

Arte, tecnología y prácticas gráficas en la historia material de los periódicos ilustrados. Buenos Aires (1860-1920)

Sandra M. Szir

Universidad Nacional de San Martín - Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de Tres de Febrero

Tras el proceso de unificación política producido en 1862, devino un período de consolidación y organización del Estado argentino en un nuevo orden nacional. Se registraron entonces diversos desarrollos en los planos político, social, económico y cultural, que implicaron también a la cultura gráfica. La coyuntura política impulsó el desarrollo de la opinión pública, expresada fundamentalmente a partir del importante despliegue de la prensa, mientras que la ampliación de la escolaridad y alfabetización, promovidas por las campañas educativas, estimularon la lectura y la utilización de imágenes didácticas en manuales y estampas dentro del aula. En ese contexto, la letra impresa se vio demandada por todo tipo de transformaciones materiales, políticas, científicas y culturales, que requirieron reglamentación, institucionalización, difusión, pero también, simbolización. Finalmente, la gestión estatal, articulada con la empresa privada en el impulso de actividades manufactureras, generó una dinámica industrial comprometida, cada vez más, con el mercado mundial, que presentó, entre sus manifestaciones, la consolidación de empresas editoriales, imprentas, talleres litográficos y de grabados.

La cultura impresa ejerció un rol fundamental en la difusión de ideas, el debate político y la comunicación de los más diversos saberes. El

1 Términos presentes en los contenidos discursivos de los miembros del campo gráfico. Ver "Nuestros propósitos", *La Noografía*, Volumen 1, Nº 1, Buenos Aires, enero de 1899, pp. 1-2.

2 Para una conceptualización teórica de "cultura impresa" en relación con la "cultura de la imagen", ver Elizabeth L. Eisenstein. *The Printing Press as an Agent of Change*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979, y Roger Chartier (dir.). *Les usages de l'imprimé*. Paris, Fayard, 1987, pp. 13-15.

3 Desde comienzos del siglo XIX, los sistemas de impresión se industrializaron en primer lugar con la implementación de la prensa de vapor y luego con las rotativas, lo que abarató los costos y agilizó la producción.

4 El sistema de producción de impresos de fines del siglo XVIII en el contexto francés, caracterizado como "antiguo régimen tipográfico", presenta tres rasgos principales. El primero se refiere al proceso de fabricación del libro, que en sus técnicas y problemas de producción aún era casi el mismo que en los inicios de la imprenta a mediados del siglo XV. La segunda característica la constituye el hecho de que la edición permanecía sometida al capital comercial, los mercaderes libreros imponían las reglas de la producción. La tercera, desprendida de las anteriores, se relaciona con los tirajes reducidos. Roger Chartier. *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*. México, Instituto Mora, 1995, pp. 96-97.

5 Ver como ejemplo, principalmente, los trabajos de Alejo González Garaño y Bonifacio del Carril. De Alejo González Garaño, ver *Bacle. Litógrafo del Estado, 1828-1838*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933; "Prólogo", en *Exposición Juan Leon Pallière, 1825-1887*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1935; *Carlós E. Pellegrini, 1800-1875. Discurso de recepción como Miembro de Número de la Academia Nacional de la Historia*. Buenos Aires, 1939; *Iconografía argentina anterior a 1820. Con una noticia de la vida y*

campo de la industria tipográfica, a fines del siglo XIX en la Argentina, se mostraba orgulloso de su papel como operador en la conformación discursiva del establecimiento del Estado-nación, ya que el mayor volumen de papel impreso se entendía como signo importante del *progreso civilizatorio* de un país.¹

Si bien –tanto en el ámbito local como en otros lugares– la cultura impresa mantuvo históricamente un estrecho vínculo con la cultura de la imagen,² en el marco de los impulsos y transformaciones materiales de las últimas décadas del siglo XIX, devino un incremento de la presencia de objetos impresos ilustrados a partir de la adopción y desarrollo de procesos técnicos que habilitaron y expandieron la capacidad de multiplicación de imágenes. El crecimiento conjunto de la imprenta y del grabado de edición impulsó una mayor disponibilidad visual en el contexto material de la cultura urbana porteña. Grabados, litografías, fotografías y fotograbados, reproducidos en una diversidad de soportes, como libros, periódicos, almanaques, afiches, folletos, tarjetas postales o trabajos comerciales, fueron diseminados con fines políticos, didácticos, publicitarios, científicos, culturales y artísticos, en espacios públicos o en ámbitos privados. Conformaron así un corpus de objetos que, aunque en gran parte de uso efímero, conquistó un lugar durable y constituyó un fenómeno que, a fines del siglo XIX, impulsó los primeros indicios del proceso de masificación de la cultura visual.

Esta afirmación de la imagen en la cultura de lo impreso está estrechamente vinculada con el contexto técnico-industrial de la cultura tipográfica del período. A fines del siglo XIX, con la introducción de la linotipia, que reemplazó los modos de composición manual –hecho que se sumó a las innovaciones que se habían producido en los procesos de impresión–,³ se completó el pasaje de un "antiguo régimen tipográfico"⁴ hacia uno nuevo, industrial. Si bien la escala y el volumen de la producción diferían significativamente de los europeos, la industria gráfica finisecular local siguió muy de cerca los pasos en los procesos de industrialización y mecanización en todas sus etapas. La mutación tecnológica de las últimas décadas del siglo XIX y los comienzos del XX, en todos los aspectos tipográficos, pero en especial en el plano de la reproducción industrial de imágenes, generó nuevos modos de comunicación visual.

Sin embargo, no todo el despliegue de la cultura visual devino de las transformaciones tecnológicas de fines del siglo XIX. Las tradiciones culturales y artísticas, así como la pintura, el grabado, la producción de estampas y álbumes ilustrados con litografía formaban parte de un campo que constituye un terreno complejo de reconstruir.

La narrativa historiográfica tradicional, que abordó la cuestión de la imagen impresa del siglo XIX argentino, se centró fundamentalmente en los aspectos iconográficos y estilísticos y en las figuras de los artistas, y atendió a sus rasgos biográficos.⁵ Prestó, así, escasa atención a las cuestiones materiales y a las vinculaciones de esa producción con los contextos

obra de E. E. Vidal. Buenos Aires, Emecé, 1943; C. H. Pellegrini. *Su obra, su vida, su tiempo*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1946; "Prólogo", en Bacle y Cia. Impresor Litógrafo del Estado, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* (edición facsimilar). Buenos Aires, Viau, 194; Bonifacio del Carril. *Monumenta iconographica. Pasajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina, 1536-1860*. Buenos Aires, Emecé, 1964. Pero, también, autores como Eduardo Schiaffino o José León Pagano, por mencionar solo a algunos que siguieron un recorrido similar.

6 Ver Bonifacio del Carril. "El grabado y la litografía", en *Historia general del arte en la Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, tomo III, 1984.

7 Cabe mencionar algunos de los trabajos que han seguido estas nuevas orientaciones. Ver, entre otras publicaciones recientes, María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinco (eds.). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 1. Buenos Aires, CAIA/EDUNTREF, 2011; Silvia Dolinco, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires, Edhasa, 2011; Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (eds.). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009; Sandra Szir. *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2006; Marcela Gené. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005; Verónica Tell. *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina de fin del siglo XIX*, en prensa; Diego Guerra. "Éramos pocos y parió el aura: fotografía y políticas de la imagen en los albores de la reproductibilidad masiva en la Argentina. *Caras y Caretas*, 1898-1910". Presentado en *III Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria"*, Buenos Aires, Centro Cultural

industriales de las artes gráficas. Además de algunos datos de impresores, litógrafos y lugares de trabajo, el análisis no aludió a los medios y procedimientos en sí, sus condiciones económicas y tecnológicas de producción, los niveles de equipamiento o las prácticas e instrumentos de los diversos oficios que conformaron la actividad gráfica. El interés de estas investigaciones privilegió, por otra parte, los objetos de carácter artístico categorizados jerárquicamente por su calidad estética. Esto dio lugar a la hipótesis de que, en nuestro país, el procedimiento empleado durante el siglo XIX para la reproducción de imágenes fue, casi exclusivamente, el litográfico, con un renacimiento del huecograbado a partir de planchas de cobre hacia fines del siglo.⁶ Poco se ha dicho, sin embargo, de los trabajos xilográficos y de las técnicas fotomecánicas.

