

Claudia Roman. “El vuelo del color. Algunos usos y efectos de la cromolitografía en Buenos Aires: *La Cotorra* (1879-1880)”, *TAREA 7* (7), pp. 52-78.

RESUMEN

A fines de la década de 1870, el dibujante brasileño Cándido Aragonés de Fariá se estableció en Buenos Aires y lanzó un nuevo semanario satírico ilustrado: *La Cotorra*. Esta publicación marcó un hito en su carrera de artista gráfico, ya que *La Cotorra*—al menos según su director— fue el primer semanario sudamericano en introducir la cromolitografía como principal atracción. Una coincidencia destacó inesperadamente esa experiencia singular para el público local. Tan pronto como salieron a la calle sus primeros números, surgió una revolución violenta en Buenos Aires: la causa fue la lucha por la federalización de la ciudad. Debido a eso, los trabajadores de la revista —artistas, operadores, redactores— se enfrentaron al nuevo desafío de administrar, desde sus diversos espacios y habilidades, recursos técnicos y expresivos de una técnica novedosa en un momento informativo particularmente crítico. Este trabajo propone explorar la tensión entre los usos expresivos e informativos del color impreso, y analizar los usos, efectos y limitaciones técnicas y discursivas que impone la cromolitografía, así como también las posibilidades que abre en ese contexto particular.

Palabras clave: *Prensa, color, siglo XIX, cromolitografía.*

ABSTRACT

“The Flight of Color. Some Uses and Effects of Chromolithography in Buenos Aires: *La Cotorra* (1879-1880)”

At the end of the 1870s, the Brazilian cartoonist Cándido Aragonés de Fariá settled in Buenos Aires and launched a new political-satire illustrated weekly: *La Cotorra*. This new publication marked a milestone in his career as a graphic artist, since *La Cotorra*—at least according to its director— was the first South American weekly to introduce chromolithography as its main attraction. A coincidence stressed unexpectedly that singular experience offered to the local public. As soon as the first issues were in the streets, a violent revolution raised in Buenos Aires: its cause was the fight for the city’s federalization. Because of that, graphic world workers of the magazine —graphic artists, operators, writers— were faced to the new challenge of managing, from their diverse spaces and abilities, both technical and expressive resources of a novel technique at a particularly critical informative moment. This work proposes to explore that tension between the expressive and informative uses of printed color and to analyze its effects and technical and discursive limitations chromolithography impose but also the possibilities opened up by it in that particular context.

Keywords: *Press, Color, XIXth Century, Chromolithography.*

El vuelo del color

Algunos usos y efectos de la cromolitografía en Buenos Aires: *La Cotorra* (1879-1880)

Claudia Roman¹

Contextos del color

A fines de la década de 1870, el caricaturista brasileño Cándido Aragonés de Faría (Sergipe, 1849-París, 1911) se instaló en Buenos Aires e inauguró un nuevo semanario de humor político: *La Cotorra*, semanario joco-serio, con caricaturas coloreadas, primero en la América del Sud.² Faría tenía una extensa trayectoria como ilustrador-caricaturista en Río de Janeiro y, tras su paso por Buenos Aires, como otros

1 IHAYA-UBA-CONICET, Argentina. balerdiroman@gmail.com. ORCID 0000-0002-1580-2028.

2 En el *Anuario Bibliográfico* editado por Navarro Viola, el subtítulo del semanario incluye la especificación “primero y único en la América del Sud”, pese a que en el frontispicio del periódico se lee según se consigna en el cuerpo de este artículo (Alberto Navarro Viola. *Anuario bibliográfico de la República Argentina* 1880. II. Buenos Aires, Kraft, 1881. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anuario-bibliografico-de-la-republica-argentina--0/html/02a11964-82b2-11df-acc7-002185ce6064_8.html#l_34_). La colección de *La Cotorra* puede consultarse en la Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno, en línea: https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001196657&local_base=GENER. En su primera plana, el semanario indica que su administración se encuentra en la calle Alsina N°. 55; que su precio era de \$3 en la calle por número suelto y \$10 a domicilio en la ciudad, \$40 “por trimestre adelantado en la Campaña” y \$1,60 [pesos fuertes] “en las Provincias”. El semanario satírico ilustrado contemporáneo más importante pero que no se imprimía a color, *El Mosquito*, se ofrecía a un costo muy similar (\$3 el número suelto, \$12 la suscripción mensual en la ciudad, \$45 en la campaña por trimestre adelantado y \$1,80 [pesos fuertes] las provincias). No existen datos fiables sobre la tirada y circulación de *La Cotorra*, que llegó a declarar corresponsales en San Luis, Córdoba, San Nicolás, Chivilcoy y (jera esperable!) Azul, articulando una módica red regional, que pudo ser, en la práctica, más amplia. En este trabajo, las citas del semanario se indican por sus iniciales (LC).

colegas de su época, probó suerte en París, donde se desarrolló también como artista de la industria del afiche publicitario y cinematográfico.³ La novedad que trajo a Buenos Aires fue central en esa trayectoria, porque *La Cotorra* fue el primer semanario sudamericano –según declaró su director y dibujante estrella– en introducir “caricaturas coloreadas” como su principal atractivo. La cromolitografía permitió tanto al dibujante como al público local experimentar por primera vez, de manera frecuente y regular, el impacto del color impreso y reproducido a escala periodística. Aunque el semanario de Faría ha sido relevado y abordado por la historiografía de la prensa argentina, pero salvo excepciones se lo ha señalado casi exclusivamente por esta incorporación técnica y expresiva, en la mayoría de los casos es mencionado como una “curiosidad”.⁴ Poco se sabe acerca de las condiciones en que fue producido, del resto de sus hacedores e, incluso, sobre su recepción.

