

**Vistazo al pasado.**  
**Fotograbado y espectáculo en la historiografía visual de *Caras y Caretas* (1898-1910)**

**A glimpse into the past.**  
**Halftone and performance in the visual historiography of *Caras y Caretas* (1898-1910)**

**SANDRA SZIR**

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CONICET)  
Universidad Nacional de San Martín  
[sandraszir23@gmail.com](mailto:sandraszir23@gmail.com)

**RESUMEN**

Este trabajo explora la utilización de la imagen fotográfica en los primeros años del semanario popular ilustrado *Caras y Caretas*, publicado entre 1898 y 1939, en relación con contenidos del pasado histórico nacional. Se indaga en los modos cómo los artículos tratan discursiva y visualmente a las figuras individuales como San Martín o Rosas y sus imágenes, o acontecimientos como la conquista del desierto o la Semana de Mayo, a la vez que otro tipo de historias culturales, de costumbres como los antiguos carnavales. Recorre así las diversas estrategias y modalidades en las prácticas visuales comunicativas de *Caras y Caretas* que transitan de la utilización de la imagen en un sentido documental científicista a la recreación ficcional de acontecimientos históricos. Se muestra entonces el cruce cultural entre la apelación al pasado y la identidad nacional, la tecnología material moderna del fotograbado y la cultura visual masiva.

**Palabras clave:** revista ilustrada, historia nacional, fotograbado, cultura visual, cultura masiva

**ABSTRACT**

This work explores the use of the photographic image in the early years of the popular illustrated weekly *Caras y Caretas*, published between 1898 and 1939, in relation to content from the national historical past. It investigates the ways in which the articles discursively and visually treat individual figures such as San Martín or Rosas and their images, or events such as the conquest of the desert or Semana de Mayo (May Week), as well as other types of cultural stories, customs like the old carnivals. It thus covers



the various strategies and modalities in the visual communicative practices of *Caras y Caretas* that move from the use of the image in a scientific documentary sense to the fictional recreation of historical events. Then it shows the cultural crossover between the appeal to the past and national identity, the modern material technology of halftone and the mass visual culture.

**Keywords:** illustrated magazine, national history, halftone, visual culture, mass culture



## **Introducción**

La heterogeneidad social y cultural resultado de la inmigración aluvional desde la segunda mitad del siglo XIX y de comienzos del XX produjo una diversidad identitaria que el aparato de simbolización del estado argentino intentó contrarrestar, con sus variaciones temporales, recurriendo a una “invención de la tradición” (Hobsbawm y Ranger, 2002 [1983]) La historia erudita, así como otras apelaciones al pasado desde la literatura, la prensa u otras tribunas de la intelectualidad reconstruyeron y a la vez construyeron escenarios, relatos y actores nacionales con la función de cohesionar simbólicamente a una sociedad que consideraron necesario amalgamar. Las creencias y valores que establecían lazos con el pasado derivarían en un nacionalismo sustantivo (Romero, 2014) que se expresó a través de la educación, las fiestas patrias, el ejército, los discursos en libros, prensa periódica e imágenes (Bertoni, 2001).

Por efecto de la masividad de público que habían alcanzado hacia fines del siglo XIX las publicaciones periódicas, diarios y revistas, devinieron soporte privilegiado para representaciones literarias o visuales que apelaban a narrativas de identidad nacional. Las imágenes en sí mismas resultaron particularmente porosas y atractivas para cristalizar esos contenidos, apoyados por las transformaciones tecnológicas que experimentó la cultura impresa en el tránsito del siglo XIX al XX con novedosos procesos de impresión y reproducción de imágenes que renovaron libros y publicaciones y sus modos de visualidad. La extendida capacidad de difusión visual potenció la perspectiva de representar el pasado y transmitirlo a públicos más amplios a través del emplazamiento de grabados y fotografías en los impresos, mientras que otros medios más tradicionales -pinturas, esculturas monumentales-



reconfiguraron sus usos para las necesidades narrativas y pedagógicas de las políticas nacionales.<sup>1</sup>

El campo de las revistas ilustradas permite explorar precisamente los vínculos entre la cultura visual popular, el discurso de las revistas en relación a la historiografía erudita y las representaciones de la historia. El caso de *Caras y Caretas* por su extensa difusión y popularidad (Szir, 2011), habilitó su conformación como soporte distintivo para representar y comunicar ideas e historias sobre el pasado nacional, sin omitir tensiones y divergencias en la construcción de sentido de conflictos y debates políticos pasados y reactualizados. Interrogarnos por los modos discursivos y visuales por los cuales el semanario *Caras y Caretas*, como primera publicación periódica ilustrada de carácter masivo en la Argentina, construyó una imagen del pasado nacional nos conduce a observar un tipo particular de “historiografía pictórica” (Maurer, 2013), aquel que se manifiesta en las fotografías que se multiplicaban en las páginas de la publicación, y rastrear las formas de intervención de lo visual en el discurso histórico. Si bien las respuestas conclusivas acerca de cómo la circulación de imágenes afectó las maneras de procesar e interpretar el pasado pueden resultar difusas, los estudios de la cultura visual subrayan la relevancia de las representaciones como construcciones que no constituyen meros suplementos que ilustran el conocimiento, sino que conforman, ordenan y proyectan sentido en sus propios términos visuales con capacidad propia y autonomía epistemológica (Mitchell, 2019). ¿Cuáles son entonces las modalidades en las cuáles la historia emerge en las páginas del semanario y en qué medida las nuevas tecnologías de reproducción de imágenes, la fotografía y el fotograbado de medio tono (*half-tone*) intervinieron en la mirada del pasado?

El semanario popular ilustrado *Caras y Caretas*<sup>2</sup> que comenzó a publicarse en Buenos Aires en octubre de 1898 se consolidó rápidamente como medio de comunicación masivo poniendo al alcance de un amplio público una abundante cantidad de información de actualidad nacional e internacional, ficción literaria, humor, curiosidades, noticias sociales, modas, divulgación científica. Con innovaciones materiales y una profusión visual mayor que las publicaciones ilustradas precedentes describió durante cuarenta años la vida social local y

---

<sup>1</sup> Me refiero al amplio movimiento que a fines del siglo XIX y comienzos del XX tuvo como una de sus manifestaciones, para la instauración de sentimientos nacionales, programas educativos para las escuelas, enseñando lengua, historia y geografía nacionales, así como la difusión de símbolos y representaciones patrióticas, la llamada “pedagogía de las estatuas”. Un ejemplo de este programa proviene de los influyentes escritos de Ricardo Rojas como *La restauración nacionalista: informe sobre educación*, Buenos Aires, 1909.

<sup>2</sup> *Caras y Caretas* fue fundada en Buenos Aires por el periodista español Eustaquio Pellicer, el escritor José Sixto Álvarez –conocido como Fray Mocho– y el ilustrador Manuel Mayol. Contó con la colaboración de numerosos escritores como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga o Francisco Grandmontagne, entre otros. Como colaboradores artísticos se encuentran las firmas de José María Cao Luaces, Mario Mayol, Aurelio Giménez, Francisco Fortuny, Arturo Eusevi, Mario Zavattaro, Alejandro Sirio y otros, acompañados por el equipo de fotógrafos que proveían los insumos que cubrían la actualidad visual.



representó, como dispositivo, la modernidad contemporánea (Romano, 2004; Rogers, 2008; Szir, 2009, 2011). En este conjunto de contenidos misceláneos, yuxtapuestos y fragmentados en los que el semanario se afirmaba como una expresión del presente en su pretensión de ocuparse de “todo del día, todo de la vida, a fin de que en la nota seria o en el pellizco irónico, sintiera el público que iba alguna cosa suya, recién gozada o sufrida, recién vista u oída”,<sup>3</sup> se entrecruzó, sin embargo, la nación y su historia. Por su alcance de público masivo y diverso, su larga existencia y por el carácter de originalidad local que se le atribuyó (Prieto, 1988: 41), *Caras y Caretas* resulta un archivo apropiado para indagar la cultura visual y las identidades nacionales.

En la trama de sentidos expresada en textos e imágenes en *Caras y Caretas* la fotografía cumple un rol singular. Materializa una visión en la que se entretejen distintos estilos y tradiciones historiográficas. Fuera de una mirada romántica y heroica, se alternan desde textos que provienen de prácticas eruditas, un vocabulario informado por el positivismo arraigado en diversas disciplinas a fines del siglo XIX, (Devoto y Pagano, 2009 hasta una historia como relato de “curiosidades”, y una narrativa que descansaba en la iconografía y en otros usos de las imágenes fotográficas. La historia podía “verse” en el semanario, a veces apelando a representaciones imaginarias de hechos del pasado, pero por lo general a la reproducción de documentos, a los múltiples retratos de personajes públicos, a aspectos sociales y costumbristas de la historia. Los sentidos pueden ser variados, podía manifestarse la intención de preservar las pocas huellas de lugares históricos que los bandos triunfantes habían intentado borrar, registros archivísticos y documentalistas (aunque con reiteradas imprecisiones en los nombres o datos), o una pedagogía patriótica e identitaria que servía al presente político. Las imágenes permitían presentar una memoria visual y material de los objetos, edificios, escenarios, pero los temas de historia actuaban también como diversificadores de los asuntos que presentaba la revista, y le añadían erudición. Pero, al igual que sucedía con las imágenes de otras secciones, las fotografías espectacularizaban el pasado (Samuels, 2004). Por un precio accesible de pocos centavos, la historia, o las historias, visualizadas y mercantilizadas, se ponen en imagen en *Caras y Caretas*, junto con otras formas populares o institucionales de circulación de la historia en libros, junto con la parafernalia de efemérides históricas, rituales y símbolos patrióticos, programas escolares, entre otros (Bertoni, 2001).