En los últimos años, la renovación teórica, sumada al enfoque de nuevos problemas y metodologías, orientó el interés hacia otros objetos de estudio y expandió los límites de la disciplina hacia el marco más amplio de la cultura visual. Surgieron, entonces, abordajes que multiplicaron las direcciones de trabajo, que planteaban nuevas cuestiones para objetos ya estudiados o ampliaban el canon de materiales de naturaleza visual. Estampas, fotografías, publicaciones periódicas ilustradas, imágenes en objetos de vestir y accesorios de moda,⁷ objetos de formatos, géneros, calidades, modos de circulación y funciones muy diversas constituyen hoy temas de indagación admitidos en las perspectivas actuales en la historia del arte local.

Sin embargo, los modos materiales de esta historia y sus condiciones de producción, la cronología y el impacto de las mutaciones técnicas o la pervivencia de ciertas tradiciones en el terreno del aspecto gráfico de la fabricación de imágenes y objetos visuales siguen estando casi ausentes en los trabajos académicos. Suele considerarse a los aspectos técnicos de la producción de impresos como descripciones a menudo irrelevantes, des- crédito que impide valorar lo que puede aportar este campo de investigaciones en los planos estético, social o cultural.

A fin de ofrecer una vía para indagar las prácticas, normas y condiciones materiales de posibilidad que signaron gran parte de la cultura visual de la segunda mitad del siglo XIX y de comienzos del XX, este ensayo pretende brindar aportes para la comprensión de los modos de producción materiales, recurriendo la consulta de diversas fuentes documentales. Para ello, y si bien gran parte de las huellas seguidas corresponden a lo que las artes gráficas consideraban el aspecto más artístico —la reproducción de imágenes—, debemos ampliar la atención hacia los sentidos más comerciales de esta producción, en un contexto industrial. Las preguntas principales se dirigen, entonces, hacia el papel que el trabajo artístico cumplió en los procesos de industrialización y hacia la probable tensión entre aquel trabajo y las nuevas tecnologías en el marco de la producción de los impresos ilustrados, en particular, en las publicaciones periódicas.

de la Memoria Haroldo Conti, 2010, edición en CD-ROM.

8 Ver, para la descripción del proceso, Frédéric Barbier. "L'industrialisation des techniques", en R. Chartier y H.-J. Martin (dir.): *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*. Paris, Fayard/Promodis, 1990, pp. 51-52.

9 La actual disciplina de la historia del libro deriva, en parte, de una renovación conceptual de la tradicional *Bibliography* inglesa y americana, preocupada por la descripción física de los libros representada por autores como: Ronald McKerrow. *An Introduction to Bibliography for Literary Students*. Oxford, Clarendon Press, 1927; Fredson Bowers. *Bibliography and Textual Criticism*. Oxford, Clarendon Press, 1964; Philip Gaskell. *A New Introduction to Bibliography*. Oxford, Clarendon Press, 1972, y, por otro lado, de la historia social del libro francesa como: Robert Escarpit. *La revolución del libro*. Madrid, Alianza, 1968. Ver Roger Chartier. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid, Alianza, 1993, p. 13 y ss. Y, del mismo autor, "Préface. Textes, Formes, Interprétations", en D. F. McKenzie: *La bibliographie et la sociologie des textes*. Luçon, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991, pp. 5-18.

10 Ver Roger Chartier. *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona, Gedisa, 1994; Roger Chartier y Jean Hébrard. "Prólogo. Morfología e historia de la cultura escrita", en A. Petrucci: *Alfabetismo, escritura, sociedad*. Barcelona, Gedisa, 1999; Peter D. McDonald y Michael F. Suarez. "Editorial introduction", en McKenzie, D. F.: *Making Meaning. "Printers of the Mind" and Others Essays*. Amherst-Boston, University of Massachusetts Press, 2002; David Finkelstein y Alistair McCleery. *The Book History Reader*. London-New York, Routledge, 2003.

Historia técnica de los impresos y cultura gráfica

Diversas corrientes de estudio han resaltado la relevancia de los procedimientos tecnológicos en la producción de objetos impresos ilustrados con el fin de ampliar las descripciones y la teorización sobre los medios del pasado en una perspectiva de análisis material, cultural, estética o social.

Desde un punto de vista histórico y material, se señala que la tecnología de producción de impresos, así como las técnicas de reproducción de imágenes, suponen un "sistema técnico" interrelacionado, cuyas variables se afectan mutuamente en la búsqueda de un equilibrio. Se insertan, en un juego complejo de interacciones, ligadas a una organización de la producción y a un beneficio económico. La incorporación de una innovación tecnológica debe ser económicamente viable, debe tener un mercado que permita a los productores recuperar la inversión inicial. La recepción de una tecnología nueva de carácter industrial implica, además, una reorganización de los modos de trabajo, una producción mayor, que supone un acompañamiento y expansión de los modos de distribución, eficacia y rapidez de los transportes, circuitos comerciales organizados, publicidad y un conjunto de consumidores que acompañen el proceso.⁸ Pero no deben ser consideradas como simples innovaciones o avances facilitadores de la producción; las tecnologías no constituyen invenciones o adopciones accidentales ni aisladas. La ampliación de la lectura y del consumo de impresos ilustrados operó como un factor de impulso para gran parte de los desarrollos industriales. Los aspectos tecnológicos se anudan con los usos, los modos de consumo de objetos culturales y necesidades sociales.

Resulta productivo, para el análisis de las imágenes impresas, recurrir a las perspectivas de la historia del libro, para la cual los procesos de producción son una de las herramientas necesarias para la descripción del impreso como objeto físico.⁹ El estudio morfológico de los impresos produjo una serie de contribuciones, que fijaron su objeto de investigación en los aspectos gráficos, en las imágenes de los impresos y en sus modos de fabricación.¹⁰

La valoración de la materialidad física de los impresos, en elementos portadores de sentido, y el análisis de las complejas circunstancias económicas, sociales, políticas y estéticas relacionadas con la producción, diseminación y recepción de los escritos concierne también a la dimensión social de los objetos. De este modo se articulan la materialidad de los impresos y las tecnologías de producción con las prácticas que intervienen en ellas, que dejan su huella en los mismos objetos y producen un resultado visual que se percibe en su sentido simbólico.