La Cotorra publicó 43 números en el formato clásico de los semanarios dominicales: un pliego de unos 43 x 59 cm, con una distribución del texto en columnas y con ilustraciones ubicadas alternativamente en tapa y contratapa o en las páginas centrales. Se imprimió en la Litografía Nacional, donde también se ejecutaban –informa– sus “ilustraciones en chromo-litografía” y se distribuía (“daba la patita”, en sus propias palabras) a domicilio o mediante el sistema de venta de números sueltos en las calles. Desde su primera entrega, anunciaba que quienes estuvieran

3 Faría participó, desde mediados de la década de 1860 y hasta fines de la siguiente, de los semanarios brasileños de sátira social y política *A Pacothila* (1866) y *Pandokeu, Mefistófeles, A Vida Fluminense, O Figaro, Ba-Ta-Clan* y en muchas otras publicaciones de menor duración. En 1869 fundó *O Mosquito*, que salió hasta 1871 con caricaturas exclusivamente suyas; en 1877, creó *O Diabrete*. En 1879 viajó a Buenos Aires, donde vivió hasta 1882. A su llegada, dibujó ocasionalmente en *El Mosquito* y, poco después, fundó *La Cotorra*. En 1882 viajó a París, donde se radicó definitivamente. Allí fue caricaturista, ilustrador de periódicos y libros, diseñó e imprimió partituras, estuvo entre los primeros artistas del cartel para espectáculos, deportes, turismo y publicidades. En 1902 creó su primer cartel cinematográfico para *Les victimes de l'alcoolisme*, de Ferdinand Zecca, basado en *L'Assommoir*, de Emile Zola; desde entonces y durante diez años fue cartelista para la empresa de cine de Charles y Emile Pathé. Además de numerosas referencias dispersas, puede consultarse en línea una tesis del área de Biblioteconomía y documentación dedicada a su obra (María Irene de Araujo dos Santos. *A contribuição de Cândido Aragonez de Faria na comunicação visual e narrativa sequencial no século XIX*. São Cristóvão, Universidade Federal de Sergipe, 2017; <https://n.uffs.br/bitstream/riufs/6530/2/Maria%20Irene%20de%20Araujo%20dos%20Santos.pdf>). El repositorio virtual de la Biblioteca Nacional de Francia, Gallica.com, alberga carteles e ilustraciones de Faría: https://data.bnf.fr/en/12185103/candido_de_faria/#documents-about.

4 Llamo la atención especialmente sobre el libro de Hilda Sábato. *Buenos Aires en armas. La revolución de 1880*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008, trabajo que articula sus hipótesis mediante un intenso y también generoso trabajo de recuperación, contextualización y análisis de fuentes periodísticas y, particularmente, de *La Cotorra*, para iluminar sus hipótesis sobre el proceso revolucionario que derivó en la federalización de la ciudad. Ni ILs historias clásicas de la prensa argentina publicadas en la década de 1940 ni la valiosa *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina* (Buenos Aires, Editorial Docencia, 2 vols., [1985], 2013) de Oscar Vázquez Lucio (Siulnas) dan mayores precisiones sobre el semanario de Faría.

interesados podrían suscribirse en varias locaciones habituales –como la Cigarrería Florida – y en “todas las librerías” en cuyas vidrieras, además, y para potenciar el impacto de sus imágenes, se exhibían sus grabados. El primer número de *La Cotorra* se publicó el 12 de octubre de 1879, y el último, que no daba indicios de que lo sería, el 1° de agosto de 1880. El semanario renovó su redacción en el número 10 (el 14 de diciembre de 1879) y en el 25 (el 6 de junio de 1880) anunció que el equipo de redacción original retomaría su dirección.

Si bien hasta el momento no se han encontrado documentos que aporten datos independientes y detallados acerca de estos cambios, su propia dinámica, así como sus fechas de inicio y cierre, son particularmente significativas. Esa periodización demuestra que *La Cotorra* acompañó, muy probablemente de manera impensada, un acontecimiento clave para la centralización del poder estatal-nacional argentino, que tuvo como escenario urbano el de su circulación: la llamada “revolución del [18]80”. Este hecho armado constituyó el último tramo de la puja por la federalización de Buenos Aires, es decir, del proceso por el que se produjo, además de la pérdida de parte del territorio de la provincia para su federalización (es decir, del que en buena medida corresponde a la actual Ciudad Autónoma de Buenos Aires), la pérdida correlativa de la jurisdicción de la provincia de Buenos Aires sobre ese territorio, cedido al que sería enseguida, y en ese mismo acto, Estado nacional. Más importante todavía, supuso la pérdida definitiva de la autonomía de la provincia para decidir sobre lo que hasta entonces le garantizaba buena parte de sus ingresos económicos: los devengados por su puerto.⁵