### **Sucesos y actores sociales, iconografías y huellas materiales del pasado**

A partir del siglo XIX el periodismo en sus distintas manifestaciones se sumó al ejercicio de escritura sobre el pasado, junto con cronistas, viajeros, recopiladores de

---

<sup>3</sup> “Caras”, *Caras y Caretas*, año II, n° 53, Buenos Aires, 7 de octubre de 1899.



documentos, ensayistas, poetas, escritores, científicos sociales (Devoto y Pagano, 2009). Junto a ellos se dio un proceso de conformación de la especialización denominada historiografía erudita, en la que confluyeron el trabajo intelectual de sistemas y formas para narrar e interpretar el pasado, con metodologías, técnicas y herramientas diversas para operar con fuentes, por lo general escritas. La prensa de entonces, difundió temáticas históricas a través de debates políticos que acompañaban facciones apoyadas en diversas tradiciones o linajes que generaban un panteón o fundaban un relato de origen para la nación o la república. Algunos de estos títulos fundados por figuras del mundo intelectual y político publicaron documentos históricos que acopiaban coleccionistas y estudiosos, o reseñaban libros de autores de prestigio, y desarrollaron un interés archivístico, bibliófilo, paleográfico o numismático.<sup>4</sup>

Pero junto con estos periódicos que desplegaron colaboraciones eruditas y políticas se diseminó otro tipo de soporte y proyecto cultural, dirigido a un público más amplio y variado, las publicaciones periódicas ilustradas. Asociados con imágenes de retratos, paisajes o batallas, circulan también allí contenidos de historia combinados en géneros textuales diversos como crónicas de costumbres y anecdotarios, ligeras biografías o semblanzas, a menudo con exaltaciones heroicas o rescates evocativos de episodios, fechas, personajes o lugares significativos. Entre estas publicaciones se destacan *La Ilustración Argentina* (1881-1888), *El Sudamericano* (1888-1891) o *La Ilustración Sudamericana* (1892-1906) (Devoto y Pagano, 2009: 62). Aunque se separa de éstas por el formato más pequeño, un diseño y puesta en página variados, y mayor profusión visual, *Caras y Caretas* (1898-1939) puede inscribirse en esa genealogía.

En el conjunto de contenidos de *Caras y Caretas* las notas que refieren a aspectos del pasado local o internacional se despliegan en minoría en relación a las secciones que difundían asuntos vinculados a política, sociedad o distintos temas de actualidad local o internacional de interés general. Sin embargo, la revista publicó una diversidad de apelaciones al pasado a través de géneros textuales que recorren la biografía, la crónica, el relato histórico, o notas que registran la supervivencia de huellas materiales antiguas, las describe o valora en una operación de rescate, apoyada en la viabilidad del apunte fotográfico. La cronología de este análisis corresponde a los años de existencia del semanario y la elección de *Caras y Caretas* responde a la accesibilidad de la fuente en su totalidad y al sentido que la revista

---

<sup>4</sup> Puede citarse entre otras, el *Anuario Bibliográfico de la República Argentina* (1879-1887) editado por Alberto Navarro Viola, *El Plata científico y literario* (1854) dirigido por Miguel Navarro Viola, *Revista de Buenos Aires* (1863-1871) dirigida también por Miguel Navarro Viola junto con Vicente Quesada, la *Revista del Río de la Plata* (1871-1877), creada por Juan María Guitérrez, Vicente Fidel López y Andrés Lamas, *Revista del Archivo General de Buenos Aires* (1869-1872), creada por Manuel Ricardo Trelles, al igual que la *Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires*, la *Revista de Buenos Aires*, de Antonio Zinny quien contribuyó con otras obras. En la década del 80 se publicaron la *Revista Argentina* (1880-1882), la *Nueva Revista de Buenos Aires* (1881-1885).



pudo haber tenido en la generación operativa de un imaginario nacional debido a su popularidad y masividad.

En la diversidad de temas y enfoques con que el pasado es convocado en las páginas del semanario,<sup>5</sup> un conjunto significativo de artículos está consagrado a los hechos y actores de la emancipación nacional, principalmente a las figuras de San Martín y Belgrano. Junto a ellos, se encuentran episodios y actores de los sucesos y luchas políticas del siglo XIX que habían seguido a la independencia, páginas de la historia que suscitaban importantes pasiones y debates tales como el periodo rosista o la figura de Urquiza, enlazando estrechamente historia y política en las páginas de *Caras y Caretas*.

### *Héroes y figuras*

La figura de San Martín y los artículos a él dedicados pueden revelar los modos variados con los que el semanario evocaba la historia nacional, laudatorio por un lado hacia los actores que se estaban erigiendo como protagonistas, didáctico por el otro, aunque lejos del tono escolar incondicionalmente glorificador. Estas notas permiten a la vez indagar en los usos que la revista les daba a las imágenes fotográficas, con sentidos que oscilan entre la exaltación romántica de la figura y la pretensión documentalista, aunque con errores en los epígrafes o nombres propios. En “San Martín”<sup>6</sup> se narran aspectos biográficos de la vida del prócer remitiendo a la biografía de Bartolomé Mitre, “el trabajo más completo y desapasionado que hasta el día se haya realizado al respecto”.<sup>7</sup> Se refiere a la *Historia de San Martín y la emancipación americana* publicado en 1887 y reeditada en 1890, texto que, con su narrativa y aparato erudito, consolidó el lugar de San Martín en la cima del panteón nacional, más allá de los debates que siguió suscitando. Tres imágenes acompañan este breve texto que descubren un homenaje del presente y las huellas materiales que debían ser preservadas: una fotografía de los restos de la casa natal en Yapeyú, otra del “histórico pino de San Lorenzo” y, por último, el monumento a San Martín en Yapeyú que había sido recientemente inaugurado. Otros artículos se expresan de modo más apasionado y señalan que “como sombra de cuerpo que se aleja, cuanto más va transcurriendo el tiempo más crece la admiración por el primer guerrero de la epopeya argentina”,<sup>8</sup> y se extiende “la inmortalidad de su nombre” y el

<sup>5</sup> Por una cuestión metodológica y la voluminosidad de la fuente, para este artículo se han relevado los ejemplares correspondientes a los primeros doce años de *Caras y Caretas* (1898-1910) pero en algunos casos se revisaron algunos números hasta 1939, números Almanaque o los correspondientes a las fechas de la Semana de Mayo. De modo que, dado la cantidad de notas sobre temas históricos, para este ensayo se seleccionó una muestra significativa para su descripción y análisis tomando como corte cronológico el año del centenario por las lecturas históricas que suscitó.

<sup>6</sup> *Caras y Caretas*, año II, n° 34, Buenos Aires, 25 de mayo de 1899.

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> CABRIÓN (seudónimo de Rafael Barreda), “San Martín”, *Caras y Caretas*, año VIII, n° 347, Buenos Aires, 27 de mayo de 1905.



complemento de “la gran idea con la gigantesca acción.” Pero además de hacer referencia al texto de Mitre, el artículo menciona otra obra más reciente consagrada al Libertador, producida por el fundador y en ese momento director del Museo Histórico Nacional, Adolfo P. Carranza, (Carranza, 1905) obra de gran formato “adornada con multitud de grabados”. Además de la simultaneidad cronológica, este libro y la nota de *Caras y Caretas* comparten el impulso del profuso despliegue visual, en un corpus diverso de imágenes que propone una reseña gráfica. La componen reproducciones de pinturas de historia que con mayor o menor realismo construyeron la visualidad y el imaginario de los acontecimientos fundantes de la nación junto con algunos de sus retratos, así como imágenes de los monumentos erigidos en su honor. En efecto, las fotografías reproducidas, emplazadas junto a los textos, en un artículo de solo dos páginas, suman 18, siete corresponden a los monumentos en Yapeyú, Rosario, San Lorenzo, Lima, el Callao, siete reproducciones de pinturas, grabado o bocetos y retratos, las cuatro restantes. Las imágenes, sin color y de pequeño formato, agrisadas por el procedimiento fotomecánico, construyen una comunicación y una sucesión narrativa apoyadas en la materialidad tecnológica del fotograbado.<sup>9</sup> Algunas de estas imágenes eran obras de la colección del Museo Histórico Nacional (la miniatura de Tomas Wheeler,<sup>10</sup> el daguerrotipo de 1848, *El ejército de los Andes saliendo del Plumerillo*, boceto de José Bouchet de 1901, *El sueño de San Martín*, pintado por Sofía Posadas en 1900)<sup>11</sup> y su director consideraba el valor de su difusión como imprescindible. La edición a través de libros, revistas como *La Ilustración Histórica* funcionan como prueba de este pensamiento. *Caras y Caretas* conformaba así uno más de los canales a través de los cuales estas representaciones circulaban, y si tuvieron su eficacia se debió tal vez a las posibilidades de la fotomecánica y el carácter popular y masivo que alcanzó la revista a pocos años de comenzar a publicarse.