Las tecnologías de reproducción de imágenes deben valorarse también de acuerdo con el resultado visual, que está naturalmente ligado, en

11 Roger Chartier. *Les usages de l'imprimé*, op. cit.

12 Estelle Jussim. *Visual Communication and the Graphic Arts. Photographic Technologies in the Nineteenth Century*. New York, R. R. Bowker, 1983. Sobre los cambios tecnológicos, la industrialización en la producción de impresos y reproducción de imágenes ver también: Brian Coe y Mark Haworth Booth. *A Guide to Early Photographic Processes*. London, Victoria and Albert Museum, 1983; John Dreyfus y Francois Richaudeau (dirs.). *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990; Bamber Gascoigne. *How to Identify Prints. A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Ink-jet*. New York, Thames and Hudson, 1998; Anthony Griffiths. *Prints and Printmaking. An Introduction to the History and Techniques*. Los Angeles, University of California Press, 1996; Paul Jobling, David Crowley, *Graphic Design. Reproduction and Representation since 1800*. Manchester University Press, 1996; Michael Twyman. *Printing, 1770-1970*. London, The British Library, 1998. Del mismo autor, ver *The British Library. Guide to Printing. History and Techniques*. Toronto, University of Toronto Press, 1999; *Breaking the Mould: The First Hundred Years of Lithography*. London, The British Library, 2001.

13 Jonathan Crary. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, [1990] 2008. Ver también: Suspensiones de la percepción, espectáculo y cultura moderna. Madrid, Akal, [1999] 2008; asimismo, Vanessa Schwartz y Jeannene Przyblyski (eds.). *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. New York-London, Routledge, 2004.

14 "El buen espíritu vuelve", *Éxito Gráfico*, Volumen 3, Nº 28, Buenos Aires, abril de 1908.

parte, a los procesos tecnológicos en términos de reproducción de imágenes, y a la elección de las técnicas adecuadas. Esta elección se relaciona con factores estéticos, económicos, o de disponibilidad, que condicionan fuertemente la imagen impresa,¹¹ y muchas veces determinan su emplazamiento en el impreso o el costo de la publicación. Pero cabe destacar, particularmente, la perspectiva de la historiadora del arte Estelle Jussim, quien, siguiendo una semiología de las imágenes impresas, propone que cada técnica de reproducción difiere de las otras, en cuanto a ventajas o desventajas con respecto a sus posibilidades para vehicular información visual o expresión artística.¹²

Estas visiones se complementan con los aportes de algunos autores de los estudios visuales, que consideran a las tecnologías como formas culturales que transformaron las prácticas de producción, de recepción y de mercantilización. Las nuevas tecnologías, particularmente aquellas basadas en los procesos fotográficos, demandaron un nuevo tipo de observador, adecuado para una realidad reconstituida a través de reproducciones.¹³

Los artefactos. Las publicaciones periódicas ilustradas y sus herencias culturales

Contempladas las artes gráficas argentinas en el presente período, siéntese una gran satisfacción.

Nada queda de aquel fatal decaimiento de hace algunos años, en que la imprenta parecía que iba a desaparecer, presa de anemia terrible que la consumía (...) ¡El arte!... hablar del arte parecía un insulto. Sin duda la profunda crisis económica que el país atravesaba era la directa causa del aniquilamiento de la imprenta, como lo era de todo. Ninguna iniciativa, ningún entusiasmo; todo era negro como la tinta (...). ¡La producción!... Una revista ilustrada, con grabados mal hechos y peor impresos; parecía una ilustración de un siglo atrás, campeando el grabado en madera por artistas en decadencia; los oficiales tipógrafos más expertos mezclaban títulos de todas clases, viñetas de todos órdenes, muy floreal todo del pasado siglo, con óvalos y arcos dominadores; era aquello, no la antigua escuela, sino el viejo rutinarismo, de una inconciencia absoluta.

¡Cuánta diferencia hoy de aquella tan cercana época! Podría casi aseverarse que nuestro renacimiento surgió con *Caras y Caretas*, coincidiendo con un mejoramiento económico que marcó el principio de una nueva época de asombrosa prosperidad en toda la Nación, y con ella la abundancia del trabajo y la mayor actividad en los negocios, y por consecuencia el fomento del arte.

No queda nada de lo viejo. En muy pocos años hemos puesto infranqueable barrera. Somos el pueblo joven, sí, pero brioso, entusiasta, acariciando todas las ilusiones bellas que lo hacen grande, emprendedor, activo, estudioso y conciente, con el ánimo de alcanzar los primeros puestos entre los grandes pueblos.

Regocijémonos, pues: *el buen espíritu vuelve*.¹⁴

Esta descripción, publicada en una revista gráfica de comienzos del siglo XX, se ubica en la renovación visual y tecnológica propuesta por una cultura gráfica industrializada, que condujo hacia productos como *Caras y*

15 El primer periódico que incluyó litografías insertadas en sus artículos fue, de acuerdo con González Garaño, el *Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales de Buenos Aires*, que comenzó a ser publicado el 5 de enero de 1835 y fue editado por el litógrafo César Hipólito Bacle y redactado por José Rivera Indarte. Cuando, el 4 de abril de 1835, apareció el primer número de *Museo Americano o Libro de todo el Mundo*, también editado por Bacle, el anterior suspendió sus ilustraciones. Al año siguiente, Bacle publicó *El Recopilador*, también con imágenes. Ver Alejo B. González Garaño. "Los primeros periódicos ilustrados de Buenos Aires. Un capítulo en la vida del litógrafo Bacle", *La Nación*, Suplemento Literario, Buenos Aires, 8 de julio de 1928.

16 Benito Hortelano. *Memorias*. Madrid, Espasa Calpe, 1936, p. 237.

Caretas —o a otros similares que la sucedieron—, pero que se consideraba, a su vez, heredera de una tradición de las artes gráficas de *buen espíritu*. Pero ¿a qué producción se refiere? ¿Qué revistas ilustradas representarían lo viejo y decadente? ¿Qué condiciones materiales nuevas se señalan? ¿Cuáles fueron sus resultados visuales, posibilidades y expresiones? ¿Qué problemas plantea el estudio de las publicaciones periódicas ilustradas desde un punto de vista material?

Desde una perspectiva histórica, en el marco de la cultura impresa local, la tradición en el terreno del periódico ilustrado como tipología había comenzado con los primeros proyectos del litógrafo César H. Bacle. A mediados de la década de 1830,¹⁵ Bacle publicó tres periódicos, cuya composición de texto con imagen aumentó su capacidad de atracción y comunicación. Tanto *El Museo Americano* como *El Recopilador* llevaban imágenes litografiadas, algunas a página entera, fuera de texto. Otras, junto con la tipografía, mediante un procedimiento de "doble pasada", en el cual se imprimía el texto en la prensa tipográfica y, seguidamente, se estampaban las imágenes en la litografía, ya que el proceso de estampado en piedra no permitía la impresión conjunta de imagen y texto.

A lo largo del siglo, se sucedieron otros periódicos de diferentes o similares formatos y características físicas, propósitos y contenidos, periodicidad y tiradas. Pero, con el objeto de proporcionar evidencia que permita acceder a una historia material de los impresos ilustrados, es preciso indagar acerca de la disponibilidad técnica, la producción y selección por parte de los editores o impresores de un determinado procedimiento de reproducción de imágenes, para los impresos que pretendían difundir. Por otra parte, es necesario comprender que los procesos que se explotaban satisfacían determinadas necesidades y que las técnicas de reproducción de imágenes producían ciertos efectos visuales en el diseño de los documentos.

Es preciso mencionar que parte de los objetos impresos ilustrados que se producían en nuestro territorio lo hacían a través de matrices grabadas llegadas de Europa. Benito Hortelano revela que, en la década de 1850, adquirió trescientos clichés de grabados y colecciones de tipografías francesas, que utilizó para la impresión del texto *La Ilustración*.¹⁶

Pero, a diferencia del caso de Hortelano, existía una producción local de ilustraciones emplazadas en publicaciones periódicas que, en esos tempranos años, se encontraba asociada al procedimiento litográfico. En efecto, al igual que los periódicos salidos de las prensas de César H. Bacle, hallamos el caso de la *Revista del Plata*, fundada en 1853 por el ingeniero Carlos E. Pellegrini, ilustrador y litógrafo. Este periódico, "consagrado a los intereses materiales del Río de la Plata", intercalaba, con el cuerpo del periódico, láminas estampadas en litografía, retratos, planos topográficos, edificios históricos, y otras ilustraciones de temas industriales y agrícolas. Las láminas no eran abundantes, se litografiaban en los talleres de Rodolfo Kratzenstein, y las dificultades planteadas para su producción

17 "Pequeño contratiempo", *Revista del Plata* Nº 2, Suplemento, Buenos Aires, octubre de 1853.