El vínculo orgánico de buena parte de la prensa decimonónica con fuerzas y partidos políticos en pugna, así como su capacidad instrumental para campañas específicas, ha sido subrayado y descripto en muchas oportunidades.⁶ Por su índole, previsiblemente, la prensa satírica fue

5 Sobre el proceso de federalización, además de Hilda Sábato. *Buenos Aires en armas...*, op. cit., ver Tulio Halperín Donghi. *Proyecto y construcción de una nación (Argentina, 1810-1880)*. Caracas, Biblioteca de Ayacucho, 1980, y Oscar Ozlack. *La formación del estado argentino*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982.

6 Para lecturas clásicas y otras renovadas sobre estas cuestiones, ver Tim Duncan. “La prensa política: Sud América, 1884-1892”, en G. Ferrari y E. Gallo (eds.): *La Argentina del Ochoenta al Centenario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980, pp. 761-782; Tulio Halperín Donghi. José Hernández y sus mundos. Buenos Aires, Sudamericana, 1985; Hilda Sábato. “Nuevos espacios de formación y actuación intelectual: prensa, asociaciones, esfera pública (1850-1900)”, en C. Altamirano (dir. de la obra) y J. Myers (dir. del vol.): *Historia de los intelectuales en América Latina*. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo. Buenos Aires, Katz, 2008; y Laura Cucci y María José Navajas (coords.). “Dossier: prensa y política en la segunda mitad del siglo XIX”, Plataforma del Programa Interuniversitario de Historia Política 1, mayo de 2012. Disponible en línea: <http://www.historiapolitica.com/dossiers/prensapoliticax/>.

particularmente apta para esta última función.⁷ Sin embargo, el proyecto de *La Cotorra* no parece haber respondido exclusivamente a esa norma. Muy por el contrario, sin descartar la sátira política, que contaba ya con antecedentes importantes en la prensa de la región, este semanario se presentó desde sus primeros números, y como permiten comprobar de inmediato la acumulación de avisos comerciales en la primera plana, su nombre y su vistoso frontispicio, ante todo como “colorido” y mercantil (FIGURA 1). La inclusión en sus páginas de “recetas de domingo” y “charadas” refuerza la apelación que en su época se denominaba “festiva”, que englobaba un espectro de publicaciones orientadas al entretenimiento y ocio, no despojados de matices pedagógicos o utilitarios, y dirigidas por lo general a un público tanto masculino como femenino.⁸ Pese a la presencia en primera plana de caricaturas políticas, que marcaba su ingreso al grupo de las publicaciones de sátira política que ya tenía una presencia consolidada en el conjunto de la prensa porteña, *La Cotorra* se presenta como una publicación no exclusivamente facciosa ni editada para una coyuntura política específica, sino, en todo caso, “moderna”, si se entiende por este adjetivo el hecho de que, sin excluir de sus páginas la actualidad y el comentario político, sus recursos verbales y visuales estarían al servicio de su autonomía mercantil.

La cultura impresa local y el sistema de la prensa porteña, sin embargo, negociarían sus propias lógicas –como ocurría, y probablemente ocurre todavía cada vez– con el nuevo semanario. Justamente en octubre de 1879, cuando se publicó su primer número, el presidente argentino Nicolás Avellaneda anunció su intención de hacer de la ciudad de Buenos Aires la capital nacional federalizando su territorio. El conflicto se resolvió en un enfrentamiento militar, territorial, que pocos meses después, en junio de 1880, se desplegó en las calles de la ciudad con violencia de guerra civil. El evento era inusitado para sus habitantes, porque la ciudad modernizada no había sido jamás escenario castrense. Las fuerzas militares, que por primera vez combatieron en las calles

7 *La Presidencia*, por ejemplo, fue un periódico satírico “estacional”, que se publicaba en épocas de preparación de lo que entonces se llamaban “trabajos electorales” (la reunión de fuerzas propias para ganar la elección, mediante actividades específicas, ver Hilda Sabato. *Buenos Aires en armas...*, op. cit., p. 60). Salió, por ejemplo, en 1873 y 1877. Durante el carnaval también se publicaban periódicos especiales que aprovechaban esa circunstancia tanto para vehicular fuerzas partidarias como por las posibilidades gráficas para la sátira social que ese evento anualmente renovado sugería.

8 Ver Víctor Goldgel. “Caleidoscopios del saber. El deso de variedad en las letras latinoamericanas del siglo XIX”, *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, Vol. 18, N°. 36, 2010, pp. 272-295; Sergio Pastormerlo. “Sobre la primera modernización de los diarios en Buenos Aires. Avisos, noticias y literatura durante la Guerra Franco-Prusiana (1870)”, en: V. Delgado y G. Rogers (eds.): *Tiempos de papel. Publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX-XX)*. La Plata, Universidad de Nacional de La Plata, 2016, pp. 13-37.



