabajos de Sarlo (1985) sobre las condiciones de circulación y apropiación de libros y folletos a través de circuitos diferenciados que facilitaban el acceso del nuevo público en la época del Centenario.

b. Objetivos

Objetivo general

Explorar y describir las distintas funciones que cumple la imagen fotográfica en los diarios La Nación y La Prensa durante el período de 1900 a 1910

Objetivos específicos

1- Describir las características formales de las imágenes incluidas en los diarios elegidos durante dicho período

1.1 Indagar y describir la configuración a nivel de composición y su relación con el tipo de información tanto a nivel de clasificación como de distribución (ubicación, agrupamiento en secciones, etc.)

1.2 Analizar la composición de las imágenes y su distribución en la página

1.3 Describir los criterios estéticos identificables en las imágenes.

2-Detallar la tecnología de producción y reproducción de la prensa diaria del período. Con énfasis en los dos casos paradigmáticos propuestos

2.1 Describir las técnicas de producción y reproducción de la imagen fotográfica

3-Caracterizar los aspectos comunicacionales de la imagen fotográfica en sí y en relación con los textos

3.1 Analizar la relación de la imagen con su referente

3.2 Establecer la función comunicacional prevalente que cumple lo visual durante el período abordado

3.3 Caracterizar la relación de la imagen con el texto que la acompaña o al que acompaña

c. Metodología

La estrategia metodológica se centrará en operaciones de tipo cualitativo, que se orientarán a la descripción del fenómeno y su funcionamiento. Las Fuentes a citar serán los corpus completos de los periódicos seleccionados para esta investigación, colecciones fotográficas de la Biblioteca Nacional y de los propios diarios así como la información bibliográfica, hemerográfica y documental que permita construir el objeto cultural. Consultaremos en cada año a través del periodo comprendido entre 1900 y 1910 un mes al azar para cada diario.

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN A LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Para hablar de la fotografía como dispositivo de representación es conveniente comenzar por reflexionar brevemente sobre la imagen en nuestra cultura, sus usos, sus funciones, sus espacios, que han tenido su evolución, y han cambiado a lo largo del tiempo.

Las imágenes son el modo de transmisión más antiguo de la cultura humana, todas las civilizaciones prehistóricas dejaron sus huellas impresas a través de imágenes que luego fueron recogidas como testimonios de civilización. Las primeras imágenes rupestres datan de 34000 años mucho antes de que existiera la escritura que sólo tiene 5000 años².

Pero al mismo tiempo y a pesar de su larga historia las imágenes fueron objeto de intensos debates y prohibiciones que regularon su exposición y su creación.

La imagen es una construcción simbólica que establece una relación entre el sujeto y lo Real. Los modos de producción de estas representaciones han ido sufriendo cambios a lo largo de miles de años y la participación de las máquinas dentro de los distintos procesos de creación o de recepción ha ido aumentando considerablemente, modificando esta relación entre el sujeto y lo Real.

Según Philippe Dubois en su trabajo *“Maquinas de imágenes: una cuestión de línea general”* (2001)³ es importante tener en cuenta que toda imagen, hasta la más arcaica, requiere una tecnología, ya sea de producción o de recepción en tanto presupone un acto de fabricación que implica la puesta en acción de útiles, reglas y de un saber. Visto de este modo las pinturas paleolíticas pueden leerse como “productos tecnológicos” por que necesitaban un dispositivo técnico de base, de un dibujante y de un modelo.

² Según datos que tomamos del seminario “Sociología de las imágenes, imágenes para la sociología. La Fotografía: discursos y prácticas.” Dictado en el Centro franco- argentino de altos estudios/UBA por el profesor Silvain Maresca (Universidad de Nantes) entre agosto y septiembre 2009.

³ Capítulo que forma parte del libro “Video, Cine, Godard” de Philippe Dubois. Libros del Rojas, Buenos Aires 2001

Por lo tanto podemos decir que las máquinas de imágenes son muy antiguas y la fotografía no representa en modo alguno el origen histórico de las máquinas de imágenes.

A lo largo de la historia de las imágenes podemos observar una creciente participación de las máquinas, o del aspecto tecnológico en el proceso de creación, de recepción. (De esta manera la máquina irá ganando terreno tanto en el modo en que se crea la imagen como en los dispositivos para poder acceder a ella)

Esta relación entre la tecnología y el hombre, que Dubois la analizará a partir de una dialéctica conceptual entre dos polos antagónicos “maquinismo/humanismo” se apoya en la idea de que las máquinas son intermediarias que vienen a insertarse gradualmente entre los hombres y el mundo en el sistema de representación simbólica modificando considerablemente esa relación con lo real.

Siguiendo el hilo de esta reflexión encontramos por ejemplo para el siglo XVII uno de los primeros casos de considerable intervención con la aparición de máquinas de pre-figuración como la camera oscura, que no intervienen en la constitución, en la inscripción de la imagen – ya que la imagen no se plasma por sí sola en un soporte- sino más bien sirven para proyectar y captar imágenes que pueden ser calcadas, por lo tanto se limitan a organizar la mirada, facilitar la aprehensión de lo real y la imagen propiamente dicha continúa siendo producto de la mano del hombre.

Con la aparición de la imagen fotográfica a comienzos del siglo XIX se abre un fuerte camino hacia la mecanización donde esta nueva máquina ya no se contenta con pre-ver sino que ahora también inscribe la imagen ya que el principio de la fotografía se apoya sobre dos pilares: el óptico, representado por la cámara oscura, y el químico que es lo que diferencia radicalmente a la fotografía de los otros modos de reproducción porque permite la inscripción mecanizada de la imagen prescindiendo de la mano del hombre.

La aparición del dispositivo fotográfico produce un cambio radical en el modo de reproducción acarreado un efecto de realismo objetivo en la imagen apoyado en un determinismo físico – químico que a través de su perfección y exactitud de representación se impone por la veracidad de la formas.

El momento del surgimiento de la fotografía coincide con un tiempo de grandes cambios políticos, sociales y económicos que dan lugar al surgimiento de una burguesía ascendente que se ve beneficiada por la revolución industrial con sus avances tecnológicos y un fuerte crecimiento del mercado y el abandono del antiguo régimen

como sistema político para dar lugar a nuevas formas de gobierno. Todos estos cambios afectaron, modificaron ciertas necesidades, deseos y formas estéticas de forma gradual pero no por ello poco controvertida, que pueden leerse a través de las imágenes creadas de la época

Seguramente podamos decir que este modo de expresión que envolvió a la sociedad occidental del siglo XIX estuvo dominado por el objetivismo y el realismo, por una búsqueda de verdad y una necesidad de afirmación del individuo que tan bien se asoció con el nuevo dispositivo mecánico.

Esta “génesis automática” que impacta con el surgimiento de la fotografía tiene como principal consecuencia la exclusión en mayor o menor medida del hombre en el proceso de producción de la imagen. Se pasa de un efecto de realismo a un efecto de realidad, donde la lógica de la señal supera al de la mimesis.

HISTORIA DE LA CONCEPCIÓN DEL DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO

El invento de la fotografía se le adjudica a dos franceses contemporáneos del siglo XIX Niepce y Daguerre que luego de investigar cada uno por su lado con un mismo objetivo toman contacto para intercambiar ideas, conocimientos y terminan asociándose en 1829 para una investigación en conjunto que con los años lograría perfeccionarse hasta llegar a resultados contundentes y decisivos.

Niepce había nacido en Francia en 1764 en una familia burguesa intelectual que tenía un buen pasar económico lo que le permitió desde joven dedicarse con soltura a sus investigaciones ópticas. Obsesionado por las técnicas que permitían grabar imágenes y gracias a sus conocimientos en química y su espíritu de científico investigador, Niepce comenzó a experimentar con la litografía,⁴ lo cual en un momento le sugirió reemplazar las piedras de grabado, tan difíciles de conseguir, por planchas metálicas y el lápiz por la luz solar. Luego de varios intentos fallidos llegó a un resultado decisivo en 1816, al cual bautizó como heliografía. Estas primeras imágenes no se conservan y los documentos rescatados datan de varios años después de los primeros experimentos del científico.⁵



Niepce “La mesa puesta”- 1822 Esta es la primer imagen que se conserva ⁶

⁴ Procedimiento de impresión de imágenes creado por Aloys Senefelder en 1796- Alemania- que consiste en dibujar sobre una piedra caliza con un lápiz graso la imagen que queremos imprimir y luego humedeciendo la piedra, la tinta sólo queda retenida en las zonas dibujadas donde se ha rechazado el agua formando así el dibujo. Esta técnica será muy utilizada para la ilustración de libros y periódicos entre tantos otros formatos. Desarrollaremos algunos aspectos de ella en los siguientes capítulos.

⁵ Según Flichy esta es la fecha (1816) en que Niepce logra sus primeros resultados, advirtiendo que se considera erróneamente a las imágenes más antiguas que se pudieron rescatar de 1826, como las primeras heliografías.

⁶ <http://recuerdosdepandora.com/historia/inventos/joseph-nicephore-niepce-el-inventor-de-la-fotografia/>

Sin embargo su fascinante invento requería todavía de algunas mejoras para poder consolidarse como medio para captar imágenes. Había que continuar investigando para lograr un resultado más contundente y esto implicaba contar con más presupuesto para seguir trabajando, pero para esta altura su familia no podía respaldarlo como lo había hecho antes y su porvenir económico ya no era el mismo. En vano Niepce se esforzaría por conseguir patrocinadores que no veían en el dispositivo un medio que fuera a generar ganancias a corto plazo. Pasarían algunos años hasta que este invento llegase al dominio público y Niepce sin encontrar la manera de conseguir inversores muere en 1833 en la miseria y el anonimato absoluto.

Fue gracias al pintor Daguerre, quien desde hacía años investigaba dentro del mismo campo y mantenía un contacto epistolar regular con Niepce y sus adelantos, que luego de la muerte de éste, continúa sus trabajos asociado con el hijo del inventor, y logra perfeccionar la heliografía. Daguerre se encontró con el mismo problema económico de Niepce, para superarlo necesitaba publicitar el invento, lograr que la fotografía salga del anonimato y se convierta en una novedad, precisaba captar la atención de la gente, volverlo un medio potencialmente redituable y así atraer a posibles inversores. Para esto logró que el invento cambiara su nombre por el de “daguerrotipo” y proponiendo un uso preciso y racional de su medio consiguió que en ambientes de la burguesía acomodada, el daguerrotipo esté en boca de todos.

En 1839, quince años después de que Niepce obtuviera sus primeros resultados, la fotografía ingresa al espacio público luego de que un grupo de burgueses incentivara al Estado a que adquiriera la novedad.

En el discurso de presentación en la Cámara de diputados francesa en julio de 1839 se resaltan las grandes ventajas que este nuevo dispositivo podría tener para las ciencias y el arte. Se propone un uso, se le busca una utilidad, un espacio de acción donde su aporte sea claro y concreto. Pero sobre todo, como mecanismo persuasivo para la adopción de esta nueva técnica, encontramos presente en este discurso y muchos otros que aparecerán a lo largo de la historia de la fotografía, la idea de “novedad”, que ha acompañado a la historia de las tecnologías y que reposa en la retórica de lo nuevo. Esta retórica, siguiendo las palabras de Philippe Dubois, produce un *efecto de enganche* basado en una lógica publicitaria y un *efecto de profecía* donde se busca enunciar una visión del porvenir, como el advenimiento de un mundo diferente que no hay que perderse.

“...esta lógica de lo nuevo es el vehículo de una doble ideología bien determinada: la ideología de la *ruptura* de la tabla rasa y consecuentemente de rechazo de la historia. Y la ideología del progreso continuo. La única perspectiva histórica que adoptan estos discursos es la de la *tecnología*. Siempre más, más lejos, más fuerte, más avanzado etc. ¡Siempre adelante! Amnésico. El discurso de la novedad oculta completamente todo lo que puede ser regresivo en términos de representación...”⁷

Este discurso amnésico del que habla Dubois, apoyado en una ideología de ruptura y progreso continuo, encontró respuesta en una sociedad en pleno desarrollo capitalista, inspirada en la filosofía positivista. Signados por esta lógica, sus modos de expresión artística, su estética representada de manera más radical por los Realistas, le otorgaban un gran peso a la semejanza y la objetividad intentando anular en lo posible la participación del artista.

Este complejo terreno ideológico de la época se reflejaba en las distintas esferas políticas, económicas, sociales y artísticas donde encontramos a la fotografía como un producto novedoso que surge dentro de un contexto que reclamaba un medio de expresión con esas características, un medio de expresión que respondiera a las inquietudes de esos tiempos.

El deseo imperante de la sociedad burguesa europea por generar una imagen lo más cercana a la realidad valiéndose de la técnica como principal herramienta para lograrlo dio como resultado, se vio reflejado, en el descubrimiento en simultáneo de diferentes procedimientos fotográficos. Por un lado tenemos al ya citado Niepce y su socio Daguerre – quien perfecciona el dispositivo- que logran crear en Francia el daguerrotipo. Por el otro, encontramos a H. Fox Talbot que en 1835 desde Londres investigaba sobre las mismas posibilidades de la cámara oscura obteniendo óptimos resultados con un procedimiento al que llamó Calotipo el cual generaba imágenes en negativo ofreciendo la posibilidad de realizar varias copias de un original⁸.

Es así que el nacimiento de la fotografía y su primer paso hacia la democratización se vio impulsada por la burguesía intelectual y el Estado -en el caso de Francia- que vieron en este nuevo dispositivo mecánico el progreso de la técnica y le

⁷ Dubois, “Maquinas de imagen: una cuestión de línea general” En: *Video, cine, Godard*. (2001) Pág. 29

⁸ Es a razón de esta convivencia de proyectos paralelos que Flichy (1993) sostiene que no es posible clasificar a los inventores de la fotografía. Sino que más bien la fotografía fue producto de una sucesión de inventos que llevaron a la perfección que consolidó el dispositivo

encontraron un uso volcado a la ciencia y a lo comercial que le permitió a la fotografía salir de la oscuridad del laboratorio, revelarse al público. Sin embargo no será principalmente el uso científico ni documental los que guiarán el futuro del dispositivo fotográfico en sus inicios, si no más bien la gran repercusión que tuvo ante el público aficionado o simples consumidores de la foto en su formato más popular, el retrato. Fue gracias a este desenfrenado consumo estético privado, impulsado por el crecimiento del individualismo a partir del siglo XIX, que la fotografía encontró un motivo de inversión y perfeccionamiento que la llevó a una carrera de innovación acelerada hasta alcanzar su mayor democratización.

Su desarrollo, su popularización, su acceso a la sociedad estuvo íntimamente ligado a las condiciones y tiempos del mercado y a pesar de que los usos que se proponen para la fotografía en el momento de su primer encuentro con el público son de carácter científico documental, ésta encontrará su éxito, su mayor desarrollo, como recientemente señalamos, a través de su aspecto estético, de la mano del retrato y el fuerte consumo que se generó alrededor de él. Este género fotográfico que retoma viejas costumbres heredadas de la tradición pictórica se extenderá por varias décadas generando una fuerte tradición en el lenguaje fotográfico. Es por eso que consideramos apropiado plantear un pequeño recorrido sobre el consumo y las prácticas de esta actividad que se desarrolló fuertemente en Europa y se expandió al resto del mundo.

EL RETRATO

Es a través de un recorrido histórico del retrato como formato de imagen que Freund propone analizar en su trabajo *“La fotografía como documento social”* (1993) los grandes cambios que van trascurriendo en este modo de representación hasta la aparición de la foto y es a través de este medio de expresión y su mutación técnica durante el siglo XIX donde se pueden ver algunos usos y las distintas apropiaciones que se reflejan en los matices expresivos, estéticos que cada sector social plasma en la imagen – (la cual se constituye como un espacio de lucha entre los distintos sectores sociales por definir una estética propia)-.

El retrato en Francia- así como en casi toda Europa- era desde hacia siglos el privilegio de la nobleza acomodada, cargaba con un alto valor simbólico en cuanto al

reconocimiento social que brindaba a quienes podían acceder a él y ya para antes de la Revolución Francesa, gracias a distintas técnicas que irán mecanizando parte de la tarea del artista, comienza a democratizarse gradualmente, volviéndose cada vez más accesible a la burguesía ascendente. Esta constante mecanización avanzó conjuntamente con la creciente necesidad de representación y distinción de este nuevo actor social que derivó en el aparato fotográfico.

Es preciso recordar, siguiendo el texto de Freund, que durante este período de transición y trastorno político que va desde fines del siglo XVIII y principios del XIX, Francia estaba dejando atrás el viejo orden feudal, la creciente industrialización iba desplazando el trabajo manufacturado y las nuevas clases ascendentes pujaban por un mayor protagonismo en la vida política y social, buscando expresar desde lo simbólico y a través de un modo de representación artístico propio su conquista de poder.

Adaptándose a las exigencias estéticas y simbólicas de la época, en los años previos a la aparición de la fotografía los retratistas se veían en la tarea de lograr trabajos con una excelente definición que siguieran el estilo de los retratos cortesanos y a la vez tenían que acomodarse a un precio que no excediera las posibilidades de este nuevo público. Así fue que encontraron como respuesta a esto, *el retrato miniatura* que se pondría muy de moda dentro de las clases burguesas por sus bajos precio y su formato que se hacía a medida y permitía llevar consigo la imagen de los seres queridos.



Dama, acuarela sobre marfil
firmada y datada en 1802,
por Charles Hayter



Retrato de niño
Charles Hayter 1800⁹

⁹ <http://retratoenminiatura.blogspot.com/>

Ya en 1786 se inventa el fisionotrazo que combinaba la técnica del grabado y de la silueta. Esta nueva técnica no demandaba grandes habilidades como las que se requerían para hacer un retrato miniatura.

“Bastaba con dibujar los contornos de la sombra y trasladarlos a una placa de metal para grabarlos. Una sola sesión era más que suficiente. Así se obtenían retratos a un módico precio que se vendían por series”¹⁰



Técnica de fisionotrazo ¹¹



Retrato de fisionotrazo ¹²

Ante este avance técnico que gracias a una mayor mecanización aceleraba los modos de producción, logrando a su vez un aspecto de similitud más cercano a la realidad y que se ofrecía a menores precios que las miniaturas, la mayor parte del público se volcó al fisionotrazo y detrás de ellos fueron los ex pintores y ex retratistas que encontraron en esta nueva técnica un medio más redituable. A pesar de que este dispositivo de representación, - que permitía obtener un retrato del perfil con una gran exactitud sobre una plancha de cobre posibilitando realizar varias copias-, brindó acceso a una gran parte de la burguesía al retrato, todavía sus mayores posibilidades no habían sido explotadas y quedaba por modificar ciertos aspectos que llevarían a una verdadera democratización.¹³

¹⁰ Cita no textual, Freund, 1993, Pág. 17

¹¹ http://www.x-traonline.org/past_articles.php?articleID=323

¹² <http://users.telenet.be/thomasweynants/precursors.html>

¹³ Si bien desde un punto de vista técnico la fotografía no le debe mucho al fisionotrazo, para Freund éste puede considerarse como su antecesor ideológico.

Esta democratización llegará algunos años después a partir de la incursión de la fotografía y su desarrollo técnico acompañado de cambios de formatos, reducción considerable de los precios y una nueva estética.

El interés que generó la fotografía una vez que se hizo pública fue tal que concibió un gran mercado a su alrededor permitiendo que el dispositivo se fuera mejorando a una gran velocidad en sus aspectos técnicos a fin de hacer de la foto un medio cada vez más práctico, más rápido, más preciso y más mecanizado. Estos avances técnicos a su vez afectarían en la reducción de costos del retrato y de esta manera habilitarían el acceso a una mayor cantidad de gente ansiosa por inmortalizar su imagen.

En lo que Fruend señala como la primera fase del retrato fotográfico, nos encontramos con una gran cantidad de ex pintores que se ven obligados a abandonar sus antiguos oficios de miniaturistas, etc. para volcarse al nuevo tipo de representación que era mucho más redituable y había desplazado a las antiguas técnicas. Por su parte los artistas que todavía podían vivir de su producción veían en la fotografía un medio mecanizado que no implicaba ninguna intención o subjetividad por parte del ejecutante y que su aparición como medio de representación surgido de la esfera industrial amenazaba con inmiscuirse en el ámbito artístico que nada tenía que ver con el de la industria.

En estos primeros años y a diferencia de lo que ocurrirá con el correr del tiempo que traerá el perfeccionamiento técnico, la fotografía poseía una técnica muy primitiva y gozaba de un acabado artístico importante. Muchos de estos artistas devenidos en fotógrafos trabajaron cuidadosamente sus retratos valiéndose de diferentes recursos en la búsqueda de construir una imagen que respondiera a ciertos cánones que logran captar la esencia del retratado y distinguirlo simbólicamente al mismo tiempo de la gran masa del pueblo.

A diferencia de los presupuestos básicos que presentan en la Cámara de Diputados francesa a la fotografía como un medio objetivo por excelencia capaz de captar la realidad tal cual es produciendo un mensaje denotado - un mensaje sin código, en términos de Roland Barthes¹⁴-, sumamente apropiado para captar imágenes de tipo científico, como anteriormente señalamos, el gran desarrollo del consumo y la práctica

¹⁴ R. Barthes, "Lo obvio y lo obtuso", 1986

de esta técnica estará fuertemente ligada al retrato desde sus inicios. Bajo este género de representación se elaboran diferentes niveles de producción como el encuadre, la elección, el tratamiento técnico y distintos procedimientos que hacen a la connotación del mensaje y que Barthes los identifica en términos estructurales como: trucaje, pose, objetos, fotogenia, esteticismo y sintaxis.¹⁵

Como señalábamos, ya en los primeros años en los que la fotografía mantenía un alto grado artesanal y sólo podían manejarla profesionales especializados en la materia, cada toma requería de gran tiempo, esfuerzo y cuidado artístico donde se buscaba resumir en una imagen, trabajada como una obra de arte, la esencia del retratado. Nos referimos particularmente a los trabajos más representativos de esta primera etapa en la que encontramos a fotógrafos como Nadar, Le Gray, Cartaj, que por esa época retrataron con gran dedicación a toda la burguesía y la elite intelectual parisina que acudía a sus estudios como lugar de reunión.



Retrato de H. Le Secq por G. Le Gray - 1848¹⁶



Retrato de G. Dore por Nadar - 1855¹⁷

Tanto en estos primeros retratos como los que posteriormente comercializará Disderí y otros fotógrafos que se sirven de distintos recursos simbólicos de acuerdo a los gustos de los diferentes grupos sociales que gradualmente van accediendo a la imagen podemos encontrar en la ambientación ficticia de los estudios, la iluminación,

¹⁵ R. Barthes, “Lo obvio y lo obtuso”, 1986. Más adelante cuando nos introduzcamos en el análisis específico de los diarios retomaremos estas categorías para estudiar los modos en que se hace presente la fotografía en estas publicaciones.

¹⁶ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Le_Secq_portrait.jpg

¹⁷ <http://viejas-fotos.blogspot.com/2009/06/nadar-retratos-ii.html>

los objetos que aparecen en escena, la ropa utilizada por los retratados y sus poses artificiales la construcción de un mensaje que mistifica a la persona, pero que utiliza la credibilidad propia del dispositivo fotográfico que consiste en su poder denotativo, para hacer pasar como natural un mensaje fuertemente connotado.

De esta manera y sin saberlo quizás, comienzan estos primeros fotógrafos a crear el lenguaje fotográfico valiéndose de diversos recursos, que a pesar de estar muy ligados a la pintura empiezan a establecer sus propios códigos de acuerdo a las posibilidades, ventajas y limitaciones del dispositivo fotográfico en relación a otras técnicas.

Esta etapa está marcada por la aparición de varios fotógrafos vinculados al ambiente intelectual de la época que se preocupan más por la foto como un medio de expresión que como una mercancía, dejando de lado la lógica puramente comercial de la fotografía. Los costos del retrato eran todavía bastante altos y sólo un pequeño sector de la burguesía podía acceder a ellos. Pero como veremos, en la década del 50 esto se revertiría y muchos de estos primeros fotógrafos que privilegiaban el aspecto artístico de su trabajo sobre el comercial fueron aplastados por una industria que progresaba sin pausas y cedieron su espacio a los fotógrafos de oficio para quienes el tema de las ganancias prevalecía sobre el de la calidad.

“El progreso técnico no es de ningún modo, en sí mismo, un enemigo del arte; al revés, podría secundarlo. Pero dada las circunstancias, privó al retrato fotográfico de todo valor artístico durante medio siglo. En virtud de las leyes de economía racionalizada, el mismo ser humano, con su trabajo, debía vivir cada vez más sometido a la máquina, fenómeno que también comprobamos en la historia de la fotografía. Esta entra entonces en una nueva fase que la llevaría a adquirir los mismos rasgos que la sociedad”¹⁸

A pesar del gran impacto que este invento trajo en el terreno estético y tecnológico la daguerrotipia tal como se dio a conocer tenía todavía ciertas limitaciones que le impedían convertirse en una industria importante. En primera medida los equipos eran sumamente pesados y el traslado de los mismos era una tarea ardua, las placas metálicas que se utilizaban para fijar la imagen requerían de un preparado químico justo antes de capturar la imagen y era preciso revelarla enseguida de haber sido tomada. Por

¹⁸ Freund, 1993, Pág. 47

otro lado estas placas no eran muy sensibles a la luz y obligaba a quienes posaban a permanecer durante un largo período de tiempo inmóviles bajo los rayos de un sol radiante a fin de que la toma fuera de buena calidad. Pero su principal limitante era que el daguerrotipo era incapaz de proporcionar copias. Fue unos años después del surgimiento de la foto que gracias al aporte del pintor y fotógrafo Le Gray, quien retomando conceptos fotomecánicos de Henry Fox Talbot¹⁹, logra perfeccionar en la década del 50 un procedimiento al colodión húmedo permitiendo reemplazar las placas metálicas del daguerrotipo por negativos de vidrio que novedosamente generaban imágenes en negativo posibilitando la realización de varias copias de una toma. De esta manera siguiendo un progreso técnico continuo que gradualmente mecanizará y perfeccionará el dispositivo en varios aspectos se generan las condiciones como para que la industria del retrato se expanda a gran escala.

A partir de 1850, período denominado por Freund (1993) como la segunda etapa del retrato fotográfico, la política económica llevada adelante por el gobierno de Napoleón trajo un período de prosperidad y movimiento social que repercutirá sobre la burguesía acomodada y la pequeña burguesía, quienes como lo señala Freund, luego de alcanzar una seguridad material buscaban afianzarse mediante signos externos. La fotografía comenzaba a penetrar en un público cada vez más amplio gracias a los avances técnicos, que facilitaban el manejo del dispositivo, permitía generar varias copias de una sola toma y reducían los costos. Junto con el acceso de un nuevo público también los fotógrafos surgían de diferentes ambientes atraídos por las prometedoras ganancias y los escasos conocimientos que la técnica exigía. Estos nuevos fotógrafos que se valían de la foto como una forma de subsistencia más que de un medio expresivo o artístico ya no procedían de un sector ilustrado de la sociedad como era el caso de los primeros practicantes. El principal representante de este nuevo grupo de fotógrafos podría estar encarnado en la figura de Disderí, un hombre perteneciente a la clase baja, con un nivel de instrucción muy escasa, pero que dotado de una inteligencia práctica y comercial supo comprender las exigencias de una mayoría que le permitiría ampliar la clientela plegándose a las condiciones económicas de las masas. Para lograrlo se sirvió de ciertos cambios técnicos para crear un nuevo formato al que llamó *tarjeta de visita*. Redujo la dimensión del retrato a un tamaño similar a 6x9 cm y reemplazó la placa

¹⁹ Como vimos, H. Fox es el inventor de un procedimiento fotográfico llamado calotipia desarrollado en Inglaterra hacia la misma época que la daguerrotipia, pero que a diferencia de éste era un procedimiento de negativo en papel que presentaba la ventaja de permitir múltiples pruebas.

metálica por el negativo de vidrio²⁰ lo que le permitió hacer muchas copias de un solo original y así reducir considerablemente el precio para democratizar el retrato de manera definitiva.

“Disderí pedía veinte franco por doce fotografías cuando hasta entonces la gente había pagado de cincuenta a cien francos por una sola prueba”²¹

Rápidamente se empezó a crear una moda del retrato que le ayudó a Disderí a convertir su establecimiento en el más importante de toda Europa e instalar una imprenta fotográfica que le facilitaba la producción de retratos en serie y recaudar así muchos millones. Sin embargo no sólo Disderí se vio beneficiado por esa tendencia, en todas las ciudades los talleres fotográficos comenzaron a multiplicarse velozmente producto de la alta rentabilidad del negocio y de las débiles barreras de ingreso que el negocio imponía a quienes veían en la fotografía un fácil y redituable modo de ganarse la vida. Esto atrajo a gran cantidad de personas no especializadas que encontraban en la fotografía un medio para enriquecerse rápidamente consolidando la mala reputación del nuevo dispositivo en el medio artístico que veía en éste una carencia de subjetividad y de mérito en la representación mecánica de la realidad. Estas posiciones contrarias por parte de los artistas respondían a una lucha de intereses que encerraba una fuerte disputa por el espacio en el mercado de los retratos, en el cual la fotografía cada vez ganaba más terreno desplazando hasta la extinción a muchos de los tradicionales artistas y sus antiguas técnicas artesanales.

²⁰ Disderí se vale de este aporte, ya señalado, del pintor Le Gray que gracias a su desarrollo del procedimiento al colodión húmedo logra remplazar las placas metálicas del Daguerrotipo por negativos de vidrio los cuales presentaban la gran ventaja de realizar varias copias de una sola imagen.

Aprovechando las nuevas condiciones técnicas la habilidad de Disderí reside en construir un formato comercial que se adapte a las nuevas demandas de consumo.

²¹ Freund, 1993, Pág. 57



Retrato del Principe Lobkowitz, por Disderí - 1858²²

Pero esta disputa no era sólo de carácter económico sino también ideológico ya que la fotografía vino a alterar la regularidad de los progresos del arte, ejerció una profunda influencia sobre el artista y modificó la visión que el hombre tenía del arte. Esta revolucionaria técnica mecánica de producción paulatinamente pondrá a las imágenes al alcance de todos rompiendo con siglos de tradición en el cuidado y control de éstas desafiando al mismo tiempo los dogmas artísticos.

A pesar de la resistencia de distintos sectores por limitar los espacios de acción de la foto, ésta logrará expandirse mediante un consumo alentado por grandes transformaciones sociales y económicas que influirán en un desplazamiento en los estados de conciencia y sus modos de representación.²³

Para finales de este siglo la imagen fotográfica comercializada en distintos formatos y abarcando distintas temáticas, adquiere una gran masificación. La reproducción y consumo de las obras de arte en Europa y Norteamérica toman gran

²² <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1995.170.1>

²³ Quizás una de las manifestaciones más claras de esta transformación en los modos de representación la encontramos – como mencionamos al comienzo de este capítulo– en los planteamientos estéticos del Realismo, inseparables de la teoría positivista, que censuraba la imaginación y predicaba por la objetividad de la obra imponiendo a la realidad como punto de partida. Sus intenciones por anular la subjetividad, considerada como falsificación en la obra de arte, genera un punto de encuentro con la fotografía que se constituye en el mecanismo de representación más objetivo de todos los tiempos.

impulso, sacándola de su aislamiento; la industria de la tarjeta postal directamente derivada de la técnica fotográfica hace sus primeros pasos hasta lograr en 1900 una enorme difusión. Por otro lado esta proximidad hacia lo masivo es impulsada por formas económicas racionales que convierten a la fotografía en una gran industria en respuesta al crecimiento de demanda de una vasta clientela que reclamaba “nuevos productos” donde constantemente se entremezclan características estéticas tradicionales y hábitos estéticos de la masa.

Los talleres dedicados al retrato en Francia superan los mil, y sin embargo para esta misma época, gracias a los avances tecnológicos comienzan a aparecer máquinas muy fáciles de utilizar lo que le da un gran impulso a la fotografía de aficionados condenando lentamente al oficio de los retratistas que sólo serán visitados en ocasiones especiales.

Sin duda el mayor avance en este fin de siglo hacia la participación de los aficionados se da con la irrupción del rollo de película acompañado de un simple aparato distribuido por Kodak bajo el slogan “Apriete el botón, nosotros hacemos lo demás” que revolucionaría el mercado fotográfico modificando las prácticas y el consumo de la fotografía, dejando relegados a los retratistas pero generando a la vez enormes ingresos a los comercios y tiendas urbanas dedicadas al rubro.