18 "Ilustraciones de la Revista", *Revista del Plata* Nº 9. Buenos Aires, mayo de 1854.

19 Michael Twyman, *op. cit.*, p. 63.

20 *El Mosquito* fue fundado por Henri Meyer, dibujante y litógrafo francés. Henri Stein, también francés, se incorporó en mayo de 1868 y, en 1872, figuraba como director-gerente de la publicación. A partir de 1875, la adquirió, editó, e ilustró hasta 1893. Colaboraron, asimismo, otros dibujantes, como Julio Monniot y Ulises Advinent; los redactores fueron el propio Meyer y Eduardo Wilde.

21 *Punch* fue fundado en Londres por el grabador Ebenezer Landells y el escritor Henry Mayhew en 1841 e ilustraron allí John Tenniel y E. H. Shepard, entre muchos otros. *La Caricature* y *Le Charivari* habían sido fundados en Francia, en 1830 y 1832 respectivamente, por Charles Philipon, y sus imágenes estaban firmadas por J. J. Grandville, Paul Gavarni, Honoré Daumier, entre otros. *Le Charivari* tiraba unos 3000 ejemplares y vendía láminas aparte para afrontar las numerosas cauciones y multas resultado de las demandas del gobierno por las caricaturas publicadas.

eran frecuentes, como la sustracción de un dibujo que se encontraba litografiándose¹⁷ o la indisposición del "gravador", que había privado a la redacción de colocar la última parte del plano de Río Negro del señor Descalzi. El periódico se excusó debido a la "escasez de recursos litográficos en este país", y se disculpó por el contratiempo, que se remediaría en la próxima entrega.¹⁸

La alusión de Pellegrini a la escasez de recursos se refiere, seguramente, a la existencia de muy pocas personas con los saberes técnicos necesarios para ejecutar el procedimiento, a la insuficiencia de talleres litográficos y a la limitada cantidad de prensas disponibles en el país.

La litografía –procedimiento en plano de una matriz de piedra cárea– no comparte con la impresión tipográfica el sistema técnico (en relieve), lo que le impide su emplazamiento en la misma página tipográfica. Difiere, pues, del grabado en madera no solo por los resultados visuales, sino por las posibilidades de una puesta en página integrada, ya que los tacos en relieve del grabado en madera pueden insertarse en la prensa junto a la forma de los caracteres tipográficos, también en relieve.

La litografía ofrecía, en cambio, la oportunidad de trabajar con palabras dibujadas en la piedra e imágenes dentro del mismo procedimiento.¹⁹ La versatilidad de la técnica, que admitía el dibujo directo sobre la piedra con un lápiz o crayón litográfico, o de tinta grasa con un pincel, lograba a menudo evitar la figura del especialista, encargado del pasaje del diseño a la piedra, intermediación que era imprescindible en los casos en que se empleaban planchas de madera, para la xilografía, y de metal, para huecograbado.

La versatilidad del procedimiento litográfico suscitó su adopción en el ámbito local, y su implementación fue cada vez más extendida en la prensa periódica ilustrada argentina. La prensa satírica, que constituyó una de las tipologías más importantes de periódicos ilustrados en Buenos Aires durante el siglo XIX, fue uno de los campos de desarrollo de la litografía. Las caricaturas litografiadas operaban como crítica visual en relación con los textos en una prensa general en la que imperaba el carácter faccioso. *El Mosquito*,²⁰ periódico que se autodefinía como "satírico-burlesco con caricaturas", se publicó entre 1863 y 1893, y, si bien no inauguró la prensa satírica ilustrada en nuestro país, fue el primero que tuvo en Buenos Aires gran difusión y continuidad. Al igual que los europeos *La Caricature*, *Le Charivari* y *Punch*,²¹ en su forma material, *El Mosquito* se presentaba como un pliego de 4 páginas, que reproducía la imagen litografiada en sus páginas centrales, la segunda y la tercera y, a menudo, también en la primera. Las imágenes y la tipografía se imprimían en forma separada, y los textos que acompañaban a las caricaturas eran escrituras manuales hechas directamente sobre la piedra. El tipo de operación que llevaba a cabo el artista fue descrito por la hija de Henri Stein, director y caricaturista de *El Mosquito* en su última época, como un proceso artesanal y, en su caso, aparentemente solitario:

22 Carlota Stein de Sirio. "Henry Stein, director de 'El Mosquito'", *Artes Gráficas*, Volumen 2, Nº 6, Buenos Aires, enero-marzo de 1943, p. 147.

23 Ver Laura Malosetti Costa. "Los 'gallegos', el arte y el poder de la risa. El papel de los inmigrantes españoles en la historia de la caricatura política en Buenos Aires (1880-1910)", en Y. Aznar y D. B. Wechsler (comps.): *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 266-267.

24 Alberto Navarro Viola. *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*. Buenos Aires, M. Biedma, 1888.

Empezaban (...) el día lunes, a dar fino pulimento a la pesada piedra que le traían de la imprenta y litografía "La Madrileña", cada vez que se llevaba la que iba a imprimirse. Con un pulidor de vidrio (...) y con polvo humedecido de piedra pómez, frotaba mi padre, cariñosa y persistentemente la piedra. Afilaba luego su lápiz litográfico con puntas talladas a lo ebanista (...) con facetas iguales y con el mismo escrúpulo con que se talla una piedra preciosa (...). Había también que ordenar e imaginar la composición y disposición de las caricaturas políticas, que el sábado por la noche cuando se distribuyera el "Mosquito" del domingo, despertarían carcajadas en la calle, en las vidrieras de los almacenes, en el hogar y hasta en la presidencia (...). Proyectadas sus ideas gráficamente en un papel, las disponía en la piedra en distintas direcciones, bosquejándolas con un lápiz de color sanguíneo y dibujando luego sobre este bosquejo con lápiz litográfico. El último día y, a veces también, la última noche los pasaba en claro trabajando nerviosamente para terminar a tiempo.²²

Con el mismo formato de *El Mosquito*, se presentó otro periódico de resonancia de carácter satírico, fundado en 1884 por el inmigrante español Eduardo Sojo, *Don Quijote*. Allí, la piedra litográfica se convirtió en símbolo, de hecho, fue la imagen a la que se recurrió para representar la disputa entre el periódico y la arbitrariedad oficial, en sus prácticas represivas. De este modo, la piedra acompañaba, como atributo, todas las representaciones del jefe de policía durante el gobierno de Juárez Celman, el coronel Alberto Capdevila, quien la había secuestrado de la redacción de *Don Quijote*, en agosto de 1888, a raíz de la publicación de caricaturas anticlericales y de manifestaciones a favor del matrimonio civil y del divorcio aparecidas en el número anterior. La piedra, entonces, se mostró recurrentemente durante el año siguiente. Mediante sus representaciones, se narraron las vicisitudes del proceso judicial seguido por Eduardo Sojo en su reclamo.²³ El episodio señalaba, a su vez, no solo lo que "una" piedra representaba, sino que además, como había sido sustraída por la policía, remitía a la censura, en tanto emblema de una práctica artístico-política del editor del periódico hacia el régimen, así como constituía un material de trabajo particular y dificultosamente reemplazable. Secuestrada la piedra, esa edición del periódico se publicó sin imágenes.