Figura 1. Portada, *La Cotorra*, Año 1, N°. 1, Buenos Aires, 1° de octubre de 1879, p. 1. Fotografía de la autora.

de Buenos Aires disputando literal y simbólicamente su ocupación, enfrentaron a las de las guardias nacionales de la provincia de Buenos Aires, lideradas por quien era entonces su gobernador, Carlos Tejedor, con las comandadas nominalmente por el presidente argentino Nicolás Avellaneda y militarmente por quien sería, poco después, el primer

presidente de la Argentina como Estado moderno, Julio A. Roca. A fines de junio, el gobernador Tejedor renunció, y en agosto la provincia fue intervenida. Esta sucesión de acontecimientos no solo resulta significativa por su carácter de actualidad ineludible para un semanario de sátira política, sino, además, por un motivo cualitativamente diferente: porque este tramo final de la disputa por la federalización de Buenos Aires era un conflicto que, a diferencia de lo que podía ocurrir por las disputas electorales o por otro tipo de controversias entre facciones, para los contemporáneos no tenía un modelo de resolución previo; lo que se sumaba, como ya se apuntó, a su dinámica violenta y a la aceleración vertiginosa de los sucesos. Es decir que requería un rapidísimo relevo noticioso en una coyuntura cuya definición, para los contemporáneos, era notablemente incierta. Desde la perspectiva de un medio de prensa, esto significaba aguzar las estrategias y modelos de representación puestos en juego. Si se añade que, aun cuando se tratara de una convención usual en la época y no necesariamente de un posicionamiento político innegociable, *La Cotorra* se declaraba “independiente” de alineamientos partidarios *a priori*, se comprende que la tarea de registrar, diseñar y poner a circular pequeñas viñetas a color sobre los sucesos cotidianos involucraba un desafío notable y con planos diversos: comerciales, estéticos, técnicos y también, claro, políticos.

Motivos del color

La Cotorra se ubicó, entonces, en parte por deliberación, en parte por las condiciones del contexto político-social en que surgió y circuló, y en parte por azar, en una triple tensión entre su decisión de proponer una innovación técnica y expresiva a través de la cromolitografía, su definición como políticamente independiente en una coyuntura cambiante e incierta y, finalmente, su consecuente voluntad de sostenerse a partir de una vocación comercial, ligada estrechamente con la innovación que ofrecían las “caricaturas coloreadas”. El aviso repetido en su última página sobre los trabajos litográficos y cromolitográficos que se ejecutaban en su misma imprenta, y que podían interesar a “literatos, hombres de ciencia y editores”, sugiere, justamente, que buscaba presentarse también como vitrina de exhibición de las posibilidades que brindaban ambas tecnologías, puestas al servicio del conocimiento moderno y del mercado editorial.

Al estudiar la colección completa en función de estos cruces, una primera comprobación de interés es que la novedad técnica declarada como innovación regional (el semanario reclama, como se indicó, ser “el

primero con caricaturas coloreadas de América del Sur”) evoluciona en sus páginas de una manera singular. Basta contemplar la ostentación con que dispone del uso de los colores en el primer número y confrontarlo con los subsiguientes para advertir que pasa de un despliegue exuberante, que con cierto anacronismo podría denominarse sensacionalista, a un uso moderado y administrado del color. En efecto, ese primer ejemplar exhibe imágenes en muchos colores, tramas y tonos contrastantes; ilustraciones que no solo ocupan, como es de uso en la época, el centro de la primera plana y el frontispicio, sino también cualquier otro espacio de la página. A esto se suma una concepción iconográfica del diseño y la tipografía no habituales, que pone especial atención al modo en que se separan las columnas de la página, y a los marcos que destacan los avisos comerciales. Con el correr de la publicación, este avance del color cede paso a un uso mucho más dosificado y a la vez preciso. No hay indicaciones explícitas ni indicios de que este cambio obedezca solo o necesariamente a una restricción de costos o a un problema de producción, esos dos tópicos del diarismo decimonónico que hacen también a cierto tono épico que suelen adoptar las publicaciones sobre la misión de la prensa y sobre la incompreensión de los lectores respecto de los sacrificios que editores e impresores realizan para poner en página productos cuidados. Nada de esto se verifica aquí. En una buena hipótesis puede considerarse que esa transformación obedece, en cambio, a una decisión expresiva. O, en todo caso, que cualquiera fuera su causa, el semanario deliberadamente convierte esa circunstancia en una posibilidad para ensayar resoluciones formales que exploran las posibilidades de delinear un código cromático propio; en decisiones que se toman, justamente, mientras el semanario mismo y sus dibujantes y coloristas descubren las posibilidades técnicas y expresivas que se están ensayando.