IMÁGENES DOCUMENTALES

Además de la fuerte impronta del retrato dentro de la práctica fotográfica se puede encontrar en su desarrollo otro tipo de imágenes producto de un aprovechamiento de un uso documental latente presente desde los orígenes del dispositivo donde, según Rivera, vemos una progresiva degradación del “interior – pequeño burgués-” por lo que podríamos llamar una “salida” hacia los acontecimientos del “afuera”.²⁴

Encontramos como registro de estas primeras imágenes de acontecimientos el trabajo de Fenton y Robertson - 1855 en la guerra de Crimea, considerado como el primer trabajo integral de documentación de un conflicto armado.

²⁴ Rivera, Clases teóricas desgrabadas, 2002, Pág. 50



Muelle de Artillería. Balaklava - Fenton



Corneta Henry J. Wilkin del 11º de húsares - Fenton²⁵

Particularmente, según coinciden algunos autores, el trabajo de Robertson contenía un sentido más testimonial ya que mostraba con cierta crudeza la realidad del enfrentamiento dejando de lado un marco estrictamente comercial²⁶.

Jorge Rivera sostiene que para identificar el nacimiento de la foto periodística cuya existencia dependió en gran parte de la aparición del fotograbado²⁷ y la expansión de los periódicos, es preciso hacer referencia a lo que Mario Carlón dio en llamar “imagen noticiosa”²⁸, la cual se vincula más con la pintura que con la historia de la prensa y la fotografía primitiva.

Entre fines del siglo XVIII y principios del XIX un grupo de artistas se aparta de lo sublime, lo épico o lo mitológico como los grandes temas de la tradición pictórica para interesarse e incursionar en la “pintura noticiosa”, en la captación de sucesos por lo general cargados de crueldad y de fugacidad informativa.

Estos artistas comienzan a interesarse en estas imágenes no desde un punto de vista moderno e informativo si no más bien desde la óptica que presentaban las gacetas populares, “...que se dedicaban sobre todo a registrar lo catastrófico y truculento para un público ávido de sensaciones noticiosas fuertes.”²⁹

²⁵ Imágenes de la guerra de Crimea, tomadas por Fenton alrededor del 1855
<http://viejas-fotos.blogspot.com/2010/04/la-guerra-de-crimea-por-r-fenton.html>

²⁶ No pudimos acceder a un registro de imágenes de este fotógrafo

²⁷ Técnica mecánica que permitió la inclusión de fotografías y otras imágenes en publicaciones periódicas a gran escala. Más adelante profundizaremos sobre esta técnica

²⁸ Mario Carlón, “Imagen de arte/imagen de información” 1994.

²⁹ Rivera, clases teóricas desgrabadas 2002, Pág. 60

Fue a través de este tipo de publicaciones populares que se editaba en forma esporádica y no a través de la “prensa seria” donde estas imágenes hicieron su aparición con un atractivo adicional de información visual respecto a hechos puntuales.³⁰

“En este sentido la pintura parece haberse anticipado a la fotografía y a la prensa en la captación de lo que, con el tiempo y el desarrollo del periodismo gráfico, se convertiría en lo efímero “noticiable” del mundo cotidiano”³¹



Los fusilamientos del 3 de mayo – Goya 1814³²



La balsa de la medusa – Théodore Géricault 1819³³



Apestados de Jaffa - A. Jean Gros - 1804³⁴

³⁰ Como referente de este tipo de imágenes fotográficas en nuestro país veremos algunos casos entre los que se destaca el temprano trabajo documental de Aguiar tomando como objeto de sus imágenes las consecuencias del terremoto de Mendoza en 1852

³¹ Rivera, clase teórica desgrabadas, 2002 Pág. 50

³² Esta tela evoca una escena de crueldad durante el levantamiento popular contra la invasión napoleónica de 1808 http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_-_Los_fusilamientos_del_tres_de_mayo_-_1814.jpg

³³ Esta tela representa la tragedia de un centenar de naufragos de la fragata Medusa, hundida por una tormenta en julio de 1816. http://es.wikipedia.org/wiki/La_balsa_de_la_Medusa

A pesar de esta previa experiencia de artistas pictóricos que se volcaban a registrar acontecimientos de esta índole, en los comienzos de la fotografía sus primeros practicantes se dedicaron más específicamente a captar imágenes de paisajes y de la naturaleza y recién más de 15 años después de sus comienzos encontramos tomas de tipo documental en el trabajo realizado en la guerra de Crimea mencionado al comienzo de este apartado.

Seguramente esto se vincule a ciertas complicaciones técnicas que en sus principios presentaba la fotografía en relación al traslado de los pesados equipos, a los largos tiempos de exposición que exigían total rigidez de los objetos fotografiados y al complicado proceso químico de preparación de las placas que entre otras cosas limitaban las posibilidades de captar la realidad en todo momento y toda circunstancia. Pero además a fin de comprender la convivencia durante años de distintas técnicas de representación, podríamos suponer que quizás el dibujo y la pintura brindaban ciertas ventajas que le permitían al ejecutante comunicar un suceso mediante una composición de todo el momento o de sus rasgos más importantes haciendo una suerte de resumen de la escena para liberarse de un tiempo y espacio preciso que inevitablemente la fotografía impone al captar en un instante.

Para realizar una lectura posterior sobre las imágenes en la prensa del siglo XX es importante tener en cuenta- como señalaba Rivera en sus teóricos- las dimensiones espaciales y formas que anteceden a las imágenes fotográficas y como a partir de la evolución técnica del dispositivo en diversos aspectos- películas, lentes, etc.- junto con el desarrollo del fotograbado como técnica que permitió la reproducción mecánica y masiva de la foto en la prensa -entre otras variables influyentes que abrieron camino al fotoperiodismo-, se va construyendo un lenguaje en la fotografía con resabios de la tradición pictórica al mismo tiempo que se van creando nuevos géneros de la foto y nuevas formas de comunicar.

³⁴ “Napoleón visita a los apestados de Jaffa” Antonie Jean Gros pinta esta escena altamente “noticiable” para abordar la figura de Napoleón y el tema de la campaña a Siria. Pero el sujeto fuerte de la tela no es el futuro Emperador, sino el fantasma de la peste, que puebla por entonces las páginas de los gacelines populares de un centavo. Cita no textual, Rivera. Guía de teóricos n 4, 2002. Imagen tomada de http://en.wikipedia.org/wiki/Antoine-Jean_Gros

LOS COMIENZOS DE LA IMPRENTA Y EL PERIODISMO MUNDIAL

DESARROLLO DEL LIBRO Y TÉCNICAS DE IMPRESIÓN

Desde hacía muchos años se venía buscando un modo, una técnica que permitiera acelerar los tiempos de fabricación de textos que hasta ese momento eran reproducidos totalmente de manera artesanal, escritos a mano por amanuenses o escribas que realizaban muy pocas copias las cuales llegaban a manos de un público culto y selecto. Una de las primeras respuestas mecánicas a esa necesidad la encontramos en la xilografía³⁵ técnica de impresión que mediante la utilización de trozos de madera tallados y posteriormente entintados se los presionaba sobre pergamino o papel cumpliendo la función de un gran sello. Este procedimiento representaba un indudable avance tecnológico pero no dejaba de ser un trabajo arduo ya que exigía que los textos sean grabados página por página y los caracteres de uno en uno sobre una gran plancha de madera. Además estos bloques de madera se desgastaban rápidamente a causa de la fuerte presión que ejercían las prensas a la hora de imprimir sobre el papel, lo que limitaba el tiraje de cada ejemplar. Esto se mantuvo así durante muchos años, los avances tecnológicos fueron casi nulos y el acceso a la lectura siguió siendo sumamente restringido.



*El Sutra del Diamante chino, el libro impreso más antiguo conocido en el mundo*³⁶

³⁵ La xilografía es originaria de China siglo V – VII y se introduce en occidente en la Edad media alrededor del siglo XIII – XIV. Esta técnica fue aplicada a la reproducción de textos e ilustraciones, alcanzando su esplendor artístico en los siglos XV – XVI a través de las obras de Dürero, Holbein y Cranach. La xilografía será remplazada para la realización de textos por la imprenta de caracteres móviles, pero gracias al nivel de precisión que ésta permitía para la creación de imágenes continuará aplicándose hasta el siglo XIX en la ilustración de libros y publicaciones periódicas.

³⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Sutra_del_Diamante

La imprenta creada en Alemania alrededor de 1450 por Gutenberg³⁷ trajo ciertos beneficios prácticos que vinieron a solucionar algunas de las viejas limitaciones. Esta solución residía en la fabricación de caracteres móviles, intercambiables que podían combinarse a voluntad para componer el texto deseado y que por estar hechos de piezas metálicas eran más resistentes al desgaste de la impresión.³⁸

Rápidamente las comunidades religiosas se interesaron en la imprenta como un medio de difusión y preservación de su religión y su cultura. Así fue que el mundo eclesiástico atrajo a muchos impresores que se veían beneficiados con la demanda de libros litúrgicos que funcionaban como medio propagandístico.³⁹ La clientela universitaria también fomentó el crecimiento y funcionamiento regular de las imprentas sin embargo no siempre su demanda fue suficiente y algunos de estos impresores se vieron impulsados a los grandes sitios comerciales donde publicaron libros y textos para un público más amplio. Estas grandes ciudades mercaderes donde se instalaron⁴⁰, nucleaban una gran demanda ecléctica entre los colegios, las universidades, los monasterios y un público burgués comerciante que reclamaba otro tipo de textos como calendarios, almanaques, novelas de caballería e información.

Siguiendo lo expuesto por A. Ojeda en sus tesis de grado (1996), podemos afirmar que los avances tecnológicos de este período se orientaron a la búsqueda extrema por lograr una similitud con el manuscrito que gozaba de mejor reputación y al intento por agilizar y facilitar la labor de impresión.

“Dado que esta tecnología todavía estaba atada al viejo modo de producción, el esfuerzo de los imprenteros se limitó a realizar con ventaja en productividad y costo, libros y documentos lo más parecidos posible a las copias manuscritas, que gozaban de prestigio frente al carácter plebeyo de la imprenta”⁴¹

³⁷ El nacimiento de la imprenta desarrollada por Gutenberg se da dentro del contexto del nacimiento de los Estados absolutistas como la primera forma de Estado moderna, producto de la “crisis larga” en Europa durante los siglos XIII – XV. Moyano, 1994

³⁸ Hacia el S. XV el promedio de libros por edición era de 300 ejemplares. Ojeda 1996, Pág. 35

³⁹ Hacia mediados del siglo XVI todas las capitales de Europa occidental poseían imprentas, así como otras ciudades importantes. Moyano, 2008, Pág. 72

⁴⁰ Nos referimos a las ciudades más desarrolladas desde el punto de vista económico y poblacional en países como Italia, España, Francia, Bélgica e Inglaterra. Ojeda, 1996

⁴¹ Ojeda, 1996, Pág. 35

Legitimando de esta manera el uso de una nueva técnica, mediante la repetición o el traspaso de un recurso estilístico de diseño y de formato previamente aceptado, reconocido; método o reflejo que se repetirá entre el periódico y el libro y entre la fotografía y la pintura en una suerte de introducción paulatina y por momentos controversial hacia lo nuevo.

En términos tecnológicos se puede decir que hasta el siglo XIX se produjeron pequeños avances mecánicos en este sistema de impresión orientados a simplificar, agilizar la tarea y los tiempos de producción⁴². Las condiciones desplegadas por el Antiguo Régimen sobre el sistema económico y cultural de lo impreso que restringieron en gran medida el proceso de apertura a los textos, se extenderá – según Barbier y Bertho Lavier “*Historia de los medios de Diderot a Internet*” (1999) - desde los inicios de la imprenta de Gutenberg hasta principios del siglo XIX marcado por tres elementos principales.

De acuerdo a estos autores, la imprenta del Antiguo Régimen se caracterizaba por: un mercado económicamente cerrado con una expansión muy limitada; por el dominio de una lógica corporativista donde imprenteros y editores estaban organizados, y a cambio de su trabajo y de la autocensura que ejercían en el sector, eran beneficiarios de un privilegio de exclusividad por parte de las autoridades y por último, por el carácter limitado del público que en su mayoría pertenecía a microambientes ilustrados impidiendo el surgimiento, por lo menos hasta la segunda mitad del siglo XVIII, de un proceso de autonomización de las actividades de escritura.

Es a partir de estas condiciones señaladas, cuyas influencias se extienden por muchos años, que se puede decir que las características de la editorial del Antiguo régimen se prolongaron en muchos aspectos hasta fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, que es cuando comienzan a aparecer, según estos autores, los índices de cambios que marcarán el comienzo de lo que llaman **“la segunda revolución del libro”**.

⁴² Para la fabricación de los libros en serie fueron precisas otros tipos de materiales que también venían evolucionando a lo largo de la historia y que permitieron el desarrollo de la imprenta. Por un lado la utilización del papel que existía hace ya varios siglos pero que se hizo de uso habitual en el desarrollo de la tipografía, por otro el perfeccionamiento de una tinta gruesa apropiada para estos nuevos caracteres y por último se podría mencionar la difícil y lenta tarea que demandó la perfección de los caracteres metálicos. Estas innovaciones permitieron que el libro y otros materiales textuales lograran una mayor difusión que iría en aumento al pulso de las necesidades de la burguesía por difundir sus ideas políticas, comerciales y sociales.

Barbier y Bertho Lavier (1999) señalan ciertos indicadores que confirman esta nueva posición de los medios de comunicación en la sociedad y la aparición de nuevas prácticas de lectura y apropiación de los textos que son a la vez su motor y su resultado entre los que se destacan: la ampliación de los **circuitos de distribución** a través de la difusión de los vendedores ambulantes que recorren ciudades y medios rurales logrando que el libro y el impreso penetren en todas partes; acompañado por un **desplazamiento temático** de los libros editados, incluyendo estilos vinculados a la recreación como la novela y dejando relegada paulatinamente la edición de libros religiosos que venían liderando el porcentaje. El **cambio de formato** de los impresos es otro punto determinante para comprender la relación entre el público y los textos que circulaban. El cambio del dispositivo, orientado a la elección de una tipografía, el espesor de la edición⁴³, la organización del texto en la página, y la eventual **relación con las ilustraciones**, son indicios de las elecciones realizadas por los editores ante la diversidad de lectores a los que se dirigían y enmarcan la lectura y los usos posibles de este tipo de publicaciones.

Esta revolución también está acompañada por una importante innovación tecnológica alentada por la creciente demanda de materiales impresos. En este período se logran ciertos avances relacionados a la escasez de papel y la velocidad de impresión que permite la proliferación de diversos materiales de lectura.

Un ejemplo que concentra estos cambios es la edición de los llamados “libros azules” y la proliferación de almanaques, calendarios y obras prohibidas.⁴⁴ Pero seguramente, como señalan estos autores sea en el crecimiento de los periódicos donde mejor se pueda ver esta nueva diversidad de público y el cambio de relación con el texto ya que estos concentran todas las ventajas ligadas a la apertura, a la democratización de la lectura presente en los indicadores anteriores pero unificados en una sola publicación.

“Estos reúnen en efecto varias ventajas: aún siendo caros, son más accesibles que los libros, ofrecen tipos de artículos bastante variados permiten acelerar considerablemente la circulación y la difusión de las novedades y de los saberes, y parecen permitir la participación de sus lectores en el trabajo y en las reflexiones de una república de las letras que

⁴³ Se buscaba disminuir el número de páginas para lograr publicaciones mas ligeras

⁴⁴ En valores absolutos, tenemos cerca de 2000 títulos por año a comienzos del siglo XVII, y más de 6000 en la década de 1760. Barbier, Bertho Lavier, 1999, Pág. 30

tiende a convertirse cada vez más, en una república de los ciudadanos. Su forma material no deja de inducir una relación diferente con la cosa impresa: no se lee un periódico, una “hoja”, como un libro, no se lo conserva necesariamente en la biblioteca, de suerte que, por la vía del periódico, omnipresente pero efímero, lo impreso pierde parte de su status tradicional.”⁴⁵

Podemos leer en esta cita y coincidimos en la importancia en ella otorgada a los contextos en los que es consumido el texto, la importancia de la circulación tanto en facilidad de acceso como en cercanía con las costumbres de consumo del nuevo público como factores indispensables a tener en cuenta a la hora de analizar mecanismos de apertura de la lectura textual y visual por parte de distintos públicos. Sin duda una matriz de análisis indispensable para comprender la transformación de los diarios en sus aspectos comunicacionales en el siglo XX.

INICIO Y DESARROLLO DEL PERIODISMO

Resulta importante emprender el camino que nos lleva a los inicios de la prensa para comprender en una breve reseña cuáles fueron las demandas y necesidades que dieron origen a este tipo de publicaciones de carácter informativo y cuál fue la evolución por ellas trascurrída hasta llegar a una considerable apertura, por lo menos en Europa durante el siglo XIX cuando el modelo europeo comandado por Francia e Inglaterra era el ejemplo a seguir por la prensa mundial hasta la irrupción de modelo norteamericano que vino a responder a nuevas exigencias y a ofrecer una amplitud mayor considerando en su propuesta moderna y comercial la inclusión de una gran masa de lectores dentro del contexto de cambio histórico donde se dejaba atrás el período de la revolución industrial para dar paso a la formación de la sociedad de consumo masivo a partir del siglo XX.

“Con el temprano capitalismo financiero y comercial, irradiado a partir del siglo XIII desde las ciudades norteitalianas hacia la Europa occidental y nórdica, surgen primero los emporios de los Países Bajos (Brujas, Leija,

⁴⁵ Barbier, Bertho Lavier, 1999, Pág. 33

Gante, etc.) y aparecen luego las grandes ferias en las encrucijadas de las rutas comerciales largas; con él se dan los elementos para la formación de un nuevo orden social. Al comienzo son integrados sin muchas complicaciones por el viejo sistema de dominación. (...) este capitalismo estabiliza, por un lado, las relaciones estamentales de dominio; y pone por otro lado, los elementos en los que aquellas habrán de disolverse. Nos referimos a los elementos del nuevo marco de relaciones: el tráfico de mercancías y noticias creado por el comercio a larga distancia del capitalismo temprano”⁴⁶

Desde finales de siglo XIV comienza a aparecer un tipo de comunicación manuscrita de forma periódica, entregados como informes privados que Julio Moyano (2008) denomina como proto- periodismo y cuyo monótono contenido se centraba en información de interés comercial. Estos informes empiezan a circular como cartas periódicas con información mercantil dirigida a los comerciantes con una periodicidad semestral o anual vinculada a la regularidad de las ferias y los mercados. Este tipo de prensa ve su nacimiento en el seno de las ciudades más desarrolladas de Europa y en las regiones portuarias donde la demanda de información era constante.

Aproximadamente a fines del siglo XV y principios del siglo XVI los escribientes de estas noticias encuentran la posibilidad de comercializar información ofreciendo su material en los puertos de mayor movimiento a varios compradores. Este fue un paso clave que llevó a despersonalizar los destinatarios de la información, por medio de una relación estrictamente monetaria (Cita no textual Moyano 1994)

“Hojas manuscritas, hojas impresas, almanaques anuales o semestrales serán el antecedente del periodismo semanal que se va desarrollar durante el siglo XVII: gacetas, *Zaitung*, mercurio, correo, corinto. Este tipo de periodismo partirá de Italia y Alemania y se extenderá por toda Europa.”⁴⁷

Con el desarrollo de la imprenta los impresores encontrarán una fuerte y continua demanda de sus servicios en las hojas de noticias, en los antecedentes de los *Fogli* que publicaban noticias recientes de tipo político, militar, mercantil, catástrofes naturales o cualquier hecho que rompiera con la monotonía de la vida cotidiana.

⁴⁶J. Habermas, “Historia y crítica de la opinión pública”, 1994, Pág. 53

⁴⁷ Ford, Anibal “Literatura, crónica y periodismo” en Medios de comunicación y cultura popular de Anibal Ford, Eduardo Romano y Jorge Rivera, 1987, Pág. 20

“Estas hojas impresas tenían las siguientes características: pequeño formato (20 cm x 15cm a 15cm x 10cm). Generalmente contaban con 8 páginas y en algunas ocasiones superaban ese número. En la primera página ubicaban una xilografía que hacía de fondo para un título genérico. El diseño de estos periódicos era básicamente el mismo al de cualquier libro de la época, tanto en la titulación como en la disposición de páginas.”⁴⁸

Para el siglo XVI el desarrollo mercantil y la creciente burguesía comercial hacen más necesario un tipo de información rápida, regular y práctica sobre lo económico y político. Esta nueva necesidad cultural sobre la demanda de información vinculada a la reorganización de la producción y del Estado a partir de la consolidación de los estados absolutistas en Europa determinan la prefiguración de la noticia y el nacimiento del periodismo.

“La aparición de un nuevo sistema de Estados en toda Europa [a partir de 1450- , algunos de ellos abarcando toda su Nación, y en todos con ejército, burocracia, diplomacia y aparato de comercio exterior permanentes, con una enorme necesidad de unificación normativa y cultural en un marco de urbanización creciente, y con una clase dominante (la aristocracia feudal) recelosa de la otra clase ascendente (la burguesía) pero imposibilitada de plantearse su aplastamiento debido a su peso específico y también a su rol en la superación de la crisis larga y en la propia construcción de los nuevos Estados, fue en efecto el factor que sobredeterminó el nacimiento y desarrollo de la prensa periódica.”⁴⁹

Como consecuencia de la búsqueda de consolidación del poder, de unificación, de estabilización nacional y económica por parte de estos nacientes Estados absolutistas se genera una enorme necesidad de control sobre las comunicaciones, el derecho y la economía que impacta directamente sobre la actividad de la imprenta y el proto-periodismo.

En el siglo XVII se da el apogeo de los Estados Absolutistas y en su búsqueda por defender y mantener el orden establecido continúan su política de estricto control

⁴⁸ Ojeda, 1996, Pág. 50

⁴⁹ Moyano. 1994, Pág. 68

sobre la prensa - que será una de sus principales herramientas político- militar- a la que le aplicarán un estratégico sistema de licencias otorgadas a los editores, diversas trabas impositivas que repercuten en los altos costos de los periódicos, limitando el acceso a la población y un minucioso control sobre los contenidos con la intención de vigilar las amenazas a la hegemonía y la legitimidad del Rey y la Iglesia. A su vez el rol del Estado en la constitución de la prensa como práctica social es indispensable durante esta etapa, en la que éste a través de su presencia e inclusive a través de su fuerte política de control garantizó la estabilidad y regularidad de las publicaciones que debían aparecer en intervalos regulares y enviarse por los correos oficiales a la vez que organizó sus agendas temáticas y originó nuevos géneros.⁵⁰

Este estricto control sobre la prensa entrará en decadencia a partir del gigantesco crecimiento del poder político y económico de la burguesía inglesa desde fines del siglo XVII y principios del XVIII. Esto se traduce en un punto importante de quiebre que se manifiesta en la “Revolución Gloriosa” la cual abre paso político a la burguesía a través de la conformación de un Estado parlamentario generando un fuerte impacto en el proceso de lucha por el desarrollo de la prensa periódica como campo de opinión y expresión autónomo.

Para A. Ojeda el impacto de este proceso en la prensa es fundamental.

“...nace un modelo de prensa que influirá en todo el mundo: la que sirve como organizador de ámbitos de encuentro y debate en los cafés, que contrapesa el poder del Estado garantizando la publicidad de sus actos y la legalidad de su crítica dentro de ciertos límites, que separa la información pura de la acción estatal respecto de la línea editorial del redactor, que propone temas para la educación del lector modelo (el burgués en ascenso) aprendiendo desde modales hasta ciencia y tecnología, cuestiones de ética, etc.”⁵¹

A partir de estos cambios en la sociedad y del creciente rol protagónico que la clase burguesa va conquistando comienzan las luchas entre ciertos sectores de esta clase encabezados por editores e intelectuales liberales contra el parlamento por lograr una mayor libertad de prensa que acabe con la censura previa y los altos impuestos que

⁵⁰ El período de mayor desarrollo y consolidación de esta incipiente prensa se da durante 1631 y 1671 cuando estas gazetas adquieren una regularidad semanal, un formato y una agenda temática estable.

⁵¹ Ojeda. 1996, Pág. 52

recaían sobre las publicaciones periódicas, pero a pesar de pequeños avances esta lucha llevará alrededor de un siglo.

Los periódicos más importantes de este período se encuentran en Francia donde diversas publicaciones van conformando estilos y funciones distintas orientadas a la información oficial, al periodismo literario y erudito o la distracción y diversión del lector, funciones que con el tiempo irán evolucionando mutando a formas más amplias y definidas.

El modelo periodístico impuesto por Francia en este período, cuenta con una prensa oficial en la que se encuentra entre otros títulos *Journal des Savants* (1655), *Mercure Galant* (1672) y *La Gazette*,⁵² y con un periodismo de opinión de tipo panfletario ejercido por escritores que trabajaban desde la clandestinidad. Como remarca Aníbal Ford en la siguiente cita, este modelo ejercerá una fuerte influencia en el desarrollo estilístico del futuro periodismo tanto en Francia como en el resto de Europa.

“Su periodismo variado, mundano, costumbrista y literario, ejercerá una enorme influencia, tanto en Francia como el resto de Europa, al mismo tiempo que señala una línea periodística, antecedente de las revistas modernas”⁵³



Mercure Galant - sept.- 1682 ⁵⁴

⁵² Dedicado a la información oficial, este periódico contaba con 4 páginas, salía 1 vez por semana y tenía una tirada de 1200 ejemplares.

⁵³ Ford, Idem, Pág. 20

⁵⁴ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1163382.planchecontact.fl.langES>

Para el siglo XVIII se da el surgimiento de los diarios. Entre los más destacados se encuentran el *Daily courant* (1702) el primero importante en Inglaterra, *The Tatier* (1709) y *The Spectator* (1711) que se destacan también en ese país por el gran número de su tirada. Estos diarios marcan la conformación de un modelo periodístico que ejercerá una fuerte influencia en el resto de Europa y en el naciente periodismo de Estados Unidos.

Los periódicos de esta época cuentan con la participación de importantes figuras de la literatura que encuentran un espacio de expresión en el periodismo, el cual se convierte a su vez en un gran vehículo para las obras de ficción y donde la utilización de la narración en función de la divulgación y el entretenimiento van construyendo las bases que determinarán el afianzamiento del relato breve.

En este encuentro entre la literatura y el periodismo se produce una significativa transformación de las técnicas y los géneros literarios condicionados desde el punto de vista técnico por las exigencias del espacio breve, por los rasgos informativos y descriptivos vinculados a la necesidad de fundamentar la información bajo nuevas técnicas de verosímil y por la búsqueda de un nuevo vínculo con los lectores que rompiese con los viejos circuitos de la cultura letrada a través de nuevas formas de diálogo que paulatinamente irán mutando⁵⁵.

Con la necesidad de ajustarse al formato impuesto por los diarios la brevedad irá marcando la evolución de las formas y los estilos de comunicación, influyendo de esta manera en la retórica utilizada en las obras de ficción, de intriga y en los melodramáticos entre tantos otros tipos de relatos de la época que comienzan a ajustarse a las necesidades de los periódicos prefigurando las técnicas del folletín.

Todas estas características hacia donde tiende este nuevo periodismo responden a condiciones como la expansión económica, el creciente índice de alfabetización, el afianzamiento de la clase burguesa y otras variables que darán lugar e impulso a un periodismo que **busca educar, moralizar y al mismo tiempo entretener a los nuevos públicos** marcado por un afán de fundamentar la información.

Para fines de este siglo el periodismo comienza su etapa de transformación vinculada a la conquista de la libertad de expresión en los países más importantes de

⁵⁵ Cita no textual, Ford, Idem, Pág. 21

Europa, que con avances y retrocesos en cada uno de ellos, darán finalmente marcha a la evolución de la prensa durante el siglo siguiente.

A pesar de ciertas conquistas parciales en materia de censura previa y control del Estado, el impuesto al timbre, como un resabio camuflado de control, generaba todavía precios prohibitivos de los periódicos durante la primera mitad del siglo XIX, lo que incentivó la búsqueda de nuevos modos de financiamiento que permitieran abaratar los costos. La venta de espacio para anunciantes fue la solución más revolucionadora que logró cargar los costos de producción a los anunciantes y reducir el precio de venta al público.

Estas características que se van conformando a principio de este siglo especialmente en Inglaterra se verán potenciadas con la Revolución industrial que dará marcha a la evolución acelerada de la prensa durante el siglo XIX

“Con la Revolución Industrial se afianza el capitalismo burgués, se consolidan la industrialización y la concentración urbana, se forma un nuevo proletariado y se produce el ascenso de la capas medias; al mismo tiempo se amplía el espectro de la democracia política y de la educación. (...) “Nuevas técnicas, nuevos públicos, nuevos intereses políticos y económicos de las clases dirigentes. La prensa se transformará totalmente. Diversos procesos conducirán a la prensa popular”⁵⁶

Las nuevas condiciones surgidas con esta revolución trajeron aparejadas necesidades de información y entretenimiento para la demanda de nuevos públicos que se concentraban en grandes ciudades, al mismo tiempo las innovaciones técnicas que provocaron una mutación en los modos de producción y de la economía son aplicadas en la prensa. Dentro de esta gran transformación hubo algunas innovaciones técnicas que beneficiaron directamente a la expansión de la prensa como: la perfección de una máquina que fabrica papel en *continuo*, la utilización de la primera prensa mecánica a presión cilíndrica que tiraba 1100 ejemplares por hora, la tinta de imprimir y más adelante otros inventos como las rotativas y el linotipo entre otros que van a abaratar los costos de producción y a permitir la inclusión de una gran masa de lectores, al mismo tiempo que van apareciendo las agencias de noticias⁵⁷, comienzan a adquirir mayor

⁵⁶ Ford, Idem, Pág. 24

⁵⁷ Havas, en 1832, Wolf, en París 1848; Reuter, en 1852; AP en 1848

relevancia los anuncios publicitarios y la prensa ilustrada va ganando terreno junto con los relatos breves y el folletín.

Haciendo referencia a los grandes cambios técnicos de esta época entre los que no debemos olvidar la expansión del ferrocarril desde mediados de siglo y la expansión del telégrafo, Ford hace mención al creciente progreso del lenguaje visual en la prensa a medida que la aparición de nuevas técnicas brindan nuevas posibilidades.

“Junto con esto, la prensa ilustrada crece y gana nuevos públicos. *El Observer*, en 1791, incluye dibujos sobre temas de actualidad, pronto se populariza el grabado en madera y las ilustraciones se perfeccionan. (...) La litografía inventada en Alemania, pasa a Francia donde la utilizan los artistas republicanos. La sátira política ilustrada será cultivada por Daumier, en *Charivari*, y por una revista inglesa destinada a tener gran influencia, *Punch* (1842), donde colabora el caricaturista Leech. Mientras se perfecciona la ilustración, el desarrollo de la fotografía brinda un medio que revoluciona el periodismo, especialmente a partir del invento de la autotipia (1881).”⁵⁸



Caricatura de Daumier “Gargantúa” en alusión a la figura de Luis Felipe I de Orleans – 1835 ⁶⁰



Portada de *Punch* de 1867 ⁵⁹

Con el espacio ganado por los relatos breves producto del nuevo estilo que respondía a la ideología de la época que buscaba rapidez, simplicidad y alto impacto en

⁵⁸ Ford, 1987, Pág. 24

⁵⁹ [http://es.wikipedia.org/wiki/Punch_\(revista\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Punch_(revista))

⁶⁰ <http://javiercoria.blogspot.com/2010/04/honore-daumier-1808-1879.html>

el sus lectores, se desarrolla en Estados Unidos otro tipo de noticias como la crónica policial. El cuento por su parte, comienza su época de esplendor ligado a los magazines que como formato literario concentraba varias ventajas sobre otras formas de narración. Entre los principales exponentes de este género se encuentra Edgar A Poe quien a mitad del siglo XIX comenzó a publicar sus cuentos en los periódicos con un gran éxito en el aumento de ventas⁶¹. Poe creía en la necesidad de adaptar los relatos a las exigencias del nuevo público dejando atrás el didactismo del siglo pasado, apoyándose en la originalidad del efecto y en la brevedad del texto. A su vez ésta concepción literaria va a ejercer su influencia en nuevas formas de la noticia que en su búsqueda de efectos de pasión y terror comienzan a producir una prensa sensacionalista de la mano de las crónicas policiales. Pronto el modelo norteamericano se convertirá en el modelo periodístico a seguir.