---

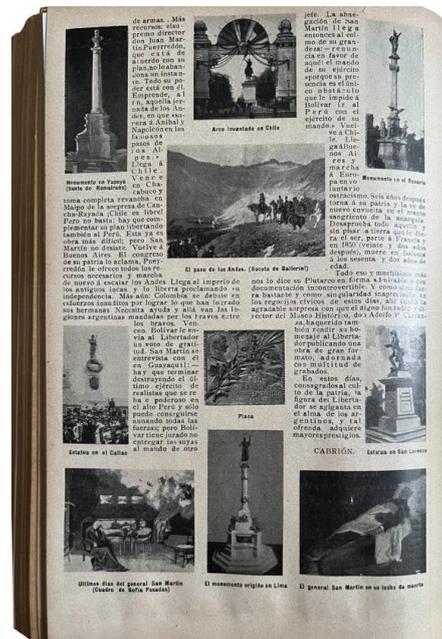
<sup>9</sup> Acerca de la utilización del fotograbado ver, entre otros, de Bonnie Brennen y Hanno Hardt (eds.), *Picturing the Past. Media, History and Photography*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1999.

<sup>10</sup> El texto de *Caras y Caretas* confunde el apellido por Whusen. Hay asimismo otros errores en el artículo, el conocido retrato de la bandera es atribuido a Pedro Blanque, aunque en realidad es un retrato anónimo y se cree que fue realizado por una maestra de dibujo de Mercedes, la hija de San Martín, en Francia.

<sup>11</sup> Agradezco a Sofía Oguic del Área de Archivo del Museo Histórico Nacional sus aportes en la identificación y datos acerca de estas imágenes.



## Vistazo al pasado. Fotograbado y espectáculo en la historiografía visual de Caras y Caretas (1898-1910)



Figuras 1 y 2. “San Martín”, Caras y Caretas, año VIII, n° 347, Buenos Aires, 27 de mayo de 1905

Cultura material tecnológica y representación de la historia interactúan a través del fotograbado y la iconografía como campo que relaciona interés académico y coleccionismo. El fotograbado de medio tono constituyó una de las grandes innovaciones tecnológicas en los medios impresos de fines del siglo XIX e implicó una transformación en los modos comunicativos y expresivos al punto de convertirse rápidamente en el modo dominante de comunicación visual en las páginas impresas de libros y publicaciones periódicas. A través de múltiples estrategias a lo largo de la publicación *Caras y Caretas* sitúa a la fotografía como evidencia de una verdad que no podía adulterarse y, sin embargo, en ocasiones la moldea y ajusta a sus necesidades discursivas, comunicativas o estéticas. Mostraba a través de la fotografía su disponibilidad tecnológica, inundando con ella las páginas gráficas. Buscaba así satisfacer las expectativas visuales de los lectores desafiando la autoridad tradicional de la palabra en la comunicación impresa, aunque las imágenes podían ser reconstrucciones ficcionales de un acontecimiento al cual la cámara no había tenido acceso (Caimari, 2004).

La técnica del bloque de medio tono, procedimiento fotomecánico establecido en la década de 1890, consiste en fotografiar el original con una trama de líneas horizontales y verticales paralelas que produce un negativo con una serie de puntos de mayor o menor tamaño que son percibidos en la reproducción como negros sólidos o grises variados. Este procedimiento brindaba la posibilidad tecnológica de la impresión conjunta de imagen y texto en la misma página, ya que el cliché resultado

anuario.



del fotograbado quedaba en relieve, al igual que el texto tipográfico.

Esta técnica fue la que inauguró el fotoperiodismo en la Argentina (Gamarnik, 2020), ya que durante el siglo XIX la reproducción en la imprenta de una fotografía resultaba muy costosa, o más económica pero de calidad poco satisfactoria y los acontecimientos se registraban por la vía de un artista cronista que dibujaba. La aplicación del fotograbado produjo un efecto en el trabajo periodístico y en los rasgos materiales de los propios periódicos a través de imágenes de actualidad, pero también, en el caso que nos interesa aquí, de reproducción de objetos, pinturas o documentos vinculados con la historia.<sup>12</sup>

Así resulta en “Las mocedades de San Martín”<sup>13</sup> donde el escritor y militar español amigo de Miguel de Unamuno, Juan Arzadun, apoya sus argumentos en la reproducción de los documentos que el artículo señala como pruebas visuales irrefutables. Escrito especialmente para *Caras y Caretas*, el artículo discute con las afirmaciones de Mitre y declara que a pesar de su “erudición pasmosa” éste presenta grandes lagunas en lo referido a la temprana actividad de la historia militar en España de San Martín hasta que embarca a Buenos Aires en 1812. A partir de documentos hallados en el archivo militar de Segovia, Arzadun aclara y completa las dudas acerca de aquel periodo de la vida del Gran Jefe, citando documentos “cuyas fotografías acompañan”.<sup>14</sup>

El campo particular que resulta compatible con las posibilidades tecnológicas de despliegue visual de *Caras y Caretas* en relación con la historia es la iconografía, desarrollado a través de los artículos de San Martín mencionados, y en otros sobre Manuel Belgrano,<sup>15</sup> Bernardino Rivadavia,<sup>16</sup> Justo J. de Urquiza,<sup>17</sup> Domingo F. Sarmiento,<sup>18</sup> y Juan Manuel de Rosas, así como otros en los cuales se destaca la acción de actores colectivos como la Junta Revolucionaria.

En el contexto de la apelación al pasado, *Caras y Caretas* destaca el peligro de la posible desaparición de las huellas materiales de la historia, que emergen allí bajo su mirada, acción periodística y cultural ya que la fotografía podía prevenirlo y ejercer

---

<sup>12</sup> El semanario organizó el primer plantel de fotógrafos conducido por el peruano Salomón Vargas. Pero también *Caras y Caretas* recibía y adquiría numerosas fotografías de profesionales y aficionados ajenos al plantel de la revista que enviaban imágenes de todo tipo de asuntos. En el tomo correspondiente a 1911 en el sumario pueden contarse más de 350 fotógrafos mientras que ilustradores no suman más de 20.

<sup>13</sup> Juan Arzadun, “Las mocedades de San Martín”, *Caras y Caretas*, año XIII, n° 639, Buenos Aires, 31 de diciembre de 1910.

<sup>14</sup> *Idem*

<sup>15</sup> “Las grandes figuras nacionales: El General Belgrano”, *Caras y Caretas*, año VI, n° 246, Buenos Aires, 20 de junio de 1903.

<sup>16</sup> “En memoria de Rivadavia”, *Caras y Caretas*, año XIII, n° 614, Buenos Aires, 9 de julio de 1910.

<sup>17</sup> Fray Mocho, “La muerte del General Urquiza”, *Caras y Caretas*, año II, n° 27, Buenos Aires, 8 de abril de 1899; “El centenario del General Urquiza”, *Caras y Caretas*, año IV, n° 159, Buenos Aires, 19 de octubre de 1901.

<sup>18</sup> “Sarmiento”, *Caras y Caretas*, año II, n° 49, Buenos Aires, 9 de septiembre de 1899.