Faría, el dibujante cuya firma aparece más frecuentemente en el semanario, tenía una larga trayectoria como ilustrador al momento de integrar *La Cotorra* y había incursionado ocasionalmente en el trabajo con el color impreso en algunos semanarios brasileños.⁹ Sin embargo, como se apuntó, esa experiencia no aparece en las páginas de este semanario bajo la forma de un dominio técnico o artístico afianzado, sino, por el contrario, como una serie de tanteos sucesivos, seguramente en búsqueda

⁹ *Ba-Ta-Clan. Chinoiserie Franco-Brésilienne* (1867-1871) y *A Vida Fluminense. Folha Joco-Séria Ilustrada* (1868-1875), dos semanarios cariocas en los que publicó Faría, incluyeron caricaturas a color. No obstante el indudable protagonismo de Faría en la publicación, el frontispicio de *La Cotorra* está firmado por [Carlos] Clérice. Otras ilustraciones, como por ejemplo la caricatura del primer número, están firmadas por “Strogo” (por ejemplo, la caricatura de tapa del número 1). Podría tratarse de un seudónimo, ya que todas las referencias disponibles sobre este nombre remiten a este mismo semanario. Salvo indicación en contrario, todas las ilustraciones y caricaturas citadas en este trabajo están firmadas por Faría.

de la sintonía o aceptación por parte de los consumidores. Puede anticiparse que esos ensayos, enmarcados en el particular contexto en el que el semanario circuló, derivaron en un hallazgo de una serie de recursos que permitieron a *La Cotorra* dar un sentido político al uso del color y proponer a su público un código cromático propio. Este proceso dio un carácter literalmente experimental al semanario en términos técnicos y artísticos; rasgo evidentemente inusual para un tipo de publicación, como la prensa satírica, fuertemente convencional por definición.¹⁰

Las condiciones de producción técnica de la cromolitografía habilitan, en parte, esa dimensión experimental. Si bien el término suele designar un conjunto amplio de técnicas y tecnologías, en todos los casos alude a métodos de impresión que permiten estampar más de un color (considerando al negro un color) y que requieren —a diferencia de la coloración manual— impresiones sucesivas para cada uno de ellos.¹¹ Bajo cualquiera de sus formas, por tanto, la cromolitografía designa procedimientos mecanizados y tendientes a la producción industrial de la imagen, que por su dinámica seriada y la sucesión de pasos discretos que requieren, solicitan planificar su producción con mayor anticipación que otros procesos de impresión mecánica (como la litografía en blanco y negro). Dibujante, impresor y colorista (que pueden o no coincidir en el mismo sujeto) deben prever la cantidad, combinación y sucesión de aplicación de los tintes, más allá del posible añadido de otros detalles.¹² La cromolitografía no solo encarece la publicación de los periódicos por este carácter trabajo-intensivo y por los insumos que requiere, sino que además, por las características de su sistema de producción, ralentiza por eso mismo los tiempos de impresión. El artista cromolitógrafo que opera sobre una realidad política cambiante debe decidir, entonces, siempre con riesgo, qué proporción de su diseño puede perverse, qué zonas deben quedar sin definir hasta el último momento posible y, por último, especular con qué tonos transmitirá su mensaje para que no sea solamente —aunque sin duda deba ser— visualmente atractivo y en especial

10 Sobre las convenciones de la caricatura y sus recursos más extendidos, ver Ernst Gombrich. "El arsenal del caricaturista", *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, [1963] 1998, pp. 163-181.

11 Sigo en este punto el estudio de Michael Twyman. "Preface", *A history of chromolithography: printed colour for all*. The British Library-Oak Knoll Press, 2013, p. 7. Twyman explica además que si bien la cromolitografía se había patentado en 1837, no se generalizó hasta el último tercio del siglo, y convivió largamente con formas de colorear imágenes más antiguas —como el coloreado a mano alzada o mediante estenciles— y mucho más modernos —el fotograbado (p. 7). Agradezco la generosidad de Sandra Szir por el acceso a esta bibliografía.

12 Sobre las complejidades de la técnica litográfica y las habilidades que demanda, ver Michael Twyman. "Hand-colouring or chromolithography: the pros and cons", *Bourgerie & Jacobs*, 2018. Disponible en http://www.hear.fr/sites/didactique_visuelle/bourgerie-jacob/an-article-of-professor-michael-twyman/.

cuando se la pone al servicio de la sátira política, para dar el tono (la metáfora se literaliza en este caso) que se busca frente a cada situación.

Aunque en términos generales es cierto que hasta *La Cotorra* no circularon periódicos impresos a color de manera regular en Buenos Aires, la ilustración a color sobre distintos soportes y mediante diferentes técnicas era desde ya un procedimiento conocido y utilizado desde un siglo atrás. Para el momento en que el semanario de Fariá comenzó a circular el color impreso tenía una historia marcada por una fuerte impronta político-partidaria en la visualidad local. Las litografías coloreadas de “Trages y costumbres” de César Hipólito Bacle son quizá uno de los ejemplos tempranos más conocidos de uso pintoresquista del color en Buenos Aires.¹³ La prensa también había hecho uso, en la medida de sus posibilidades, del color. A fines de la década de 1820, Juan Lasserre puso en juego ese código cromático en su serie de periódicos, los *Diablos*, algunos de los cuales se imprimieron en tinta roja para aludir tanto a su carácter “infernial” como a la presencia facciosa del Partido Federal, identificado con este color.¹⁴ La adopción del punzó (y por extensión, del rojo en diferentes tonalidades) como color oficial por parte del gobierno de Juan Manuel de Rosas y el posterior decreto de obligatoriedad de portar divisas de ese color en febrero 1832 articularon dos movimientos significativos mediante los que sucesivamente el gobierno se apropiaba de un símbolo partidario —el rojo o “colorado” era el color del Partido Federal desde sus inicios— para institucionalizarlo y, al hacerlo, lo investía de una capacidad disciplinadora, correlato de acciones concretas de coacción en la vida pública. La literatura de la época, y parte de la que se produciría años más tarde ficcionalizando algunos hechos de la guerra civil entre unitarios y federales, estabilizó ese código cromático en la oposición entre el “colorado” o “punzó” rosista y el celeste, verde o azul con que se identificaban los unitarios o liberales.¹⁵