Las causas de esta fuerte, rápida y contundente penetración deben buscarse en la veloz superación de las trabas políticas que posibilitaron la conquista de la libertad de expresión, al desarrollo dinámico de la competencia capitalista, la proliferación de anuncios como modo de subvención de los periódicos que les permitió ofrecer publicaciones a muy bajo precio y la utilización de la prensa como herramienta de consolidación de un Estado en desarrollo con grandes necesidades de integración y amalgamamiento de un público inmigrante ecléctico y en gran porcentaje semianalfabeto.

⁶¹ “En 1841 dirige el *Graham's Magazine*, donde publica entre otras cosas, *Los crímenes de la calle Morgue* y *La máscara de la muerte roja*. Su gestión al frente de la revista elevará la tirada de 5000 a 37000 ejemplares.” Ford, Idem, Pág. 26

CAPÍTULO 2

CONTEXTO SOCIAL POLÍTICO Y ECONÓMICO EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XIX

Luego de hacer un recorrido fugaz sobre el nacimiento y desarrollo de la prensa y la fotografía en el viejo continente, nos vamos a focalizar en nuestro territorio para dar cuenta brevemente de las condiciones políticas, sociales y económicas en donde la prensa y muy posteriormente la fotografía comenzaron a tener una influencia considerable, para luego ir viendo cómo se van modificando sus modos de expresión al mismo tiempo que la sociedad va cambiando y “reclamando” nuevos modos de comunicar.

En el caso de América Latina la expansión de la imprenta fue impulsada por el estado absolutista español y por la iglesia, durante los primeros siglos en los centros urbanos ligados a la minería, para luego consolidarse al ritmo del crecimiento y desarrollo de las ciudades. Según lo expuesto por Julio Moyano en su trabajo *“Prensa Modernidad y transición”* (2008) el Imperio Español durante su siglo de oro no se preocupó por el desarrollo de la prensa en este territorio y la imprenta se mantuvo vinculada a los centros educativos y la producción cultural. Será a partir de 1722 en adelante y hasta los procesos independentistas, período en el cual se comenzarán a desarrollar los primeros esbozos periodísticos de pequeñas gacetas en América Latina, vinculado al ritmo evolutivo de las ciudades como centros económico político y militares que las autoridades deciden consideran los usos de la imprenta y la publicación medianamente regular de información oficial.

Siguiendo a Julio Moyano en su trabajo ya citado, podemos sostener que la evolución de la primera prensa en nuestro país es coherente pero no idéntica con el desarrollo de la prensa mundial – europea.

La incorporación de formas representativas y tecnológicas desarrolladas durante varios siglos en Europa dentro de un contexto de inestabilidad y ausencia de un sólido aparato estatal que pudiera impulsar el desarrollo de la prensa como lo hiciera durante

su nacimiento en occidente, generaría un proceso conflictivo del desarrollo de la prensa en nuestro territorio.

Con varios siglos de vida, la prensa Europea se encuentra en su momento de máxima evolución y expansión para las primeras décadas del siglo XIX. Constituida en componente económico, político y cultural fundamental en la conformación de sociedades capitalistas occidentales, cumpliendo un rol clave en la economía como proveedora de noticias, con un alto nivel tecnológico y un elemento indispensable en la constitución de una esfera pública de debate político y cultural.

Ante este fuerte crecimiento expansivo del modelo periodístico occidental vinculado a la feroz evolución del modelo capitalista, los países periféricos como el nuestro se ven obligados a adoptar velozmente los modelos institucionales madurados durante siglos en el viejo continente. Su intento por adaptarse y sobrevivir imponiendo fórmulas provocó una tensión considerable en estos países recién independizados que derivó en la yuxtaposición de modelos externos con contextos precapitalistas aún no preparados para estas formas.

La siguiente cita de Moyano en la cual el autor hace referencia a esta situación de transformación de los países americanos y la presión externa por llevar adelante esos cambios explica de manera clara esta situación.

“Los tiempos no eran sólo internos, sino que estaban dados por la creciente presión de un sistema de Estados capitalistas en expansión: era imprescindible un sistema legal internacionalmente reconocido, una diplomacia activa, capacidad de comerciar eficaz y “legítimamente” con el exterior, garantizar la propiedad y la vida a los europeos, así como la posibilidad de invertir; era preciso un ejército y flota propios, un sistema de ingreso estable para el Estado, y en su momento una prensa periódica que expresase el nivel de representación del Estado sobre la sociedad. No realizar estas tareas podían significar en breve plazo, la invasión y la conquista.”⁶²

Para principios del siglo XIX nuestro país se veía inmerso en una dilatada lucha política interna que se desató fuertemente luego de la huida del virrey Cisneros y la caída del Virreinato con el triunfo de la independencia en 1810 en el marco de una reorganización del territorio y la búsqueda de consolidación de un Estado que se

⁶² Moyano, 2008, Pág. 90

extendería aproximadamente hasta 1860. Esta lucha por consolidar un modelo de país donde Buenos Aires buscaba mantener la hegemonía política heredada del virreinato se expresó en una sucesión de guerras civiles entre los grupos de distintas partes del territorio pertenecientes a la burguesía criolla que buscaban consolidar su poder e instaurar su modelo de país. Al igual que muchos otros países o regiones de Sudamérica, Argentina, luego de su independencia de la corona española, se integra a la estructura del comercio mundial manejado por las grandes potencias, como proveedor de materias primas y comprador de manufacturas.

Con la demanda exterior de cueros y posteriormente de tasajo, utilizado para la alimentación de los esclavos, el ganado y la tierra se fueron convirtiendo gradualmente en la riqueza fundamental del país que producía grandes ganancias a través de la exportación. Lejos de fomentar el desarrollo del mercado interno y la distribución de las ganancias y de tierras en pequeños latifundios, la aristocracia argentina se apoderaba de las grandes extensiones de tierras y centralizaba el poder.

“...hasta 1875 se habían repartido 4.750.471 hectáreas entre sólo 541 propietarios particulares. Pero tal situación se agravó con posterioridad a la llamada “campaña del desierto” conducida por el general Julio Roca, pues entre 1876 y 1903- veintisiete años- se repartieron 8,8 veces más tierras entre sólo 3,4 más propietarios, o sea cuarenta y dos millones de hectáreas entre 1843 personas”⁶³

Esta aristocracia latifundista que fomentaba una pervivencia de la cultura colonial y hacía culto del esclavismo, las castas sociales y la concentración del poder político y económico encontró en Juan Manuel de Rosas a su principal representante político.

Durante el extenso período que duró su hegemonía sobre Buenos Aires (1829-1852), Rosas pretendió restaurar el orden colonial perpetuando sus costumbres y su forma de vida al mismo tiempo que se ocupó de acrecentar el poderío de Buenos Aires sobre las otras provincias gracias a la explotación y monopolización del único puerto de

⁶³ Vazeilles, “Historia Argentina. Etapas económicas y políticas 1850- 1983”, 2000, Pág. 53. Si bien la cita hace mención sobre un período posterior al que hacemos referencia, creemos que deja en claro la concentración de riquezas que se venía gestando a través de un proceso iniciado muchos años antes inclusive anterior a Rosas.

la región que, como principal medio de comunicación y comercio con el resto del mundo, adquiría vital importancia y concentraba mucho poder teniendo en cuenta además que esta provincia se quedaba con todos los aranceles de aduana tanto de las exportaciones como de las importaciones que llegaban al país y que necesariamente tenían que pasar por Buenos Aires.

Dentro de este contexto de afirmación de una clase pudiente, aristocrática a la que le interesaba imperiosamente destacarse por sobre las otras clases hace su aparición en Argentina la fotografía y el retrato fotográfico como signo condensador de distinción social que hereda de la pintura practicada durante siglos en Europa. La fotografía será muy bien recibida por esta clase y al igual que en Europa encontrará su mayor desarrollo de la mano del retrato.

La economía de Buenos Aires montada sobre el saladero y la aduana tuvo un gran desarrollo y permitió una gran concentración de riqueza distribuida en pocas manos. Además de los grandes beneficios que Rosas le otorgó a los aristócratas para ganar su apoyo, como las ganancias producto de la exportación y el otorgamiento de grandes porciones de tierra usurpadas a los nativos, “El Restaurador” se supo ganar la simpatía de los grupos populares a cambio de protección. A pesar de tener un gran control político sobre su provincia Rosas estableció un estado policial donde sólo la más absoluta sumisión era tolerada. Ejerció fuertes controles sobre el material publicado incluyendo a las imágenes, y muchos intelectuales con ideas opositoras tuvieron que exiliarse y hacer sus experiencias periodísticas en otras ciudades. Pero a diferencia de lo que muchos autores plantean sobre esta etapa de la prensa, Julio Moyano sostiene que si bien no pueden negarse las condiciones de dificultad que generó el sistema autoritario desplegado por el gobierno de Rosas sobre la prensa opositora y la demora que éste provocó en la aparición de un modo de prensa de capa dirigente caracterizado por su funcionamiento parlamentario, el periodismo de este período representado por diarios de interés general se consolidó.

“En Buenos Aires la prohibición del libre juego parlamentario de la prensa dejaba protegido el proceso de crecimiento de la actividad mercantil de los periódicos, de la información comercial, de los hábitos de lectura de la información extranjera...”⁶⁴

⁶⁴ Moyano, 2008, Pág. 85

La estabilización de estas funciones de la prensa encontrarán su maduración con la caída de Rosas en el 52 y el triunfo de la Confederación que dará lugar a la conformación de un Estado sólido que impulsará a la prensa en la búsqueda por llevar adelante su rol fijado para los modernos Estados parlamentarios.

Con el acuerdo entre Buenos Aires y el resto de las provincias se dan las bases necesarias para el desarrollo nacional. El país comienza un fuerte ciclo agroexportador de materias primas provenientes del campo bajo la condición de asumir las reglas del libre comercio mundial donde las principales potencias fijaban los precios y se aseguraban una plaza para sus productos manufacturados en los países periféricos como el nuestro. Esto repercutía en un pobre avance del sector industrial y tecnológico en la región que nos condenaba a mantener como referentes constantes del progreso a Europa y Estados Unidos de quienes dependíamos para estar al tanto de los últimos avances que revolucionaban el mundo.

Es así que la tecnología utilizada en la prensa y en la fotografía será importada desde Europa y sus usos estarán muy vinculados a las prácticas de uso provenientes de sus países de origen.

“La prensa de la Confederación (el Estado argentino durante la secesión de Buenos aires – 1852-1861-), por ejemplo, recibió el influjo directo de la europea ya articulada como campo intelectual solo en lo que hace a la forma, esto es, agenda y tratamiento de algunos temas, uso de términos y estilo de ilustración y romanticismo que impregna estos materiales, etc. Pero de ningún modo formo “campo intelectual” pues no existía aún autonomía de ese sector, que formaba una unidad con la economía, la política y la fuerza militar. Esto es así porque el esfuerzo de ingreso en el mercado mundial que realizó el Estado (o el proto-Estado argentino luego de la disolución del imperio español) no fue producto del desarrollo en su interior de una clase burguesa (como fue el caso-modelo europeo occidental), sino del esfuerzo estatal- militar por constituir una economía y una identidad nacional desde las cuales definir y lograr el acceso buscado...”⁶⁵

⁶⁵ Moyano, 2008, Pág. 93

En este fugaz recorrido que busca contextualizar históricamente al lector planteamos ciertas condiciones que hacen al desarrollo de la prensa durante sus primeros años hasta la caída de Rosas. Parte de este período toma también los comienzos de la fotografía en Argentina y sus primeros pasos durante las décadas de 1840, 50, 60. En capítulos siguientes continuaremos esta evolución de la prensa y la fotografía dentro de un contexto social político y económico diferente donde encontramos los primeros esbozos de trabajos conjuntos entre la foto y la prensa que darán lugar a la introducción específica del periodo analizado por este trabajo.

FOTOGRAFÍA EN ARGENTINA

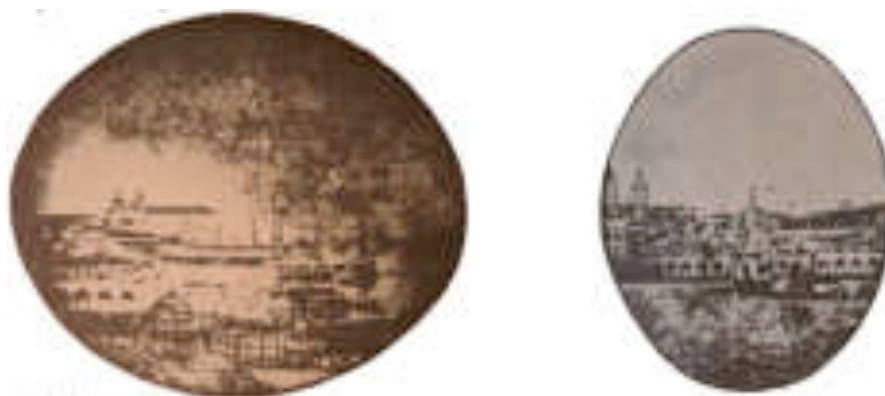
SU LLEGADA AL RÍO DE LA PLATA

La llegada del nuevo invento al Río de la Plata y en general a Latinoamérica se produce meses después de su presentación en Francia para agosto de 1839. La influencia Europea en el desarrollo de esta técnica tanto desde el punto de vista tecnológico como expresivo en nuestro territorio va a ser fundamental teniendo en cuenta que en los años en los que se buscó una organización sociopolítica nacional la carencia de industrias y la inserción al mercado mundial únicamente como exportadores de materias primas nos condicionará a la importación de maquinarias que posibilitarán el desarrollo de distintas áreas. En el caso de la fotografía esto se ve claramente y todos los progresos de esta industria en crecimiento llegarán del antiguo continente junto con muchos profesionales que deciden probar suerte en nuestro continente

Para principios de los años 40 nuestro país se encontraba signado por este inestable marco político, social y económico, que desarrollamos en el apartado anterior y que era similar -sobre todo en su situación de dependencia económica- para el resto de los países de la región, donde el daguerrotipo era sólo conocido gracias a los informes de la prensa que llegaban con las noticias del nuevo invento tanto aquí como a las grandes ciudades del continente. Pero muy poco tiempo después, cuando todavía era novedad, el daguerrotipo hace su llegada a Sudamérica, precisamente a Bahía, Brasil, de la mano de uno de los discípulos de Daguerre, el abate L. Compte, que embarcado en el “L’Oriental”, una nave-escuela que llevaba a varios profesores y estudiantes en un viaje de estudios destinado a recorrer el mundo, llega a tierras brasileñas con la misión de operar y difundir este invento - probablemente también con el objetivo de encontrar nuevos mercados para el reciente dispositivo-. Luego de pasar unas semanas en la ciudad brasileña donde el religioso Compte plasma con éxito algunas imágenes de la ciudad de Bahía, “L’Oriental” continúa su viaje asombrando a los ciudadanos de Río de Janeiro y posteriormente a los de Montevideo.

“El Jornal do Comercio publicado en Río de Janeiro destacaba además en su edición del 28 de diciembre de 1839, que la misión era recoger

desapasionadas observaciones relativas al comercio, agricultura, las ciencias la civilización, sin otro interés que el de saber y conocer”⁶⁶



Fotos de Compte en Río de Janeiro 1840⁶⁷

Montevideo recibe la visita del daguerrotipo en febrero de 1840 donde una importante cantidad de personas, en su mayoría políticos e intelectuales entre los que se encontraba Florencio Varela junto a otros tantos argentinos exiliados por el régimen Rosista, esperaban impacientemente la llegada del daguerrotipo para verlo actuar manejado por Compte.

Varela como muchos otros periodistas que allí se concentraron para ser testigos del nuevo invento escribe un extenso artículo para el diario oriental “*El correo*” comentando la experiencia y explicando sus detalles técnicos de manera tan minuciosa y entusiasta que se puede comprender el alcance del impacto y la novedad que el daguerrotipo provocó para este periodista y cualquier otra persona que estuviera interesada en los avances de la técnica. Otros tantos artículos se publicaron en los medios de la época en referencia a la llegada del novedoso invento, así también como algunos documentos privados que sirven de testimonio - como la carta que Mariquita Sánchez de Thompson le envía a su hijo en Buenos aires- en los cuales se puede leer el grado de exaltación por el daguerrotipo a través de su relato en el cual resalta como características principales la exactitud, la complejidad de preparación y la velocidad para obtener una imagen tan perfecta y única.⁶⁸

⁶⁶ A. Becquer Casaballe - Miguel Cuarterolo, “Imágenes del Río de la Plata, crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940”, 1985, Pág. 12. Lo resaltado en negrita en nuestro.

⁶⁷ J. Gómez “La Fotografía en la Argentina, su historia y evolución en el siglo XIX 1840-1899”, 1986, Pág. 30, 31

⁶⁸ Es importante resaltar que estos primeros aparatos como el utilizado por Compte contaban con una abertura focal máxima de F:14 lo cual sumado a la escasa sensibilidad de la placa de cobre plateado donde se plasmaba la imagen demandaban una prolongada exposición de aproximadamente 20 minutos de absoluta inmovilidad y luz solar plena sobre el objeto capturado. Poco tiempo después nuevos diseños

Este viaje de difusión que abrió la puerta para el conocimiento y el desarrollo del daguerrotipo en la región, va a pasar por alto el puerto de Buenos Aires que se encontraba bloqueado por la flota Francesa a causa de conflictos diplomáticos entre Rosas y esta potencia europea. Así la Argentina tendría que esperar unos años más hasta que el problema diplomático sea resuelto para poder acceder al magnífico daguerrotipo. Mientras tanto, durante los dos años que duró el bloqueo tuvo que conformarse con los artículos que hacían referencia a este nuevo invento, publicados en *La Gaceta Mercantil*,⁶⁹ y otros periódicos de la época, algunos de ellos provenientes del Uruguay⁷⁰.

BUENOS AIRES Y EL RESTO DE LAS PROVINCIAS

Corresponde al investigador Juan Gómez en su título “*La fotografía en la Argentina*” (1986) un trabajo exhaustivo de registro de los primeros fotógrafos que ejercieron su profesión en nuestro territorio de donde podemos rescatar como fin útil a este trabajo una mirada general de las prácticas fotográficas, su desarrollo, expansión y las características de sus protagonistas desde la aparición del daguerrotipo en nuestro país en 1843 hasta la fecha que nos compete, con el objetivo de dar cuenta brevemente de los comienzos, del crecimiento y del consumo fotográfico en Argentina.

Luego de resueltos los conflictos políticos con Francia quedan abiertas las puertas para la llegada de equipos fotográficos a Buenos Aires que por ese entonces era una de las ciudades Latinoamericanas más importantes en cuanto a la cantidad de población, su desarrollo comercial y la concentración de una clase dominante con poder adquisitivo que había logrado afianzarse gracias al gobierno de Rosas. Esto la convertía en un destino interesante para los fotógrafos itinerantes que poco a poco se fueron extendiendo sobre todo el territorio.

Uno de los primeros registros sobre la llegada y consolidación de la fotografía en Argentina data de mediados de 1843 cuando aparece publicado en *La Gaceta Mercantil* – uno de los tantos periódicos de la época- un anuncio de John Elliot, un

de objetivos y el logro de una mayor fotosensibilidad de la placa posibilitaron la práctica del retrato. Casaballe - Miguel Cuarterolo, 1985, Pág. 17

⁶⁹ Uno de los principales periódicos oficialistas que se publicó entre 1820 - 1852

⁷⁰ “La prensa Montevideana, a pesar del bloque, llegaba a Buenos Aires con frecuencia normal, donde era leído por el reducido círculo de acérrimos enemigos de Rosas...” Casaballe - Miguel Cuarterolo, 1985, Pág. 20

extranjero que logra establecerse en Buenos Aires y a quien puede considerarse como el primer daguerrotipista que se instaló en nuestro país.⁷¹

“El señor Elliot tiene el honor de enunciar al respetable público de Buenos Aires, que acaba de llegar de los Estados Unidos provisto de todas las máquinas perfeccionadas del Daguerrotipo, y se halla en caso de poder ofrecer sus servicios en el desempeño de todo lo correspondiente a ese admirable arte, sacando con suma facilidad y exactitud los retratos de las personas que gusten honrarle con su confianza...”⁷²

A partir de aquí y de forma ininterrumpida se comienza a desarrollar un creciente mercado de la fotografía ligado al retrato que poco a poco se irá expandiendo por todo el país.

Estos primeros fotógrafos que se instalaron de forma permanente o momentánea en nuestro territorio en su mayoría eran extranjeros itinerantes provenientes de Europa o Estados Unidos con una formación académica en pintura, dibujo. Muchos de ellos probablemente se habían volcado a la foto por curiosidad artística o como modo de vida y decidían probar suerte en las grandes ciudades como Buenos Aires donde se concentraba una gran cantidad de gente del más alto poder adquisitivo que recibió desde un primer momento de muy buena manera la llegada del daguerrotipo.

A diferencia de lo ocurrido en Europa con la polémica desatada por la aparición de la fotografía y su controvertido vínculo o superposición con la pintura y el concepto de arte, en nuestro país la novedad fue bien recibida sin mayores resistencias, probablemente por no existir en Argentina una extensa y afianzada tradición artística que resistiera la llegada del nuevo sistema mecánico de representación como expresa la siguiente cita tomada del libro *“Imágenes del Río de la Plata, crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940”* de Amado Becquer Casaballe - Miguel Cuarterolo (1985).

“A excepción de algunas manifestaciones contrarias a la fotografía, los criollos aceptaron con buen agrado la novedosa técnica y hasta sus

⁷¹ Existen datos de un anuncio anterior a este publicado unas semanas antes en el mismo diario por Gregorio Ibarra, donde éste ofrece sus servicios pero que poco después desaparece, -no encontrándose otros registros que den cuenta de su actividad- aparentemente por falta de conocimientos y habilidad para sortear las dificultades inherentes del dispositivo

⁷² J. Gómez, 1986, Pág. 39

enconados detractores no dejaron pasar la oportunidad de posar frente a la cámara”⁷³

La novedosa técnica fue entonces acogida por la burguesía porteña con gran entusiasmo al ver satisfecha su voluntad de verse representado y no mostró resistencia por parte de las autoridades del gobierno Rosista -que se caracterizaba por el estricto control de la opinión pública, inclusive en la publicación de imágenes-, ya que en sus inicios y por muchos años la fotografía no participó en las publicaciones de prensa⁷⁴.



Juana Sosa⁷⁵

Al igual que en Europa el daguerrotipo va a encontrar su mayor desarrollo en nuestro país de la mano del retrato que se había convertido en el medio más idóneo para colmar las expectativas y las exigencias de exactitud, de veracidad que reclamaba la mentalidad burguesa atravesada por la concepción del Realismo y su búsqueda de una representación fiel.

Pero lejos de la idea de objetividad -enmascarada en las cualidades y características que la técnica ofrece por su carácter indicial único-, se pueden ver en estos retratos, al igual que los producidos en Europa, como comentamos en su momento, una fuerte intención de transmitir una idea clara de lo que el individuo era y de lo que valía a través de la puesta en escena y la utilización de una gran cantidad de objetos simbólicos condensadores de sentido como la vestimenta, el decorado, la postura, que buscaban resaltar algún mérito individual como la fortuna, el linaje o el poder en una intención por diferenciarse de las clases sociales inferiores.

⁷³ Los autores se refieren a ejemplos como los de a Sarmiento, Rosas, Alberdi y Avellaneda. B. Casaballe - M. Cuarterolo, 1985, Pág. 29

⁷⁴ Recién en la década de 1880 se logra perfeccionar una técnica idónea para la reproducción mecánica de imágenes fotográficas que permitió incluirlas en libros, prensa y otros tipos de ediciones. Más adelante profundizaremos sobre este tema. Las publicaciones de litografías y otras imágenes artesanales fueron víctimas de este control por parte de las autoridades

⁷⁵ Daguerrotipo tomado entre 1848 y 1852 (autor sin identifica) donde se puede ver la importancia de la vestimenta, el peinado y las joyas entre otros símbolos de clase. “La Fotografía en la historia Argentina” - Tomo I, Pág. 28 – Suplemento especial de Clarín 60 años, 2005.



Estudio fotográfico de la época⁷⁶

Durante este período la estructura social se encontraba dividida en dos grandes grupos conformados por una sólida clase alta que gozaba de prestigio dentro de la comunidad y acuñaba valores distintivos como la educación, la cultura, el linaje y la clase baja que carecía de acceso y manejo de medios como la prensa o la fotografía que le permitieran acuñar y consolidar sus valores.

El acceso al retrato por medio del daguerrotipo era un lujo que se encontraba únicamente al alcance de este pequeño sector acomodado de la sociedad que podía pagar los altos costos.



Miguel Otero gobernador de Salta



J. José de Urquiza⁷⁷

⁷⁶ Vemos en esta imagen de 1884 tomada por la casa Witcom algunos de recursos que poseían las galerías de pose, entre los que se destacan las cortinas, telones y mobiliarios que permitían lograr una representación casi teatral. Idem, Pág. 138

⁷⁷ Estas imágenes son unas de las tantas fotos que se conservan de personajes ilustres durante los primeros años de la fotografía en nuestro país. Idem, Págs. 5 y 22

Fue recién varios años después, con la aparición de la carta de visita, formato desarrollado y patentado en Francia por Disderí en 1854- ofrecido un año después en Buenos Aires-, que el retrato alcanzará un nivel de popularidad considerable gracias a una reducción sustancial en el costo que lo hizo accesible a una gran porción de la población. Por un precio aproximado de 100 pesos se ofrecían cinco retratos en distintas poses en este revolucionador formato de 9 X 6 cm. sobre papel fotográfico. La clientela se amplió y dejó de ser una minoría de caudillos, políticos y estancieros para ir incorporando a un sector más amplio y a una incipiente clase media compuesta en gran parte por los primeros inmigrantes que comenzaron a arribar al Río de la Plata a fines de los 50 y principios de 1860.

Con el correr del tiempo, a medida que el acceso a la fotografía se multiplicaba y de la mano del progreso los modernos medios de transporte -como el ferrocarril- se expandían comunicando las distintas regiones del extenso territorio, los fotógrafos irían llegando poco a poco a instalarse en el interior del país motivados por la búsqueda de nuevos mercados y empujados por la decadencia del daguerrotipo que para fines de los años 60 deja de ser una novedad dentro de la sociedad porteña para ser reemplazado por los ambrotipos⁷⁸ que se convierten en la nueva técnica que atraía a los clientes.⁷⁹

“... poco antes de 1870 desaparecieron los daguerrotipos y del año 1872 datan los últimos ambrotipos cuya fecha me consta. Puede afirmarse que en nuestro país. (...) Las etapas transformadoras de la fotografía, la coexistencia de los distintos sistemas, la decisiva preferencia de la clientela por la novedad últimamente presentada y el indefectible final de una lucha de simple orden económico determinó la supervivencia de uno y la muerte de otro. Por el precio de un daguerrotipo o de un ambrotipo de tamaño chico, el fotógrafo daba una docena de retratos en tarjeta. Así quedó dueño del terreno el negativo de vidrio y las copias en papel. Nada podía oponerse a la ley de la evolución y el daguerrotipo pasó a la categoría de recuerdo histórico.”⁸⁰

⁷⁸ El ambrotipo es la primera aplicación de las placas húmedas al colodión. Esta técnica ofrecía una copia única de una imagen positiva sobre vidrio. Desaparecen en la década de 1870 ante la competencia de la fotografía en papel y sus precios más accesibles. B. Casaballe - M. Cuarterolo, 1985, Pág. 86

⁷⁹ Para 1865 la expansión del ferrocarril facilitó la comunicación y el crecimiento de muchas ciudades de la provincia de Bs. As. y los fotógrafos comenzaron a expandirse conforme al crecimiento de las ciudades. Por estos años la daguerrotipia entra en total decadencia en la ciudad de Bs. As. y busca nuevos mercados por el interior donde todavía era una novedad, al mismo tiempo esto coincide con la etapa de esplendor de la fotografía como valor histórico/documental.

⁸⁰ Julio F. Riobó, “La daguerrotipia y los daguerrotipos en Buenos Aires”, 1949, Pág. 29

El crecimiento de la oferta fotográfica estaba íntimamente relacionado al desarrollo de la población y a pesar de los cambios tecnológicos o gracias a ellos la potencial demanda de retratos continuará en crecimiento hasta los años 90 al ritmo que aumentaba la población. Es así como podemos ver según los datos que aporta el trabajo de Juan Gómez que a fines de los 40, comienzos de los 50 Buenos Aires contaba 81.450 habitantes y se registraban alrededor de 10 fotógrafos instalados en la ciudad; la competencia entre estos profesionales ya era importante y con el correr de los años y al ritmo que la ciudad crecía la disputa por el mercado se agudizaría. Ya para fines de los años 60 en un acelerado desarrollo demográfico la ciudad porteña sumaba 187.346 ha. en una población total del territorio argentino de 1.737.080 habitantes que se traducía en un aumento de demanda y en el crecimiento de los estudios fotográficos.⁸¹

Esta proliferación de oferta llevaba a una competencia cada día más dura entre los profesionales que se podía ver reflejada en la encarnizada lucha que se daba a través de la publicidad, principal medio por donde cada estudio intentaba captar el mayor número de clientes. Los puntos que resaltaban la mayoría de los anuncios publicados en los principales periódicos del país tenían como fin adquirir repercusión, reconocimiento y diferenciación entre sus lectores haciendo principalmente referencia a la exactitud y fidelidad de los retratos, vinculando al artista con Europa o Estados Unidos⁸², resaltando los últimos progresos técnicos como novedades de mayor efectividad y mencionando los distintos tipos de fotos que ofrecían.

“Retratos fotográficos en Papel...viene a abrir un establecimiento de Fotografía, arte nuevo poco conocido en el país hasta ahora, pero en práctica general en las principales ciudades de Europa.”⁸³

Muchos de estos fotógrafos que arribaron a nuestro país desde principios de los 40, se consideraban expertos en materia fotográfica por la gran habilidad y conocimientos que exigía el manejo correcto de estos dispositivos en los primeros años.

⁸¹ “Había establecidos en Buenos Aires, la nada despreciable cantidad de 133 profesionales retratistas fotógrafos Santa Fé contaba con 14, la provincia de Entre Ríos con la misma cantidad...” J. Gómez, 1986, Pág. 80

⁸² Es muy frecuente encontrar en estos anuncios de manera explícita o implícita una relación del fotógrafo con la cultura, el conocimiento y el prestigio del viejo continente o de los Estados Unidos. En muchos de los anuncios publicados durante la segunda mitad del siglo XIX la referencia a la cultura legitimada se hace de manera directa en anuncios como el citado, más allá de que este vínculo en muchos casos era evidente por el nombre del fotógrafo que revelaba su condición de extranjero

⁸³ Aviso publicado el agosto de 1854 por el fotógrafo F. Weishaar (no se especifica en que medio) J. Gómez, 1986, Pág. 53

Muchos de ellos, como ya dijimos anteriormente, poseían estudios en arte especialmente en pintura o dibujo y empujados por la modernidad y probablemente también atraídos por la novedad, la curiosidad y desafío que este dispositivo ofrecía como medio de representación, se adaptaron a las nuevas demandas estéticas que el público imponía utilizando las armas que la tradición artística les brindaba y al mismo tiempo con el correr de los años poco a poco comenzaron a explorar, a construir nuevos y propios lenguajes.

Fue por medio de la experiencia directa y gracias a los continuos avances tecnológicos que estos fotógrafos fueron descubriendo las virtudes y posibilidades que este nuevo medio ofrecía. Paulatinamente experimentando con la luz, los encuadres, los puntos de vistas, el fondo, el fuera de foco -por nombrar algunos recursos expresivos- y sumando distintos motivos fotográficos a lo que “merecía ser fotografiado” fueron construyendo un “nuevo lenguaje” fotográfico independiente en algunos aspectos de la tradición pictórica.⁸⁴ Llevará muchísimos años sin embargo desprenderse de otros recursos estéticos propios de la pintura como se puede ver claramente en los ejemplos que nos ofrecen los retratos y otro tipo de fotografías en relación a la pose y el punto de vista.