Pero, a pesar de los escasos recursos, hubo otros proyectos editoriales que se multiplicaron en las últimas dos décadas del siglo XIX. Para el año 1887, el *Anuario Bibliográfico* de Alberto Navarro Viola hacía referencia a 23 publicaciones ilustradas, entre las que se encuentran periódicos satíricos (*El Mosquito*, *Don Quijote*, *La Chispa*, *El Arca de Noé y Tartagal*); de actualidad (*Las Noticias Ilustradas*, *Los Sucesos de la Semana*); de moda (*La Moda*, *La Moda del Día*, *La Elegancia Porteña* y *La Elegancia*); de deportes (*El Sportman* y *La Fuerza*); científicos (*Anales del Instituto Agronómico-Veterinario*); infantiles (*La Ilustración Infantil* y *Periódico de los Niños*); culturales generales (*El Mundo Artístico*, *La Ilustración Argentina*, *Las Provincias Ilustradas*, *El Álbum del Hogar*); de teatro (*El Entre-acto*) y comerciales (*Boletín Ilustrado*, de la papelería Jacobo Peuser), más un periódico, *El Domingo*, que Navarro Viola describía como "dedicado a la *high-life*".²⁴

25 Ver Néstor Tomás Auza. "Buenos Aires Ilustrado' (1888). Estudio e índice general", *Boletín. Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos* Nº 1, Buenos Aires, abril de 1996, pp. 9-20.

26 *El Sud Americano*, periódico que se presentaba como de "Industrias, Literatura, Ciencias, Artes, Historia, Agricultura, Sport, de las Repúblicas Sud-Americanas", dirigido por C. A. Shoolbred y bajo la dirección técnica de Emilio Gunche, comenzó a publicarse el 20 de julio de 1888.

En 1888 surgieron *Buenos Aires Ilustrado* —que en sus 25 entregas reprodujo un total de 56 grabados—²⁵ y *El Sud Americano*. Este último, periódico ilustrado editado por la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco,²⁶ representa un ejemplo bastante inusual en el medio; era un periódico cultural y de actualidad que ofrecía modalidades de puesta en página con rasgos variados y una riqueza visual significativa. El periódico exhibía imágenes a página entera, impresas en forma separada de las páginas tipográficas, y otras, dispuestas junto a los textos. Estas imágenes mostraban los rasgos visuales de diferentes técnicas, la litografía y el grabado en madera, entre otras. *El Sud Americano* reunió a una gran cantidad de colaboradores literarios y artísticos, y se constituyó como un espacio de experimentación en cuanto a formación de ilustradores profesionales, pero también representaba un enlace con tradiciones de técnicas de dibujo e ilustración provenientes del grabado de billetes y otros impresos. Contaba, además, con la estructura técnica de la Compañía, que publicitaba "Grabados sobre acero, cobre, zinc, madera, etc. Litografía, Imprenta. Encuadernación, Fábrica de Libros en Blanco, Fototipía, Estereotipía, Fundición de Tipos, Billetes de Banco, Títulos de renta, Retratos, Cheques, etc.". En la última década del siglo XIX, Buenos Aires contaba con empresas de servicios multigráficos dedicados a todo tipo de impresiones industriales, que evidencian la adopción de nuevas tecnologías fotomecánicas. Pero, también, manifiestan el advenimiento de otras que, aunque más tradicionales, como el grabado en madera, fueron introducidas y desarrolladas en nuestro país por profesionales inmigrantes.

De modo que, cuando los periódicos de la década de 1890 implementaron una técnica fotomecánica en particular, el fotograbado de medio tono (*half-tone* o autotipía) —que se impuso como modo dominante de comunicación visual debido, en parte, al éxito del semanario popular *Caras y Caretas*—, no solo acompañaban, o en ciertos casos desplazaban, a la litografía, sino también, a otras prácticas tecnológicas que se utilizaban en los talleres. La industrialización no reemplazaba las habilidades y competencias manuales requeridas para la práctica de la litografía ni tampoco, para la práctica de la xilografía o del huecograbado, que habían sido traídas por aquellos que llegaban de Europa hacia fines del siglo XIX. Estas competencias, que se expresaban en la calidad de la ilustración de periódicos como *Don Quijote* o *El Sud Americano*, no eran percibidas por quienes señalaban el "fatal decaimiento" de una tradición gráfica que afortunadamente cambiaba a través de la vuelta del "buen espíritu".

Las fuentes. Industrialización y dispositivos visuales

Las fuentes que permiten una aproximación a la historia material de la multiplicación de imágenes y las marcas de su proceso de industrialización en el período considerado no se encuentran sistematizadas, y su acceso re-

27 Benito Hortelano, editor, tipógrafo y empresario teatral, que había salido desde España y había pasado por París, llegó, a mediados del siglo XIX, a Buenos Aires, donde fue propietario de la Imprenta La Española y editó varios periódicos.

28 Benito Hortelano. *Op. cit.*

29 Sandra M. Szir. "Arte e industria en la cultura gráfica porteña. La revista *Éxito Gráfico* (1905-1915)", en L. Malosetti Costa y M. Gené (eds.): *Atrapados por la imagen*. Buenos Aires, Edhasa, 2013.

30 Ver Stella Maris Fernández. *Las instituciones gráficas argentinas y sus revistas (1857-1974)*. Buenos Aires, Sociedad de Investigaciones Bibliotecológicas, 2001; Sandra Szir. "Los orígenes de la cultura visual masiva y sus condiciones materiales de posibilidad", en AA.VV.: *Original-copia... original?* Buenos Aires, CAIA, 2005, pp. 219-230.

sulta dificultoso debido a la dispersión del material. La deficiencia respecto de los archivos de talleres litográficos y de grabados puede ser compensada, en parte, por la existencia de manuales tipográficos publicados durante el siglo XIX y una significativa cantidad de publicaciones periódicas dirigidas a la industria gráfica.

El *Manual de tipografía para uso de los tipógrafos del Plata*, editado por Benito Hortelano²⁷ en 1864, además de brindar instrucciones técnicas para trabajos de imprenta, resulta de valioso interés para observar el equipamiento de los talleres de impresión, prácticas comerciales y métodos de trabajo en esos años tempranos. Provee, además, dos listados de imprentas con sus respectivos equipamientos técnicos, uno correspondiente al año 1852 y otro, al año 1864. El *Manual* se complementa con los datos que Hortelano aporta en sus *Memorias*,²⁸ donde refiere modos de trabajo en el contexto de una ciudad en proceso de transformaciones políticas y urbanas.

Las revistas de la industria gráfica resultan, por otro lado, una fuente inestimable, ya que, como medios de difusión con propósitos específicos, brindan testimonio de las posibilidades de innovaciones técnicas con respecto a máquinas, instrumentos auxiliares y los diferentes procedimientos utilizados en la multiplicación de textos e imágenes.