13 Las láminas de Bacle salieron a la venta entre 1833 y 1835. Cuando se completó la colección, se vendieron en dos modalidades: láminas iluminadas a cien pesos el ejemplar, y sin color, a cuarenta pesos. Ver Alejo González Garaño. “Prólogo”, en *Bacle & Cia. Impresor litógrafo del Estado. Trages y Costumbres de la Provincia de Buenos Aires. 36 litografías coloreadas* (edición facsimilar). Buenos Aires, Viau, 1947. Disponible en https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=000196296&local_base=GENER.

14 El Diablo Rosado, El Hijo Mayor del Diablo Rosado, El Hijo Menor del Diablo Rosado y El Hijo Negro del Diablo Rosado son los cuatro periódicos que Juan Lasserre publicó en Buenos Aires entre 1828 y 1829. Los cambios de nombre buscaban eludir la censura. Para una revisión del periodismo de Lasserre y de su biografía, ver Julio Eduardo Moyano. “Juan Lasserre: inmigrante francés y periodista rioplatense (1826-1850)”, *Historia* 38, 9 de septiembre de 2019. Disponible en <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2019027>.

15 Ver Marcelo Marino. “Moda, cuerpo y política en la cultura visual durante la época de Rosas”, en M. I. Baldassarre y S. Dolinko (eds.): *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires, CAIA-Eduntref, 2011, pp. 39-63.

En la década de 1860 comenzaron a circular en Buenos Aires con cierta regularidad semanarios ilustrados de distinto tipo, entre ellos, *El Correo del Domingo* (1864-1868), *El Tom Pouce* (1866), *El Plata Ilustrado* (1871-1873) y *El Mosquito* (1863-1893). En la década siguiente se publicaron varios más, aunque algunos tuvieron muy corta duración. El surgimiento de nuevas propuestas editoriales de prensa ilustrada en un campo en el que *El Mosquito* hegemonizaba la distribución de imágenes satíricas y también de otro tipo (los retratos no caricaturescos y los avisos comerciales ilustrados comenzaban a hacerse habituales en sus páginas), el recurso del color se presentó como un rasgo distintivo que podría disputarle ese dominio. *Le Tam-Tam* (1872), un semanario escrito en francés que publicó pocos números, fue probablemente uno de los primeros en ensayarlo. Los ejemplares que se conservan permiten rastrear algunas caricaturas a dos o tres colores, cuyo asunto es de orden político o vinculado con el espectáculo (retratos de cantantes de ópera de paso por Buenos Aires). Por entonces, los lectores porteños podían acceder también a algunas publicaciones de origen extranjero con distribución americana, como el *Correo de Ultramar* (1843-1886) o *El Americano* (1872-1874), dirigido en París por el periodista argentino Héctor Varela y distribuido en varias capitales hispanoamericanas, que incluían ocasionalmente imágenes coloreadas, entre ellas figurines y láminas de moda coloreadas, en suplementos, separatas o en cuerpo del texto. En el caso de las láminas, estas eran anunciadas con gran anticipación (y con su entusiasmo característico) por el director. Pocos años después de *Le Tam-Tam*, un nuevo semanario ilustrado se presentó, orgullosamente, como “la primera publicación en colores que se hace en las Repúblicas del Plata”. *Los Grandes Pigmeos. Único periódico colorido político-umorístico* [sic] llegó a publicar solo ese número, fechado en febrero de 1876. La proclamación de este carácter pionero, no obstante, no lo impulsó a revelar el nombre de sus directores o editores (los nombraba como “Los Pigmeos”) ni a estampar una firma en la caricatura de Domingo F. Sarmiento que se desplegaba a “seis colores, esto es seis diferentes impresiones” en su lámina central. La presentación del semanario indica con claridad tanto la trama visual en la que buscaba intervenir como lo elemental del desafío que el nuevo medio se proponía sortear: “Si acaso el primer ensayo no sale tan bien como deseamos, prometemos poner todo nuestro empeño para rivalizar con las publicaciones de este género que nos vienen de Europa”.¹⁶ En Londres, *Vanity Fair*

16 “Al Público”, *Los Grandes Pigmeos* 1, febrero de 1876, p. 1 c. 1. *Los Grandes Pigmeos* sitúa su redacción en la calle San Martín 52 y declara una tirada de 5000 ejemplares por la Imprenta Italiana. Se conserva en la Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno. Su digitalización está realizada en blanco y negro. Disponible en https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001303793&local_base=GENER.