un rol que posibilitara la restauración y educación, sugiriendo la noción de patrimonio. El caso de Rosas permite revisar la función, o las diferentes funciones, que el semanario otorgó a sus imágenes, el de registro documental pero también simbólico, notar las tensiones discursivas alrededor de su figura y a la vez, destacar el uso del pasado para impugnar acciones políticas del presente. En “Rosas. Lo que queda en pie”<sup>19</sup> el autor de la nota, Fray Mocho, cuestiona al intendente de Buenos Aires,<sup>20</sup> sin nombrarlo, que, “para festejar con criterio vengador el aniversario de un suceso político de relativa importancia” de nuestra historia, había empleado “la piqueta de sus peones” para demoler el antiguo caserón de Rosas. Indicaba el autor que mientras que en Europa esas piquetas oficiales removían la tierra para encontrar restos de edificios u objetos históricos, en la Argentina iban desapareciendo las huellas que conformaban la identidad de una sociedad que compartía un suelo y en algunos casos, características étnicas. En efecto, el 3 de febrero de 1899, aniversario de la derrota de Rosas en la batalla de Caseros, el alcalde de Buenos Aires demolió definitivamente la casa donde éste había habitado y gobernado y que había permanecido en pie con diversas funciones, en las actuales Av. Sarmiento y del Libertador, en el barrio de Palermo, a pesar de la caída de su ocupante en 1852. La demolición se organizó como espectáculo público, con luces y bengalas. *Caras y Caretas*, por lo general observadora de cuanto ocurría en Buenos Aires y crítica de algunos de las drásticas transformaciones operadas en nombre del progreso, señala aquí que la casa había escapado de la destrucción durante 47 años. Había sido salvada por las intervenciones de Mitre, Sarmiento y Avellaneda que en sus respectivos gobiernos la habían evitado, comprendiendo la elocuencia de los monumentos para contar aspectos de la historia. Si bien Fray Mocho califica a Rosas como “mañoso y taimado”, “orgullosos y brutales” y a toda su época como de un “barbarismo” con una “pampa reclamando a cuchillo sus derechos” sin “civilización” ni “generosidad”, sostenía que no había razón para que un espíritu que no era “ni de político, ni de historiador, ni de pensador, ni de nada”<sup>21</sup> demuela de un puntapié “algo que a los sabios del futuro les costará muchas vigiliadas reconstruir.” Afirma entonces que a modo de protesta *Caras y Caretas* pretendía reparar el daño “dejando constancia gráfica de todo aquello relativo a la época bárbara, que aún queda en pie en esta ciudad y sus alrededores.” De modo que los editores del semanario proponían el valor de la imagen fotográfica como documento ya que, concluye el artículo, quienes recorrían las páginas veían el registro de la casa destruida, pero además en otras imágenes, la casa natal de Rosas, la legación inglesa donde se refugió en la calle Bolívar, los calabozos de Santos Lugares, donde había estado en prisión Camila O’Gorman antes de ser ejecutada, el sitio por donde había pasado el ejército aliado

<sup>19</sup> Fray Mocho, “Rosas. Lo que queda en pie”, *Caras y Caretas*, año II, n° 18, Buenos Aires, 4 de febrero de 1899.

<sup>20</sup> Cargo que ocupó Adolfo Bullrich entre 1898 y 1902 durante la primera presidencia de Julio A. Roca. Bullrich fue el fundador de la casa de remates de bienes muebles e inmuebles, en parte de campos obtenidos de la Conquista del Desierto.

<sup>21</sup> Se refiere al intendente.



que lo derrotó, entre otras. También se reproducen algunos retratos, monedas, billetes. Señala la nota que se había hecho un gran esfuerzo acumulando los datos informativos necesarios con un móvil puramente histórico exhumando lo poco que quedaba de esa memorable época. Con respecto a los debates acerca de la época de Rosas habían aparecido recientemente aproximaciones que habían intentado, con documentos de archivos anteriormente poco abordados, interpretaciones comprensivas como las de Adolfo Saldías, *Historia de Rosas y su época* de 1881 y la de Ernesto Quesada, *La época de Rosas. Su verdadero carácter histórico* de 1886.

El artículo presentaba un total de veintiséis imágenes y el crédito señala *Fotografías de Caras y Caretas*. Este uso documentalista de las fotografías despliega otro aspecto en “Iconografía de Rosas”,<sup>22</sup> artículo asistido por dieciocho imágenes, principalmente retratos en formatos diversos, bustos, de pie, a caballo, perfiles, que formaron parte de la vasta producción celebratoria o de propaganda ligada a la figura del caudillo. La nota presenta para con Rosas adjetivos más crudos que la anterior, menciona el “siniestro relieve” con que se destaca su personalidad, los términos de “opresión y trauma” con que se asocia su nombre, y el “fanatismo sectario” hacia él que inspiró a las muchedumbres. Esto producía que su retrato se llevara -por temor o glorificación- en relojes, cigarreras, cajas de rapé, ocupara platos, tazas, floreros y mates o se disponga en prendas de vestir como guantes, fundas de sombreros (Marino, 2009). Aquí la disciplina histórica se vincula, por un lado, con la tradición iconográfica y con un coleccionismo ligado a imágenes de origen o relevancia nacional y por otro, con la práctica de un cientismo positivista de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX que propuso interpretaciones de la historia nacional ligadas a ciencias como la psicología, neuropsiquiatría y otras, o a pseudociencias como la frenología, (Devoto y Pagano, 2009) término que emerge en otros textos de *Caras y Caretas*.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Goyo Cuello (seudónimo de Julio Castellanos), “Iconografía de Rosas”, *Caras y Caretas*, año VIII, n° 345, Buenos Aires, 13 de mayo de 1905.

<sup>23</sup> “Conferencia frenológica”, *Caras y Caretas*, año VII, n. 283, Buenos Aires, 5 de marzo de 1904; “El carácter y las narices”; “La adivinación del carácter observando las cabezas por detrás”; “Quiromancia política ó modo de conocer el carácter por el estudio de las manos”, *Caras y Caretas*, año VII, n. 310, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1904; “Leyendo los cráneos. Moldes de cabezas”, en *Caras y Caretas*, a. III, n. 90, Buenos Aires, 23 de junio de 1900.

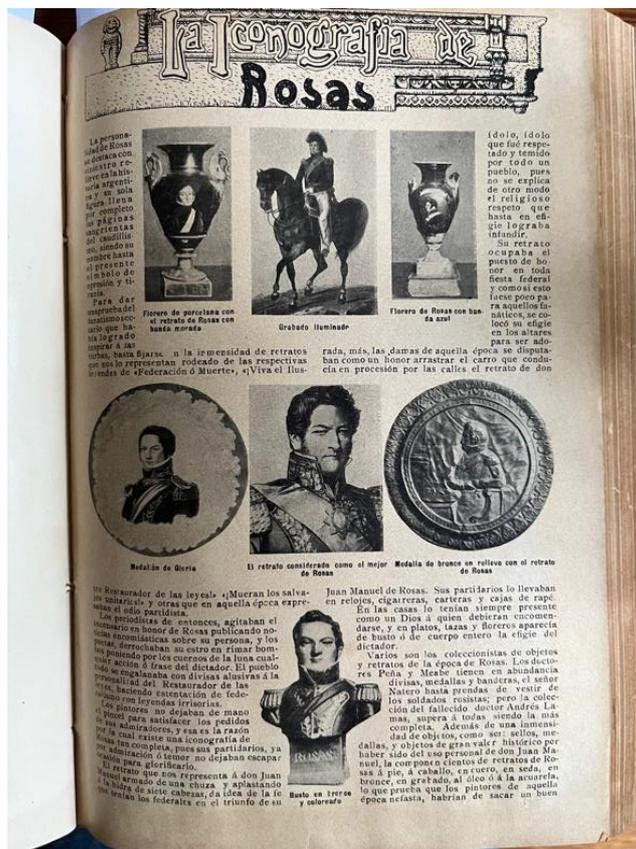


Figura 3. "Iconografía de Rosas", *Caras y Caretas*, año VIII, n° 345, Buenos Aires, 13 de mayo de 1905.

Con respecto a la iconografía como metodología de la historia del arte o como auxiliar de la historia, ésta tuvo una práctica activa a comienzos del siglo XX con figuras como el mencionado Adolfo Carranza continuada por Juan A. Pradère, quien lo sucedió en la dirección del Museo Histórico Nacional, y publicó precisamente una iconografía de Rosas (Pradère, 1914). El historiador Emilio Ravignani en 1939 afirmaba que la articulación de la tecnología epistemológica del conocimiento histórico y el auxilio de la "tradición figurativa," a partir de valiosos documentos iconográficos junto a un esfuerzo de coleccionismo "inteligente" y "patriótico" podía brindar "un conocimiento cabal de nuestro pasado" (Ravignani, 1939). El artículo de *Caras y Caretas* menciona algunas colecciones de objetos rosistas, en particular la colección privada más completa en ese momento que pertenecía a Andrés Lamas. Esta tradición que pretendía revelar aspectos de la vida política y social a través de pinturas, litografías, grabados (retratos, escenas costumbristas, vistas rurales o urbanas) apoyados en la "fuerza descriptiva de la imagen" (Szir, 2017) se continuará posteriormente en el



historiador Alejo González Garaño (1943, 1945) y luego con la labor de Bonifacio del Carril (1964, 1978, 1992).

Con respecto a la práctica histórica positivista ligada a otras disciplinas, el artículo de *Caras y Caretas* menciona precisamente a José María Ramos Mejía quien había podido “reconstruir la personalidad psicológica de don Juan Manuel” gracias a la existencia de una tan numerosa iconografía. En uno de los trabajos que Ramos Mejía dedicó al período de Rosas y al análisis de su personalidad (Ramos Mejía, 1907) describe el uso de la iconografía como herramienta de propaganda que constituía un medio “eficaz y popular” para “meter por los ojos” la figura y las acciones del Restaurador de las Leyes.