“La natural relación entre los pintores y los fotógrafos surgió no tan solo por una cuestión económica, como lo hace notar Payró al decir que los primeros se vieron obligados *por la avasalladora competencia del daguerrotipo* a abandonar *los pinceles para dedicarse a la cámara*. Debíó haber existido un íntimo interés por la posibilidades de representación de la realidad a través de la cámara por que, de lo contrario, podríamos suponer que esos pintores tuvieron la posibilidad de convertirse en panaderos, vendedores ambulantes o carpinteros y no fue así.”⁸⁵

Este interés artístico por explorar las posibilidades expresivas/funcionales de la fotografía que encontramos desde los primeros daguerrotipistas se puede ver más claramente - o en otra de sus facetas- en el espíritu aventurero de estos extranjeros itinerantes como Charles Fredricks que se lanzaban a conquistar nuevos mercados en el sur de América y a la vez guiados por un afán artístico propio que excedía el lucro

⁸⁴ Es importante también destacar entre estas posibilidades el acelerado desarrollo técnico que la foto adquirió gracias a su popularidad y su éxito comercial, aportando muchos avances tecnológicos que hicieron que las posibilidades de expresión del dispositivo crecieran enormemente.

⁸⁵ Casaballe - M. Cuarterolo, 1985, Pág. 32

económico, comenzaron a hacer tomas de las distintas culturas de la región, tanto de sus costumbres como de su arquitectura entre otros motivos.

“...Charles de Forest Fredricks – tal su nombre- era un eminente profesional de origen norteamericano quien venía precedido de un periplo por Venezuela y Brasil; era muy joven, 25 años y ya había realizado notables documentos de los aborígenes de esas regiones.”⁸⁶

Este profesional de la foto se instala en Buenos Aires en 1848 ofreciendo sus servicios como retratista pero sin descuidar sus inquietudes documentalistas incursiona en la toma de imágenes edilicias en nuestra ciudad las cuales son de las primeras fotografías que se conservan de este estilo.



C. Fredricks 1852 - Quizás sea esta la primer imagen de tipo documental que se haya tomado en el país⁸⁷

LA IMAGEN COMO DOCUMENTO HISTÓRICO EN LA REGIÓN

Así podemos ver, siguiendo los trabajos de Gómez (1986) y de Casaballe - Cuarterolo (1985) sobre el desarrollo de la fotografía en Argentina, que para fines de 1850 - casi al mismo tiempo que en Europa- los fotógrafos, probablemente motivados por sus inquietudes de representación compartidas con los profesionales de aquel continente y alentados por las nuevas facilidades que ofrecían las placas húmedas al

⁸⁶ J. Gómez, 1986, Pág. 48

⁸⁷ “La Fotografía en la historia Argentina” -Tomo I, Pág. 19 – Suplemento especial de Clarín 60 años, 2005.

colodión⁸⁸ en relación al viejo daguerrotipo, comienzan a tomar una gran cantidad de imágenes testimoniales como la evolución edilicia, notoriedades, los paisajes de la república, su gente y sus costumbres. En estas imágenes que no eran realizadas para un cliente en particular como sucedía con el retrato, sino que eran pensadas ya para un público si se quiere más masivo, encontramos los inicios de una práctica, de un nuevo uso de la imagen fotográfica en nuestra región donde se busca capturar escenas de la realidad en algunos casos vinculadas a la naturaleza y los paisajes y en otras podemos encontrar ciertos rasgos de la imagen como noticia.

Dentro de este grupo de fotógrafos precursores que se proponen capturar este tipo de tomas testimoniales ligadas a lo noticioso encontramos a Desiderio Aguiar, fotógrafo sanjuanino que se había especializado en Estados Unidos y conocido a Mathew Brady - quien sería el documentalista de la Guerra de Secesión-, que enterado del terremoto producido en Mendoza en marzo de 1860 se lanza a la captura del hecho con todo lo necesario para documentar la tragedia.⁸⁹

Pocos años después encontramos a Benito Panunzi⁹⁰ - de origen italiano- como otro de los pioneros en Argentina, que sin abandonar por completo el retrato, decide viajar por el interior del país eligiendo como objeto de sus imágenes al gaucho y sus costumbres, recopilando una gran cantidad de imágenes a partir de las cuales editaría un álbum⁹¹.

⁸⁸ Como desarrollamos en el capítulo anterior, este proceso fue descubierto en Londres por Frederick Scott Archer en 1851 quien retomando los experimentos de Henry Fox Talbot basados en el sistema positivo - negativo sustituyó el papel utilizado por Talbot como negativo por el vidrio como soporte fotosensible logrando grandes resultados. Pocos años después llegó a nuestro país para ir reemplazando paulatinamente al viejo daguerrotipo al igual que en Europa

⁸⁹ Posteriormente realizó exhibiciones de su trabajo en Buenos Aires, Montevideo y algunas ciudades de Europa

⁹⁰ Como antecedente inmediato este fotógrafo esgrimía haber actuado como ayudante en Crimea 1855 y haber colaborado con otros reporteros de guerra. Cita no textual. Gómez, 1986, Pág. 60

⁹¹ Este álbum se titula "Vedute di Buenos Ayres" y puede haber sido el primero en su tipo editado en nuestro país. J. Gómez, 1986, Pág. 73



Benito Panunzi - “Paseo de Julio” – 1867



“La Calle Victoria” - 1867⁹²



Benito Panunzi - “Plaza 25 de Mayo” – 1867



“Plazuela de la Recoleta” 1867⁹³

Para fines de la década de 1860 estas imágenes harían su aparición de manera esporádica en su formato de álbumes alentados por las ventajas que otorgaba la foto en papel gracias a los adelantos técnicos de la época, para luego con el tiempo ir adquiriendo mayor difusión a partir del reconocimiento del público y el consumo general de las imágenes.

“Resulta insoslayable que cuestiones de orden comercial frenaron, en un principio, la empresa de documentar hechos históricos e imágenes costumbristas: muy pocas personas se interesaban en ese tipo de trabajos. Eran, en todo caso, resultado del esfuerzo individual de los propios fotógrafos que las destinaban a la decoración de sus galerías, con fines promocionales. El mercado y, por lo tanto, la preocupación de los daguerrotipistas se limitaba al campo del retrato familiar o de grupos”⁹⁴

⁹² La Fotografía en la historia Argentina -Tomo I, Pág. 36, 37 – Suplemento especial de Clarín 60 años, 2005

⁹³ La Fotografía en la historia Argentina -Tomo I, Pág. 34, 35 – Suplemento especial de Clarín 60 años, 2005

⁹⁴ Casaballe - M. Cuarterolo, 1985, Pág. 36

Como vimos en el primer capítulo, estas imágenes testimoniales tienen una fuerte impronta heredada de la pintura testimonial, el grabado, el dibujo y la foto científica, donde se puede ver que la intención documentalista, la idea de un ojo testigo se venía practicando tanto en Europa como en nuestra región mucho tiempo antes de la llegada del daguerrotipo; un ejemplo de estos trabajos pre-fotográficos en nuestro país son las obras de artistas como Emeric Essex Vidal, un marino inglés que en su recorrida por Montevideo y Buenos Aires entre 1826 y 1829 realizó aproximadamente 70 trabajos pictóricos que luego fueron editados en un álbum que sirve como documento gráfico de las costumbres del Río de la Plata a principios del siglo XIX. Los trabajos documentales de Carlos Enrique Pellegrini y los aportes de los pintores costumbristas argentinos de la primera mitad del siglo XIX donde se destacan Prilidiano Pueyrredon y Juan Morel son también fuertes testimonios de este estilo de pinturas.



Carlos Enrique Pellegrini – “Cielito”⁹⁵



Juan Carlos Morel – “Combate de caballería”⁹⁶

Este tipo de pintura que puede ser considerada como antecesora del periodismo gráfico llegó a convivir varios años con el daguerrotipo hasta que el fuerte carácter testimonial de la foto con su impronta indicial como una de sus principales cualidades tuvo un mayor desarrollo a la vez que sus limitaciones técnicas se fueron superando reemplazando gradualmente a las imágenes artesanales.

Es importante destacar que si bien debido a la velocidad, exactitud y objetividad que el medio fotográfico ofrece - frente a otros medios de representación- lo ubican desde su nacimiento en un lugar lógico como para convertirse poco a poco en la técnica más idónea para la documentación de carácter científico, histórico, y testimonial, otras técnicas como la pintura o el dibujo ofrecían ciertas facilidades o ventajas a la hora de

⁹⁵ <http://folkloredelnorte.com.ar>

⁹⁶ <http://www.almenablog.com.ar>

producir y de comunicar a través de una imagen, gracias a sus posibilidades de composición y síntesis de la escena. Además si consideramos que a diferencia de las fotografías, ese tipo de imágenes artesanales eran susceptibles de ser grabadas al papel con técnicas tipográficas o litográficas, éstas se vuelven mucho más atractivas si el objetivo fuera su publicación masiva inmediata.

Por muchos años y a pesar de sus claras cualidades, el dispositivo fotográfico cargó con ciertas limitaciones prácticas de producción y reproducción que restringían su desarrollo, las cuales se irían solucionando con el correr de los años. Así es como a fin de evidenciar las condiciones que marcaban los usos de las imágenes fotográficas y sus posibilidades de representación, creemos conveniente recordar una vez más que el daguerrotipo por ejemplo, presentaba grandes desventajas entre las que podemos destacar los largos tiempos de exposición que requería bajo óptimas condiciones de luz, la imposibilidad de captar el movimiento, la complicada preparación de las placas, el impedimento de realizar copias – ya que se trataba de un original único- y los altos costos que tenía en nuestro país hacían a este proceso muy poco apto para el registro periodístico.

La llegada de las placas húmedas al colodión en la década del 50 fue la primera revolución significativa que permitió realizar varias copias de un negativo original – a diferencia del daguerrotipo que daba una única copia- y reducir considerablemente la exposición necesaria para lograr una imagen óptima, gracias a la mayor sensibilidad de estas placas. Estos avances técnicos pueden haber alentado la proliferación de la fotografía documental.

Sin embargo la placa húmeda presentaba todavía algunas limitaciones para el libre trabajo de los fotógrafos ya que ésta debía ser preparada poco antes de ser utilizada y revelada inmediatamente después cuando aun estaba húmeda.

Este material fotosensible de registro fue utilizado en otro importante antecedente documental que marca la expansión de la imagen fotográfica como testimonio en nuestra región, nos referimos a la cobertura fotográfica de la guerra con el Paraguay en 1864.



W.Bate 1866 - Muerte del Coronel Uruguayo León de Palleja⁹⁷

Con el impulso que la foto testimonial venía adquiriendo y con los precedentes de la guerra de Crimea y la guerra de Secesión en Estados Unidos, la casa Bate & Cía. de Montevideo decidió mandar al frente de batalla a un pequeño grupo de fotógrafos liderado por Esteban García. Las tomas realizadas por García y sus dos ayudantes fueron luego editadas en una carpeta que contenía sólo 10 tomas bajo el título “*La Guerra Ilustrada*”. La poca cantidad de imágenes, se cree está relacionada a las grandes complicaciones que los fotógrafos debieron afrontar. La autonomía de estos estaba limitada al espacio próximo donde se instalaba la carpa laboratorio, ya que, como mencionamos, las placas al colodión debían ser sensibilizadas momentos antes de ser usadas y a la vez ser reveladas rápidamente antes de que se sequen. Por otro lado los profesionales se enfrentaban a la complicación que significaba captar el movimiento, sumado al de la luz y a la fugacidad de las escenas que plantea un contexto de guerra.

También encontramos en esta guerra testimonios gráficos realizados en acuarelas por Adolfo Methfessel y las reconocidas pinturas al óleo de Cándido López como confirmación de la convivencia de las distintas técnicas de representación, de registro y las ventajas que podían tener unas sobre otras.⁹⁸

⁹⁷ <http://www.temakel.com/ghdegparaguay.htm>

⁹⁸ A diferencia de las fotos tomadas por el equipo uruguayo podemos ver en las pinturas de C. López una idea conceptual más precisa de los enfrentamientos y los escenarios de batalla producto de las facilidades de composición propias de la pintura.



Cándido López – “Desembarco de tropas aliadas” - década de 1860⁹⁹



A. Methfessel - “Ataque a Tuyutí por los brasileiros”



A. Methfessel - “Campamento de Tuyutí”¹⁰⁰

Es importante recordar que para esta época la prensa diaria –como veremos con mayor detalle en otros capítulos- se limitaba a incluir en términos informativos algunos dibujos grabados sobre mapas que informaban sobre la situación de guerra y la ubicación de las tropas en relación al territorio. La fotografía no formaba parte de las herramientas gráficas de los periódicos ya que las técnicas disponibles para reproducir la imagen fotográfica al papel del diario eran de carácter artesanal limitando su utilización en los periódicos hasta la llegada de las técnicas fotomecánicas que permitirán el desarrollo de publicaciones fotográficas en serie.

Otro de los emblemáticos registros fotográficos realizados en nuestro país en el siglo XIX que encontró publicación en álbumes y exposiciones fue la expedición militar conocida como “La conquista del desierto”, comandada por Roca en 1879. Es a Antonio Pozzo y su espíritu aventurero a quien le debemos este trabajo documental. Este fotógrafo había realizado algunos documentos sobre la actividad del Ferrocarril del Oeste y la inauguración del servicio de trenes en 1857 y decide embarcarse en la campaña asumiendo todos los costos de la travesía.

Acompañado por un ayudante, Pozzo contaba con una carreta que funcionaba de laboratorio portátil, vehículo y dormitorio a la vez. En las imágenes tomadas por este

⁹⁹ http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:C%C3%A1ndido_L%C3%B3pez-Desembarco.jpeg

¹⁰⁰ <http://www.histarmar.com.ar/Pinturas/MethfesselAdolf.htm>

fotógrafo de la operación militar no se encuentran enfrentamientos o muertos – propios de toda guerra- si no más bien sus fotografías se parecen más a cuadros costumbristas donde se ve a los soldados posando para la toma fuera de un contexto de combate.



Fotos tomadas por A. Pozzo en la campaña al desierto de 1890 ¹⁰¹

Además de estos trabajos que por su envergadura pueden ser considerados los más importantes del siglo XIX, existieron otros de proyección más limitada como los de Tey y Palá¹⁰² en la ciudad de Córdoba o los de Angel Paganelli en la ciudad de Tucumán, entre tantos otros.



Tey y Palá – 1890- Fotografías estereoscópicas de la inundación en Córdoba ¹⁰³

¹⁰¹ http://www.museoroca.gov.ar/index.php?option=com_phocagallery&view=detail&catid=1:album-de-pozzo&id=3:jefe-de-la-expedicion-general-roca-y-estado-mayor-general&tmpl=component&Itemid=178#

¹⁰² Estos fotografías documentaron, entre otros trabajos, las consecuencias de la inundación que afectó a la provincia de Córdoba en diciembre de 1890

¹⁰³ <http://www.fotohistoria.net/LA%20INUNDACION%20DE%201890.htm>



A. Paganelli – 1872- La catedral de Tucumán ¹⁰⁴



A. Paganelli – 1868 - Antigua Casa de Tucumán ¹⁰⁵

Con el incipiente desarrollo de los álbumes y las imágenes de vistas en general, se comienza lentamente a comercializar este tipo de fotografías a partir de fines de la década del 60 en locales ya no sólo dedicados a la foto sino también en comercios no especializados en el tema como librerías que ofrecerían gran variedad temática de imágenes fotográficas. Esta cita tomada del diario “El nacional” del día 2 de julio de 1867 donde la “Librería del Plata” publica un anuncio publicitando sus servicios, nos da una idea de la variada oferta de imágenes que con los años, en especial a fines de este siglo, encontraría una fuerte demanda.

“Fotografías en Tarjeta, la docena \$50. – la media docena \$30 – entre otras muchísimas las hay de los usos y costumbres de esta ciudad, sus cercanías, campaña y otras provincias y países. Retratos de celebridades de ambos sexos, de todas las clases, épocas y países, vistas de los principales edificios y puntos de la ciudad y alrededores y lejanos. También retratos sueltos, en grupos, de indios de muchísimas tribus diversas...” ¹⁰⁶

¹⁰⁴ <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=601571>

¹⁰⁵ “La Fotografía en la historia Argentina” -Tomo I, Pág. 13 – Suplemento especial de Clarín 60 años, 2005

¹⁰⁶ Citado en J. Gómez, 1986, Pág. 77

Volviendo a la evolución de los aspectos técnicos que sentaron las bases del desarrollo de la imagen fotográfica en sus diversos estilos, el próximo paso a resolver fue el problema que las placas húmedas causaban a los fotógrafos al incursionar lejos de sus estudios. La respuesta llegó otra vez desde Europa en 1875 con el invento de las placas secas – anteriormente mencionadas- que permitían a diferencia de las anteriores que después de fabricada la placa pueda ser almacenada durante días o meses antes de ser utilizada¹⁰⁷. Rápidamente, luego de algunos ajustes fue lanzado al mercado este revolucionario producto¹⁰⁸ que además trajo aparejada la posibilidad de generar tomas instantáneas reduciendo considerablemente los tiempos de exposición a fracciones de segundo, incluso en días nublados.

Este fue un significativo avance para la consolidación de la profesión de fotógrafo que permitían una gran independencia del estudio, del laboratorio y facilitaba las tomas en exteriores para las cuales a partir de ahora era suficiente con contar con una cámara y los chasis necesarios (Además se elimina parcialmente la utilización del trípode para tomas de día).

Como describimos en el capítulo anterior, el desarrollo tecnológico de la industria fotográfica durante las décadas de 1880 y 1890 fue destacable tanto en sistemas ópticos, dispositivos, como en materiales sensibles. Quizás el más emblemático y revolucionario fue el lanzamiento de una cámara extremadamente sencilla que consistía en un pequeño cajón con un objetivo pre-enfocado y de diafragma fijo que, cargada con un rollo de negativo en papel permitía tomar 100 fotografías. Su sencillo funcionamiento y su precio reducido de 25 dólares convirtió a la fotografía en un pasatiempo de millones de personas en todo el mundo. Nos referimos al ya citado invento del norteamericano Eastman que en 1888 respondiendo a las necesidades del nuevo público se inserta en la corriente del consumo de masas lanzando al mercado un aparato sencillo de utilizar bajo el slogan “Apriete el botón nosotros hacemos el resto” al cual llamó Kodak.

Es en este fin de siglo XIX como venimos exponiendo en estas últimas líneas de este capítulo que la producción y el consumo de la imagen fotográfica comienzan a

¹⁰⁷ Fue el médico inglés Richard Leach Maddox quien en 1871 comenzó a utilizar una gelatina de bromuro de plata conocida como *placa seca*. Casaballe - M. Cuarterolo, 1985, Pág. 60

¹⁰⁸ En 1873 surge a partir de Maddox y la compañía Liverpool Dry Plate, la primera fábrica de materiales sensibles. Las placas se vendían en tres tipos diferentes según la fotosensibilidad buscada. Casaballe - M. Cuarterolo, 1985, Pág. 61

expandirse en nuestro país- como lo venían haciendo también en otras partes del mundo- alentadas por novedosas condiciones técnicas que la acercan a través de diversos formatos a una considerable masa de público que se vuelca al consumo de las mismas.

Este proceso se corresponde y se refleja a la vez en una gran cantidad de indicadores que señalan este movimiento que adquiere mayor fuerza en nuestro país durante la últimas décadas del Siglo XIX, entre los que se pueden nombra la temprana conformación de álbumes privados la publicación de fotografías documentales en exposiciones o álbumes en el 70, la conformación de la sociedad fotográfica argentina de aficionados en 1889, la difusión de la tarjeta postal, el fuerte desarrollo de la industria cultural y la llegada del cine junto con la proliferación de revistas, periódicos y diarios de distinto enfoque retórico, en respuesta a un nuevo escenario donde la imagen cumplirá un rol protagónico importante en la sociedad.

INICIOS DE LA PRENSA EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XIX

Como señalamos en la introducción de este capítulo, a diferencia de lo sucedido en Europa donde los procesos de conformación y desarrollo de la prensa como espacio autónomo fueron la consecuencia de largas luchas políticas y sociales que condujeron a través de varios siglos a un crecimiento, a una maduración de su clase pujante – la Burguesía – y de la prensa en diferentes aspectos que hacen tanto a lo tecnológico, el diseño y lo comunicacional, en Sudamérica, en particular en Argentina, otras fueron la luchas que se llevaron adelante para la conquista de la independencia que derivaron en fuertes y extensas luchas civiles en la búsqueda de una organización nacional. Este es un punto de partida sumamente relevante para la reflexión de la construcción histórica de la prensa en Argentina y su evolución hacia un tipo de prensa moderna a fines del siglo XIX y principios del XX.

Para dar cuenta del contexto en el que el periodismo argentino vió la luz a principios del siglo XIX, nos remontamos a la aparición de la imprenta en estas tierras y al comienzo de la edición de materiales de lectura como base fundamental para el posterior nacimiento de la actividad de prensa y su desarrollo en relación a la constitución de un lenguaje visual.

El primer taller tipográfico en Argentina fue construido por los jesuitas en 1700 que buscando difundir el catecismo entre los indígenas deciden montar una imprenta en el noreste de nuestro país utilizando las materias primas que la zona ofrecía para construir la imprenta y sus matrices en madera. En este taller se imprimieron distintos tipos de materiales hasta mediados de siglo cuando la imprenta se deterioró por causas naturales de su uso.

Mitre se refiere a esta imprenta en un informe publicado en el diario La Nación en abril de 1901 en conmemoración al centenario de la prensa argentina de la siguiente manera:

“Nació o renació en medio de selvas vírgenes, como una Minerva indígena armada de todas sus piezas, con tipos de su fabricación, manejados por indios salvajes recientemente reducidos a la vida civilizada, con nuevos

signos fonéticos de su invención, hablando una lengua desconocida en el viejo mundo, y un misterio envuelve su principio y su fin.”¹⁰⁹

Luego de unos años del deterioro de esta imprenta los jesuitas lograron importar en 1765, proveniente de Europa, una imprenta para la Universidad de Córdoba que no llegó a funcionar por mucho tiempo a causa de la expulsión de la orden jesuita de esa ciudad.

En 1776 se crea el Virreinato del Río de la Plata y pocos años después – en 1778- asume el Virrey Vertiz quien interesado en obtener un instrumento para difundir las noticias del gobierno recurrió a los franciscanos- éstos ocupaban el lugar dejado por los jesuitas- y les solicitó la compra de la imprenta que había sido dejada por estos en estado de abandono. Así fue que la prensa fue trasladada en carreta hasta Buenos Aires para fundar en 1780 la Real Imprenta de los Niños Expósitos - nombre que recibió porque los beneficios que su actividad producía eran destinados a esta Casa de niños huérfanos- en la cual se imprimieron libros y numerosos folletos de tipo religioso que mostraban alguna ornamentación, composición o pequeñas viñetas logradas por medio de tacos xilográficos.

“Otras reproducciones que se valieron del recurso xilográfico, en un orden más terrenal, fueron los almanaques y calendarios aparecidos alrededor de 1781. La representación de lunas y signos del zodiaco fueron en su mayoría obra del carpintero y tallista Pedro Carmona. La importancia de aquéllos reside no sólo en que constituyeron uno de los primeros ejemplos del grabado en Buenos Aires, sino también en que, a pesar de su simplicidad, han trasuntado el primitivismo a través de una concepción lineal y compositiva no exenta de encanto. Estos almanaques y sus similares chilenos, con igual ornamentación, fueron obra de la misma imprenta, aproximadamente hacia 1794”¹¹⁰

Esta imprenta mantendrá su monopolio de impresión por varios años amparada por un régimen de licencia que impedía el surgimiento de otras en todo el territorio. Su

¹⁰⁹ Cita tomada del diario La Nación 1/4/1901. Pág. 3

¹¹⁰ Prof. Nanzi Sobrero de Vallejo. <http://www.bn.gov.ar/descargas/publicaciones/mat/FD5.htm>

manejo era puramente artesanal y ésta sería la base tecnológica con la que comenzarían a editarse los primeros periódicos en el país a principios del siglo XX.¹¹¹

El nacimiento de la prensa en nuestro país está fuertemente vinculado, así como sucediera 300 años antes en Europa, con la activación del puerto de Buenos Aires hacia fines del siglo XVIII y la circulación de noticias comerciales de interés para los mercaderes locales en forma de gacetas de uno o dos pliegos escritos a mano que ocupaban 4 o 5 páginas. Curiosamente pasarían 20 años entre el establecimiento de la imprenta en Buenos Aires y la aparición del primer periódico¹¹² en 1801 titulado “*El telégrafo mercantil, rural político económico e historiográfico*” que salía semanalmente con una acotada tirada.

Alejandra Ojeda, en su tesis de grado, se refiere a este periódico de la siguiente manera.

“En cuanto a sus contenidos, son la agenda típica de los periódicos bajo el Estado Absolutista durante la ilustración: mercantilismo, lealtad absoluta al Estado y fomento de la agricultura, la industria, el comercio y la educación, entendiéndose ésta última como lectura y habilidades técnicas, nunca como crítica.”¹¹³

Este periódico que sirvió como espacio de expresión para los jóvenes ilustrados de la época, en el que participaron Manuel Belgrano, Juan José Castelli, Pedro Cerviño, entre otros, tuvo una escueta duración ya que en 1802 luego de 110 entregas y algunos suplementos el periódico dejó de aparecer debido a problemas económicos y algunos roces con las autoridades. Continuarían este inicio de la edición periódica publicaciones como el “*Semanario de agricultura, Industria y comercio*” (1802 – 07¹¹⁴) y el “*Correo de Comercio*” fundado en marzo de 1810 donde se destaca la participación de Juan Manuel Belgrano. Pocos días después de la Revolución de Mayo Mariano Moreno funda la “*Gazeta de Buenos Ayres*” bajo los postulados de la libertad de expresión y la

¹¹¹ Será recién a partir de 1815, fecha aproximada, en que el libre comercio garantiza el ingreso de nuevas imprentas producidas en Gran Bretaña y Estados Unidos.

¹¹² Según Moyano explica en su tesis esto se debió a una innecesidad de periódicos en la zona debido a su carácter marginal tanto en términos económicos como militares. 1995, Pág. 45

¹¹³ A. Ojeda, 1996, Pág. 102

¹¹⁴ Este periódico se detuvo en los días de la segunda invasión inglesa y no volvió a publicarse. Moyano

publicidad de los actos de gobierno, ofreciendo noticias de actualidad, y la publicidad de decretos y documentos oficiales.

Durante la Revolución de Mayo y la guerra de independencia los criollos porteños toman el control del Estado y reflejan a través de la prensa el discurso revolucionario contrario a la típica prensa mercantil – absolutista. Durante este período comenzaron a ingresar imprentas producidas en Estados Unidos y Gran Bretaña pero no se registrarán modificaciones sustanciales en el formato hasta en los años 20 – 30 cuando en función de la fluida relación comercial con Europa y el nacimiento de la prensa periódica en Francia e Inglaterra se reemplaza el formato libro por el formato columna y se incorpore una página de avisos pagos.

En todo este período, que va desde los comienzos de la prensa en 1801 hasta aproximadamente 1820, el modelo de prensa español influye claramente y en forma directa en el formato, estética, contenidos y función del periódico rioplatense – (A. Ojeda 1996, cita no textual.). Estos periódicos tenían el formato y la estructura típicos de la prensa bajo el absolutismo: un diseño muy similar al de un libro de varias páginas de una o dos columnas como podemos ver en esta imagen. Será recién entre el 20 y el 30 que estos formatos comienzan a modificarse debido a las influencias provenientes de Europa.



El Telégrafo Mercantil ¹¹⁵

Los procesos básicos con los que se contaba en la Argentina a principios del siglo XIX para reproducir imágenes en papel eran la xilografía y el grabado en cobre o huecograbado producido a partir de una matriz de metal. A diferencia de lo sucedido en Europa el grabado en madera no fue muy practicado en la Argentina seguramente por las complicaciones artesanales que este procedimiento acarreaba y la producción de imágenes fue reducida. Recién varios años después con la llegada de la litografía, que se convirtió en la técnica de reproducción de imágenes de mayor desarrollo en el medio local a partir de 1828 cuando César Hipólito Bacle instaló la primera en Buenos Aires, la imagen adquirirá un mayor protagonismo.

¹¹⁵ Tomado de nota de La Nación 1901 en conmemoración del centenario de la prensa argentina

“La ilustración gráfica en el Río de la Plata en tiempos anteriores a 1810 fue, en líneas generales, escasa y poco significativa, en mayor grado aún si la comparamos con otros países de América, que no solamente fueron cuna de adelantadísimas civilizaciones, sino que una vez colonizados llegaron a ser emporio de riquezas y centros comerciales claves en América”¹¹⁶

En la prensa la inclusión de imágenes fue aún más retardada y hasta 1820 no registraba ningún tipo de imagen en sus páginas más allá de la inclusión de sencillas guardas ornamentales, letras capitulares y pequeñas viñetas que le daban un toque de buen gusto a la publicación. Es recién a partir de la publicación de la “*Gaceta Mercantil*”- aparecido el 1 de octubre de 1823 y editado hasta 1851- que se comienza a incluir clisés de imágenes prefabricados en sus páginas ofreciendo a sus lectores un indicador gráfico que les facilitaba y agilizaba la lectura dentro de la monotonía visual que presentaba la publicación.



Libro publicado por las misiones en 1724 ¹¹⁷

Este tipo de imágenes alusivas formaban parte de un conjunto de ilustraciones estandarizadas producidas por las mismas fábricas europeas que producían los tipos móviles utilizados para la tipografía que eran enviadas como parte del material tipográfico a las casas impresas de nuestro país. Los clisés comúnmente más utilizados eran por ejemplo, los de un pequeño barco anunciando la llegada de una embarcación o las cruces referenciando la muerte de alguien.

116 Prof. Nanzi Sobrero de Vallejo, El Litoral, 8 de Julio del 2006
<http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2006/07/08/culturadiario/CULT-01.html>
117 <http://www.bn.gov.ar/descargas/publicaciones/mat/FD5.htm>



La Gazeta de Buenos Ayres – Junio 1810 ¹¹⁸



Clisés prefabricados ¹¹⁹

Pero la aparición de periódicos ilustrados, siguiendo una definición más restringida donde a través de imágenes o diagramas de mayor desarrollo se introduce un lenguaje visual que excede la función decorativa para cumplir funciones comunicativas a través de la ilustración, la documentación, la persuasión y la enseñanza, debieron esperar algunos años más y fueron producto de las prensas del litógrafo Cesar Hipólito Bacle, instalado en Buenos Aires en 1928 proveniente de Suiza.

Este método de reproducción- surgido en el siglo pasado en Europa- que vino a superar ciertas limitaciones propias de la tipografía, fue destinado a la publicación de imágenes en diversos formatos y con distintos fines. Almanagues, folletos, estampas entre otros. Sin embargo esta técnica que comenzó a introducirse poco a poco en nuestra prensa cargaba a su vez con la limitación que representaba la necesidad de utilizar una imprenta distinta a la tipográfica con lo que las imágenes logradas a través de la litografía debían incluirse en páginas separadas del texto.

En 1835 Bacle edita un periódico titulado “*Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales de Buenos Aires*” donde las imágenes litográficas ocupan un lugar importante, ésta publicación contaba con litografías insertas en sus artículos, proceso logrado a través de este complicado trabajo artesanal de doble pasada que demandaba mucho tiempo y dinero, lo cual se reflejaba en los altos precios y las pocas ventas. Por lo tanto debido a estas limitaciones la incursión de las imágenes en los medios de prensa solía acotarse a los clisés prefabricados.

¹¹⁸ <http://www.prensargenta.com.ar/general/la-gazeta-de-buenos-ayres>

¹¹⁹ <http://barquitos1858paley.blogspot.com/>



“Carreta de desembarque”



“El enlace de los peinetones”

Litografías de Hipólito Bacle 1830 - 1835¹²⁰

TIEMPOS DE ROSAS

En el período histórico protagonizado por Rosas -1830/52- la prensa sufrió el destino de una política ambigua que buscaba mediante métodos disciplinarios, autoritarios y poco democráticos sentar las bases de un Estado moderno a través de la creación de un parlamento, la promulgación de una constitución, la conquista del orden y la tranquilidad que terminasen con las luchas faccionales a nivel nacional para finalmente lograr la construcción definitiva de una clase burguesa que le permitiera vincularse de forma estable con el creciente mercado mundial.

El estricto control que el gobierno de Rosas ejerció en todos los ámbitos políticos económicos y sociales, gracias a una gran concentración de poder y una estrategia de alianzas con las capas dominantes de Buenos Aires, los sectores pobres y con algunos caudillos del interior se tradujo en una dura política de disciplinamiento en donde la voces disidentes no encontraron un espacio libre de expresión.