La Voz del Arte, supuestamente el primer periódico gráfico publicado, apareció entre los años 1893 y 1894, dirigido por Arturo Pereyra y editado por la Imprenta J. A. Berra. En 1899 surgió *La Noografía*, dirigido por Pedro Tonini y Antonio Pellicer, que, aun con el apoyo de la Imprenta La Elzeviriana, cesaría de publicarse al año siguiente. El primero que manifestó una existencia prolongada y se mantuvo en el mercado durante diez años fue *Éxito Gráfico*. Publicado entre 1905 y 1915, bajo la dirección de Antonio Pellicer, contó con el apoyo de la Casa Curt & Berger, que comercializaba variedad de artículos de imprenta, litografía, encuadernación, cartonería, papelería, tipos y adornos de distintas firmas alemanas.²⁹ Posteriormente, el desarrollo industrial del sector dio lugar al surgimiento de otras publicaciones de similares propósitos e intereses, como *Ecos Gráficos*, de 1909, editada por Hoffmann & Stocker, casa que distribuía las máquinas fabricadas por la Mergenthaler Linotype Company de Nueva York, así como otros productos de fabricación alemana. *Páginas Gráficas*, que apareció por primera vez en 1913 y se publicó hasta 1931, fue una publicación bimestral dirigida por José Fontana y editada por Serra Hnos, establecimiento que publicaba la instalación completa de imprentas, tipos, adornos y filetería de origen extranjero, pastas, tintas y maquinaria de algunas marcas alemanas y suizas, así como la francesa Marinoni, para sus rotativas. Por último, *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas* era la publicación, de distribución gratuita entre alumnos y socios, que había aparecido en 1910 y dependía de esa institución.³⁰

A este variado y rico material, deben adicionarse algunas publicaciones corporativas motivadas por celebraciones particulares, como *Cincentenario de la "Casa Jacobo Peuser"*, 1867-1917. Vale destacar que estas

31 Benito Hortelano. *Manual de tipografía para uso de los tipógrafos del Plata*. Buenos Aires, La Española, 1856, pp. 20-22.

32 *Ibid.*, pp. 89-90.

33 Rodolfo Laass (1853-1909) comenzó como tipógrafo en Rosario, y llegó a dirigir la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco. Ver "Rodolfo Laass", *Éxito Gráfico*, Volumen 4, Nº 42, Buenos Aires, junio de 1909.

34 "Exposición Industrial del Centenario. Expositores gráficos premiados", *Éxito Gráfico*, Volumen 6, Nº 65, Buenos Aires, mayo de 1911.

35 Fausto Ortega se había iniciado como grabador en 1877, en la Sociedad Heliográfica Española, de Barcelona. En 1881 se trasladó a Madrid, donde fundó un taller de grabados. En 1883 trabajó en París en la casa Leffman y Cia., donde permaneció hasta el año siguiente, cuando le tocó grabar algunas de las ilustraciones del Nº 1 del *Figaro Illustrée*; de allí, pasó como encargado de los talleres de grabado de Gustavo Bocher. Desde París, se trasladó hasta Londres, con el propósito de perfeccionarse en la profesión. En 1885 llegó a Buenos Aires, donde abrió su conocido taller de fotograbados, que se convirtió, años más tarde, en uno de los grandes establecimientos gráficos del país. Ver F. de Ugarteche. *La imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo*. Buenos Aires, Talleres Gráficos R. Canals, 1929, p. 416.

fuentes no cubren el período de las décadas de 1870 y 1880, por lo cual el proceso parece dar un salto tecnológico sorprendente que deberá develarse con nuevas investigaciones.

Desde una perspectiva comparativa, entonces, el manual de Benito Hortelano presenta un escenario diferente al resto de las fuentes mencionadas. En efecto, al describir el oficio tipográfico de comienzos de la década de 1860, Hortelano alude al visible "atraso" de las imprentas argentinas en relación con las de los países europeos en cuanto a la ejecución de los trabajos, la rutina que se imponía en los talleres, al pobre equipamiento y, particularmente, a las características físicas de los espacios de producción, cuyos locales no reunían las condiciones mínimas de iluminación y ventilación. Señala también que, a pesar de la existencia de excelentes operarios venidos de Europa, algunos abandonaban el "arte" debido a los inconvenientes que encontraban.³¹ En su descripción, nota que eran pocas las prensas a vapor con que contaban, por lo general, las imprentas porteñas, y, al mencionar la división de roles dentro del taller, enumera unos pocos trabajadores: cajista o componedor, prensista, aprendiz de prensista, regente, corrector, encuadernador, y aclara que, en las imprentas pequeñas, el dueño debía ejercer varios roles a la vez: regente, encargado, oficial.³²

En las publicaciones de la industria gráfica, en cambio, se percibe el crecimiento de la demanda que, entre otros factores, había impulsado significativas transformaciones en todos los aspectos de la producción de impresos, de las que pueden citarse algunos ejemplos. Hacia fines del siglo XIX, un sector de empresas alcanzaba cierto grado de industrialización, observación verificable tanto en las descripciones del equipamiento como en los espacios físicos. Estos eran caracterizados como monumentales "palacios", provistos de gran cantidad de enormes máquinas, poderosas y eficientes, como "hermosos gigantes de hierro", con una capacidad productiva que superaba todo lo conocido hasta entonces. En efecto, algunos talleres devinieron verdaderas usinas, donde la cadena de fabricación estaba racionalizada y repartida en miles de metros cuadrados.

Así, se describe a la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, empresa que comenzó como "Stiller y Laass" en 1885 y, en 1887, se constituyó en una sociedad anónima con dirección de Curt Stiller y Rodolfo Laass,³³ que adquirió un terreno en la calle Chile, entre Balcarce y Paseo Colón, en el que se construyó un amplio edificio de tres pisos y subsuelos, y se montó un establecimiento modelo que abarcaba todas las ramas de trabajos gráficos. En sus talleres, se imprimieron los billetes de banco, sellos postales oficiales y otros documentos de valor hasta años después de la creación de la Casa de la Moneda, en 1888; incluso, esta compañía fue la que introdujo, en el país, el grabado en acero.³⁴

Otro taller destacado, el establecimiento gráfico Ortega y Radaelli, fue uno de los primeros en producir, a gran escala, reproducciones fotomecánicas de imágenes. El grabador Fausto Ortega³⁵ había fundado el taller

36 La firma desarrolló su actividad como "Ortega y Radaelli" entre 1901 y 1911, desde esa fecha y hasta 1921 como "Ricardo Radaelli", año en que fue adquirida por la Compañía General de Fósforos. María Silvia Badoza. "Patrones, capataces y trabajadores en la industria gráfica. Un estudio de caso: Ortega y Radaelli, 1901-1921", *Secuencia*, nueva época, Nº 50, México, Instituto Mora, mayo-agosto de 2001.

37 "La visita a los talleres gráficos de los señores Ortega y Radaelli", *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*, Volumen 2, Nº 18, Buenos Aires, junio de 1911.

38 Edmundo Montagne. "La Casa Peuser", en: *Cincuentenario de la "Casa Jacobo Peuser", 1867-1917*. Buenos Aires, Peuser, 1917.

de fotograbados Ortega Hnos en el año 1885. En 1901, al asociarse con Ricardo Radaelli, fundaría el taller Heliográfico Ortega y Radaelli.³⁶ Las dimensiones y capacidad de producción que alcanzó esta empresa al promediar la primera década del siglo XX, sobre todo, teniendo en cuenta la velocidad con que este proceso se llevó a cabo, fueron indicadores del grado de desarrollo y crecimiento que las artes gráficas nacionales habían alcanzado.