### *Efemérides y acontecimientos*

Los acontecimientos históricos de importancia nacional que involucran acciones colectivas son también parte de los contenidos de *Caras y Caretas*, entre ellos encontramos artículos sobre la revolución de Mayo, la batallas de Maipú, de Suipacha, el combate de Obligado, el asesinato de Facundo Quiroga, las invasiones inglesas. Al recorrido que venimos transitando puede añadirse el cotejo de dos notas, “La conquista del desierto”,<sup>24</sup> y “La semana de Mayo”,<sup>25</sup> para continuar la indagación acerca del uso de las imágenes en las páginas del semanario concerniente a acontecimientos del pasado.

“La conquista del desierto” se despliega en siete páginas en las que 32 fotografías se insertan interrumpiendo las columnas de texto en una puesta en página peculiar. La autoría de las imágenes corresponde a Antonio Pozzo, que, al momento de la campaña en 1879, era ya un fotógrafo reconocido, con comisiones de trabajos tanto en el ámbito público como privado. Asistió la campaña por convicción e iniciativa propia y él mismo se costó los gastos de la travesía, junto con su ayudante Alfredo Bracco. Devino así, con sus registros fotográficos y los de los otros fotógrafos que participaron, Carlos Encina y Evaristo Moreno, difusor visual de la denominada Campaña al Desierto llevada a cabo por Julio Argentino Roca, ministro de guerra durante la presidencia de Nicolás Avellaneda. De una importante cantidad de vistas que Pozzo tomó compuso varios álbumes<sup>26</sup> y también comercializó algunas fotografías sueltas, pero más allá de esos libros y esos cartones su difusión había sido limitada.

<sup>24</sup> “Efemérides nacionales. La conquista del desierto”, *Caras y Caretas*, año VI, n° 237, Buenos Aires, 18 de abril de 1903.

<sup>25</sup> “La Semana de Mayo”, *Caras y Caretas*, año XIII, n° 607, Buenos Aires, 21 de mayo de 1910.

<sup>26</sup> Uno de ellos se encuentra en el Museo Roca, tiene 28 hojas y 54 fotografías, *República Argentina. Expedición al Río Negro. Abril a julio de 1879*. Peo también se conservan otros ejemplares diferentes en otras colecciones, así como fotografías sueltas.



*Caras y Caretas*, multiplicó por miles la circulación de las imágenes reproducidas, que probablemente habían sido brindadas a la revista por el propio fotógrafo.

El conjunto de imágenes que el semanario exhibe en el artículo sin firma, está encabezado por tres retratos (Avellaneda, Roca y Alsina), continúa con los escenarios de la campaña, Puan, Fortín Salado, Fuerte Argentino, Fortín Pescado, Fortín Lavalle, Carhué, Salinas Chicas, Río Colorado, Paso Alsina, Río Negro, Choele-Choel, Patagones. Las imágenes presentan algunas edificaciones bajas, campamentos militares, carretas, soldados, indios amigos, indios prisioneros, posando en forma ordenada frente a la cámara. Las fotografías construyen una idea de excursión pacífica, reforzada en el texto que admite “combates de importancia con los aguerridos dueños de aquellos territorios”, pero que sostiene que había sido una campaña “tranquila” precedida por años anteriores de “tenaces persecuciones”. Las imágenes en sí, y su correlato textual, expresan los resultados de un proyecto político, económico y social propuesto por las élites dirigentes, proyecto que se convertiría en el relato civilizatorio de origen de la Argentina moderna (Masotta, 2006). La nota concluye con una reproducción de la monumental obra de Juan Manuel Blanes (7,10 x 3, 55 m) *La conquista del desierto*, pintada por encargo del Ministerio de Marina y Guerra en 1896, aunque en la reproducción en el soporte de la publicación el formato queda equiparado al de las fotografías cuyos originales medían 26 x 37 cm. La pintura de Blanes representa la llegada de Roca a Choele Choel el 25 de mayo de 1879, momento culminante de la campaña. Roca está escoltado por los principales militares participantes a su lado, aun los que efectivamente no estuvieron allí con él ese día, y de pie, rodean al grupo ecuestre, una cautiva liberada, un sacerdote, indígenas y científicos que habían formado parte de la misión.

Las fotografías de Pozzo con las cuales se confeccionaron los fotograbados presentan encuadres amplios (Tell, 2017) en los que cada conjunto humano, caballos, casas o carros están rodeados por grandes superficies de terreno en el primer plano, en general pastizales y por detrás de la línea del horizonte, y de las pequeñas figuras, grandes planos de cielo. En *Caras y Caretas*, en cambio las fotografías están recortadas, las grandes superficies de suelo y gran parte del cielo se suprimieron,<sup>27</sup> dejando imágenes dilatadas a lo ancho, pero de poca altura. Esta puesta en página no resulta muy común en la publicación, pero el procedimiento del fotograbado permitía al original, ampliarse, reducirse o cortarse, interviniendo en el sentido final. El estiramiento coincide con el ancho de la caja de texto, permite emplazar mayor cantidad de fotos sin sacrificar contenido, pero presenta un cambio de sentido al quitarle la noción de magnitud o de espacio vacío, aunque la idea de desierto sigue presente en el texto de *Caras y Caretas*. Justifica la conquista y celebra sus resultados como

---

<sup>27</sup> Agradezco a Verónica Tell que me hizo notar esta cualidad de las fotografías.



*hechos tan trascendentales para el provenir de la región como la pacificación definitiva de los desiertos pampeanos, la habilitación de 15.000 leguas de ricos territorios en beneficio de la civilización, el sometimiento de las poblaciones salvajes (...), conocer la topografía (...) y la economía nacional, las industrias madres de la ganadería y la agricultura, iban a encontrar tierra virgen, tierra prometida para los futuros emporios de la riqueza...<sup>28</sup>*

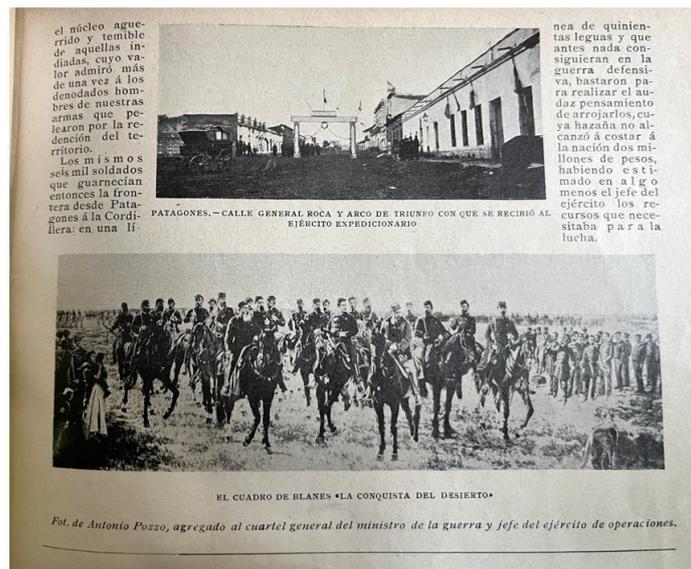
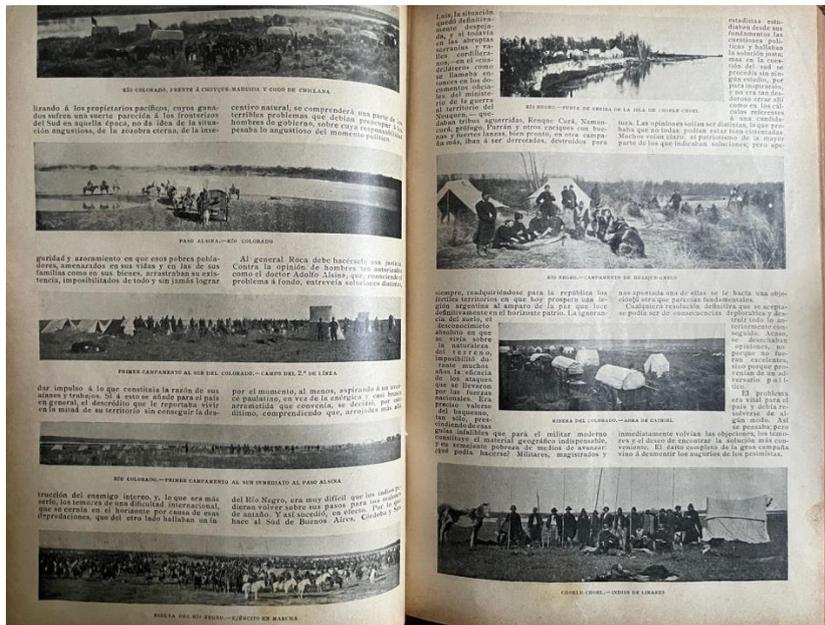
El semanario reafirma la total legitimidad de la ocupación con todos los agregados de violencia concediendo solo un aspecto “seriamente objetable” que eran los centenares de indios cautivos que los soldados habían conducido a Buenos Aires, “puesto que aquellos infelices fueron distribuidos entre las familias, a cuyo servicio pasaron.”



<sup>28</sup> “Efemérides nacionales. La conquista del desierto”, *Caras y Caretas*...