Sin lugar para la crítica, la prensa en estos años era sumamente facciosa aunque formalmente independiente. A fin de mantener un alto control sobre su figura Rosas se encargó de expulsar del país a los intelectuales de la época que se trasladaron a las ciudades vecinas como Montevideo, Valparaíso, Lima o Río de Janeiro para ejercer desde allí su libertad de opinión mediante diversas publicaciones.

¹²⁰ http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A9sar_Hip%C3%B3lito_Bacle
<http://elpibeperonista.blogspot.com/2010/05/200-anos-algo-de-humor-grafico.html>

Las ilustraciones fueron también consideradas por el gobernador en su rígida política de control que se manifiesta claramente en el decreto del 1 de febrero de 1832 donde se le imponen ciertas obligaciones a los impresores y editores entre las que se destaca la previa autorización del gobierno para establecer una imprenta o publicar un periódico junto a otras normas y condiciones burocráticas de ciudadanía que estos debían cumplir para no ser castigados con multas o prisión. Como ejemplo de este estado de vigilancia permanente nos referimos al caso puntual del ya nombrado litógrafo ginebrino Hipólito Bacle quien bajo las normas de este decreto y luego de intercambios epistolares con las autoridades, llamando a la consideración de lo inofensivo de la actividad litográfica, se ve obligado a abandonar el país ya que las autoridades asumían la necesidad de ejercer un control tanto sobre los discursos como sobre las imágenes consideradas como significativas a la hora de conformar un discurso crítico.¹²¹

En forma simultánea -y en apariencia un tanto contradictoria- podemos decir según lo planteado por Julio Moyano (2008), que Rosas estableció las bases para el desarrollo de un sólido mercado de prensa a través de una modernización formal y tecnológica: introduciendo imprentas y periódicos en el interior del país – de acuerdo a sus alianzas e intereses- desarrollando periódicos escritos en verso y en lenguaje “populachero” para ser leídos y cantados por un público mayormente analfabeto, habituado a las rimas y refranes mnemotécnicos.

Este es un período conflictivo marcado por la transición y la dialéctica reflejada en el doble rol encarnado por Rosas como jefe político de las clases dominantes y como caudillo de las capas pobres en su búsqueda por lograr un perfil productivo que insertara al país en la acelerada expansión del mercado mundial.

“La prensa periódica, integrante de este proceso, vive en paralelo la misma evolución, conflictos y crisis: Rosas logra, por un lado sentar las bases de la prensa moderna, como ya comentáramos, aunque anulando – con el exilio masivo – las posibilidades de independencia crítica de los redactores. Algo similar sucede con el parlamento: sienta las bases de su existencia estable, al costo de contar con parlamentarios serviles.”¹²²

¹²¹ Citado en 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” 2009.

¹²² Ojeda, 1996, Pág. 110

Tras la caída del Restaurador en febrero de 1852 el modelo de este tipo de prensa perecerá pero su influencia se hará sentir en las décadas siguientes cuando surjan los primeros esbozos de prensa moderna.

CAPÍTULO 3

EL PERIODISMO DESPUÉS DE ROSAS

Con la caída de Rosas y su modelo autoritario la renovación política propició la aparición de nuevas publicaciones¹²³ y con éstas los primeros indicios del desarrollo de una prensa moderna donde los periódicos faccionales comenzaron a ceder espacio ante los redactados con un rigor más crítico. Este es un período de transición donde se inaugura la política y la opinión pública burguesa en la prensa argentina. Varios diarios logran autosustentarse y sus nombres comienzan a reflejar este cambio de enfoque donde se prioriza el rol de la prensa moderna.

Al igual que en la prensa burguesa europea surgida a principios del siglo XVIII, muchas publicaciones producidas en nuestro país, luego de la caída de Rosas y en pleno período de organización nacional, tenían por principal objetivo adoctrinar y educar a la población a través de su ideología política y su concepción moderna- capitalista del mundo.

Durante este período la prensa escrita por los intelectuales de la época, muchos de ellos vinculados a la política, es considerada por sus creadores como un espacio de tribuna de doctrina desde donde profetizar los valores políticos e ideológicos de una fracción de la sociedad que sirvan como elemento propagandístico de sus ideales. Estos hombres de una sólida formación intelectual con un fuerte arraigo en la cultura escrita y sin consideración sobre la inclusión de imágenes “en temas serios”, probablemente consideraban que “la palabra escrita era el lugar de la cultura y no había intención manifiesta de facilitar la lectura de los materiales desde el punto de vista visual.”¹²⁴

Es dentro de este contexto que surgen La Nación y La Prensa, los diarios que luego comenzando el siglo XX analizaremos en detalle. Este último fue fundado en octubre de 1869 por José C. Paz quien se encargó de su dirección hasta el día de su muerte en 1912 sucediéndolo en su cargo su hijo Emiliano. En poco tiempo este diario se convirtió en una publicación de importancia y para fines de siglo construyó su

¹²³ De acuerdo a lo señalado por Galván Moreno “El periodismo argentino” en 1852 en el mismo año de la batalla de Caseros que terminó con el gobierno de Rosas salieron 30 periódicos nuevos.

¹²⁴ Ojeda, 1996, Pág. 160

edificio central en Av. de Mayo que funcionó con diversos servicios anexos dedicados a la educación y la salud.

Unos años antes, Mitre, nombrado recientemente presidente del país, le encargó a José María Gutiérrez la creación de un diario que reflejase los ideales del gobierno y que sirviese para publicitar su política. El 13/9/1962 bajo el nombre de La Nación Argentina se editó el primer ejemplar de este diario que salió a la calle con “cerca de dos mil suscriptores” y que posteriormente sería retomado por el mismo Mitre en 1870 cambiando su nombre al de La Nación. Más allá de algunas modificaciones tipográficas correspondientes al nombre del diario la organización era prácticamente la misma de su antecesor.

Los periódicos nacidos en este tiempo respondían a criterios estéticos heredados del periódico europeo y el libro donde la función de la imagen no era informar y ésta se limitaba generalmente a organizar la información. Las publicaciones de la prensa diaria de este período presentaban un diseño sumamente limitado intrínsecamente ligado a las posibilidades tecnológicas del momento. Sus modificaciones van a mantenerse muy relacionadas a la evolución de las tecnologías que irán habilitando diversas posibilidades relacionadas a la velocidad, facilidad y diversidad estética en la edición. Estas transformaciones se encontraban determinadas por los avances de la industria europea que era la gran proveedora de los adelantos tecnológicos de la época y en cierto sentido por los usos y necesidades que éstos se disponían a satisfacer según las posibilidades y los hábitos de consumo, factores estéticos y comunicacionales de la prensa de aquel continente.

La tipografía, procedimiento de composición manual que se practicaba desde los inicios de la impresión, como ya vimos, y que consistía en ubicar cada uno de los tipos de letras para componer el texto que se fuera a imprimir, continuaba siendo el sistema de impresión utilizado por los diarios de esta época que más allá de ciertos avances mecánicos en el proceso de prensado seguía siendo un trabajo artesanal lento, engorroso y poco práctico que influía en los tiempos, los costos y el estilo de los diarios de la época.¹²⁵ El tipógrafo encargado de componer los textos para la impresión de manera manual se limitaba a armar el texto dentro del espacio que le otorgaba la caja sin considerar aspectos del diseño visual.

¹²⁵ Todas estas condiciones que imponía el trabajo artesanal y el formato de caja donde se trabajaba por columnas, restringía las posibles alteraciones de estilos.

Al igual que la tipografía, la ilustración en la prensa exigía un gran esfuerzo ya que la forma de producir la imagen era manual, por ende dificultosa y lenta para los tiempos que maneja una redacción. Su participación en la prensa también se mantuvo atada a los usos, las inquietudes y las capacidades de los editores para manejar las estructuras tecnológicas y los recursos gráficos utilizados en los diarios europeos como señala esta cita de A. Ojeda

“Las maquinarias que, en cuanto a las posibilidades tecnológicas, excedían en muchos casos los requerimientos que el diseño o la comunicación le hacían, también llegaban como un “paquete tecnológico cerrado”, y la prioridad no era experimentar con ellas, sino aprenderlas a usar. Por eso no era tan sencillo pensar en nuevas soluciones visuales cuando se presentaban novedades en el material a publicar.”¹²⁶

Es a la vez importante señalar que si bien existían en el país diversas técnicas de reproducción de imágenes estos conocimientos eran generalmente manejados por profesionales vinculados a las bellas artes y al dibujo técnico y no por los trabajadores del oficio tipográfico. Por otro lado más allá de esta disponibilidad de recursos técnicos de reproducción de imágenes utilizados en el mundo artístico, éstos no eran vinculables con la creación de imágenes de carácter informativo si no más bien se mantenían como elementos de la esfera artística.

“En estos primeros años, la o las personas que se ocupaban de la tarea de “diseñar” – imprenteros- no se habían constituido aún como profesionales específicos del campo visual, limitándose su trabajo a una serie de operaciones técnicas que más tenían que ver con el armado de un rompecabezas de ángulos rectos que con la comunicación visual”¹²⁷

De esta manera podemos ver que dentro del ámbito de la prensa no existía una tradición ni una necesidad de modificar o componer los textos en términos de diseño ya que este espacio no se presentaba como un lugar donde intervenir. Será recién algunos años después que los diarios irán adquiriendo más especialización y división de tareas incorporando entre el personal a expertos de otras disciplinas y nuevas tecnologías que

¹²⁶ Ojeda, 1996, Pág. 158

¹²⁷ Ojeda, 1996, Pág. 146

les permitirán incluir paulatinamente distintas transformaciones desde el punto de vista del diseño.

Todo esto repercutía directamente sobre el apático diseño de los diarios de la época que presentaban una sobrecarga de información sin jerarquía ni orden fijo, poca diversidad tipográfica, escasez de espacios en blanco, ausencia de contraste, provocando una gran uniformidad y monotonía de la textura visual. Existían sólo algunos pocos recursos que eran utilizados para llamar la atención del lector como la inclusión de recuadros, líneas, diferentes tipografías, diagonales e ilustraciones que aparecerían con mayor frecuencia en las publicidades.

Proveniente de otra vertiente estilística que retoma criterios estéticos del cartel francés o del afiche, es en el espacio publicitario donde se puede encontrar una clara intención de llegar a la masa iletrada o recientemente alfabetizada y es allí donde comúnmente se incluyó la imagen y se experimentó e innovó más fuertemente con los recursos gráficos, estéticos y discursivos a fin de llamar la atención y de persuadir al público. Es dentro de este espacio donde el rol de la imagen va a jugar un papel importante y encontrará una línea de desarrollo que alentará la búsqueda de nuevas tecnologías, en función de criterios económicos por captar mayor cantidad de lectores, disminuir los costos y los tiempos de fabricación.

Pero si bien en esta época las condiciones tecnológicas limitaban el campo de acción del diseño podemos igualmente hablar – como recién adelantamos en el caso del espacio publicitario- de factores estéticos y comunicacionales que influían en la conformación editorial de la publicación.

Según expone Alejandra Ojeda en su tesis podemos remarcar cuatro corrientes de influencia estética que serán determinantes en el diseño de la prensa moderna que comienza a desarrollar sus primeros pasos en estos años con la organización nacional y la modernización general del país abarcando los primeros años del siglo XX.

- Prensa europea: A partir de estos años con la apertura y evolución del comercio exterior con las principales potencias europeas del momento (Inglaterra, Francia, España) y la llegada de inmigrantes ligados al rubro (tipógrafos, dibujantes) la influencia estética marcada por la prensa europea va a ser más evidente y determinante en nuestro país. A través de su peso y su desarrollo cultural tomado como referente y guía, su influencia en la configuración formal de la prensa local será la más destacada.

“De la mano de las formas periodísticas, se evidenciará la influencia del diseño del libro. Siendo éste matriz del diseño de prensa en un principio, y conservando espacios importantes como pieza después – como por ejemplo el folletín, o el formato de la ilustración, desde el dibujo clasificatorio científico hasta las alegorías puestas de moda avanzada la segunda mitad de siglo-, continuará presente en las hojas del diarismo argentino hasta comienzos del siglo XX.”¹²⁸

- El cartel francés: Los carteles murales difundidos en Francia a fines de siglo por artistas de la talla de Jules Chéret que presentaban un alto grado de síntesis que permitían una lectura inmediata de la ilustración y el texto, tuvieron gran influencia en las publicidades incluidas en la prensa a partir de la última década del siglo XIX (Ojeda 1996. Cita no textual)



Jules Chéret¹²⁹

- Tradición de la pintura y el dibujo: Acompañando a la publicidad como a las unidades redaccionales, esta corriente fue la matriz de todas las ilustraciones de la prensa. En las representaciones de situaciones, esbozadas a partir de líneas, o en los planos e ilustraciones científicas, se puede encontrar la influencia del dibujo.

¹²⁸ A. Ojeda, 1996, Pág. 98

¹²⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/File:Cheret,_Jules

De la pintura se puede encontrar la utilización del recurso del marco propio de la obra de arte aplicado en varias imágenes, también se tomó de esta corriente el género del retrato y del paisaje como principales modelos visuales para comunicar, cuya influencia llegará hasta la fotografía impregnándola con sus puntos de vista y la pose.

- **La revista:** Es otro de los formatos desde donde se ejercerá una influencia discursiva y visual sobre la prensa de esos años. Abordando aspectos distintos de la información, con una periodicidad menos intensa y un público lector específico, estas publicaciones tuvieron un gran auge en estos tiempos. Dedicados a temas científicos, artísticos, políticos muchas de ellas incluyeron una gran cantidad de ilustraciones.

Uno de los ejemplos paradigmáticos de este tipo de publicaciones que comenzaron a aflorar en tiempos de la reorganización nacional posteriores a Rosas, es el de *La Ilustración Argentina*, publicada a partir de 1853 por Benito Hortelano, un inmigrante español, editor, tipógrafo, con gran experiencia en el rubro. Con una notable muestra de las artes gráficas esta revista intercalaba 4 o 5 grabados por entrega, generalmente imágenes que Hortelano había recibido en forma de clisés procedentes de Francia. También la aparición de los periódicos satíricos va a ser determinante en el origen y desarrollo estilístico de la prensa moderna en Argentina. Entre los más destacados podemos nombrar al semanario dominical *El Mosquito*, fundado en 1863 por el francés Henry Meyer, este periódico se autodefinía como “satírico – burlesco con caricaturas”, y se caracterizó por el desarrollo de estrategias visuales de tono humorístico centradas en la crítica de personajes políticos de la época.¹³⁰ Con formato y modelos visuales tomados de los periódicos satíricos europeos –*Punch*, *La Caricature* – en sus páginas se reproducían imágenes litografiadas protagonizadas por los políticos de la época. En él participaron una gran mayoría de dibujantes de origen francés entre los que se encontraba Henri Stein dibujante y litógrafo francés quien desde 1875 se encargó de la edición del mismo.

¹³⁰ Si bien, como señala Sandra Szir, en la Pág. 15 de su trabajo para la Biblioteca Nac. (2009), existen ejemplos anteriores de prensa satírica como *La Cencerrada* o *El Hablador* de 1850 y otros casos anteriores entre los que podemos nombrar las caricaturas de Fray Francisco de Paula Castañeda durante los años 20, este periódico fue el primero que tuvo en Buenos Aires una gran difusión y continuidad, publicándose durante treinta años hasta 1893.



“La presidencia n 56” Litografía de Henri Stein - 1874¹³¹



El Mosquito N 1428. Litografía de Stein - 1891¹³²

El correo del Domingo, periódico literario ilustrado dedicado a las ciencias, las artes, y la actualidad, surgido en 1864 es otro de los ejemplos donde encontramos imágenes junto a noticias de actualidad, ilustraciones que acompañaban textos de ficción, escenas costumbristas, retratos, e ilustraciones cartográficas como planos o mapas de batallas, emplazadas en una misma página junto al texto – producto de una doble pasada- o impresas en sus páginas centrales enteramente litografiadas acompañadas de algún epígrafe también litografiado. Según expone Sandra Szir en su trabajo (2009) –ya citado- estas imágenes todavía no cumplen una clara función informativa. En la siguiente cita encontramos la reflexión de esta autora sobre una de

¹³¹ <http://elpibeperonista.blogspot.com/2010/05/200-anos-algo-de-humor-grafico.html>

¹³² Idem

las imágenes publicadas en *El correo del Domingo* el día 25 de marzo de 1866 titulada “Vista de una parte del Bosque de Palermo, al disiparse la oscuridad de la tarde del 19 de marzo de 1899.”

“La ilustración de Meyer litografiada por Pelvilain representa el bosque en una profusión de líneas que acompañan el movimiento del viento y de los árboles, y en el centro un puñado de hombres que luchan contra el huracán intentando alcanzar el carruaje. Pero la imagen no se presenta como evidencia visual para informar y confirmar al lector la veracidad del suceso, el texto describe al detalle la imagen y concluye: “Esta es la escena que el artista ha bosquejado”.¹³³

Dedicada al arte y las letras, para 1881 se lanzó una nueva versión de *La Ilustración Argentina*, revista que se configuró como un espacio de interacción y reflexión de las artes plásticas y la escritura donde el aspecto visual tuvo un lugar fundamental dentro de su propuesta cultural. Se reproducían en sus páginas retratos y obras de toda clase combinando diversos procedimientos que iban del lápiz, el aguafuerte y el grabado a buril hasta las últimas innovaciones técnicas como la fototipia, que fue el primer proceso mecánico basado en la fotografía que pudo usarse para la reproducción a gran escala¹³⁴. Buscando dar al arte un espacio en la prensa tanto en sentido simbólico como concreto materializando las imágenes por medio de la experimentación de distintos procedimientos este periódico inauguró un nuevo vínculo con la imagen impresa.

Estas corrientes mantendrán su influencia durante varios años en el desarrollo de la prensa y su lenta pero constante incursión de nuevas formas de comunicar, nuevos estilos, nuevos géneros, nuevas imágenes, se verá representada por otras publicaciones de fines de siglo como *Caras y Caretas* que gracias a nuevas disponibilidades tecnológicas hará uso de las imágenes fotográficas.

La influencia de estas revistas o periódicos en la prensa diaria la veremos claramente hacia principios de 1900 y durante los siguientes años, donde la prensa buscará incorporar algunas de estas nuevas formas a su edición.

¹³³ Sandra Szir, 2009, Pág. 17

¹³⁴ En el capítulo siguiente desarrollaremos en detalle esta técnica.

PERIODISMO GRÁFICO

Los avances tecnológicos de los sistemas de impresión del período anterior que va desde el derrocamiento de Rosas hasta estos años no fueron de carácter cualitativo sino más bien cuantitativo. Encontramos el perfeccionamiento de algunas de las técnicas existentes que logran importantes beneficios para la industria como el caso de la rotativa Hoe –introducida en 1875-, en detrimento de la inclusión o desarrollo de nuevas tecnologías¹³⁵.

Pero ligado al proceso de aceleramiento del desarrollo industrial capitalista, a la consolidación del Estado nacional y a la demanda del mercado mundial que permitió el crecimiento del volumen exportado de cueros, lanas y granos, otras tecnologías harán su aparición en nuestro territorio repercutiendo profundamente en la prensa. El desarrollo de caminos, diligencias, la extensión del ferrocarril, la evolución de la tecnología marítima y el tendido de líneas telegráficas revolucionarán la velocidad de las comunicaciones.

En el aspecto gráfico -de acuerdo a lo que venimos exponiendo- desde los años 60 las revistas venían trabajando con diversos procedimientos artesanales en la inclusión de imágenes, como la litografía, el grabado y el dibujo entre otras, que eran empleadas para reproducir imágenes. En la década del 80 se comienzan a desarrollar técnicas fotomecánicas que logran reproducir imágenes fotográficas mediante un proceso directo de impresión que prescindía del trabajo manual, lo que le otorgaba a esta imagen -a partir de ahora utilizada también en la prensa- un carácter de objetividad y exactitud hasta ahora no visto.

La fototipia o heliotipia fue el primer procedimiento basado en la fotografía que pudo emplearse a gran escala y aunque su impresión era lenta lo cual limitaba su utilización, presentaba grandes ventajas sobre otras técnicas¹³⁶.

Este proceso fotomecánico convivió durante varios años junto a tantos otros de carácter artesanal y la implementación de cada uno de ellos se mantuvo vinculado a las

¹³⁵ Estas mejoras afectan de manera positiva el aumento de las tiradas, su calidad y velocidad que repercuten en la baja de costos

¹³⁶ “El procedimiento consiste en una placa de vidrio con una capa de materia sensibilizada (gelatina bicromatada) sobre la que se traslada la imagen existente en el negativo fotográfico. Las partes transparentes del cliché son atravesadas por la luz. Luego actúa el mismo principio de la litografía basado en la adhesión de la tinta a las partes grasas...” Verónica Tell, “Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX” en *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. De Malosetti Costa y Gené, 2009, Pág.162

diversas posibilidades técnicas y expresivas que ofrecían. Es así que a partir de este período y hasta fin del abarcado por este análisis encontramos una amplia disponibilidad técnica para la reproducción de imágenes que deriva en una interesante interacción y complementariedad de éstas.

“La complejidad de los procedimientos, el enorme número de variantes técnicas, los distintos nombres que a veces se empleaban para referirse al mismo o muy similares procesos (situación agravada por el hecho de surgir las innovaciones en distintos países europeos, lo cual complicaba las denominaciones y traducciones) hacen casi imposible definir exactamente los medios y sustancias químicas empleadas en cada ocasión.”¹³⁷

Más allá de esta dificultad que plantea la proliferación de las técnicas, podemos decir que a partir de la segunda mitad de la década de 1890 el procedimiento fotomecánico conocido como fotograbado, autotípia o medio tono - *half tone*-¹³⁸, que se venía practicando hace unos años, logra consolidarse en nuestro país otorgando las condiciones necesarias que derivaron en una revolución del sector industrial. Esta técnica innovadora permitió la impresión de fotografías a gran escala articulando la convivencia de la fotografía y la imprenta- texto e imagen en una misma página-, en un proceso de edición práctico veloz y económico¹³⁹. El fotograbado es un sistema que genera una trama de puntos a partir de la imagen fotográfica que permite ser aplicado directamente a la impresión de forma mecánica, evitando la intervención manual del artesano y resaltando así el carácter indicial, mimético, objetivo e informativo de la fotografía de prensa.

Anteriormente a este logro mecánico de reproducción la inclusión de fotografías en distintas publicaciones se hacía en forma manual pegando una a una las imágenes en cada uno de los ejemplares a publicar, lo cual era muy costoso por el tiempo que

¹³⁷ V. Tell, Ídem, Pág. 130

¹³⁸ Sandra Szir habla de estos términos como homónimos en su trabajo para la Biblioteca Nacional, 2009, Pág. 25

¹³⁹ Si bien ya el litógrafo Bacle había logrado en 1830 la convivencia de texto e imagen como vimos en capítulos anteriores, el trabajo que implicaba lograr esto no permitía la producción industrial de miles de ejemplares con esas características.

llevaba, limitando la tirada de los libros que pretendiesen contener este tipo de imágenes.¹⁴⁰

“Éste es el sistema de ilustración que empleó por primera vez William Fox Tabolt, inventor del calotipo, para ilustrar su libro *The pencil of nature* entre 1844 y 1846. También varios libros argentinos emplearon la fotografía montada: es el caso, entre otros, de *La campaña del Chaco* de Benjamín Victorica...”¹⁴¹

La industrialización de este proceso de impresión de imágenes derivó en un fuerte crecimiento de objetos ilustrados abarcando una gran diversidad de géneros y soportes –almanaques, postales, afiches, etc.- que para fines de 1890 y comienzos del siglo XX invadieron el espacio urbano y la vida cotidiana. La inclusión de esta nueva técnica en el campo editorial como principal herramienta revolucionaria del proceso productivo, combinada con otros importantes avances tecnológicos del sector fotográfico entre los que podemos mencionar la evolución de las cámaras, los nuevos materiales sensibles, los sofisticados lentes y las nuevas imprentas alentaron, siguiendo lo expuesto por Sandra Szir (Biblioteca Nac. 2009), a **una masificación de la cultura visual** porteña.

Al igual que ocurriera con la fototipia, esta técnica convivirá con diversos modos de reproducción utilizados en estos años según las posibilidades y la expresividad que cada uno de ellos ofrecía. Sin embargo gracias a las grandes ventajas que la fotomecánica brindaba sobre las otras técnicas, permitiendo grabar todo tipo de imágenes mediante un procedimiento sencillo y económico que ofrecía además la posibilidad de insertar imágenes junto al texto, esta técnica de medios tonos avanzó de forma progresiva y se impuso en la prensa periódica durante el segundo quinquenio de la década del noventa, que vio surgir una gran cantidad de publicaciones periódicas que se sirvieron de este procedimiento para ilustrar sus páginas. Entre otras se puede nombrar a *Caras y Caretas*, *Buenos Aires Ilustrado*, *Instantáneas Argentinas*, *La Ilustración Sudamericana*, *La Revista Moderna*.

¹⁴⁰ Esto marca un fuerte antecedente sobre la intención de publicar imágenes fotográficas acompañadas de un texto que se veía limitado por la inexistencia de las condiciones técnicas propias para desarrollar este trabajo a gran escala

¹⁴¹ V. Tell, Ídem, Pág. 141

Sin dudas la más representativa e influyente de estas publicaciones en el proceso de masificación visual y particularmente en lo que hace al naciente fotoperiodismo fue la revista *Caras y Caretas* nacida el 8 de Octubre de 1898 de la mano de Eustaquio Pillecer. Su propuesta miscelánea, innovadora abordó diversas temáticas y la imagen en términos generales ocupó un espacio muy importante en sus páginas donde se consagraron grandes ilustradores como Cao, Mayol. etc.

Proponiendo una lectura apoyada fuertemente en las imágenes, dirigida a un amplio y ecléctico público, *Caras y Caretas* fue la primera publicación en incluir fotografías de forma asidua, otorgándole un lugar preponderante a este tipo de imágenes. Esta revista fue innovadora en varios aspectos y al igual que los magazines estadounidenses, reunió en sus páginas artículos de información general muy variados dirigidos a un público que buscaba información y entretenimiento.

“Los contenidos se habían diversificado en relación con los de las publicaciones precedentes, dirigidas por lo general a un segmento de público específico, una clase social o un partido político.”¹⁴²

Fue también la primera publicación en constituir un equipo fijo de reporteros gráficos integrado por los más destacados profesionales de la época como Ernest Seener, Francisco Martínez entre otros y dirigido por el fotógrafo peruano Salomón Vargas Machuca quien venía de sus primeras experiencias en el diario de Mitre. Utilizando la última tecnología del momento la revista incorporó cámaras portátiles¹⁴³ de origen francés provistas de placas 9 x12 cm con obturador de plano focal, características que facilitaban el trabajo de estos incipientes fotoperiodistas en el traslado de los equipos y la posibilidad de realizar tomas en exteriores bajo diversas condiciones de luz.

Este espacio de importancia otorgado a la imagen fotográfica se vio también reflejado en la innovadora propuesta lanzada por la misma revista en septiembre de 1900 donde invitaba a sus lectores al envío de fotografías exclusivas de carácter informativo tomadas por los propios lectores para ser publicadas en las páginas del *magazine*.

¹⁴² Sandra Szir, “Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas*” en *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. De Malosetti Costa y Gené, Pág.115

¹⁴³ Seguramente se trate de las cámaras “Spido – Gaumont”. Gómez, 1986, Pág. 142

“No obstante poseer nuestro semanario un servicio completo de corresponsales dentro y fuera del país, la convivencia de asegurar para *Caras y Caretas* la más amplia información gráfica, nos ha decidido a solicitar la colaboración de todos los fotógrafos aficionados de la Argentina y del extranjero (...) las fotografías deberán reproducir sucesos y personajes que puedan interesar al público en general y todo aquello que represente un tema curioso...”¹⁴⁴

La posibilidad de publicar en una de las revistas más importantes de la época sin duda debe haber sido un estímulo importante para los aficionados del momento que tenían la oportunidad única de participar en un medio gráfico tan reconocido y popular como lo era *Caras y Caretas*. De esta manera *Caras y Caretas* contaba con la colaboración de los aficionados¹⁴⁵ y de su propio equipo de fotógrafos que le permitía cubrir satisfactoriamente el espectro de imágenes noticiosas para llenar sus páginas.



Caras y Caretas, Año VIII, N° 371, Buenos Aires, 11 de Noviembre de 1905¹⁴⁶

¹⁴⁴ Casaballe- Cuarterolo, 1985, Pág. 75

¹⁴⁵ La sociedad de fotógrafos aficionados era una importante fuente de información gráfica de la cual se servían la publicaciones de la época para conseguir material

¹⁴⁶ <http://carlismoar.blogspot.com/>

El rasgo particular que presentaba *Caras y Cretas* en el medio local era la articulación entre el texto y la imagen a través de distintas ilustraciones que intervenían en las páginas proponiendo efectos variados en el proceso de construcción de sentido, implicando un cambio comunicativo que vinculaba al lector de una manera inédita con el material impreso. Diversas modalidades visuales acompañaban los distintos géneros textuales que componían la revista, es así que la moda y los textos humorísticos estaban asociados a ilustraciones más o menos satíricas, los textos de ficción eran acompañados por ilustraciones generalmente realistas y la actualidad política, social o las secciones policiales se ilustraban con fotografías. Esta decisión editorial que vinculaba el género textual a un tipo de técnica y estilo ilustrativo se mantendrá en mayor o menor medida en los diarios durante los primeros años del siglo XX al momento de publicar imágenes en sus páginas.

Las imágenes demostrarán su función en estas publicaciones que buscaban captar una mayor cantidad de público, si tenemos en cuenta que ésta era una época donde sólo una minoría sabía leer y el nivel de alfabetización era tomado como un signo de status social.

“En 1869 había un 77% de analfabetos en el total del país, siendo mayor la incidencia entre las mujeres que entre los varones.”¹⁴⁷

Estos números cambiaran a 53% para 1895, con la masificación de la educación que otorgó la sanción de la ley 1420, a partir de 1884, la cual establecía la enseñanza primaria obligatoria gratuita y laica junto a la democratización de los materiales de lectura, a los que hacíamos mención, a partir de los cuales cada vez más personas tendrán acceso a la lectura. Dentro de este contexto en el cual sólo la mitad de la población sabía leer y gran parte de ésta había sido recientemente alfabetizada, la participación de la imagen pudo haber cumplido un rol fundamental en la gradual inclusión de estos nuevos e inexpertos lectores que hacían sus primeras armas con el consumo de publicaciones periódicas.

Este fin de siglo es testigo o mejor dicho protagonista de un proceso tecnológico acelerado que alentado por procesos políticos y económicos a nivel mundial deriva en la consolidación de un nuevo público que demanda nuevas formas de consumo. Los

¹⁴⁷ B. Casaballe - A. Cuarterolo, 1985, Pág. 12

magazines, las revistas, el cine, el veloz crecimiento de la fotografía y los avances tecnológicos del sector imprentero son parte de una respuesta a esta creciente demanda por parte de un nuevo público que no se había presentado antes en el mercado local y que precisamente, por ser nuevo, su cultura letrada se estaba construyendo con el ejercicio de lectura de materiales que pudieran estar más al alcance de la mano, por ejemplo en un kiosco. El mecanismo de apertura de la lectura hacia este nuevo público está vinculado a cambios similares señalados por Barbier – Bertho Lavier (1999) y Chartier (2005) como condiciones imprescindibles para la democratización de textos durante los siglos XVI - XVIII en Europa. La importancia de estos cambios se apoya en la premisa de que la lectura es siempre una práctica encarnada en gestos, espacios y costumbres sosteniendo al mismo tiempo que las formas y la materialidad producen sentido organizando la lectura.

Estos cambios hacia nuevas formas que posibilitan otros modos de recepción y apropiación del material por parte de estos lectores estuvieron presentes en la introducción del nuevo público en Argentina entre fines del siglo XIX y principio del siglo XX, entre ellas se puede mencionar la aparición de los magazines como un nuevo tipo de periodismo que despliega un sistema misceláneo de variedad retórica y temática que se identificaba con consumidores medios y populares. Por otro lado el cambio en el circuito de distribución ligado a los vendedores ambulantes y al kiosco acompañado por el bajo precio de estas publicaciones en relación al libro respondió positivamente a los hábitos culturales de consumo del nuevo público.