El modesto edificio originario de Ortega y Radaelli fue sustituido por otro en la calle Paseo Colón 1244 al 1270, de 4235 metros cuadrados de superficie total, divididos en tres grandes pisos y amplios sótanos. Una descripción en *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas* refiere, de este modo, a estos talleres, que empleaban a 350 trabajadores:

Funcionaba entonces toda la maquinaria, destacándose las impresiones de color para *Caras y Caretas*, *El Hogar* y otras, lo que facilitó a nuestros maquinistas especialmente el estudio del tiraje tricolor, de sus máquinas, á la vez que se admiraba la excelente comodidad con que allí se trabaja, sin estorbos de transmisiones ni de ninguna clase, la perfecta limpieza y superiores condiciones de luz, de ambiente y de higiene.³⁷

Otra importante empresa, la firma Jacobo Peuser, se instaló en el mercado porteño, originalmente como librería, en 1868, a la que sumó luego un taller de impresión en 1871. En 1893 adoptó el nombre de "Casa Editora, Imprenta, Litografía y Encuadernación de Jacobo Peuser". Constituye otro de los ejemplos en cuanto a la transformación industrial de las artes gráficas. En 1890 Peuser edificó e instaló los talleres de imprenta en la calle Patricios, en Barracas, en un solar de 8000 metros cuadrados, dotado de la última maquinaria europea en los departamentos de tipografía, estereotipia, fototipia, galvanoplastia. El taller de imprenta se describe como una sala enorme, en cuyo centro, cerca del techo, se encontraba el eje de distribución de fuerza, del cual partían girando las correas hacia sus respectivas máquinas. Desde las minervas, que producían sobres, circulares, formularios de recibos, hasta las grandes máquinas, "monstruos", algunas con sus "ponepliegos" encaramados entre sus engranajes, y otras con ponepliegos automáticos. Había rotativas tipográficas, litográficas y otras destinadas a la impresión de fototipias en negro y en colores. De ahí salían las fototipias o fotocromotipias descriptas como:

[De] sumo arte: hoy los cuadros históricos que han de suscitar en todos los ámbitos de la república y en el exterior, la evocación de nuestra epopeya emancipadora; mañana los paisajes, las escenas bíblicas, los aspectos majestuosos o fantásticos de nuestros territorios; luego las graves láminas de una obra de ciencia, que muestran hasta en sus menores detalles los misterios del ser...³⁸

En otra sala, se apilaban un gran número de piedras litográficas, puestas una contra otra, como grandes libros, en el suelo, en estantes. Cada una tenía un número rojo sobre el canto negro, 5000 piedras grabadas con varios originales de diversos asuntos. En una sala próxima, las

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*

41 Hortelano señala, para el año 1865, la existencia de veinte establecimientos de imprenta: Argentina (dos máquinas y dos prensas); Tribuna (varias máquinas de vapor y varias prensas); Bernheim (una máquina de dos cilindros de gran tamaño, una mecánica chica, prensas, fundición de tipos, estereotipia, máquina de vapor para la litografía); Comercio del Plata (máquina mecánica y prensas); Siglo (mecánica y prensa); Nación Argentina (dos mecánicas de vapor, prensas de mano, máquinas para cortar y satinar papel); Pueblo (una mecánica); Buenos Ayres (una mecánica y prensas de mano); Orden (dos prensas de mano y abundancia de tipos); Standard (mecánica y prensa de mano); Porvenir (cuatro prensas de mano); Tipográfica (tres prensas de mano); Mayo (tres prensas); Coni (dos prensas de mano); Revista (una prensa de mano); Española (una mecánica, una de mano y otra de invención argentina); Alemana (una mecánica diminuta y otra prensa de mano); Rossi (una prensa de mano); Tristani (una prensa de mano); Pintos (una prensa pequeña); Benito Hortelano. *Manual...*, *op. cit.*, apéndice.

piedras más antiguas volvían a su virginidad mediante un pequeño desgaste en su superficie hecho con piedra pómez, lo cual las habilitaba a ser grabadas de nuevo y tornarse “matrices fecundas durante años”.

En otro taller, se preparaban las planchas de estereotipia, uno de los obreros volcaba la aleación hirviendo de plomo, estaño y antimonio entre dos planchas de hierro, la aleación rodaba luego y se enfriaba, se separaban las planchas y, entre ambas, aparecía la plancha escrita en relieve, según la matriz de papel de amianto hecha anteriormente por presión sobre una composición tipográfica. La plancha clisé resultante de ese proceso permitía “repetir su impresión dentro de días, dentro de años, acaso de siglos, inalterablemente”.³⁹

El taller de fotografía se encontraba casi en penumbras, para no alterar las láminas de vidrio gelatinadas por un operario. Otro artesano sacaba, color por color, pruebas para tricromías. En otra planta, se ubicaban los talleres de composición, con sus cajas tipográficas de composición manual y las linotipias. Por último, se observaban las máquinas de rayado para la fabricación de libros comerciales y los talleres de encuadernación, “otro de los oficios fronteros al reino del arte. A él le debemos álbumes y carpetas de lujo y primor, carteras escolares, carteras de viaje, bolsitas de mano para damas, secreteres, preciosos joyeros...”⁴⁰

El tamaño del establecimiento autorizaba un alto volumen de producción, y más allá de los productos editoriales y los libros, los trabajos de imprenta de otras clases eran mayormente los que mantenían las máquinas ocupadas. En 1917 se declaraba que, en los cinco años anteriores, la casa Peuser había ejecutado, en sus locales de la calle Patricios, la suma de 325.731 órdenes por trabajos de imprenta y litografía, más 45.725 para la fabricación de libros rayados, 145.721 órdenes de tarjetas de visita, participaciones de matrimonio y nacimientos, 18.725 pedidos para la fabricación de sellos de goma, 7.280 órdenes para la confección de carteras de mano, para documentos, carpetas, papeleras y artículos de fantasía para escritorio, 17.685 solicitudes para encuadernaciones de libros de lectura, música, álbumes, entre otros.

Estas extensas descripciones deben completarse con los registros fotográficos que, por lo general, las acompañan. En las visitas que los miembros del Instituto Argentino de Artes Gráficas realizan a los talleres de *Caras y Caretas*, las imágenes del taller de fotograbados, las salas de ilustradores y grabadores y las diversas salas de máquinas en las que se imprimen los grabados merecen una cuidadosa atención, a fin de inferir condiciones o prácticas de trabajo en función de cantidad de operarios, espacios, instrumentos o tipos de máquinas.

Cotejar dimensiones, cantidad y tipo de máquinas descriptas en las publicaciones periódicas de fines del siglo XIX y comienzos del XX con la lista que apunta Benito Hortelano en su manual, de solo unas décadas atrás, indica un profundo desarrollo operado en el terreno de la imprenta. Hortelano refiere, para 1864, una cantidad de 20 imprentas en las que

42 "Impresiones en Minerva III", *Éxito Gráfico*, Volumen 3, Nº 27, Buenos Aires, marzo de 1908, pp. 46-47.

43 "¡Gloria a Gutenberg! La evolución de las máquinas impresoras", *Éxito Gráfico*, Volumen 3, Nº 29, Buenos Aires, mayo de 1908, pp. 91-92.

44 Para una explicación más extensa de la aplicación del medio tono en nuestro medio local ver Sandra Szir. "Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)", en L. Malosetti Costa y M. Gené (comps.): *Impresiones porteñas*, op. cit.

45 Luis Priamo sostiene que el primer fotograbado de medio tono apareció en *La Ilustración Sudamericana* el 16 de junio de 1894, sin embargo, hay referencias anteriores. Ugarteche señala que el periódico *La Voz del Arte* habría publicado, en 1893, el primer fotograbado argentino. Luis Priamo, "Fotografía y periodismo", en M. Gutman (ed.): *Buenos Aires 1910: Memoria de porvenir*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, 1999; Ugarteche, op. cit., p. 390.

algunas poseían cuatro prensas, y la mayoría, una o dos, de las cuales un alto porcentaje aún eran prensas manuales y otras, máquinas a vapor.⁴¹ Respecto del crecimiento industrial, puede mencionarse que el Censo Industrial de la Capital Federal de 1908 dio como resultado, para el rubro de artes gráficas, en fábricas y talleres, un total de 474, de las cuales las más importantes y con mayor cantidad de trabajadores eran las imprentas (305, con 3977 trabajadores); los grabadores (46, con 161 trabajadores); talleres de encuadernación (33, con 367 trabajadores); litografías (27, con 2452 trabajadores).