## Vistazo al pasado. Fotograbado y espectáculo en la historiografía visual de Caras y Caretas (1898-1910)



Figuras 4, 5 y 6. "Efemérides nacionales. La conquista del desierto", Caras y Caretas, año VI, n° 237, Buenos Aires, 18 de abril de 1903.

anuario.



Para concluir este apartado nos referimos a otro uso de las imágenes en relación con la historia, a través de la nota “La Semana de Mayo”<sup>29</sup> correspondiente al año del Centenario. Hacia ese momento se había tomado la decisión de festejar los 100 años de la nación, y no el año de la independencia, 1916, y aunque ya había una larga tradición de festejo, originada en Buenos Aires y luego extendida a la mayor parte del país, la Revolución de Mayo, como hecho político, se consolidó como un nudo crucial de la nacionalidad. La coyuntura socialmente conflictiva, con una inmigración masiva, y un movimiento represivo hacia la militancia obrera socialista y anarquista, había intensificado en el estado las intenciones de argentinización. Desde 1880 el movimiento nacionalista había apelado a las fiestas patrias, la creación de museos nacionales, pero la implementación de una liturgia patriótica en las escuelas se consolidó y reglamentó a partir de 1908 cuando José María Ramos Mejía asumió el cargo de presidente del Consejo Nacional de Educación (Cattaruzza, 2007). Como acontecimiento fundante entonces, la Revolución de Mayo suscitó representaciones, evocaciones por medio de las cuales se tomaron posiciones acerca del pasado y del presente, y su valoración permite abordar las disputas que atañen al pasado y los contenidos que sirven de sostén a la construcción de identidad nacional.

Precisamente el Centenario había evidenciado los conflictos en la sociedad argentina con respecto al pasado, y al presente, pero también sus consensos en relación al modo de imaginar la historia nacional. Como hecho político, la selección de la Semana de Mayo y sus imágenes inscribían ese origen espacialmente en Buenos Aires, el Cabildo, la plaza. La centralidad de Buenos Aires se asentaba a su vez en el progreso material que la ciudad representaba, motorizado por ideas civilizatorias vinculadas con el cientificismo positivista. Más allá de las retóricas oficiales, los acuerdos no ocultaban los conflictos, presentes por otra parte en las páginas del semanario, las protestas obreras y sus represiones, la Semana Roja de 1909 y el asesinato del jefe de policía Ramón Falcón, la sanción de la Ley de Defensa Social como instrumento de represión, así como las respuestas de huelga general promovidas por el movimiento obrero, anarquistas y socialistas, que desfilaron con sus propias banderas el 25 de mayo.

Sin embargo, el discurso de *Caras y Caretas* adhería a las ideas oficiales, aunque como manifestación de una práctica cultural específica se vinculó a otros sistemas discursivos emanados de mecanismos estatales, escolares, intelectuales o espontáneos. Si bien la memoria colectiva es difícil de aprehender, sin duda la masividad del alcance del semanario y su popularidad les otorgó cualidades especiales a sus representaciones, tal vez formuladas en el contexto del impulso estatal de nacionalizar a las masas. Pero adicionalmente, en *Caras y Caretas* la historia no solo podía narrarse, sino que podía “verse”. En este caso no se trata de

---

<sup>29</sup> “La Semana de Mayo”, *Caras y Caretas*...



fotografías que muestran rastros presentes de un hecho pasado sino de recreaciones visuales dibujadas representando las escenas de los eventos más sobresalientes, aunque el subtítulo sea “Reconstrucción fotográfica”. Ya que no se trataba de acontecimientos sangrientos como en la época de Rosas ni como los de la Campaña del desierto, sino de sucesos políticos arriesgados y patrióticos, podían dibujarse para su memoria y glorificación.

Historiadores de la cultura visual afirman que la modernidad y sus tecnologías transformaron los modos como se pensó y representó el pasado y las representaciones de los sucesos históricos sirvieron como base para los proyectos del siglo XIX y XX de construcción de las naciones. La nación y sus historias se “visualizaron” y aunque estas figuraciones materializadas existieron siempre a través de pinturas, esculturas monumentales, grabados, a partir del siglo XIX la fotografía y los medios de reproducción mecánica de la cultura impresa potenciaron su trascendencia por la magnitud de su repercusión y, por ende, cambiaron los sentidos, los medios y formas de hacerse imagen (Schwartz y Przyblyski, 2004).

Si bien algunos de los sucesos de mayo ya habían sido o estaban siendo contemporáneamente representados e imaginados en pinturas,<sup>30</sup> *Caras y Caretas* conforma un relato visual desde el día 20 de mayo en que se reciben las noticias de la caída de la Junta Central que gobernaba España, invadida por el ejército napoleónico y se propone pedir la renuncia del virrey Cisneros, hasta el 25 de mayo en que presta juramento la nueva Junta Gubernativa. Los dibujos no están firmados pero podrían presuponerse de autoría del pintor e ilustrador catalán radicado en Buenos Aires, Francisco Fortuny, asiduo colaborador de *Caras y Caretas* especializado en escenas históricas y también gauchescas. Las técnicas fotomecánicas y manuales se combinaron en el proceso de industrialización de la cultura gráfica. La novedad de las imágenes fotográficas no suspendió la continuidad respecto a las convenciones de la imagería existente, en cuanto al tipo de temas representados y las formas de representarlos.

Aquí el protagonista es un héroe colectivo, en escenas agitadas pero sin conflictos, en un movimiento uniforme, con participación de las élites pero también del pueblo en las calles. En la conformación de esta suerte de pedagogía patriótica en que se opera una mirada positiva y supuestamente documentada, con pretensión realista de los acontecimientos, se hace evidente la espectacularización de la historia, en el contexto mercantilizado de la publicación y la utilización de la tecnología, el fotograbado, que permitía multiplicar por miles las ilustraciones en cuestión. El carácter comercial distingue el espectáculo de otros objetos o sucesos que se pueden mirar y el poder de las imágenes deviene también un factor crucial para investigar e

---

<sup>30</sup> Pueden citarse *El cabildo abierto del 22 de mayo de 1810* pintado por Juan Manuel Blanes en la década de 1870; y *El cabildo abierto del 22 de mayo de 1810* del pintor chileno Pedro Subercaseaux, pintado en 1910.



interpretar el pasado (Samuels, 2004) El fotograbado representa aquí la materialidad de la historia, y las fotografías que fueron utilizadas como reproducciones ideológicas de una verdad por parte del discurso cultural de los medios emerge hoy como huella material que permite acceder en parte a la comprensión de lo visual en ese contexto y a los múltiples y a menudo contradictorios propósitos sociales y políticos de los periódicos y sus imágenes. El medio tono tiene el rasgo fundamental de ser múltiple y masivo. Se consumía emplazado en un impreso rodeado de texto con el que podía acompañarse o competir en sentido, dialogando con otras imágenes y con mensajes comerciales, ligado a un proceso de lectura singular (Beegan, 2008). A diferencia de los diarios que publicaban solo una fotografía rodeada de texto y de otros artículos que acompañaban la nota, *Caras y Caretas* inauguró un modo de comunicación predominantemente visual.

### **“Antaño y ongaño”. Historias ‘otras’, costumbres y memorias colectivas**

La historia ilustrada de texto e imagen se desarrolla también en *Caras y Caretas* en otros registros. Junto con los relatos de acontecimientos relevantes o las semblanzas de hombres públicos, se presentan así otras memorias, otras historias que por nostalgia, curiosidad, o novedad periodística se muestran en sus páginas. *Caras y Caretas* relataba el presente de los grandes acontecimientos o hechos políticos, económicos o sociales, pero de igual manera prestaba particular atención a cuestiones de la vida cotidiana, nuevas o antiguas costumbres, a vecinos singulares de los barrios o de provincias, al clima, al humor de una ciudad que se transformaba materialmente al ritmo de la modernización y de sus nuevos habitantes. Idéntica curiosidad de cronista se traslada a la historia donde personajes ‘menores’, objetos, lugares o hechos que no habían ingresado aún a los libros de historia adquieren densidad y connotación, o permanecen como banales notas apuntadas sobre el pasado.

Poner el foco en las imágenes permite pensar en el rol de este otro tipo de fuentes, las iconográficas, para la práctica e indagación histórica y permite pensar cómo se integran en las narrativas de estas historias *otras*. Historias que utiliza el semanario para exhibir personajes supervivientes, guardar lugares del olvido, invocar modos de vida antiguos, preservar la continuidad o marcar las rupturas de la historia, o de las historias. Un farolero, un mazmorrero, un sargento de batallas pasadas despliegan en el semanario su diversidad de contenidos poniendo de relieve a personajes secundarios junto con las noticias de bodas de los apellidos de la élite de la sociedad porteña. El farolero, “uno de esos tipos criollos que se acaban” se muestra en su casa junto a viejos recuerdos, y recuerda los tiempos en los que prendía los faroles del



Cabildo “allá por 1841, cuando la mazorca...”<sup>31</sup> El mazmorrero, africano, de 96 años, había conocido la esclavitud al servicio de Urquiza y participado en sus campañas militares, sobreviviente de los *tipos populares* que en imágenes y textos poblaron géneros visuales en álbumes de tipos y costumbres a lo largo del siglo XIX.