CAPÍTULO 4

DIARIOS DE 1900

La inclusión de imágenes fotográficas en los diarios a analizar – La Nación y La Prensa- dentro del período de 1900 a 1910 debe leerse vinculada a los grandes cambios en el contexto histórico que en años previos llevaron a la consolidación del modelo agroexportador dentro de la dinámica de fuerte desarrollo del capitalismo mundial, al fuerte desarrollo tecnológico propio de este proceso que habilitó las herramientas necesarias para la proliferación de imágenes y publicaciones a fines del siglo XIX y principios del XX, y a la inserción de una gran masa de público recientemente alfabetizada por las políticas educacionales que desplegó el Estado moderno desde 1880. Todas estas condiciones convirtieron al nuevo público en los principales consumidores de esta oferta de información a la vez que impulsaron a la transformación de estas publicaciones en distintos aspectos. Otro de los procesos sumamente influyentes vinculado a esta reconfiguración de los medios gráficos en general es el fuerte impacto de la industria cultural desde fines del siglo XIX con su despliegue de nuevos medios de masas como el cine, la discografía, los espectáculos teatrales y la música popular que implicaron decisivos cambios en la organización visual de los lectores. A partir de este contexto económico, social, cultural y tecnológico que reclamaba nuevas formas de comunicación, los diarios de esta época – parafraseando a Sylvia Saïtta¹⁴⁸ - entrarán en un período tensionado por la incorporación de nuevos formatos periodísticos que aún estaban fuertemente influenciados por viejas prácticas que remitían al periodismo del siglo XIX como lo era su vínculo con la política.

Esta fue una búsqueda de posicionamiento y construcción de estilo tramado por la dicotomía de un ideal de prensa independiente, moderno guiado por el modelo Norteamericano y una larga tradición de prensa partidaria apoyada en el modelo de prensa Europeo.

A diferencia de lo que ocurriera con las publicaciones periódicas anteriormente citadas, muchas de ellas, como *Caras y Caretas*, influenciadas fuertemente por los

¹⁴⁸ Saïtta, Sylvia, “La arena del periodismo” en: Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920

modernos modelos de la prensa Norteamericana que buscaban acaparar a una gran cantidad de público de distintos sectores sociales brindándoles a través de su variada propuesta entretenimiento y distracción; los diarios más importantes de la época- como los que analizaremos- eran publicaciones con una larga tradición partidista, ideológica vinculada a un sector socioeconómico definido que expresaba sus opiniones y defendía sus intereses a través de este tipo de publicaciones. Influenciada largamente por los modelos paradigmáticos de la prensa burguesa inglesa y francesa se constituía como una prensa letrada donde la imagen no se implementaba como recurso retórico mas que en las publicidades, siendo comúnmente excluidas del texto periodístico- lo fue hasta 1900- en función de criterios estéticos heredados del periódico europeo y del libro.

Por lo tanto la incorporación de la imagen fotográfica en los diarios de larga tradición no se va a dar de la misma manera que en las nuevas publicaciones semanales que nacieron con un planteo innovador. Sin embargo el rol por ellas cumplido en la incorporación de nuevos públicos a través de distintos recursos retóricos temáticos y visuales influirá en la modernización de los diarios y su búsqueda por elaborar y desplegar recursos más abarcativos con los cuales el público lector y el nuevo público semialfabetizado se identifique. En este contexto la comunicación visual cumplió un rol decisivo.

Para lograr un análisis preciso de los elementos que determinan la conformación de la prensa periódica en Argentina a principios de siglo XX y el uso de la imagen fotográfica en éstos, dividimos nuestro abordaje en tres aspectos Tecnología, Diseño - forma y Comunicación asumiendo que esta operación metodológica no implica pensar la evolución de sus componentes como elementos realmente separables.

TECNOLOGÍA

Los diarios de principios de siglo XX se vieron beneficiados por el perfeccionamiento y consolidación de avances tecnológicos que se venían implementando algunos años atrás producto de la expansión del capitalismo y la revolución tecnológica que afectó al sector. Las condiciones técnicas más significativas de este período, las cuales sentaron las bases que permitieron el desarrollo de la prensa

masiva sin duda fueron las rotativas, las linotipo y la fotografía junto a los revolucionarios procesos de reproducción fotomecánicos.

Las rotativas máquinas utilizadas para la impresión desde hacía décadas, lograron para fines del siglo XIX una perfección tal en su sistema mecánico de impresión que les permitió a los periódicos lograr una tirada de varios miles de ejemplares por hora para abastecer las demandas del público.

Pero a pesar de estas ventajas que los procesos mecánicos a vapor o electricidad de las modernas rotativas brindaban al momento de la impresión, junto con otros avances como el pliegue de las hojas, la composición de los textos seguía siendo en forma manual, tarea propia del “componedor” que debía construir las páginas línea por línea, montando letra por letra para después ya sí de forma mecánica completar el proceso de impresión sobre las páginas. Luego era el turno del “cajista” encargado de reubicar cada uno de los caracteres en sus respectivas cajas. Todo este proceso requería de mucho tiempo de armado para cada una de las páginas y limitaba en cierta forma la cantidad de hojas y la velocidad de impresión.



Imprenta Marioni 1883¹⁴⁹



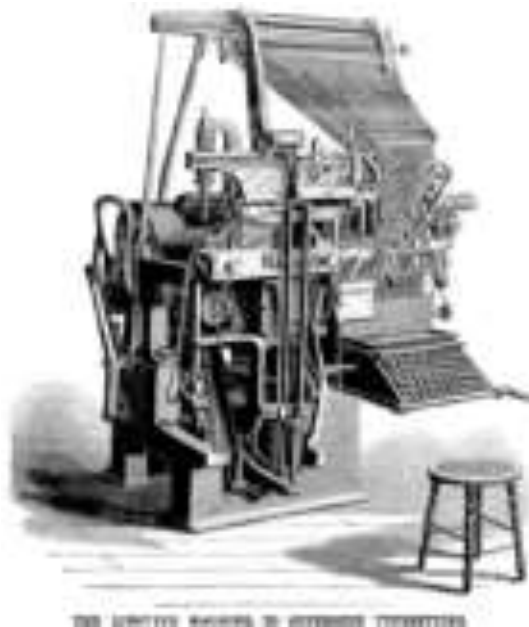
Caja tipográfica donde se almacenaban los tipos móviles¹⁵⁰

Las nuevas máquinas de linotipo introducidas en nuestro país a principios de siglo vinieron a romper con esto permitiendo realizar toda la tarea mecánicamente en lo que se denominó “composición en caliente” facilitando en forma considerable el trabajo de impresión en especial para las publicaciones diarias y periódicas sujetas a un trabajo donde el tiempo es muy valioso. Estas máquinas equipadas con un enorme

¹⁴⁹ <http://it.wikipedia.org/wiki/Rotativa>

¹⁵⁰ <http://it.wikipedia.org/wiki/Rotativa>

teclado similar al de una gigantesca máquina de escribir otorgaban grandes facilidades prácticas en la composición de textos permitiendo tipiar de forma mecánica cada uno de los caracteres obteniendo como resultado varios renglones en lingotes de metal que luego eran utilizados en las máquinas de impresión.



Linotipo



Bloque de Linotipo¹⁵¹

La Nación

“La Nación Argentina” periódico fundado por José María Gutiérrez poco antes de iniciarse la presidencia de Mitre (1862), en tiempos de lucha en los que recientemente se había logrado la unidad nacional, se conforma y se perfila como “el

¹⁵¹ <http://www.mindfully.org/Technology/Linotype-Supersede-Typesetting9aug1890.htm>

defensor de un dogma y una doctrina en el gobierno y fuera de él, batiéndose en la prensa como en los comicios, como en el tumulto, como en el campo de batalla, para conseguir el triunfo definitivo.”¹⁵²

Para 1870 considerando completa su labor ejercida desde “el puesto de combate” el diario se despide el 31 de diciembre de 1869, dejando a cargo a “La Nación” la tarea de continuar una misión que el mismo Gutiérrez remarca en estas palabras de adiós:

“... en pos de la Nación Argentina, completada la obra de afianzamiento de nuestras instituciones, viene LA NACIÓN a defenderlas y velar por ellas.”¹⁵³

La Nación, diario fundado por Bartolomé Mitre y publicado desde el 4 de enero de 1870 prosigue la marcha del diario de Gutiérrez con el objetivo de abandonar el puesto de combate para convertirse en una tribuna de doctrina.

La modernización tecnológica de este diario que se mantendrá vinculada a los primeros años del siglo XX puede ubicarse en la incorporación en 1885 de las primeras rotativas provenientes de Europa, que le permiten editar 8000 páginas por hora dejando atrás las viejas y lentas imprentas a reacción. Luego, la creciente y constante demanda llevará en 1890 a la inauguración de máquinas impresoras dobles a fin de responder a las necesidades de espacio y rapidez del momento para luego a comienzos del siglo XX, continuando con los avances tecnológicos, encargar a una empresa alemana la construcción de una rotativa de gran tamaño que le permitió al diario sacar ediciones de 24 páginas.

En 1901 se introduce una nueva tecnología llegada desde el exterior, nos referimos a las linotipos que en un principio fueron destinadas a la composición de los volúmenes de la “Biblioteca de La Nación” y que con el tiempo a medida que la dotación de esta tecnología fue en aumento, fueron dedicadas a la composición del diario dando como resultado un mayor desarrollo de la cantidad de páginas y un aumento en la velocidad de impresión.

¹⁵² “La Nación un siglo en sus columnas”, Pág. 7

¹⁵³ Idem

“Antes de 1902 la edición de 8 páginas era lo normal sólo por excepción se daban de 10. Durante el año 1906, el término medio de las ediciones fue de 18 páginas, oscilando de 16 a 24.”¹⁵⁴

La Prensa

Fundado en 1869 por José C. Paz, para 1900 La Prensa, al igual que La Nación, llevaba ya varios años de trayectoria, lo que le había permitido convertirse en una gran empresa que marcaba el rumbo del periodismo en Argentina. Poseía un edificio propio equipado con modernas tecnologías, innovadores servicios y una destacable organización con secciones bien definidas haciendo del diario una institución reconocida a nivel mundial que ofrecía a sus lectores además de su publicación diaria una serie de beneficios vinculados a la educación y el entretenimiento, como la práctica de esgrima, clases de idiomas, clases de música, entre otros tipos de actividades educativas que hacían de ella una gran institución cultural.

Todas estas cualidades y su tiraje diario de 160000 ejemplares lo posicionaban como el primer periódico del país.

Focalizándonos en el aspecto técnico, este matutino contaba para 1903 con tres grandes rotativas “Hoe” que le permitían imprimir 96.000 ejemplares por hora y ya había adquirido algunas máquinas linotipo que aportaban practicidad al trabajo de composición de acuerdo a los datos que pudimos extraer de la publicación del 1/1/1903 donde se detallan estos puntos.

En el aspecto tecnológico destinado a la edición gráfica, estos diarios contaban con grandes secciones dedicadas a la producción de imágenes a través de diversos sistemas como el grabado la litografía o el dibujo. Pero sin dudas la novedad tecnológica de esta época fue la técnica fotomecánica conocida como fotograbado o medio tono, que como vimos, venía siendo utilizada principalmente en revistas desde fines del siglo XIX, por las posibilidades y facilidades que ésta brindaba para la inclusión de imágenes de todo tipo. Pero lo que realmente destacaba a esta técnica sobre sus antecesoras era la posibilidad de insertar fotografías en las publicaciones mediante un procedimiento mecánico eliminando el trabajo artesanal. Esta técnica es incorporada

¹⁵⁴ Idem, Pág. 154

lentamente en los diarios a fines del siglo XIX principios del siglo XX, que con otras exigencias a las buscadas por las publicaciones semanales, comienzan a utilizar este modo de reproducción de imágenes permitiéndoles aumentar la cantidad y modificar el uso de las mismas en sus páginas.

La Prensa contaba con una gran cantidad de recursos para ilustrar sus publicaciones, disponía para esto de un taller de cliserías donde se trabajaban los grabados de imágenes en clisés de plomo con forma curva para la impresión en rotativas y de una “Sección Artística” donde se procesaban y reproducían “fotografías informativas” por medio de técnicas fotomecánicas. Esta gran estructura dedicada al trabajo de imágenes nos habla de la relevancia que éstas tenían dentro de la publicación.



La Prensa 1 Enero de 1903



La Prensa 1 Enero de 1903

Los datos que consultamos sobre las fechas en que estos diarios incorporan la técnica de fotograbado son contradictorios unos con otros.

Según lo extraído del libro de Juan Gómez (1986) – Pág. 141- en octubre de 1898 Julio A. Roca asume por segunda vez el mandato de presidente de la República y La Prensa así como La Nación cubren este acto utilizando la técnica de fotograbado para la incorporación de las imágenes en su página informativa.

Por su parte de acuerdo al suplemento especial editado por el centenario del diario La Nación, titulado “*La Nación un siglo en sus columnas*” **este diario fue uno de los primeros que** se valió del fotograbado utilizándolo en primera medida en la ilustración de avisos para luego a mediados del año 1900 incluir esta tecnología en la sección informativa¹⁵⁵

Pero más allá de estos datos controversiales podemos decir a partir de los ejemplares consultados, que las primeras imágenes fotográficas logradas con esta técnica las encontramos en el caso de La Nación en junio de 1902 y en el caso de La

¹⁵⁵ Según “*La Nación un siglo en sus columnas*”, Pág. 232, fue exactamente el 22 de junio 1900 cuando se comienza a utilizar esta técnica en dicha sección.

Pero de acuerdo a lo dicho en “*Imágenes del Río de La Plata...*”, Pág. 74, el libro ya citado de Casaballe y Cuarterolo, es partir de 1897 que el diario La Nación incluyó esta técnica en su sección informativa dando lugar en sus páginas a participación de la imagen fotográfica como recurso discursivo.

Prensa en mayo de 1901. Es a partir de estas fechas que vemos un uso medianamente regular de las fotografías sin poder asegurar cuándo se da la primera publicación en cada uno de los casos.



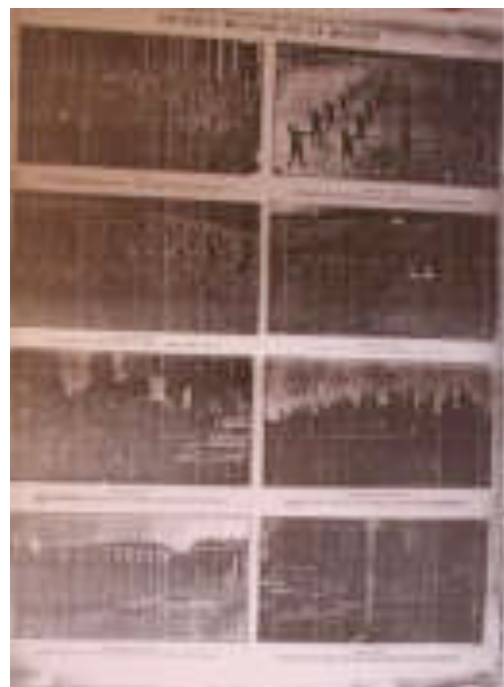
La Nación 22 de Junio de 1902



La Prensa 20 de Mayo de 1901

Estas condiciones técnicas le permitieron en 1902 al diario La Nación lanzar el suplemento ilustrado como reflejo de “una valiosa conquista de la prensa moderna”.

Este suplemento tuvo una periodicidad semanal, saliendo todos los jueves a partir del 4 de septiembre de 1902 separado del cuerpo principal del diario, de menor tamaño que éste, aglutinando en sus 8 páginas una gran cantidad de imágenes entre las que se incluía un gran número de fotografías.



Suplemento Ilustrado del diario La Nación – 1 de Agosto de 1907

Según “*La Nación un siglo en sus columnas*”, es a partir de la publicación de este Suplemento Ilustrado a fines de 1902 que la aparición de imágenes en el cuerpo principal del diario se vio parcialmente reducida dejando la mayor cantidad de éstas destinadas a dicho suplemento. Probablemente esta decisión estuvo relacionada a los tiempos de trabajo y las exigencias de composición que todavía demandaba en esos primeros años la inserción armónica de imágenes en las publicaciones diarias, ya que recién unos años después – 1904- del inicio de la publicación de ese suplemento, se logran los avances técnicos necesarios que dieron a los editores la libertad suficiente como para poder clasificar y publicar imágenes en la edición diaria o en el suplemento semanal, según un criterio informativo de actualidad.

Para aclarar este punto citamos un párrafo de este especial del diario donde a su vez se citan unas líneas publicadas en enero de 1904 que hacen referencia al uso de las imágenes en relación a las condiciones técnicas de la época.

““Las páginas de lectura compacta, algo monótonas si se quiere, se ven ahora alternadas por otras en que se ve la nota ilustrada como un complemento de la información y como la forma más conveniente para que el lector se forme el más perfecto y aproximado juicio de los sucesos ocurridos...Hoy en día, la impresión de fotograbado con máquina rotativa, que hace algo más de dos años era un problema muy difícil, es un punto resuelto.” Por consecuencia, las ilustraciones comienzan a menudear en la edición diaria y los lectores ya no deben esperar al suplemento semanal para tener una versión gráfica de los acontecimientos.”¹⁵⁶

De acuerdo lo que nosotros consultamos en los ejemplares de enero 1900 y abril de 1901 encontramos algunos dibujos que no podemos determinar con que técnica se lograron pero no registramos fotografías. Recién en junio de 1902 registramos las primeras imágenes fotográficas las cuales sí presentan una disminución durante 1903 a partir de la reciente publicación del Suplemento Ilustrado coincidiendo con los datos que señala el propio diario. Luego de esta fecha siguiendo la referencia de lo anteriormente citado podemos encontrar nuevamente la inclusión más regular de imágenes fotográficas en el cuerpo central del diario.

¹⁵⁶ “La Nación un siglo en sus columnas”, Pág. 87

Por otro lado a partir de esta cita podemos sostener que las condiciones técnicas ya no eran una variable que limitaba la publicación diaria de imágenes fotográficas sino que para 1904 se logró un óptimo control de las mismas que posibilitaron a los editores utilizar la imagen con mayor libertad.

Pero a pesar de que la reproducción **fotográfica** desde el aspecto técnico parecía ser algo totalmente resuelto, la **producción** de las mismas presentaba para esta época sus propias limitaciones, que como después veremos, no siempre o exclusivamente estaban sujetas a las condiciones técnicas.

Como desarrollamos en capítulos anteriores los avances tecnológicos de los materiales sensibles, lentes y aparatos fotográficos tuvo un salto acelerado desde la década del 80 que fue incrementado por el creciente consumo masivo de aparatos fotográficos y la repentina aparición de los aficionados, amateurs de esta disciplina que convirtió a la fotografía en una industria masiva.

Si bien no tenemos datos precisos que nos indiquen cual era el tipo de tecnología fotográfica con la que contaban los reporteros de estos diarios, podemos referirnos a las tecnologías disponibles dentro de este campo como base para guiarnos en una aproximación hipotética que nos sirva de referencia.

Siguiendo los datos aportados por los trabajos de Gómez y Casaballe - Cuarterolo ya citados en capítulos anteriores, podemos decir que a partir de la última década del siglo XIX son varios los aportes tecnológicos que llegan a nuestro país con mayor o menor lentitud traídos por la Casa Lepage¹⁵⁷.

Producto de largos trabajos de investigación en el campo óptico, para estos últimos años de la década de 1890, se logra un elevado nivel de la óptica fotográfica gracias a la construcción de nuevos lentes que corregían viejos defectos de la imagen y brindaban mayor luminosidad¹⁵⁸ lo que permitía entre otras cosas lograr una mayor autonomía en relación a la luz y los tiempos de exposición para tomar una imagen. Entre los materiales sensibles más difundidos se encontraban todavía las placas secas inventadas en 1871 por el inglés Maddox y que comenzaron a producirse industrialmente en 1874 por la Liverpool Dry Plate & Co. ofrecidas en tres tipos: lentas,

¹⁵⁷ Casa fundada en 1891 por Enrique Lepage, un aristócrata belga que recién llegado a Buenos Aires instaló este comercio dedicado a la fotografía y el cine que prontamente se convirtió en un referente de estas disciplinas.

¹⁵⁸ Estos importantes adelantos en materia óptica que se plasmaron en el desarrollo de lentes como el Tessar F2,8 de 75mm diseñado en 1902 por el físico Paul Ruldolph para la empresa Zeiss sirvió de antecedente para la posterior construcción de lentes fotográficas durante el siglo XX

medias y ultrarápidas. Estas placas que sustituyeron a principios de los 80 a las placas húmedas presentaban grandes ventajas ya que a diferencia de estas últimas no requerían de un preparado artesanal, podían ser utilizadas varios meses después de su fabricación y permitían tiempos de exposición de fracciones de segundos que para fines del XIX llegaron a 1/1000. Luego le seguirían en 1898 las películas a Films con soporte de celuloide en diversas medidas y distintas marcas. Otra de las posibilidades revolucionarias que hacen su aparición en estos años es la fotografía a luz de magnesio que proporcionaba iluminación artificial para las tomas nocturnas o con baja condición de luz.¹⁵⁹

El diseño de cámaras de origen norteamericano y europeo presenta también un gran desarrollo en su tendencia a la fabricación de equipos cada vez más livianos, simples en su utilización y aplicados para distintas funciones o escenarios pensando principalmente en el mercado de los incipientes fotoaficionados, en el consumo privado de la producción fotográfica. Esta evolución de las formas del dispositivo brindó grandes ventajas a los reporteros y a los fotógrafos documentalistas que con los años verían solucionado los problemas que implicaba el traslado de pesados equipos y la necesidad de utilizar trípode para las tomas. Para principios del siglo XX existe una gran variedad de cámaras ligeras que gracias a sus lentes y los materiales sensibles utilizados se independizan del uso del trípode y la imposición que éste le daba al ángulo de la imagen (con la cámara siempre perpendicular al suelo.)



Cámara reportera Spido Pliant de la marca Spido Gaumont¹⁶⁰

¹⁵⁹ Esta técnica que conocemos con el nombre de Flash se comienza a aplicar al momento que se logran bajar los precios del magnesio para comercializarlo de forma masiva

¹⁶⁰ http://www.collection-appareils.fr/gaumont/html/klapp_1.php

A principios de 1900 se presentan en Buenos Aires dos nuevos modelos de cámaras de reportaje la “Spido Sport” y la “Spido Pliant” provistas de placas de 9X12, obturador de plano focal y fabricadas por la ya reconocida marca francesa Spido Gaumont¹⁶¹.

Todos estos antecedentes tecnológicos nos permiten sentar un precedente y hacernos una idea aproximada del tipo de tecnología en equipos fotográficos con la que contaban los primeros fotoreporteros de nuestro país a comienzos del siglo XX.

A pesar de que las condiciones tecnológicas propias de los dispositivos fotográficos permitieran una considerable independencia técnica, los sucesos noticiosos como un incendio, un accidente, o, en general, cualquier hecho imprevisto era registrado con bastante tiempo de posterioridad - según nos indican las imágenes citadas- posiblemente por la falta de medios de comunicación que notificaran de forma inmediata el hecho a la prensa y por otro lado, probablemente, a causa del lento traslado de los fotógrafos hasta el lugar de los hechos que se convertía en un gran obstáculo para capturar el instante de la noticia.¹⁶²



La Nación 10 de Mayo de 1905 - Incendio de la cervecería Bieckert

¹⁶¹ Citado de libro de Gómez, 1986, Pág. 142

¹⁶² A pesar de la existencia del telégrafo y del teléfono en algunas zonas del país suponemos que no siempre o en todo lugar donde pudiera tener acontecimiento un suceso noticioso se disponía de la tecnología para comunicar inmediatamente a la prensa sobre el mismo.

Es importante considerar que a principios de siglo XX no existía- como sí existe en estos días- un gran banco de imágenes al cual recurrir para buscar la imagen deseada y seguramente por esto es que el aporte de la asociación de fotógrafos aficionados y el aporte que pudieran hacer los propios lectores adeptos a la fotografía era bien considerado para las publicaciones periódicas de la época.¹⁶³

Ante estas dificultades y en otros casos por las ventajas expresivas que presentaba en sí mismo y en relación particularmente a la imagen fotográfica, el dibujo y otras técnicas de reproducción continuaron siendo durante muchos años un recurso valioso a la hora de aportar imágenes, y convivieron con la foto durante varios años.

En muchos casos el dibujo era utilizado para contar en forma sintética y compacta los sucesos acontecidos funcionando como un escenario de resumen donde el dibujante nucleaba a su antojo los hechos más representativos de la noticia en una sola imagen.¹⁶⁴ Por otro lado en ciertas ocasiones en las que no se podía capturar o conseguir a través de un intermediario la foto de algún personaje relevante, de un suceso o de un lugar distante, el dibujo seguía siendo una buena alternativa para acompañar al texto con una imagen.



La Nación 9 de Mayo de 1905

¹⁶³ En el ya citado libro de Casaballe y Cuarterolo los autores mencionan, en la Pág. 74 de su trabajo, el caso de una fotografía publicada en el diario La Prensa el 5 de agosto de 1901 como parte de una crónica policial donde la imagen habría sido tomada, según los autores, por un aficionado.

¹⁶⁴ Recurso que la fotografía no permite ya que capta lo instantáneo y no habilita a sacar ni agregar nada a la escena.

Pero resulta interesante también destacar que el dibujo y la foto van a complementarse durante mucho tiempo. Durante el período por este trabajo abarcado, el dibujo acompañará a casi todas las fotografías remarcando el contorno de las mismas, a veces simplemente con una línea, otras con límites más producidos de carácter artístico creando así un marco y remitiendo a la tradición pictórica. Además el dibujo llenaba espacios que de otro modo quedarían vacíos en las composiciones de varias imágenes con ornamentos muy trabajados. Este recurso era muy utilizado en los diarios de esta época como veremos más adelante en el desarrollo de este mismo capítulo.

La foto y el dibujo también trabajaban conjuntamente con otros objetivos más allá de lo estético y el diseño. Encontramos por ejemplo, dibujos realizados en base a los datos que aporta la foto bajo la leyenda “de fotografía”. Este tipo de imágenes son más comunes en un período anterior al que nosotros abarcamos donde las dificultades de impresión de las fotografías ameritaban la intervención del dibujo como técnica suplementaria que buscaba mantener la exactitud lograda por la foto. Otro de los casos llamativos que encontramos en esta etapa, como lo que podría ser un resabio de esa suplencia de técnicas, es la conjunción de foto y dibujo en imágenes trucadas. Estas imágenes generalmente son fotografías a las cuales se les agrega algún tipo de información de manera manual para lograr el resultado deseado.



La Prensa 15 de Mayo de 1901¹⁶⁵

Los dos casos en los que claramente encontramos el uso de este recurso de trucaje de la foto es la publicación de imágenes que acompañan una crónica policial y una crónica de un accidente publicadas por el diario La Prensa. La utilización de este recurso nos habla por un lado sobre los condicionamientos de la fotografía por lograr la imagen buscada y de la importancia que estas publicaciones le daban a las imágenes, en especial a las imágenes sensacionalistas donde el trucaje era permitido con tal de lograr una imagen que se acercara lo más posible a la realidad sin ser ella misma real.

¹⁶⁵ En esta imagen muestra dos retratos diferente de un criminal con una doble identidad y se aclara “...el dibujante a utilizado tinta china, con la cual ha formado el bigote y la barba que en la actualidad usa Llori”



Atentado contra el Comisario Falcón- La Prensa 15 de Noviembre de 1909¹⁶⁶

DISEÑO Y FORMATO

En esta reorganización periodística de la que hacíamos mención al comienzo del capítulo, la prensa del siglo XX buscaba separarse lentamente del poder del Estado y los partidos políticos sobre las bases de un nuevo periodismo, autónomo, moderno, masivo y comercial, propio del modelo norteamericano que se impondría durante este siglo sobre el viejo modelo europeo utilizando la imagen fotográfica como uno de los signos de esta renovación buscada.

Tanto La Nación como La Prensa tenían ya varios años de publicación y presentaban una estructura similar en la conformación de las secciones fijas, en el uso de los titulares que generalmente eran de una columna, en el tamaño de la publicación de 63 cm de alto por 47cm de ancho y un total de 7 columnas de 6,3 cm cada una, en la ubicación de los avisos -tipo clasificados – agrupados en las primeras páginas y en la cantidad de páginas que fue variando de 8 a 32 a lo largo del tiempo de acuerdo a su crecimiento o a ediciones especiales.

¹⁶⁶ Al pie de la imagen dice: “Reconstrucción exacta de la terrible escena en la esquina de las avenidas Quintana y Callao – para realizarla nuestros fotógrafos y dibujantes han tenido las informaciones de todos los testigos presenciales del doloroso suceso.”

Su diagramación solía ser muy monótona y homogénea siendo difícil encontrar noticias destacadas dentro del mar de letras y pequeños títulos que poco se diferenciaban unos de otros. El recorrido de lectura planteado por los diarios era similar al de los libros, se leía de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo en forma continua y salvo algunos pocos ejemplos como el del folletín que se presentaba en un recuadro al final de la página, lo cual facilitaba su recorte para ser coleccionado, el resto de las noticias seguían la lógica de lectura del libro quedando muchas veces “cortada” una noticia que arrancaba, por ejemplo, en las últimas líneas de la tercer columna y continuaba al principio de la cuarta (60cm más arriba). Para dejar más en claro lo conflictivo de esta diagramación más ligada a la lógica del aprovechamiento de espacio que a una conformación en términos de diseño, adjuntamos la siguiente imagen que muestra otro de los casos donde el recorrido de lectura se presenta de manera no tan clara exponiendo una imagen inserta entre dos columnas de texto que relatan dos noticias distintas.



La Prensa 24 de Marzo de 1907

Dentro de este formato chato al cual hacemos mención, la imagen se convertía en un recurso llamativo que cortaba visualmente la monotonía y le otorgaba un status de importancia a la noticia, a la cual acompañaba, ocupando un ancho que variaba de una a cuatro columnas según lo que se fuera a mostrar. Normalmente podemos ver que las imágenes de retratos que se focalizan en la individualidad del personaje mencionado

son trabajadas en una columna y a las imágenes de lugares o eventos se les suele dar un mayor espacio que varía de 2 a 4 columnas y en ciertas ocasiones excepcionales ocupaban más espacio.

Como anteriormente mencionamos, los titulares no tenían un gran protagonismo todavía en estas publicaciones, su tipografía no presentaba un gran tamaño y en raras oportunidades ocupaban más de dos columnas¹⁶⁷. Muchas veces su magnitud estaba vinculada a la publicación de una noticia extensa que incluía una fotografía a dos, tres columnas ameritando un titular que ocupara ese espacio. Esto se puede ver claramente en el caso del Suplemento Ilustrado de La Nación, pero no así de forma tan seguida en el cuerpo principal del diario.



La Prensa 25 de Marzo de 1907

La participación del dibujo en sus distintas variables técnicas como la pluma o el grabado a buril era permanente en estas publicaciones y particularmente lo encontramos en los primeros años del siglo XX. La estética por éstos desarrollada estaba muy influenciada por el Art Nouveau, movimiento artístico europeo surgido en el siglo XIX que se proyectó hasta las primeras décadas del XX considerado como uno de los primeros movimientos que se desprendió casi por completo de la imitación de estilos

¹⁶⁷ La convivencia de distintos tipos y tamaños de tipografía en los titulares de varios renglones era otro de los recursos para captar la atención del lector

anteriores en busca de la identidad de lo urbano y lo moderno, puesto que nacía un nuevo siglo. A la extraordinaria difusión Art Nouveau contribuyó lo agradable y fácil de su lectura, ayudado por el inicio de la revista ilustrada y las exposiciones internacionales, dos hechos que aparecen en la década de 1890.

El dibujo de los diarios se nutrió mucho de este movimiento artístico expresado en orlas, marcos e imágenes alegóricas propias de este estilo.



La Nación 25 de Mayo de 1905

La ubicación de las imágenes en las páginas del cuerpo central de estos diarios parece estar vinculada a un criterio de composición de la misma nota muy atada ésta a su vez a los espacios fijos del formato de caja que guiaba la composición de la página. Siguiendo esta idea encontramos pequeñas imágenes fotográficas que se distribuyen aparentemente sin un criterio de diseño total de la carilla sino más bien de un armado de cada nota en particular que luego se fusiona a las demás encontrando su ubicación en algún lugar. Con respecto a la ubicación en el diario encontramos que tampoco las imágenes tienen páginas asignadas de antemano con la intención de construir un hábito

de lectura para su público¹⁶⁸. El espacio por éstas ocupado varía, en apariencia indiscriminadamente entre las páginas del cuerpo medio del diario, entre los avisos del comienzo que ocupan 2 o 3 páginas y las últimas páginas dedicadas a la publicidad y los avisos fúnebres.