había comenzado a publicar sus celebradas láminas cromolitografiadas de caricatura política en 1868. Los parisinos *La Silhouette* y *La Caricatura* habían usado ocasionalmente la litografía coloreada a fines de los 1830, pero desde la segunda mitad de la década de 1860 ya eran varios los semanarios que publicaban con frecuencia caricaturas a color o con detalles de color (entre ellos, *La Lune*, *L'Eclipse* y, ya en los primeros años de la década de 1870, *Le Grelot*, *Le Scie*, *Le Sifflet* y *Les Fils du Père Duchêne Illustré*). En Barcelona, la prensa satírica ilustrada en color se había abierto paso con *La Flaca* (1869) seguida, en años sucesivos, por varias publicaciones satírico-políticas impresas en esa ciudad y en Madrid. Más cerca en el mapa, desde 1867, el semanario carioca *Ba-Ta-Clan* había publicado por primera vez caricaturas a color, seguido algunos años más tarde por *A Vida Fluminense* (que en 1875 distribuía sus últimos números) y por otros que popularizarían las imágenes a color en la prensa ilustrada. En Buenos Aires, sin duda, había llegado el momento de *La Cotorra*.

Color, política y velocidad: usos y efectos de la cromolitografía en Buenos Aires

En ese marco, la publicación del semanario de Faría debía enfrentar un doble desafío: por un lado, producir un salto de calidad técnica y de impacto visual, que le permitiera ser una empresa sustentable; por otro, afinar un sistema de percepción y recolección informativa suficientemente veloz y sensible como para que la técnica cromolitográfica pudiera aplicarse no solo a imágenes ornamentales, es decir, de manera más general, a aquellas en que ese atractivo incitara al consumo. La sátira social podía articularse bien con esos usos y funciones, pero en un periódico satírico inscripto en la visualidad del Río de la Plata, esas imágenes coloridas debían dialogar además con la actualidad política. A este imperativo, que ya explicitaba Los Grandes Pigmeos, se sumó, en el caso del semanario de Faría, el complejo y vertiginoso contexto desatado casi simultáneamente con su salida. A continuación se presentan algunas de las resoluciones formales a las que recurrió *La Cotorra* para lidiar audaz y creativamente con sus circunstancias.

Los seis números iniciales del semanario dejan ver nítidamente los recomodamientos y correcciones que marcan un primer momento de la publicación. En esas primeras planas se presenta el frontispicio que identificará al semanario –de acuerdo con las convenciones de la prensa decimonónica, un espacio privilegiado para el despliegue simbólico, iconográfico y tipográfico de la propuesta que los individualizará–. Ocupa el centro de la página un retrato caricaturesco o una escena alusiva de

actualidad política, que configura lo que La Cotorra titula a partir de su segundo número como “Galería Chusca de La Cotorra”.¹⁷ En los cuatro primeros números la caricatura central está enmarcada por una serie de pequeños avisos publicitarios, contenidos cada uno de ellos, a su vez, por una guarda delgada de color. La sola yuxtaposición de estos dos elementos produce un mensaje que excede su indudable valor ornamental. En esta puesta en página moderna, el carácter mercantil del periódico sostiene su proclamada independencia política, sin renunciar a la originalidad tipográfica de su ejecución.¹⁸ Las páginas centrales de estos primeros números se reservan para texto, sin un tratamiento tipográfico distintivo más allá del diseño habitual para la época. La última página retoma el color, ya sea por la presencia de bicromías en las guardas que rodean avisos y texto (en el número 1 y 4, en azul y rojo, respectivamente) o a las caricaturas (número 3, de nuevo en azul). A partir del quinto número los avisos comerciales desaparecen, y las caricaturas de Faría ocupan completamente la página, a veces con un detalle de color (FIGURA 2).

El frontispicio inicial, como se mencionó, oculta apenas la firma de Carlos Clérice.¹⁹ Sobreabunda en colores que acompañan también las dos columnas informativas que flanquean el logo y que, en ese número

17 Las “Galerías” de retratos, serias y cómicos, históricos o “de contemporáneos”, se incluían con frecuencia en las publicaciones periódicas ilustradas de la época. Además de cumplir una función, consagratoria y publicitaria para el personaje retratado y de prestigiar tanto al dibujante como al impresor y al medio que las incluía si resultaban de calidad, ofrecían a las empresas periodísticas dos recursos valiosos (en parte, similares a los que cumplió la novela-folletín): en tanto formato seriado, incitaban a la compra para completar la colección; además, podían imprimirse y venderse como láminas sueltas por separado, en papel de mejor calidad, a colores, y un sinfín de variaciones más que permitían optimizar y amortizar sus costos.

18 Como se ha señalado reiteradamente, en 1867 el diario porteño *La República* tomó la decisión de ofrecer su venta por número suelto, voceado en la calle. Buscaba, así, aligerar los condicionamientos discursivos y financieros a los que estaban sujetos los diarios que dependían de las subvenciones estatales o suscripciones partidarias para su existencia. El sistema de venta callejera tuvo éxito, y rápidamente todos o casi todos los periódicos lo adoptaron. Para un panorama de las condiciones de financiación de la prensa decimonónica en la región, ver nota.5.