Otras historias se narran a partir de los trazos urbanos del pasado, o de la perspectiva nostálgica por la pérdida de esas huellas materiales. Así en “Buenos Aires del siglo XVIII”<sup>32</sup> una crónica visual de fotografías sin texto presenta “casas de la Capital que cuentan más de 100 años”. En cambio, las imágenes de “Buenos Aires a principios de siglo”<sup>33</sup> son reproducciones de las acuarelas del marino inglés Emeric Essex Vidal quien había visitado Buenos Aires y Montevideo en 1816 y en 1828. A su regreso del primer viaje publicó en Londres un álbum con 22 pinturas,<sup>34</sup> estas imágenes quedarían fijadas en las narrativas de la historia del arte argentino como parte de la iconografía temprana de Buenos Aires. Dado que había habido pintores viajeros anteriores que habían representado Buenos Aires y su silueta desde la costa, el caso de Vidal era diferente ya que había observado y descripto desde adentro la por entonces pequeña urbe, la plaza de la Victoria, la del Mercado, sus habitantes, costumbres y algunas actividades. El artículo, sin embargo, no menciona a Vidal y luego de narrar algo de las condiciones de vida de comienzos del siglo XIX afirma: “Hoy todo ha desaparecido: costumbres, recova, negros y comentaristas.” Similar espíritu nostálgico, aunque con mayor optimismo hacia las novedades lo concede un artículo posterior, “El alma de Buenos Aires”<sup>35</sup> también ilustrado con dibujos de la ciudad antigua, luego de describir los modos de vida, la arquitectura del pasado, indica que en la actualidad se derrumba toda reminiscencia de aquellas épocas y se da lugar a las nuevas modalidades de higiene, estética y modernidad que impulsaba una transformación constante en el urbanismo y arquitectura pero también en los parques, en el transporte -en la construcción del subterráneo-, en el comercio. Sin embargo, se afirma que los cambios se estaban produciendo sin personalidad propia, sin “argentinidad”, de modo gris y monótono, no se veía el río, las avenidas no estaban diseñadas con vistas interesantes. En definitiva, un alma que se estaba diluyendo.

Historias de costumbres pasadas, o historias de aspectos de la cultura se filtran en las páginas del semanario a través de artículos de variedades dentro de los que se puede encontrar notas sobre los carnavales de tiempos pasados y los candombes, una reseña de periódicos satíricos poco conocidos, una nota sobre la poesía gauchesca y sus principales representantes. “El carnaval antiguo. Los

<sup>31</sup> “Crónicas bonaerenses. El farolero”, *Caras y Caretas*, año VI, n° 230, Buenos Aires, 28 de febrero de 1903.

<sup>32</sup> “Buenos Aires del siglo XVIII”, *Caras y Caretas*, año III, n° 122, Buenos Aires, 2 de febrero de 1901.

<sup>33</sup> “Buenos Aires a principios de siglo”, *Caras y Caretas*, año II, n° 34, Buenos Aires, 25 de mayo de 1899.

<sup>34</sup> E. E. Vidal, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo*, London, R. Ackermann, 1820.

<sup>35</sup> “El alma de Buenos Aires”, *Caras y Caretas*, año XIX, n° 927, Buenos Aires, 9 de julio de 1916.



candomberos”<sup>36</sup> compara los carnavales contemporáneos “cultos”, “aburridos”, “donde arrojamos la serpentina ondulante silenciosa y anónima sobre la multitud callejera”, o los desfiles “sudando fastidio”, con otros festejos no tan lejanos, en los que brillaba el candombe. En esas celebraciones “las mozas de la familia” con amigos y parientes, engalanaban todo, muñidos de jarros de agua y todo tipo de objetos que sirvieran para mojar a amigos y paseantes y presenciar las “mascaradas bulliciosas y las comparsas musicales”. Las fotografías (“Dos morenas representantes del Carnaval antiguo”, “Ex presidentes de comparsa de negros” y otras de los instrumentos) presenta a las mujeres, mayores ya, fuera de toda actividad carnalera. Relatan las mujeres custodias de los recuerdos de aquel tiempo, tambores y marimbas, que su nación había sido la última de las auténticas comparsas de negros, y que “los mozos bien” se vestían de morenos, “imitando hasta nuestro modo de hablar, y los compadritos inventaron la milonga, hecha de la música nuestra, y ya no tuvimos más remedio que encerrarnos en nuestras casas, porque éramos pobres y nos daba vergüenza...”<sup>37</sup>

Acerca de los periódicos satíricos<sup>38</sup> el texto reseña aquel periodismo partidario que caricaturizaba políticos y los fotograbados reproducen páginas de *La Bruja* (1860), *El Petróleo* (1875), *La Farsa Política* (1875), *La Presidencia* (1875), *El Bicho Colorado* (1876), *El Porteñito* (1877), *Antón Pirulero* (1875). Del mismo modo como en otros artículos sobre la prensa argentina, *Caras y Caretas* recuerda y homenajea a sus predecesores y colegas con retratos de Eduardo Costa, Juan Martínez Villegas, Héctor Varela, Enrique Stein, así como a Eduardo Wilde, Lucio Mansilla, ambos colaboradores de *El Mosquito*. En “Los poetas gauchescos (Notas de un libro en preparación)”<sup>39</sup> el autor, escritor él mismo, recorre las obras de Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo y José Hernández, y sostiene que las obras llegan al corazón cuando refleja los dolores del gaucho, sus luchas contra los abusos y violencia, la desigualdad de la justicia según la clase social a que se aplica. Como todo contenido de *Caras y Caretas* que debía tener un correlato visual, los fotograbados en este caso corresponden a los retratos de los escritores reseñados.

También puede incluirse en el apartado de *historias otras* una extensa nota<sup>40</sup> sobre la vida y muerte de Juan Moreira en la que confluyen investigación acerca del “matrero”, la ficción de Eduardo Gutiérrez, la representación teatral de José Podestá y la reconstrucción ficcional con fotografías retocadas del momento final en el que la

<sup>36</sup> Figarillo, “El carnaval antiguo. Los candomberos”, *Caras y Caretas*, año V, n° 176, Buenos Aires, 15 de febrero de 1902.

<sup>37</sup> *Idem*

<sup>38</sup> Goyo Cuello (seudónimo de Hugo Castellanos), “La caricatura en Buenos Aires (de 1858 a 1879)”, *Caras y Caretas*, año VII, n° 318, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1904.

<sup>39</sup> Martiniano Leguizamón, “Los poetas gauchescos (Notas de un libro en preparación)”, *Caras y Caretas*, año VIII, n° 347, Buenos Aires, 27 de mayo de 1905.

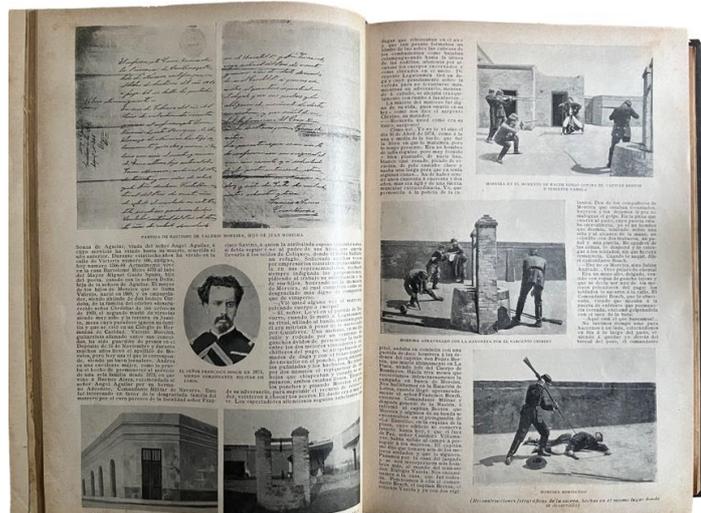
<sup>40</sup> Fabio Carrizo (seudónimo de Fray Mocho), “Episodios policiales. La muerte de Juan Moreira”, *Caras y Caretas*, año VI, n° 235, Buenos Aires, 4 de abril de 1903.



## Vistazo al pasado. Fotograbado y espectáculo en la historiografía visual de Caras y Caretas (1898-1910)

partida policial le dio muerte. La nota está acompañada con un total de 21 imágenes entre las que pueden verse el retrato de Juan Moreira, un retrato de estudio de Andrea Santillán, su esposa, otro de su hijo, una imagen del cráneo de Moreira conservado por Dominga D. de Perón, viuda del Dr. Tomás Perón. Completan el conjunto el escenario donde mataron a Moreira, la partida de nacimiento de su hijo, su daga, los retratos de quienes formaron parte de la partida policial que le dio muerte, retratos del Sargento Andrés E. Chirino, quien efectivamente lo había matado, uno de ese momento y otro en la actualidad, y una fotografía de su mano con los dedos cortados, y también retratos de Eduardo Gutiérrez y de Podestá, autores de la novela y de la pieza teatral respectivamente. Todo es objeto de curiosidad visual en el semanario, asistido por la capacidad tecnológica del fotograbado.