La Prensa 9 de Noviembre de 1909



La Prensa 2 de Octubre de 1902

Otro es el caso, como veremos, del Suplemento Ilustrado de La Nación de periodicidad semanal o las notas especiales del diario La Prensa en los que podemos ver un mayor cuidado en el trabajo de las imágenes fotográficas que son las verdaderas protagonistas ocupando prácticamente el espacio total de las páginas.

¹⁶⁸ Nos referimos a las imágenes de noticias. No sucede lo mismo con la imágenes de publicidad que sí presentan secciones y lugares fijos.



Suplemento Ilustrado del diario La Nación 1 de Noviembre de 1906

La Prensa

Desde un punto de vista estético y de diseño este diario incursionó en una mayor cantidad de recursos ilustrativos en el cuerpo principal del diario que su par La Nación, publicando una mayor cantidad de imágenes reproducidas con distintas técnicas, haciendo uso de algunos recursos que parecían ser no muy frecuentes en los diarios como las diagonales, los dibujos sin recuadro y el trabajo de imágenes en diversos formatos inclusive a media columna, escalonadas y montadas, algo que como vimos no era muy común especialmente en el cuerpo central del diario .



La Prensa 1 de Mayo de 1909



La Prensa 12 de Octubre de 1902

A pesar de este despliegue gráfico, La Prensa se caracteriza por un uso sumamente irregular de las ilustraciones. Entre ellas se destacaba la participación del grabado artístico que armonizaba la publicación y la hacía visualmente más atractiva principalmente durante los primeros años del siglo XX, donde las fotografías aparecen muy pocas veces y el dibujo se hace presente decorando artísticamente las páginas de este diario cumpliendo no puramente una función de relleno, sino de diseño y armonización de sus páginas.¹⁶⁹

Luego a medida que nos acercamos a 1910 la participación de los dibujos en sus distintas funciones se ve relegada dejando a la foto prácticamente como la única protagonista de la sección informativa del diario.

Es oportuno señalar que esta disminución de imágenes artesanales registrada aproximadamente a partir de 1905 no se vio relevada en cantidad y calidad, así como tampoco en la función por ellas cumplida, por la imagen fotográfica que se mantuvo en este sentido “estática” en relación a los años en que el dibujo todavía ilustraba las páginas de este diario.

¹⁶⁹ También encontramos en el material citado de 1900 de este diario algunos retratos dibujados y otras pequeñas imágenes logradas con esta técnica que años después serán remplazadas por imágenes fotográficas (siempre y cuando se cuente con la foto a publicar)



La Prensa 1 de Enero de 1900

La Nación

La transformación en el diseño y formato de este diario merece la mención de algunos cambios importantes que se dieron a fines del siglo XIX precediendo las futuras innovaciones que el diario haría durante el siglo siguiente.

En 1894 el diario hace un cambio importante en su diseño abandonando el formato sábana que venía utilizando desde hace muchos años para dar lugar a un tamaño menor, acorde a las exigencias “del periodismo moderno” según señala el ya citado número especial de La Nación editado en conmemoración de sus cien años.

El diario se presentó a sus lectores en 1870 con un tamaño de 77 cm de alto por 53 cm de ancho y un total de 8 columnas cada una de 6cm y a lo largo de esos años introdujo pequeñas modificaciones que aumentaron el tamaño de la publicación hasta 1894 año en que se decide abandonar esta tendencia y se opta por un tamaño más pequeño de 63 cm de alto por 47 de ancho y un total de 7 columnas de 6,3 cm cada una¹⁷⁰. Ese mismo año Emilio Mitre, hijo de Bartolomé se hace cargo de la dirección del diario y le aporta un giro más visual al diseño de la publicación.¹⁷¹ El 1 de septiembre de aquel año (1894) el diario hace otro cambio importante, esta vez en su

¹⁷⁰ Esto se mantiene así hasta 1920

¹⁷¹ Su mandato al frente del diario duraría hasta el día de su muerte en 1909 unos meses antes de terminando el período por este estudio abarcado

estructura de avisos. Desde sus inicios el diario ubicaba los avisos en el interior de la publicación destinando la primer página a comentarios, noticias, colaboraciones y es a partir de este año que se decide ubicarlos en las primeras páginas, innovación que durará hasta 1919.

Ya dentro del siglo XX Emilio Mitre continuará a cargo de la dirección del diario en el que encontramos una organización homogénea y monótona con muy pocas imágenes durante los primeros años, más allá de las publicidades que a diario acompañan la publicación, reduciéndose éstas en su mayoría y al igual que en el diario La Prensa, a pequeñas fotografías de personalidades fallecidas. A poco tiempo de iniciado este siglo el diario (La Nación) editará un suplemento ilustrado – mencionado anteriormente- donde concentrará la mayor parte de las imágenes publicadas y es dentro de este espacio que se puede encontrar la incursión de diversos recursos gráficos en los que se mezclaban técnicas mecánicas y artesanales.

El predominio de la imagen fotográfica sobre otras técnicas de ilustración será notable en esta publicación semanal que se plantea como un cuidado trabajo de composición y diseño en una clara búsqueda por complementar los hechos noticiosos a través del lenguaje visual.

El formato y diseño del suplemento difería enormemente del presentado por el diario. Esta publicación adjunta incluía varias imágenes en distintos tamaños, a veces ocupando una sola de ellas más de media página y en la mayoría de los casos armando una composición temática con varias imágenes en una misma página trabajadas en diferentes tamaños forma, altura y generalmente acompañadas por dibujos ornamentarios que embellecían la publicación a la vez que rellenaban los espacios vacíos dejados entre las imágenes.

Este suplemento que por definición se presentaba como una publicación autónoma del cuerpo principal del diario era el lugar perfecto para la experimentación de nuevos usos de las imágenes ya que al ser de publicación semanal los editores contaban con el tiempo suficiente como para conseguir las imágenes y diseñar el suplemento a la vez que no comprometían el perfil tradicional, serio, del histórico diario.

En el suplemento no se trabajaba de forma tan estructurada como en el diario que estoicamente respetaba los espacios de sus columnas, sino que las imágenes se mostraban más liberadas de la estructura, proponiendo un recorrido visual más dinámico y entretenido. La secuencia de imágenes sobre una misma nota era común en

esta publicación. Generalmente la secuencia se construía en relación a la seguidilla de imágenes sobre un mismo tema pero no siempre éstas aportaban narrativamente a construir de manera cronológica los sucesos como puede darse en una historieta sino a mostrar diferentes aspectos de un mismo tema.



La Prensa 2 de Octubre de 1902



La Nación 8 de Agosto de 1907

Algo similar en relación al diseño sucedió con **la publicidad** que en su búsqueda por llamar la atención diferenciándose del resto del diseño del diario, excedía el carácter formal de éste.

Ya desde décadas anteriores el espacio publicitario se mostraba como un lugar de experimentación gráfico y retórico en donde se incursionaba con diversas técnicas y recursos que captaran lectores. Bajo esta idea fundante de la publicidad y de acuerdo a las condiciones técnicas que posibilitaban - a partir de principios del siglo XX - la inclusión de fotos sin mayores inconvenientes, durante estos 10 primeros años del nuevo siglo el espacio publicitario fue adquiriendo mayor peso, ocupando cada vez más columnas y publicando asiduamente imágenes fotográficas de avisos inmobiliarios, remates de ganado, y de estancias (entre otros tópicos), conjuntamente con otros recursos gráficos que le otorgaban relevancia y distinción a los avisos.



La Nación 7 de Noviembre de 1906 ¹⁷²



La Prensa 24 de Septiembre de 1908

COMUNICACIÓN

Para principios del siglo XX, La Nación era el segundo diario del país en importancia por su tiraje y su influencia moral. Perfilado como “un periódico de ideas” dedicado a los debates políticos y al quehacer cultural, contaba con un notable staff de escritores dentro de su redacción que lo convertían en el diario más literario del país. Según Georges Clemenceau, quien visitara nuestro país en los primeros años del siglo XX, La Nación es por estos tiempos “un periódico de partido, en el mejor sentido de la palabra, que sigue la noble tradición de Bartolomé Mitre, su fundador”¹⁷³

Sin embargo a pesar de esta constancia y a diferencia de los años anteriores, a partir de este nuevo siglo y de acuerdo a las tendencias del periodismo moderno encontramos algunos proyectos que buscan una mayor amplitud hacia distintos sectores en un afán por captar nuevos lectores.

Un ejemplo de esto puede ser la “Biblioteca de La Nación” editada desde fines de 1901 por iniciativa de su director E. Mitre, que se inspiraba claramente- según desarrolla Rivera en su famoso trabajo “*La forja del escritor profesional*”- en modelos

¹⁷² Fue el diario La nación en comparación a su par La Prensa el que utilizó mayor cantidad de fotografías en el espacio publicitario durante estos años.

¹⁷³ Georges Clemenceau, *Notas de viaje por la América del Sur; Argentina, Uruguay, Brasil*, Buenos Aires, Cabaut y Cía., 1911. Citado por Saitta, Sylvia, “La arena del periodismo” en: Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920.

norteamericanos y franceses que al igual que otros significantes proyectos editoriales surgidos en estos primeros años del siglo XX trataba desde distintas perspectivas dar respuesta a los nuevos lectores surgidos del proceso de alfabetización y modernización global de la sociedad argentina. Siguiendo a Rivera en su trabajo ya citado esta biblioteca se propone:

- Editar obras que fueran de interés, atractivas, de fácil lectura.
- Realizar ediciones pulcras, cuidadas, en traducciones de real valor literario.
- Ofrecer libros a precios reducidos.

“Puede afirmarse que en líneas generales la “Biblioteca de la Nación” tendía a consolidar – entre las capas medias- el proyecto cultural y la concepción literaria del grupo de referencia, y en este sentido si el lector más “cultivado” consumía en su versión original francesa (o eventualmente inglesa) la última “novedad” europea, la “Biblioteca de la Nación” ponía esa misma “novedad” al alcance de los nuevos lectores de clase media.”¹⁷⁴

Otro de los proyectos impulsados por el diario de los Mitre que sigue esta iniciativa de modernización e incorporación de los nuevos lectores es el desarrollo del ya mencionado Suplemento Ilustrado que surge el 4 de septiembre de 1902 en respuesta del diario a “...su constante inquietud de adecuarse periodística y técnicamente a los nuevos cambios”¹⁷⁵

Veamos la siguiente cita del 3 de septiembre de 1902 en la que el propio diario anuncia el lanzamiento de este suplemento y donde podemos encontrar algunos de los objetivos buscados con esta nueva edición que contiene un gran número de imágenes fotográficas.

“Este suplemento, que ha de repetirse, constará de ocho páginas de menor tamaño de las del diario y contendrá abundante información gráfica sobre nuestros acontecimientos de actualidad y sobre los más interesantes y sonados que ocurran en el extranjero. Tendrá también escogida lectura complementaria con ilustraciones, de manera de proporcionar al lector, en forma agradable e instructiva, un conocimiento completo de los asuntos tratados. Así la nota ilustrada correrá al par, puede decirse, de la palabra

¹⁷⁴ Rivera, 1998, Pág. 35

¹⁷⁵ “La Nación un siglo en sus columnas”, Pág. 87

impresa, dando las artes gráficas forma nueva y más perfecta a la acción del periodismo, en su constante batallar por la difusión de las ideas y de las informaciones.”¹⁷⁶

Así el diario deja en claro sus intenciones ligadas siempre a su compromiso con la verdad, al cual se suman las imágenes como una nueva herramienta moderna que poco a poco irá ganando espacios.

Por otro lado es interesante destacar, a partir de esta cita, que el Suplemento Literario que existía desde los comienzos del diario sin constituir cuerpo aparte, se unifica con el Suplemento Ilustrado presentándose desde ese momento agrupado en una sección fija y apoyado por material gráfico. Este suplemento de 8 páginas decide desde su décima entrega reducir el tamaño de su formato, sin descuidar su contenido, a fin de que sus números puedan ser coleccionados con mayor facilidad.

“Son muchos los que nos han manifestado el deseo de que redujésemos el formato para que los números pudiesen coleccionarse con más facilidad y que aumentáramos el material de lectura para darles mayor interés”¹⁷⁷

Esto demuestra el interés y el consumo del público por un tipo de información más ágil, dinámica que conjugase material gráfico y contenido literario en una misma publicación que pueda ser leída de forma más distendida y aporte información a la vez que entretenimiento.

Como anteriormente señaláramos, este suplemento contaba en cada una de sus entregas con gran cantidad de material gráfico en el que se destacaban las imágenes fotográficas las cuales eran siempre acompañadas de un epígrafe que anclaba el sentido de la imagen.¹⁷⁸

La Prensa

El diario La Prensa por su lado es para Silvia Saytta¹⁷⁹ la publicación que marca el horizonte periodístico durante las primeras décadas del siglo XX por la gran

¹⁷⁶ Idem

¹⁷⁷ Suplemento Ilustrado del diario La Nación 5/11/1905

¹⁷⁸ La presencia del epígrafe que funcionaba como anclaje del sentido aclarando textualmente la lectura de la imagen la encontramos en la mayor parte de las imágenes fotográficas

¹⁷⁹ Saitta, Sylvia, “La arena del periodismo” en: Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920. Ed. sudamericana, 1996, Pág. 29.

relevancia que adquiere este periódico tanto en el número de su tirada como en su estructura.

“La Prensa es el único diario que para Navarro Viola¹⁸⁰, sintetiza “la evolución que ha realizado nuestra prensa desde los tiempos en que el periodismo francés parecía el modelo único”, y en el que se pueden encontrar rasgos que lo acercan al modelo norteamericano: profusión de avisos, una amplitud de noticias que abarca gran variedad de temas y un servicio telegráfico bien organizado con corresponsales en las ciudades más importantes de Europa y América.”¹⁸¹

A estas características podríamos sumarle un importante desarrollo del material gráfico especialmente relacionado a la participación de dibujos y en menor medida de fotografías en el cuerpo principal del diario.

Las primeras páginas de este diario consultadas para esta investigación corresponden a los primeros días de enero de 1900 donde encontramos un trabajo gráfico artesanal muy elaborado, seguramente como parte de una edición especial en celebración del comienzo del nuevo siglo que vale la pena citar para ver el trabajo artístico de los mismos .

¹⁸⁰ Este autor describe el campo periodístico de fines de siglo en el *Anuario de la Prensa argentina de 1897* y es tomado por Silvia Saitta para la reconstrucción del periodismo de principios de siglo en su trabajo *La arena del periodismo*

¹⁸¹ Saitta, Sylvia, “La arena del periodismo” en: Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920, Pág. 29.



La Prensa 1 de Enero de 1900

Este nivel de complejidad y cantidad de las imágenes editadas no será el habitual, sin embargo el diario mantendrá a lo largo de los años - particularmente hasta 1905- un fuerte interés en la inclusión de imágenes. En el año 1901 ubicamos las primeras fotografías editadas en este diario que a partir de ese momento se mantendrán presentes de manera aleatoria a través de los días. La foto irá con los años adquiriendo mayor peso en el diario debido principalmente a la disminución de los dibujos como recurso decorativo - informativo que como mencionamos anteriormente se irá replegando después de 1905.

Durante esos primeros años que van de 1900 a 1905 podemos decir, de acuerdo al material consultado, que este diario le prestaba gran importancia a las imágenes, explotando principalmente su perfil estilístico más que informativo ya que más allá de algún dibujo o alguna foto que pudiera intentar cumplir esta función la mayoría de las imágenes se centraba en ese otro aspecto.

A diferencia de La Nación este diario no publicaba un suplemento en forma regular y el material gráfico utilizado era editado en el cuerpo principal del diario. En algunas ocasiones nos encontramos con extensos informes gráficos compuestos generalmente de fotografías que buscaban explotar la función informativa no desarrollada especialmente por el dibujo.

El uso de la imagen fotográfica dentro de los dos diarios presenta ciertos parámetros comunes que hablan a nivel general del tratamiento de la imagen, su composición y sus funciones dentro de estas publicaciones a principios de siglo XX. Trataremos de señalar estas características generales que presentan las imágenes en La Nación y La Prensa, las cuales se presentan como unos de los primeros ejemplos de fotografías periodísticas en las publicaciones de prensa diaria de Argentina.

En la mayoría de los casos -o quizás en el total- la foto cumple la función referencial directa del objeto o del personaje fotografiado. Se utiliza la imagen fotográfica para señalar e individualizar al protagonista de la noticia, buscando resaltar a través de la perfección resolutive de esta imagen los detalles que permiten diferenciar al objeto de la escena de otros posibles objetos similares. En este tipo de imágenes la foto explota todo su carácter iconico-indicial dando cuenta bajo su reproducción mecánica, objetiva, que quien aparece en la imagen es exactamente a quien se nombra en la noticia, otorgándole de manera concreta un grado de identidad más acabado.



La Nación 10 de Agosto de 1908¹⁸²

Por otro lado y en contraposición a la función ejercida por la foto encontramos dibujos que complementan a la nota – recurso frecuente en La Prensa- mostrando en sus imágenes casos genéricos en los cuales la individualidad no es relevante¹⁸³. Esta técnica que brinda la facilidad de composición de la imagen se presenta como la más idónea para transmitir una idea conceptual, como vemos en los siguientes ejemplos.

¹⁸² Esta imagen muestra a “Rubicela” la potranca ganadora de la carrera. En este caso podemos ver que hay una intención clara de mostrar a este caballo en particular y no a cualquier otro que pudiera se parecido

¹⁸³ No sucede lo mismo en el espacio publicitario donde las fotografías cumplen otra función que más adelante veremos en detalle con ejemplos concretos.



La Nación 2 de Mayo de 1905



La Nación 7 de Mayo de 1905

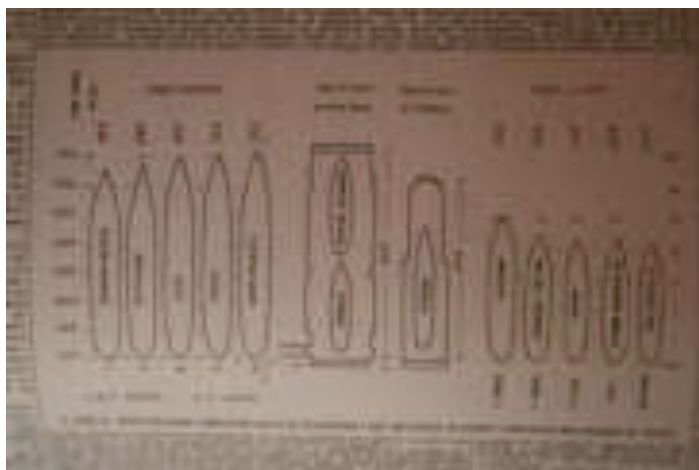


La Prensa 29 de Noviembre de 1908
nota titulada "Roma capital de Italia"



La Prensa 4 de Noviembre de 1909

El dibujo fue utilizado generalmente en estos años para ilustrar notas de color, de entretenimiento, para ornamentar, decorar algunas páginas trabajando conjuntamente con la foto u otros dibujos en diversos planos, para ilustrar las páginas con algunas pocas caricaturas y en algunos casos para apoyar notas informativas con infografía de planos o tablas numéricas.



La Nación 25 de Junio de 1902



La Prensa 3 de Enero de 1903



La Prensa 9 de Octubre de 1902



La Nación 25 de Mayo de 1905

En otros casos- como ya dijimos- el dibujo se utilizaba para sustituir a la fotografía que por alguna razón no se podía conseguir y vemos que el dibujo en estas

ocasiones hacía todo lo posible por lograr una imagen similar a la de una foto o era utilizado para trabajar conjuntamente agregando detalles a la imagen fotográfica.¹⁸⁴



La Prensa 5 de Octubre de 1902

Volviendo al análisis de las imágenes fotográficas desde el punto de vista estético- técnico nos focalizaremos en ciertos rasgos comunes entre las fotografías en lo que hace al lenguaje fotográfico, los planos, la composición de la imagen, los motivos.

Podemos ver en las fotos que el lenguaje utilizado por los fotógrafos de prensa de estos diarios se limita a lograr una fotografía “correcta” esto quiere decir, una foto que cumpla con ciertos conceptos básicos de composición que garanticen una imagen correctamente expuesta y equilibrada. Es así que no hayamos una experimentación de los recursos expresivos de la foto en estas imágenes de prensa que son pensadas como fotos cuyo objetivo es el de mostrar y no el de contar lo sucedido.

Encontramos por ejemplo publicadas fotografías de hechos deportivos o sociales que viéndolas desde una perspectiva actual podríamos decir que no explotan profundamente el carácter informativo que éstas podrían aportar a la noticia. Es así que vemos noticias acompañadas de fotografías de equipos de fútbol, remo, carreras de caballos, o incluso de situaciones de guerra que no muestran a sus protagonistas en acción si no más bien se los ve a éstos posando para la foto, generalmente fuera del

¹⁸⁴ Por momentos esta conjunción donde el dibujo intenta imitar a la foto es tan fuerte- y el materia al que pudimos acceder del diario La Nación tan precario en su definición- que se hace difícil identificar la técnica con que fueron logradas algunas imágenes.

contexto de acción, como podrían salir en una foto-retrato tomada en un estudio o nos topamos también con fotos tomadas en exteriores que podrían responder al estilo paisajístico.



La Prensa 28de Enero de 1905



La Prensa 24 de Enero de 1905

En el caso citado de La Prensa (24/1/1905) donde el diario desarrolla los sucesos acontecidos en Rusia, haciendo un seguimiento de los hechos que se extenderá a lo largo de los días siguientes, podemos ver un claro ejemplo de esto que queremos decir. Las notas cuentan sobre los conflictos sociales de aquel país utilizando en cada una de sus apariciones 1 o 2 fotos que muestran algunos edificios simbólicos de Moscú pero nada de información aportan sobre la noticia a la que se refieren.

Por otro lado podemos ver también en el encuadre de la escena y en la elección de como mostrar el edificio, manteniendo una ausencia total de individuos, rasgos estilísticos que nos remiten a las imágenes testimoniales logradas por los primeros fotógrafos documentales. Estas mismas características estilísticas encontramos en otros casos donde, por ejemplo, noticias que adjuntan escenas referidas a la inauguración de un Hospital, o de algún otro edificio relevante, presenta una similitud ineludible con las imágenes tomadas en exteriores 40 años antes por fotógrafos pioneros de la foto documental

También es de destacar, siguiendo esta idea de un uso rígido de las variables técnicas del dispositivo a lo largo del tiempo, que a pesar de la existencia del flash, en la mayor parte de los casos en que las noticias se construye alrededor de una institución,

los diarios publican una imagen de exteriores y en muy pocas oportunidades la cámara realiza tomas del interior¹⁸⁵



La Prensa 5 de Noviembre de 1909 – Inauguración del Hospital Muñiz

Leyendo estos casos, podemos suponer que las tomas por estos fotógrafos logradas respondían, de acuerdo a la analogía de su composición estética, posadas¹⁸⁶, desapasionadas, a costumbres fotográficas estilísticas desarrolladas durante décadas anteriores cuando las técnicas disponibles limitaban la innovación de recursos generando hábitos estilísticos que perduraron mas allá de la superación de esas limitaciones que condicionaban la composición de la imagen. Ésta se construía alrededor de una utilización estandarizada de recursos que generaban una sensación de pura objetividad, donde el sujeto-fotógrafo estaba anulado ya que se limitaba a hacer tomas técnicamente correctas, aparentemente sin ningún tipo de intención.

Se nos ocurre plantear como respuesta tentativa a este condicionamiento conceptual en la construcción de la imagen es que la fotografía en la prensa era relativamente novedosa y sus experiencias de publicación y sus prácticas en general se remitían fuertemente a la experiencia de la foto retrato y a la documentación de escenas en exteriores tan practicada por los fotógrafos itinerantes que nombráramos en el capítulo 2 y 3. Estos fotógrafos de mediados del siglo XIX, altamente influenciados a su vez por la tradición pictórica contaban con complejos y limitados equipos que exigían grandes habilidades químicas, físicas y técnicas para poder realizar una toma óptima. De este modo, tanto desde una perspectiva estilística que imponía ciertas normas a la

¹⁸⁵ Son pocas las imágenes encontradas que muestran este tipo de tomas, una de ellas es la larga nota autoreferencial que el diario La Prensa publica en los primeros días de Enero de 1903 mostrando el gran edificio donde funciona el diario y sus diversos servicios que brinda a la comunidad.

¹⁸⁶ Encontramos que en la mayoría de las fotos documentales en las que se encuentran personas presentes, estas posan para la cámara. Esto es, adoptan una postura en particular se mantienen estáticos y miran a la cámara. Cumplen con todas las reglas puestas en práctica por las fotografías de estudio, foto – retratos.

composición de la imagen como desde una disponibilidad técnica que exigía ciertas condiciones de luz y de inmovilidad del fotógrafo¹⁸⁷ y de los sujetos u objetos a fotografiar, los tipos de imágenes estaban un tanto reducidas y conducidas a una cierta cantidad de posibilidades escénicas.

A pesar de que en 1875 se comenzaron a comercializar las placas secas que venían a acabar con algunas limitantes técnicas posibilitando- entre otras cosas- tomar fotos en movimiento, pasarían muchos años hasta que ésta técnica se combinara conceptualmente con la idea de representar el movimiento. Alejandra Ojeda plantea en su tesis de grado (1996) un punto importante que aporta a esta reflexión.

“Piénsese que todo lenguaje visual era todavía estático. Pasarían años para que el cine, aparecido en 1896 con los hermanos Lumiere, se internalizara como lenguaje e imprimiera a la fotografía el dinamismo que actualmente le conocemos. El registro visual no podía escapar aún a los cánones aprendidos de la pintura, por lo tanto la imagen era estática por más que estuviera describiendo un hecho dinámico”¹⁸⁸

A pesar de que esta limitación conceptual en la expresión del movimiento se extendía en términos generales al lenguaje visual y por lo tanto a todas las técnicas de reproducción, era más común encontrar dibujos que tendieran a representar el movimiento que fotografías que lo hicieran.

¹⁸⁷ Recordemos que por muchos años el fotógrafo dependió del trípode para lograr sus imágenes y fue recién a mediados de los años 70 con la llegada de las placas secas que éstos logran desprenderse de esta herramienta que fijaba un punto de vista bastante rígido y limitaba en cierta medida las capacidades significativas que se podía lograr con los distintos planos y encuadres

¹⁸⁸ Ojeda, 1996, Pág. 213



La Prensa 8 de Enero de 1900

En el caso de las imágenes fotográficas publicadas por los diarios analizados, los primeros indicios de fotos captadas en movimiento corresponden a las carreras de caballos registradas en La Nación a partir de 1902¹⁸⁹ donde se suele mostrar el momento preciso en que los participantes cruzan el disco. Es interesante observar que estas pocas fotos de acción que encontramos tratan todas de una misma temática y la imagen en estas siempre aparece “congelada”, lo que nos hace interpretar el movimiento es la posición de las patas de los caballos y la situación de “carrera”, pero los fotógrafos de esta época no utilizan el recurso del barrido o el efecto borroso - logrado por la captura de una escena en movimiento con una velocidad de obturación menor a la indicada como “correcta”- para darle una sensación de dinamismo a la imagen como años después se comenzó a utilizar especialmente en fotos deportivas, sino que se limitan a tomar la foto siguiendo las convenciones que indican que los elementos de la fotos salgan expuestos de forma clara y nítida.

¹⁸⁹ En el Caso del Diario La Prensa recién en 1909 encontramos este tipo imágenes



La Nación 12 de Agosto de 1907

Estos ejemplos de fotos de acción no abundan y suelen acotarse a este deporte sin encontrar registro de fotos en movimiento en otras disciplinas como el automovilismo o el futbol donde se acostumbraba a utilizar el criterio de pose anteriormente mencionado para la composición de imágenes fotográficas.



La Prensa 21 de Septiembre de 1908



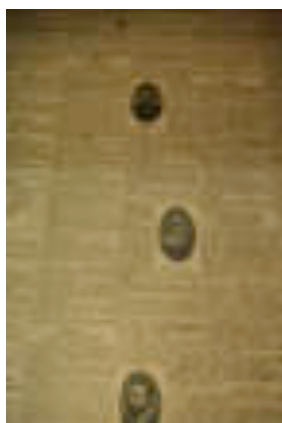
La Nación 7 de Mayo de 1905

En relación al encuadre, la perspectiva y el ángulo de la toma de las fotos nos encontramos claramente con la misma influencia antes citada por la vieja tradición fotográfica que sin presentar grandes variaciones no parecía experimentar con nuevos recursos denotativos o la variación o resignificación de los ya utilizados por los retratistas y los paisajistas. En este aspecto podemos sostener que la fotografía cumplía

una función más cercana a mostrar que a contar lo sucedido. Su relación con el texto se limitaba al apoyo desde lo visual sin aportar grandes datos a la noticia. Así por ejemplo encontramos que la mayoría de los retratos publicados en los diarios tienen por objeto hacer presente, en compañía de la noticia, la figura de algún personaje célebre recientemente fallecido. Estos retratos son muy similares unos de otros mostrando al personaje en un plano $\frac{3}{4}$ de frente o de perfil.



La Nación 1907 ¹⁹⁰



La Prensa 1906 ¹⁹¹



La Nación 1902 ¹⁹²



La Prensa 1906 ¹⁹³

Para la toma de edificios o eventos con gran cantidad de público presente se acostumbraba hacer una toma en picado- recurso ya utilizado por lo primeros fotógrafos costumbristas- con la intención de abarcar con el lente la mayor parte de campo visual posible pero sin otra intención clara de creación de sentido que este ángulo de toma puede otorgar a la imagen.

El ángulo más utilizado por estos fotógrafos era de frente al motivo, con la cámara al nivel de los ojos y con el plano focal perpendicular al suelo que les aseguraba junto a una perspectiva y un encuadre adecuados, una toma de forma clara, descriptiva, sin distorsiones, pero a la vez poco original y estandarizada.

¹⁹⁰ 8 de Agosto

¹⁹¹ 24 de Marzo

¹⁹² 20 de Junio

¹⁹³ 27 de Marzo



La Nación 8 de Mayo de 1905

En líneas generales podemos también señalar ciertas **temáticas tratadas** por las fotografías o desde otro punto de vista identificar que tipo de noticias o sucesos reclamaban la participación de una imagen fotográfica.

Dentro de todas las fotos analizadas de la sección informativa o del suplemento de los diarios encontramos un parámetro de publicación en relación a ciertas temáticas que se presentarían en las dos publicaciones y que en casos particulares un diario desarrollará más que otro.

En los dos casos las fotos que predominarán son los retratos de personalidades acompañados de una nota fúnebre contando de su fallecimiento o por la noticia del arribo a la ciudad del personaje en cuestión. Las otras temáticas acompañadas por las imágenes suelen ser:

- **Ejercito/Nación** –Presente de igual manera en ambos- noticias nacionales o internacionales vinculadas a maniobras marítimas, bases militares, infraestructura edilicia o mecánica e importantes avances tecnológicos.
- **Actualidad política**- Más desarrollado por La Nación- arribo o despedida de algún político inauguración de obra pública
- **Policiales/ accidentes** – Especialmente La Prensa- Asesinatos, atentados, incendios y otros tipos de catástrofes nacionales o internacionales

- **Deportes** – Especialmente La Nación- Carreras de caballos, fútbol, remo

- **Teatro espectáculos/arte** – Ambos- teatro, obras pictóricas, esculturales, artistas nacionales e internacionales

- **Moda/entretenimiento** – Principalmente en La Prensa - notas de color sobre nuevas tendencias

Estas notas no presentan imágenes en forma regular, solamente en algunas ocasiones son acompañadas por imágenes fotográficas. La participación de las fotos en este caso podría estar atada a un criterio de importancia de la noticia conjuntamente con una intención de destacarla y a la disponibilidad de la imagen en cuestión.

Podemos ver de acuerdo a esta irregularidad y a la falta de un criterio claro sobre la publicación de imágenes que no existía una gran cobertura fotoperiodística de los diarios y que en su mayoría las fotos publicadas – como en el caso de los retratos de celebridades que son las que abundan- pueden haber sido provistas muchas de ellas por personas ajenas al diario. Nos referimos a colecciones privadas, asociación de fotógrafos, fotógrafos profesionales o amateurs.