El manual tipográfico de Benito Hortelano brinda limitadas indicaciones acerca de ediciones ilustradas. Señala solo la dificultad, por parte de los impresores que, a mediados del siglo XIX, tenían para producirlas con una calidad aceptable, e indica que su precio era tres veces más costoso en relación con las obras no ilustradas.

Las revistas gráficas abundan en datos técnicos vinculados con la utilización del color, a la capacidad de ajuste de ciertas máquinas, a sus posibilidades *artísticas*. Se destaca, así, por ejemplo el uso de la minerva, "el niño mimado del arte".⁴² Junto con la rotativa, que permitía una velocidad mayor de producción y de capacidad impresora por hora, gracias a la lógica de la combinación de varias formas cilíndricas,⁴³ las pequeñas minervas, de fácil manejo, eran utilizadas, debido a su precisión, para reproducir tricromía, relieves y detalles, elementos que requerían un ajuste y una uniformidad mayor de impresión. La minerva fue aplicada a los llamados trabajos comerciales y *de fantasía*, como tarjetas, facturas, portadas u otros objetos impresos con relieves de figuras, orlas, dibujos.

La reproducción de imágenes en el siglo XIX experimentó diversas transformaciones que condujeron a las técnicas fotomecánicas, como la adopción del procedimiento de fotograbado de medio tono, utilizado a partir de la década de 1890 en forma general. Sin embargo, este proceso,⁴⁴ que fue adoptado en nuestro país unos pocos años más tarde de su implementación en Europa,⁴⁵ no era el primer procedimiento fotomecánico conocido para reproducir una imagen, sea fotografía o ilustración. Las investigaciones que se estimularon en Europa y en Estados Unidos a partir de mediados del siglo XIX, con el objeto de mecanizar masivamente la información visual y utilizar la herramienta fotográfica en la edición industrial, dieron como resultado la aparición de una serie de procedimientos, algunos de alto costo y otros de pobres resultados visuales, que hacen complejo el panorama de reconocimiento técnico en las ediciones ilustradas industriales de las últimas dos décadas del siglo XIX.

El advenimiento de la fotomecánica y los diversos procedimientos del grabado industrial están muy presentes en las publicaciones de la industria tipográfica en cuanto a detalles y especificaciones técnicas acerca del buen uso de los diversos procesos e instrumentos. Sin embargo, se encuentran poco documentados desde una perspectiva histórica.

46 Aunque aplicado a otro contexto geográfico y a otro período, Petrucci se refiere a la importancia de los *intermediarios*, escribas o impresores. Estos se encuentran entre el autor, la producción textual y los lectores, e intervienen directamente, con sus prácticas de producción, cultura material y habilidades técnicas, en las formas materiales de los impresos. Ver Armando Petrucci. *Writers and Readers in Medieval Italy. Studies in the History of Written Culture*. New Haven-London, Yale University Press, 1995.

47 Armando Petrucci. *Alfabetismo, escritura y sociedad*. Barcelona, Gedisa, 1999, p. 118.

Los diversos artículos, comentarios o publicidades no son suficientes para aclarar cronologías, usos y funciones. El problema de la terminología, y el hecho de que gran cantidad de notas son versiones de publicaciones del inglés, alemán o francés, no contribuye a aclarar la diversidad de traducciones que representaba cada uno de los procesos ni a determinar su aplicación en el campo local.

Conclusiones

Un intento de reconstrucción de la historia material de las publicaciones periódicas ilustradas y cómo estas lograron una circulación de carácter masivo, acompañadas del proceso de industrialización de la imprenta, no debe soslayar la interpretación cualitativa de los resultados visuales de los impresos. Las modalidades visuales muestran, entre otros aspectos, la utilización de los diversos procedimientos técnicos, pero también, de las distintas tradiciones que conformaron la cultura gráfica industrial. Esta última, al industrializarse, no dejó, necesariamente, de lado herencias artísticas y artesanales, como sostienen algunas publicaciones del campo de la imprenta en su narrativa teleológica.

Como señala el historiador paleógrafo Armando Petrucci, el examen de las prácticas específicas de producción vinculadas con las características sociales, culturales y técnicas del mundo gráfico en general debe focalizarse también en la labor de los operadores, *intermediarios* entre el mundo del autor o autores y el del lector.⁴⁶ Petrucci, sin soslayar las condiciones de circulación y lectura de los objetos impresos ni su análisis morfológico, propone un análisis histórico de las prácticas de la escritura. Afirma que, a través de la historia de las sociedades de expresión escrita, los instrumentos, los materiales y las técnicas adoptadas influyen en los procedimientos que contribuyen, de manera concreta, a la realización de las escrituras. Esto implica que “las técnicas de escritura comprometen en cada ocasión, de diferentes maneras, las aptitudes intelectuales, visuales y manuales de aquellos que escriben, determinando la duración de la ejecución, la posición física y los gestos, en suma, la relación con el espacio y el tiempo”.⁴⁷ Entre estos *intermediarios*, se encuentran los ilustradores, a menudo primeros lectores de un texto al que le daban forma visual, otras veces de un mensaje crítico político o social al que comunicaban a través de una imagen satírica, pero también se encuentran los litógrafos, grabadores u operarios de los talleres fotomecánicos. Todos ellos, con sus actos físicos, tradiciones y saberes, operaban en la codificación e implementación de técnicas mecánicas y gráficas, que producían resultados visuales específicos en los impresos. Estos hombres debieron adaptarse a un nuevo contexto industrial capitalista y a sus tecnologías, pero asimismo eran portadores de una cultura, tradiciones y saberes profesionales que no resultaban

necesariamente fáciles de ajustar a las nuevas maneras de configurar un impreso. Las constantes apelaciones al “arte”, la búsqueda de máquinas que reprodujeran imágenes más sutilmente, la apropiación de técnicas que perseguían la velocidad de producción y el bajo costo, pero también la calidad de los antiguos impresos prueban que el proceso de industrialización gráfica, al que a menudo se le atribuye un carácter lineal, tuvo, en realidad, un desarrollo más complejo.

Resumen

Hacia fines del siglo XIX, el proceso de industrialización en la producción de objetos impresos acompañó la ampliación y difusión, a mayor escala, de publicaciones periódicas ilustradas cuya popularidad creció en el contexto de una cultura visual que, en términos materiales, devenía más abundante y densa.

Este trabajo intenta trazar algunas huellas de los aspectos materiales de esa historia y recorrer algunas fuentes y artefactos de la cultura gráfica. Se toman, como ejemplo, algunos fenómenos y empresas protagonistas que, en el marco de un proceso de industrialización, interactuaron con la producción artística en la producción de imágenes, sin dejar de lado tradiciones artesanales.

Palabras clave: periódicos, producción material, tecnología, imagen, Argentina

Abstract

At the end of the 19th century, the production of printed objects suffered a process of industrialization that took part in the expansion and greater circulation of illustrated periodicals, whose popularity increased in the context of a visual culture that, in material terms, was becoming more intense.

This paper attempts to chart some traces of the material aspects involved in this process by revisiting primary sources and artefacts produced by the graphic culture. Through a number of leading cases and enterprises, the paper presents a process of industrialization that interacted with artistic knowledge in the production of images, without dismissing craftsmanship or artisanal skills and traditions.

Key words: periodicals, material production, technology, images, Argentina