Por último, la sección “Portfolio de curiosidades”, publica sueltos en los que desfilan imágenes y textos “de “antaño y ongaño” con innumerables referencias a objetos, personas, hechos o curiosidades varias del pasado. El carnicero o el organista más antiguo, la primera casa que se vendió en Buenos Aires en 1584, un documento del siglo XVI encontrado en Santa Fe, el primer toro mestizo de ‘Zebú’, una colección de muebles y objetos coloniales, o crímenes misteriosos del siglo XIX. Las fotografías que ilustran estas secciones como por ejemplo la del toro, señalan en este caso más un signo de despliegue técnico que de genuina información visual.



Figuras 7 y 8. Episodios policiales. La muerte de Juan Moreira”, Caras y Caretas, año VI, n° 235, Buenos Aires, 4 de abril de 1903.

anuario.



Figura 9. "Portfolio de curiosidades". Sección publicada en varios números de Caras y Caretas

## Consideraciones finales

El semanario popular ilustrado *Caras y Caretas* constituyó un capítulo importante en la transformación del campo de los objetos gráficos y sus soportes de comunicación visual en la Argentina. Los nuevos desarrollos tecnológicos en el área de la producción impresa y particularmente en la reproducción de imágenes posibilitaron una profusión visual que, junto a los modos de representación, los contenidos y el alcance masivo de la publicación, conformaron una apuesta cultural novedosa en el campo periodístico regional. La posibilidad de colocar fotografías en la página impresa fue uno de los factores más importantes y tuvo un fuerte impacto en las formas en que el periodismo comunicaba información, noticias y otros contenidos.

En el uso sostenido de procesos tecnológicos de reproducción que permitieron una disponibilidad masiva de imágenes las representaciones que apelaban a narrativas de identidad nacional tuvieron en sus páginas un lugar relevante. Las modalidades de esta historiografía visual se desarrollaron en *Caras y Caretas* a través de imágenes que eludieron la romantización de la figura del héroe, aunque a veces lo hacía el discurso textual. En cambio, construyeron una narrativa apelando a fuentes variadas, entre las que primaban las iconográficas, que la tecnología del fotograbado



permitía mostrar. El recurso a lo documental apela a un carácter “científico” que contrasta en parte con las recreaciones ficcionales de un acontecimiento, que refuerzan la historia como espectáculo. Los contenidos se acompañan también con la idea de historia como relato de curiosidades, en una descripción que siempre puede hacerse imagen. Así, los deslizamientos entre ficción y autenticidad en las representaciones históricas señalan en parte los bordes entre la historia académica y la periodística sostenida por el semanario junto con una afición de la nostalgia producida por y a través de la moderna cultura de la imagen.

Pero las imágenes portan sus propios sentidos, y su reproducción obedece a menudo a otras lógicas, el semanario reproducía lo que disponía, lo que se puede fotografiar, lo que la tecnología permitía, y en esa interacción entre texto e imagen, entre cultura visual, modernidad y consumo se provee a la cultura visual de fines del siglo XIX y comienzos del XX de formas populares de mostrar y espectacularizar el pasado, junto con modos mercantiles de las efemérides y memorabilias. De modo que el pasado se manifiesta en *Caras y Caretas* a través de representaciones imaginarias, documentos textuales reproducidos, objetos de distinto tipo, retratos, aspectos de las costumbres a lo que se suma la intención de preservar las huellas del pasado, con conciencia de archivo o por pedagogía patriótica.

## **Bibliografía**

Amigo, R. (2017) “San Martín y el Paso de los Andes. Lectura iconográfica”, en Roberto Amigo el al., *El Cruce de los Andes. Exposición conmemorativa del Bicentenario-San Juan*. San Juan: Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson [cat.]

Bacot, J. P (2005) *La presse illustrée au XIXe siècle une histoire oubliée*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges.

Barnhurst, K. y Nerone, J. (2001) *The Form of News*. New York and London: The Guilford Press.

Barthes, R. (1989) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Beegan, G. (2008) *The Mass Image. A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London*. Houndmills: Palgrave Macmillan.

Bertoni, L. A. (2001) *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bolton, R. (ed.) (1989) *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*. Cambridge-London: The MIT Press.



---

Botana, N. (2021 [1977]) *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*. Buenos Aires: Edhasa.

Brake, L., Bell, B. y Finkelstein, D. (2000) *Nineteenth-Century Media and the Construction of Identities*. Houndmills and New York: Palgrave.  
<https://doi.org/10.1007/978-1-349-62885-8>

Brennen, B. y Hardt, H. (eds.) (1999) *Picturing the Past. Media, History & Photography*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Caimari, L. (2004) *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Carranza, A. P. (1905) *San Martín*. Buenos Aires: M. A. Rosas.

Cattaruzza, A. (2007) *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*. Buenos Aires: Sudamericana.

Del Carril, B. (1964) *Monumenta Iconographica. Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina. 1536-1860*. Buenos Aires: Emecé.

Del Carril, B. (1971) *Iconografía del General San Martín*. Buenos Aires: Emecé.

Del Carril, B. (1978) *El gaucho a través de la iconografía*. Buenos Aires: Emecé.

Del Carril, B. (1992) *Los indios en la Argentina. 1536-1845 según la iconografía de la época*. Buenos Aires: Emecé.

Devoto, F. y Pagano, N. (2009) *Historia de la historiografía argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Gamarnik, C. (2020). *El fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días Ilustrados (1965) a la Agencia Sigla*. Buenos Aires: Arte por Arte.

González Garaño, A. (1943) *Iconografía Argentina anterior a 1820. Con una noticia de la vida y obra de E. E. Vidal*. Buenos Aires: Emecé.

González Garaño, A. (1945) *Iconografía de Rivadavia*. Buenos Aires: Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades.

Hobsbawm, E. y Ranger T. (eds.), (1983) *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

Ivins, W. (1943) *How Prints Look*. New York: Metropolitan Museum of Art.



- Kelsey, R. y Stimson, B. (eds.). (2008) *The Meaning of Photography*. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Mainardi, P. (2017) *Another World. Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*. New Haven and London: Yale University Press.
- Marino, M. (2009) “Fragatas de alto bordo. Peinetones de Bacle por las calles de Buenos Aires”, en Malosetti Costa, L. y Gené, M. *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Masotta, C. (2006) Imágenes recientes de la 'Conquista del Desierto'. Problemas de la memoria en la impugnación de un mito de origen. *Runa*, vol. XXVI, pp. 225-245.
- Maurer, K. (2013) *Visualizing the Past. The Power of the Image in German Historicism*, Berlin/Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110282931>
- Mitchell, W. J. T. (2019) *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Madrid: Akal.
- Ohmann, R. (1996) *Selling Culture: Magazines, Markets and Class at the turn of the Century*. New York/London: Verso Books.
- Pradère, J. A. (1914) *Juan Manuel de Rosas. Su iconografía*. Buenos Aires: J. Mendесky e Hijo.
- Príamo, L. (1999) “Fotografía y periodismo”, en Gutman, M. (ed.). *Buenos Aires 1910: Memoria de Porvenir*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.
- Prieto, A. (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ramos Mejía, J. M. (1907) *Rosas y su tiempo*. Buenos Aires.
- Ravignani, E. (1939) “Palabras de presentación pronunciadas por el Doctor Emilio Ravignani”, en González Garaño, A. Carlos E. Pellegrini, 1800-1875. *Discurso de recepción como Miembro de Número de la Academia Nacional de la Historia*. Buenos Aires.
- Rogers, G. (2008) *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Rojas, R. (1909) *La restauración nacionalista: informe sobre educación*. Buenos Aires.



- Romano, E. (2004) *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires: Catálogos.
- Romero, L. A. (2014) Sociedad democrática y política nacional y popular: La Argentina en la primera mitad del siglo XX. *Estudios Sociales*, año XXIV, primer semestre. <https://doi.org/10.14409/es.v46i1.4474>
- Samuels, M. (2004) *The Spectacular Past. Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*. Ithaca/ London: Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501729836>
- Schwartz, V. R. y Przyblyski, J. M (2004) "Visualizing the Past" en Schwartz, V. y Przyblyski, J. M. (eds.) *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. New York/London: Routledge.
- Szir, S. (2011) El semanario popular ilustrado *Caras y Caretas* y las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad. Buenos Aires, 1898-1908 [Tesis doctoral]. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Szir, S. (2009) "Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, pp. 109-139
- Szir, S. (2017) Alejo González Garaño. Políticas de la ficción nacional en la conformación de categorías espaciales y temporales en la historiografía artística argentina, en XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte Continuo/Discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Tell, V. (2017) *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: UNSAM Edita.

**Recibido: 3 de octubre de 2024**

**Aceptado: 30 de noviembre de 2024**

**Versión Final: 17 de diciembre de 2024**