Pocas son las veces, en relación a los acontecimientos, en que las crónicas deportivas- por citar un de los ejemplos- son adornadas con fotografías. Lo mismo ocurre con otros hechos teniendo en cuenta que son muchos los días en que estos diarios no publican ni siquiera una imagen en su sección informativa o esta se limita como venimos repitiendo a un pequeño retrato de una celebridad.

Pero es de destacar siguiendo este análisis de la publicación de fotos en relación a la temática tratada, que de acuerdo a la cantidad de imágenes, a la utilización de dibujos, generalmente en los casos en que la foto no podía ser tomada por alguna razón, y a la complementación que se daba entre estas dos técnicas en lo que describimos anteriormente como trucaje de la imagen, los acontecimientos policiales como el asesinato de alguien o la catástrofe de un accidente o un incendio, presentaban particular interés por publicar una imagen. Estos son los casos en los que podemos ver un veloz accionar del equipo periodístico y editorial por obtener una imagen de la primicia.



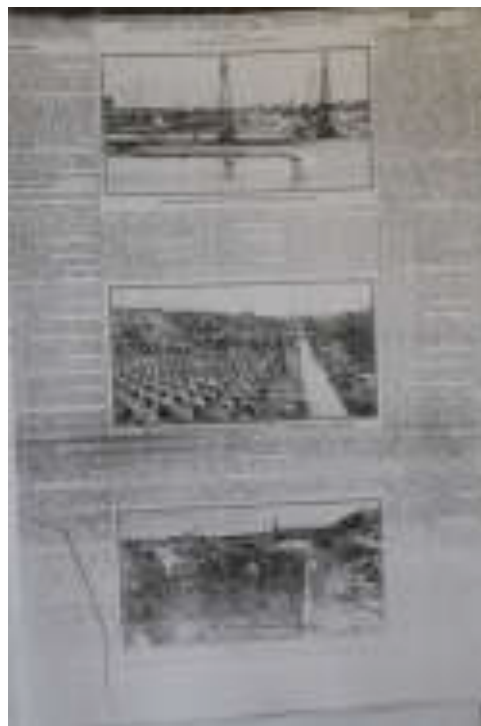
La Prensa 10 de Noviembre de 1909



La Nación 26 de Junio de 1902

Otra de las temáticas que presentaba especial atención para estos diarios era mostrar el crecimiento de la nación, sus valores anclados en el ejército, la escuela como organismos disciplinados, la cultura y otros aspectos que hacen grande y unifican a un país. Dentro de esta temática que hemos denominado “Ejército/Nación” encontramos gran cantidad de imágenes de todo tipo, entre ellas muchas fotografías que muestran el perfil de una nación en constante evolución.

Salvo en estos casos recién señalados, en términos generales la producción y publicación fotográfica de estos diarios se mantenía en mayor grado vinculada a largos procesos de producción



La Nación Lunes 3 de agosto de 1908 – “Nuevo puerto de Santa Fe”

de tomas y edición de imágenes dedicadas a noticias anacrónicas (“Colegio Militar”¹⁹⁴) en las que no predominaba el carácter de primicia del hecho. Este tipo de notas son las que abundan en imágenes y forman parte de un informe especial en el caso de la Prensa o del Suplemento Ilustrado de los jueves de La Nación.

El espacio y la función de la imágenes fotográficas en los diarios de aquellos primeros años del siglo XX es un campo de pleno crecimiento pero de escasa innovación que irá mutando lentamente de acuerdo a las demandas y respuestas por parte del público. La inclusión de imágenes fotográficas en los diarios argentinos comienza a dar sus primeros pasos de manera moderada, superando todavía en los primeros años de 1900 algunas dificultades técnicas tanto en la producción como en la reproducción de imágenes, pero principalmente su participación en estos medios masivos se encontrará ligada a una transformación de estilo, de modelo periodístico a partir de la consolidación y expansión del modelo Norteamericano como referente del nuevo periodismo masivo que incorpora nuevas estéticas y recursos retóricos.

Bajo esta tensión planteada por mantener un viejo modelo de prensa y el inminente cambio que reclamaba nuevas formas para nuevos públicos los diarios se lanzarán a la búsqueda de la utilización de la imagen fotográfica sin un objetivo demasiado claro que aparentemente estaría más vinculado a la idea de mostrar el mismo grado de evolución que sigue la prensa mundial y de ofrecer las tan codiciadas imágenes fotográficas que se muestran como una ventana al mundo y que ya en esos años tiene una fuerte demanda por parte del público en general, que a un recurso periodístico- comunicativo que con claros conocimientos sobre sus posibilidades noticiosas y objetivos periodísticos particulares decidiera valerse de las propiedades únicas que brinda la fotografía.

¹⁹⁴ Nota ya citada en la página 66 dentro de este capítulo que comenta sobre el accionar de esta institución. Encontramos muchísimas otras notas similares a estas que hacen uso de fotografías.

CONCLUSIÓN

En el recorrido expuesto en este trabajo pudimos ver como la prensa y la imagen fotográfica en un principio disociadas - luego para principios del Siglo XX unidas- fueron evolucionando en relación a su apertura o democratización abarcando una mayor y ecléctica cantidad de público al ritmo de los cambios sociales, ideológicos, políticos culturales y tecnológicos impulsados por el Estado y la burguesía en distintas etapas.

Claramente como ya lo expusiéramos en páginas anteriores, el protagonismo y desarrollo de la prensa y la fotografía estuvo íntimamente relacionado con los sucesos acontecidos en Europa que dieron forma y guiaron el curso económico, cultural occidental en la formación de los Estados modernos repercutiendo directamente en nuestro país. De esta manera, como lo explica Julio Moyano en su trabajo *“Prensa, modernidad y transición: problemas del periodismo argentino en el siglo XIX”* (2008), la prensa argentina en sus inicios hará un esfuerzo por adaptar un modelo europeo con siglos de desarrollo a una estructura social aún no preparada para el mismo.

Desde nuestro punto de vista la introducción de la fotografía en nuestro país transita un camino similar de adaptación “forzosa” en el sentido de que a diferencia de lo sucedido en Europa, no existió en nuestro territorio un proceso estético evolutivo que derivó en el dispositivo fotográfico como nuevo medio de expresión dentro de una controversial discusión sobre la identidad del arte y la participación de nuevos grupos sociales en la esfera artística y el rol del artista en la obra de arte. La inserción del dispositivo tecnológico en Argentina se dio como el de un paquete tecnológico cerrado que vino acompañado por sus modos de uso y por sus modelos estéticos que determinaban la práctica.

A esto debemos sumarle que en nuestro país la mayoría de los ejecutantes de esta nueva técnica durante sus primeros 60 años provenían del extranjero, principalmente de Europa dando como resultados usos y prácticas similares en los dos continentes que no se caracterizaban, principalmente a lo que hace a las fotos documentales, por una nueva búsqueda expresiva del dispositivo sino más bien por llevar acabo el fin por éste ya impuesto. La sociedad Rioplatense de principios de siglo no contaba con una fuerte influencia de una tradición, de una cultura nativa que pudiera ejercer una influencia estética en la imagen como lo pudo haber hecho quizás en países donde se desarrollaron importantes culturas autóctonas como en México o Perú y cuya

influencia se mantuvo luego de las conquistas y las guerras de independencia. Sin poder considerar cual podría ser el grado de influencia de estas culturas sobre las prácticas fotográficas creemos importante destacar el carácter homogéneo y hegemónico que tuvo en nuestro país el modelo estético- tecnológico europeo en el uso de este dispositivo al momento de capturar imágenes, de construir una mirada.

Esta mirada fotográfica estaba alentada por un fervor tecnista que se preocupaba por lograr imágenes miméticamente correctas, como espejos de la realidad donde el fotógrafo y su cámara sólo figuraran como testigos, adquiriendo valor a través de la perfección de la imagen “mecánicamente” lograda, mas que por plasmar una forma del decir, un recurso expresivo que le permitiera al fotógrafo plantear sutilmente su mirada sobre aquello que se disponía a capturar. La fotografía encontraban su espacio identitario reasaltando sus principales características: su mimesis con la realidad, su objetividad, su indiscutible impronta indicial, que la diferenciaban de las otras técnicas de reproducción de imágenes. Virtudes únicas e inigualables, inherentes de este dispositivo mecánico que se constituía como tal y alcanzaba sus pretensiones representativas exponiendo estas características sin mostrar mayores ambiciones que lo llevaran a incursionar en otros recursos que pudieran entrar en contradicción con estos valores propios. Es quizás en la foto retrato – como mostramos en el primer capítulo de este trabajo- donde el rol del fotógrafo adquiere una participación más explícita, si se nos permite decir, en el juego con la luz, la elección de la pose del retratado, la vestimenta y la construcción de un escenario. Pero las imágenes que persiguen fines documentales, en las que la extrema objetividad exigida como su principal característica sólo puede ser lograda por la foto, la participación narrativa del fotógrafo queda velada y reducida a la elección de los motivos y a una serie muy limitada de encuadres propios, aptos para mostrar de la mejor manera aquello que se decide testimoniar.

Estas son las características predominantes en la incipiente fotografía publicada en la prensa diaria durante los primeros años del siglo XX. Durante estos primeros años del nuevo siglo, con un periodismo enmarcado en un proceso de lenta mutación de un modelo europeo practicado durante años hacia el nuevo modelo de prensa Norteamericano, vemos aparecer tímidamente a la fotografía en la sección informativa de los diarios con una estética y motivos muy ligados al retrato y las fotos de paisajes, documentales cumpliendo funciones más cercanas al apoyo de la noticia que a una función informativa, sin aportar demasiados datos y valiéndose de su impronta indicial para resaltar la presencia del diario en el lugar de los hechos, utilizar su fuerza de

“realidad” y verosimilitud y enaltecer a ciertos personajes ilustres de la época. A pesar de este contexto innovador de apertura a los cambios, las imágenes fotográficas publicadas en la sección informativa, en el cuerpo central del diario, continuarán manteniendo un parámetro estético de la imagen que no cambiará en grandes aspectos respecto de los últimos 40 años del siglo XIX.

Podemos sostener que en ese período, en especial entre 1880 y 1910 los avances tecnológicos que habilitaban nuevos usos tanto en la prensa como en la fotografía fueron más veloces que su propia utilización o práctica exploratoria que permitiera desarrollar nuevos recursos expresivos. Anclados en viejas prácticas estéticas culturales los cambios introducidos en cada uno de los campos se dieron muy lentamente enmarcados en un proceso paulatino de transformación tutelado por las demandas del mercado¹⁹⁵.

Lo que buscamos señalar es que los equipos fotográficos utilizados por estos fotorreporteros en los primeros años del siglo XX – como ya marcáramos anteriormente - habían ganado en los últimos 20 años una gran sensibilidad a la luz gracias a los avances técnicos de los materiales sensibles así como de los lentes que permitían sacar fotos en movimiento o con poca luz lo cual, entre otras cosas, hacía dispensable al trípode brindando mayor libertad de movimiento e independencia al fotógrafo. Sin embargo vemos que la composición de sus imágenes en relación a los planos y los ángulos de toma entre otros posibles recursos expresivos no varía mucho de las primeras imágenes logradas 30 o 40 años antes. De esta manera podemos señalar que la disposición y elección del fotógrafo al tomar la imagen tenía que ver en estos casos más con una cuestión estética- ideológica ligada a la tradición del oficio, quizás a las prácticas del retrato y la fotos naturistas, costumbristas, documentales donde predominaba ese aspecto estático y generalmente impersonal, que a una imposición escénica limitada por la técnica. Se puede ver claramente una imposibilidad conceptual no sólo de representar el movimiento a través de las imágenes fotográficas que constantemente tienden a ser posadas y estáticas sino también una dificultad o una falta de intención de hacer uso de la cámara como un elemento expresivo que exceda su carácter documental indicial.

Queda con esto evidenciado el postulado de Flichy en su trabajo “*Una historia de la comunicación moderna*” (1993), en el que plantea la correspondencia entre una

¹⁹⁵ Vale aclarar que esto no sólo se puede ver en la prensa y la fotografía si no en diferentes medios que desde su nacimiento buscan su lugar en la sociedad

técnica y las mentalidades de la época que la rigen. Según este autor en la evolución y conformación de los medios de comunicación no encontramos un determinismo técnico que se imponga sobre los usos propuestos para ese medio, si no más bien una interpenetración entre la técnica y lo social es lo que nos da como resultado la conformación y consolidación de un medio.

En el caso de la fotografía esta interpenetración se da de manera muy interesante, predominando o haciéndose más fuerte por momentos la técnica que parecerían guiar la práctica y en otros los usos desarrollados una vez que el dispositivo pasa a manos de los consumidores. Pero más allá de este juego de apariencia donde un aspecto se hace más fuerte que el otro no hay dudas de que el desarrollo del medio se da de manera indisociable entre la técnica y los usos.

Si bien, como este autor señala, la fotografía se desarrolló fuertemente en el espacio privado de la mano del retrato y - luego de los avances tecnológicos de fines de siglo XIX- con la fotografía de aficionado (ambas prácticas cercanas al campo artístico), los postulados planteados por el Estado francés, para este nuevo dispositivo, se enfocaron en el importante aporte que la fotografía de tipo documental, testimonial y científica podría brindar como herramienta al servicio de la razón y el conocimiento, imponiendo así un uso del nuevo dispositivo productor de imágenes ligado a una lógica propia de las reformas del espacio y del tiempo que se manifestaron a través de la racionalidad, la simplicidad y la universalidad, aplicadas a fines del siglo XVIII en Europa, sobre el calendario, el sistema métrico y el idioma.

Modelada por el racionalismo de la ilustración, podríamos decir que la incursión de la fotografía documental vendría a cumplir con estas tres características sometiendo a la imagen a una voluntad de unificación donde la objetividad reina. Apoyándose en sus virtudes mecánicas que permiten registrar de forma unívoca las imágenes, la fotografía documental desde sus inicios y durante largos años se desarrolla bajo los lineamientos de la racionalidad buscando suprimir los rasgos subjetivos propios de las imágenes artísticas y generando un patrón de visualidad estandarizado.

Por lo tanto y a diferencia de lo que ocurre en el ámbito privado, la fotografía de tipo documental tomada por la prensa de estos primeros años del siglo XX sigue la estética y los objetivos planteados por los primeros fotógrafos documentalistas que buscan cumplir con una función testimonial en términos de pura objetividad.

En cuanto a las razones que impulsaron a los diarios a incluirlas a partir del siglo XX debemos tener en cuenta la proliferación del nuevo público y la necesidad de

convertir a estos en nuevos lectores, en nuevos clientes. En esta búsqueda de acercamiento a estos nuevos lectores intentando a la vez mantener satisfecho al público tradicional, la imagen pudo haber funcionado como un recurso conciliador atractivo que cargaba tanto con una impronta tecnológica evolutiva propia del nuevo periodismo en continuo progreso como con un mensaje condensador de sentido, de simple lectura que sirviera (conjuntamente) como anclaje y apoyo de la crónica.

“Todos aquellos que pueden leer los textos no los leen de la misma manera y existe una gran diferencia entre los letrados virtuosos y los lectores menos hábiles, obligados a oralizar lo que leen para poder comprenderlo, cómodos únicamente con ciertas formas textuales o tipográficas.”¹⁹⁶

Esta cita tomada del libro de Roger Chartier *“El mundo como representación”* (2005) donde el autor hace referencia a la apertura de la lectura en Francia en el siglo XVIII y las distintas formas en que los textos pueden ser leídos por lectores que no disponen de las mismas herramientas y que no tienen una misma relación con lo escrito, puede sernos útil para reflexionar sobre la inclusión de la imagen en las publicaciones de principios de siglo teniendo en cuenta que en esta época (principios del siglo XX) como ya dijimos, en nuestro país se da un movimiento social similar al citado por el autor en el que una gran masa de público recientemente alfabetizado se hace presente en la escena político económico social reclamando nuevos materiales de lectura que se adapten a sus usos y costumbres. Dentro de este contexto cultural la participación de las imágenes pudo haber cumplido la misma función – o una similar- a la que Chartier le adjudica a la lectura en voz alta, en la necesidad de oralizar como un mecanismo que facilita la comprensión del material de lectura para este ecléctico público que va creando sus primeras herramientas de lectura.

Creemos que la presencia de imágenes que acompañaron las noticias pudo haber tenido esta función preformativa de la imagen, facilitando la lectura y la creación de sentido, ya que hace presente aquello de lo que se habla, para este nuevo público que se vuelca al consumo de los magazines, los libros azules y los diarios entre otras cosas por su precio accesible, su circuito de distribución y su formato.

Por otro lado y de manera menos ambiciosa, pero complementaria a lo antes dicho, podemos decir que la imagen fotográfica cumple una función de entretenimiento,

¹⁹⁶ Chartier Roger, *“El mundo como representación”*, 2005, Pág. 108

de armonización de las páginas, resalta las noticias o las publicidades dentro del manto gris de letras entre otros cambios que hacen a la concepción de un nuevo formato que va dejando atrás la estructura rígida del antiguo periodismo y el libro para transformarse en un estilo más amigable para los lectores.

La participación de las imágenes en las publicaciones diarias forma parte de un proceso lento y cauteloso de evolución y transformación del periodismo hacia un nuevo modelo que se vale de diferentes recursos para lograr mayor diversidad de lectores en su búsqueda por aumentar la cantidad de venta de ejemplares y permanecer actualizado, alineado con las prácticas del periodismo de vanguardia. Dentro de este contexto de cambio en los diarios de larga tradición, las imágenes tendrán una leve participación en el cuerpo principal de la publicación y se utilizará, en algunos casos, como en el de La Nación, un suplemento que permita experimentar más libremente con la imagen sin poner en riesgo el carácter serio del diario. Es quizás bajo esta misma idea metodológica ambigua- ya que a pesar de estar inmersa en un marco de cambios tiende a preservar las formas-, que las imágenes se acotan a mostrar objetivamente, sin ningún tipo de intencionalidad por parte del fotógrafo, delegando en la palabra toda la responsabilidad de construir el argumento.

Será recién a partir de fines de la década de 1910 que la fotografía logra una mayor y regular participación en la prensa diaria argentina, principalmente en los nuevos diarios vespertinos como La Razón fundado en 1905, que con otro perfil mucho más ligado al periodismo norteamericano de vanguardia y sin contar con una gran tradición histórica -periodística que pudiera entrar en contradicción con la adopción del nuevo modelo -puesto que tenían pocos años encima- utilizan la fotografía de manera más similar a su función actual.

BILIOGRAFÍA

- AAVV: *La Nación un siglo en sus columnas*. Edición extraordinaria del diario en conmemoración de sus cien años. Buenos Aires 4 de enero de 1970
- AAVV: *La fotografía en la historia Argentina*. Tomos I, II, III y IV. Edición extraordinaria del diario Clarín. Buenos Aires 2005
- AMAR, JEAN PIERRE: *El fotoperiodismo*. Editorial La Marca, Buenos Aires 2000
- ALEXANDER, ABEL Y CUARTEROLO ANDREA: “La Razón, un siglo de periodismo” en: *Historias de la ciudad* N 32, agosto de 2005
- ARFUCH, LEONOR: “La imagen performativa” en: ARFUCH, L. y DEVALLE, V., *Visualidades sin fin*. Editorial Prometeo, Buenos Aires, 2009.
- BARTHES, ROLAND: *Lo obvio y lo obtuso*. Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, 1986.
- BARTHES, ROLAND: *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008.
- BENJAMIN, WALTER: *Sobre la fotografía*. Editorial Pre- Textos. Cuarta edición 2008
- BARBIER, FREDERIC Y BERTHO LAVENIR, CATHERINE: “La editorial del Antiguo Régimen (1751 – 1870): el modelo francés”, “Europa y la prensa” y “Lo impreso, la revolución y la participación política (1790 – 1820)” en: *Historia de los medios de Diderot a Internet*. Ed. Colihue, Buenos Aires 1999 pp. 23-91
- CALÓN, MARIO: *Imagen de arte/imagen de información*. Ed. Atuel, Buenos Aires 1995
- CHARTIER, ROGER: *El mundo como representación*. Editorial Gedisa, Barcelona 2005
- CASABALLE, AMADO B. Y CUARTEROLO, MIGUEL ANGEL: *Imágenes del Río de La Plata. Crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940*. Buenos Aires, Editorial del Fotógrafo, 1985. Segunda edición.
- CUARTEROLO, ANDREA: “El retrato fotográfico en el siglo XIX: El discreto encanto de la burguesía”. En *historias de la ciudad*. Una revista de Buenos Aires. Año VI N 28, pp. 6-16
- CUARTEROLO, ANDREA: *El ojo de la historia. Un siglo y medio de fotografía periodística argentina*. Ensayo
- CUARTEROLO, ANDREA: “El siglo de la imagen”:Revista INFOfoto n 12, diciembre del 2000
- CUARTEROLO, ANDREA: “La muerte a cinco columnas: Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata” en: *Revista Historias de la ciudad*, Año VII, n 35, marzo 2006
- CUARTEROLO, ANDREA: “La muerte ilustre”. Fotografías mortuorias de personajes públicos en el Río del la Plata. Artículo publicado en RODRIGUEZ, David y Limbergh HERRERA (copiladores) *Imagen de la Muerte*, Lima Universidad Mayor de San Marcos, 2007, pp. 83- 105.

- DUBOIS, PHILIPPE: *El acto fotográfico*. Editorial La Marca Editora, Buenos Aires, 2008.
- DUBOIS, PHILIPPE: “Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general. Video y teoría de las imágenes”. En: *Video, cine, Godard*. Libros del Rojas, Buenos Aires 2001
- ECO, UMBERTO: *Tratado de semiótica general*. Editorial Lumen, Barcelona, 1988.
- FRÉUND, GISÉLE: *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gilli/Mass Media, México, 1993.
- FORD, ANÍBAL; RIBERA, JORGE B.; ROMANO, EDUARDO: *Medios de comunicación y cultura popular*. Editorial Legasa (Colección Omnibus), Buenos Aires, 1987.
- FLICHY, PATRICE: *Una Historia de la Comunicación Moderna*. Ed. G. Gili México 1993.
- GALVÁN MORENO, C: *El periodismo argentino*. Ed. Claridad, Buenos Aires, 1944
- GOMEZ, JUAN: *La fotografía en la Argentina. Su historia y su evolución en el siglo XIX, 1840 – 1899*. Temperley, Abadia Editora, 1986.
- HABERMAS, JURGEN: *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Ed. G. Gili Barcelona 1994
- LOBATO, MIRTA ZAIDA: *La prensa Obrera. Buenos Aires y Montevideo, 1890 -1958*. Ed. Edhasa, Buenos Aires 2009.
- MALOSETTI COSTA, LAURA Y GENÉ, MARCELA: *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Editorial Edhasa, Buenos Aires 2009
- MOYANO, JULIO: “La prensa en Entre Ríos, 1849- 1861. Un modelo conceptual para el análisis de la evolución de la prensa periódica argentina aplicado a un momento crítico de su historia”. Tesis de grado. Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos, Paraná, 1994.
- MOYANO, JULIO: “Prensa, estado y sociedad civil en Argentina. Los comienzos (hasta 1848)”. Ensayo. Paraná, 1995. Inédito.
- MOYANO, JULIO: “Prensa argentina del siglo XIX: elementos para su análisis”. Actas del IV Congreso Argentino de semiótica, Septiembre de 1995, y en las Segundas Jornadas Regionales y Primeras Regionales “Pensar, Hacer y Comunicar la Historia”, Octubre de 1995
- MOYANO, JULIO: “Prensa, modernidad y transición: problemas del periodismo argentino en el siglo XIX”. Cap. 1 Buenos Aires, 2008. Páginas 42 a 94
- OJEDA, ALEJANDRA: “De la arenga Faccional al Reclame Publicitario” en: *Revista Pensar la Publicidad*, n 2, Barcelona 2010
- OJEDA, ALEJANDRA: “Evolución del Diseño Gráfico en el diario La Nación entre 1862 y 1902” Tesis de grado. Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos Paraná, Marzo de 1996
- OJEDA, ALEJANDRA “La indicialidad como valor de verosimilitud”, para el Seminario La imagen en las Ciencias Sociales, Doctorado en Ciencias Sociales, UBA, 2009
- PIERCE CHARLES S.: *Fragmentos de Obra Lógica Semiótica*. Ed. Taurus, Madrid 1987
- PIERCE CHARLES S.: *Fragmentos de La Ciencia de la Semiótica*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires 1978

- RIOBÓ, JULIO: *La daguerrotipia y los daguerrotipos en Buenos Aires, Crónica de un coleccionista*. 1949.
- RIVERA, JORGE: “La forja del escritor profesional (1900 – 1930)”. “Los escritores y los nuevos medios masivos”. “Cine y escritores pioneros” y “El auge de la industria cultural (1930 – 1955)” en: *El escritor y la industria cultural*. Ed. Atuel, Buenos Aires 1998, pp. 33-127
- RIVERA, JORGE: *El Folletín*. Centro editor de America latina, Colección La vida de nuestro pueblo, cap. 21. Buenos Aires 1982
- VAZEILLES, JOSÉ G.: “La estructura agroexportadora” en *Historia Argentina. Etapas económicas y políticas 1850- 1983*. Editorial Biblos, Buenos Aires 2000, pp. 45 - 63
- VARESE, JUAN, A.: *Historia de la fotografía en el Uruguay. Fotógrafos de Montevideo*. Editorial Banda Oriental, Montevideo.
- SONTAG, SUSAN. *Sobre la fotografía*. Editorial Alfagura, Buenos Aires 2006
- SONTAG, SUSAN. *Ante el dolor de los demás*. Ed. Alfaguara, Buenos Aires 2003
- SAITTA, SYLVIA: “La arena del periodismo” en: *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires 1996. pp. 27- 54
- SARLO, BEATRIZ: “Los lectores: una vez más ese enigma” y “Las revistas y sus escritores” en: *El imperio de los sentimientos*. Ed. Catálogos, Buenos Aires 1985, pp. 19-50
- SARLO, BEATRIZ: “Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica”, “Arlt: la técnica en la ciudad” y “Divulgación periodística y ciencia popular” en: *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires 1992, pp. 9-64
- SZIR, SANDRA M.: *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 *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*, colección Investigaciones de la Biblioteca Nacional, Teseo, 2009.
- VERÓN, ELISEO: *La semiosis social*. Ed. Gedisa, colección El mamífero parlante, argentina 1987

Artículos y trabajos teóricos

- AQUILANTI, LUCIO F. “El renacer de la imprenta en las misiones guaraníes”
<http://www.t-convoca.com.ar/pdf/aquilanti.pdf>
- ALEXANDER, ABEL “Informe fotográfico” Buenos Aires 26 de Mayo 2007
<http://www.museoroca.gov.ar/articulosytrabajos/InformeFotograficoAlexander.pdf>
- BELLINDO GANT, M. LUISA “Fotografía latinoamericana. Identidad a través del lente” Artigrama, núm. 17, 2002, 113-126 — I.S.S.N.: 0213-1498
<http://www.unizar.es/artigrama/pdf/17/2monografico/05.pdf>
- CASABALLE, A. BECQUER “Los 120 años de los objetivos Carl Zeiss” Revista Foto Mundo Septiembre 2010 N 501
http://www.fotomundo.com/nota.php?id=1519#Scene_1
- CASABALLE, A. BECQUER “170 años de fotografía en América del Sur” Revista Foto Mundo Mayo 2010 N 497
http://www.fotomundo.com/nota.php?id=1469#Scene_1
- CASABALLE, A. BECQUER “ 1839” Revista Foto Mundo. Sin reg. de fecha y número
http://www.fotomundo.com/nota.php?id=779#Scene_1
- CASABALLE, A. BECQUER “160 años de fotografía Argentina” Revista Foto Mundo. Sin reg. de fecha y número
<http://www.fotomundo.com/nota.php?id=450>
- GARGUREVICH REGAL, JUAN “Del grabado a la fotografía. Las ilustraciones en el periodismo peruano”
http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/san_marcos/n24_2006/a06.pdf
- FERRARI, ROBERTO “Los libros con fotografías montadas, un encuentro secreto”
<http://www.alada.org.ar/publicaciones10.html>
- FERRARI, ROBERTO A. Y MEDAN DIEGO “El contrato de Niepce- Daguerre en torno a los orígenes de la fotografía y su redescubrimiento en Argentina” Julio 2009
<http://www.fotohistoria.net/EL%20CONTRATO%20NI%C3%89PCE-DAGUERRE.htm>
- MAGHENZANI, LILIANA Y CASTRILLON, ERNESTO “Cuando la imagen es noticia” Diario La Nacion 30 de diciembre de 2007
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=974048
- NULLVALUE “Los linotipos tienen su historia” Diario El tiempo. Colombia, 16 de diciembre de 1992 <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-259181>
- OGANDO, MÓNICA “El Mosquito” en Historia de Revistas Argentinas. Tomo IV (AAER.) Extracto <http://www.learevistas.com/notaHistoria.php?nota=10>
- PINGNATELLI, ADRIÁN I. “Caras y Caretas” en Historia de Revistas Argentinas. Tomo II. AAER

PACHECO, MARCELO E. "Cándido López" _contenidos fueron extraídos del libro "Cándido López" Ediciones Banco Velox.

http://www.imageandart.com/tutoriales/biografias/candido_lopez/

SÁNCHEZ ZINNY, FERNANDO "El telégrafo mercantil redivivo" Diario La Nación 9 de enero de 2004 http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=565179

SOBRERO DE VALLEJO, NANZI "Las primeras ilustraciones en el Río de La Plata"

<http://www.bn.gov.ar/descargas/publicaciones/mat/FD5.htm>

SOBRERO DE VALLEJO, NANZI "El grito argentino y el valor de la imagen" diario El litoral, 8 de julio de 2006

<http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2006/07/08/culturadiario/CULT-01.html>

ZUSMAN, PERLA Y HEVILLA, CRISTINA M. "Las caricaturas periodísticas de finales de siglo XIX en la constitución de las fronteras del Estado Nación argentino" Revista Litorales. Año 4, n°5, diciembre de 2004. ISSN 1666-5945

http://litorales.filo.uba.ar/web-litorales6/art1.htm#_ftn1

- Hemeroteca del Congreso Nacional: ejemplares microfilmados del diario La Nación 1900 – 1910
- Hemeroteca de la Biblioteca Nacional: ejemplares de La Prensa
- Hemeroteca José Hernandez: ejemplares microfilmados de los diarios La Prensa 1900 – 1910 y La Razón 1905 - 1910

Sitios online de consulta de imágenes

<http://www.fotohistoria.net/TUCUMAN.htm>
http://www.museoroca.gov.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=157
<http://www.abelalexander.com.ar/index.html>
<http://www.histarmar.com.ar/InfHistorica/BreveHistArqBsAs/BreveHistArqbase.htm>
http://letras-uruguay.espaciolatino.com/mastandrea/en_una_ciudad.htm
<http://www.contranatura.org/graficas/fotos/nadar/index.htm>
<http://users.telenet.be/thomasweynants/precursors.html>
<http://viejas-fotos.blogspot.com/2009/06/nadar-retratos-ii.html>
<http://www.antiquephoto.com/spip.php?page=recherche&recherche=St%C3%A9r%C3%A9o%20Spido%20Gaumont%20Tropical>
<http://www.fotoart.gr/fotografia/historia/lasprimerasfotos/index.html>
<http://www.fotohistoria.net/LA%20INUNDACION%20DE%201890.htm>
http://archivocuartero.8m.com/home_spanish.htm
http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/la_historieta_argentina_en_el_siglo_xix.html
<http://www.victorianweb.org/index.html>
<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=225>
<http://diarioshistoricos.blogspot.com/search/label/1894>
<http://www.revistacontratiempo.com.ar/elmosquito.htm>
<http://elpibeperonista.blogspot.com/2010/05/200-anos-algo-de-humor-grafico.html>
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1163382.planchecontact.fl.langES>
<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/3961.htm>
http://en.wikipedia.org/wiki/Diamond_Sutra
<http://www.bibliofilia.com/Html/galerias/imprentas/imprentas.htm>
<http://www.histarmar.com.ar/Pinturas/MethfesselAdolf.htm>
http://es.wikipedia.org/wiki/Jules_Ch%C3%A9ret
http://commons.wikimedia.org/wiki/Prilidiano_Pueyrred%C3%B3n
http://www.lagazeta.com.ar/litografia_rosista.htm
<http://www.temakel.com/ghdegparaguay.htm>
http://es.wikipedia.org/wiki/La_balsa_de_la_Medusa
<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=601571>