19 Clérice había dibujado en casi todos los periódicos satíricos ilustrados de Buenos Aires desde mediados de la década de 1870, por lo que su trazo debía resultar familiar para el público de *La Cotorra*. Su firma no fue frecuente en el semanario. 1879 fue un año excepcional en su carrera artística: se le encargó ilustrar dos obras literarias exitosísimas entonces, y que tendrían un papel central en la historia de la literatura argentina: *La vuelta de Martín Fierro*, de José Hernández y *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez. En las “Cuatro palabras de conversación con los lectores” que anteceden al poema de Hernández, el autor elogia particularmente sus láminas. Algunas imágenes del folletín de Gutiérrez, en tanto, habían aparecido en la publicación de prensa y se agregaron otras para la edición en folleto. En el frontispicio de *La Cotorra*, la firma de Clérice aparece al revés, aunque el resto de los textos se leen en sentido correcto. Esto podría indicar o bien que el dibujo y su firma corresponden a una impresión diferente que el resto del texto, o más probablemente –sobre todo, si se atiende a que la “E” final del nombre está tratada como una inicial– que esa inversión es deliberada, un recurso juguetón que apenas dificulta la identificación de su nombre. A partir del número cinco del semanario esa firma desaparece.



Figura 2. Detalle frontispicio, *La Cotorra*, Año 1, N°. 1, Buenos Aires, 1° de octubre de 1879, p. 1. Fotografía de la autora.

inicial, se imprimen sobre fondo amarillo vibrante. Ya en el tercer número los laterales no están coloreados, y las guardas de los artículos son más delgadas y simples. En el sexto, el color adicional desaparece también del frontispicio, y su uso queda reservado para la caricatura central. La leyenda “Galería Chusca...” desaparece también de la caricatura central de tapa, que casi sin excepción estará ocupada no por retratos caricaturescos, sino por una o más escenas satíricas, casi siempre en clave alegórica.

En suma, en estos primeros números el semanario pasa de un despliegue profusamente colorido, que exhibe su singularidad cromática saturando la presencia de este recurso en diferentes formas, a un uso mucho más moderado del color. Los cambios son graduales, pero se definen en el quinto número (9 de noviembre de 1879) y se acentúan en el siguiente (16 de noviembre de 1879) calibrando la paleta del resto de la colección.

La eficacia de las caricaturas coloreadas depende, al menos en parte, de las formas en que se equilibra el cuidado en el tratamiento de la imagen, el tiempo que requiere su impresión y la velocidad con que se las pone en circulación como respuesta satírica potente a un evento o personaje determinados. Toda una serie de caricaturas pudo ser prevista con antelación, dado que sus motivos refieren al calendario civil, público y social, y se subordinan a él. Ciertas efemérides patrias, fiestas como la Navidad, el Año Nuevo, Carnaval y Pascua permiten preparar escenas relativamente aptas para adaptarse a diferentes situaciones y personajes que serán blanco de la sátira, ya que además cuentan, muchas veces, con modelos de narrativa pictórica célebres, que el público puede reconocer con facilidad. El prestigio en la copia y variación de esos modelos, adicionalmente, se transmite sobre el dibujante que firma estas escenas y las colorea, y también sobre la publicación.²⁰

20 Por ejemplo, “Bazar político de La Cotorra”, *LC*, Año I, N°. 11, 21 de diciembre de 1879,

De manera similar, y sin siquiera el condicionamiento del calendario, las caricaturas alegóricas cuyo soporte es, en alguna medida, intertextual y basado en textos canónicos o de lectura muy extendida, como por ejemplo ciertos pasajes bíblicos que muchas veces contaban también con modelos plásticos prestigiosos y conocidos, fácilmente podían ser previstas y planificadas con anticipación.²¹ Cualquier caricatura de Sarmiento —estaba probado por la prensa satírica previa— garantizaría el éxito de ventas de ese número semanario; cualquier caricatura de Sarmiento impresa en rojo, que para el público argentino solo podía sugerir que portaba su aborrecido “rojo federal”, constituía un gesto de máxima economía y máximo rinde de la impresión a color: era un chiste en sí mismo (FIGURAS 3, 4 y 5).²² En todas estas oportunidades la elección temática de la representación, la clave estética utilizada y el recurso intertextual aludido pertenecen a un acervo de recursos que o bien están ya inscriptos en el género o el formato (son parte del “arsenal del caricaturista”, como lo llama Gombrich), o bien son parte de la competencia enciclopédica del autor (vale decir, del catálogo de imágenes mentales y físicas disponibles por su formación, capacidad y experiencia). La decisión sobre el color en determinada imagen (cuánto, dónde, cómo, en qué combinaciones y proporciones utilizarlo) se toma sobre ese repertorio disponible y conocido, lo que permite hacer de ella la clave para la eficacia satírica y también para el lucimiento del artista que, en esa distinción, distingue su obra y se distingue.

Quizá la máxima expresión de esta línea pueda encontrarse en una ilustración artística, no satírica, firmada por Faría: “La inundación. Tomado de *París-Murcia*, grabado de Gustave Doré” (FIGURA 6).²³ La cuestión de las inundaciones en Murcia había sido tratado ya en la tapa del semanario dos semanas atrás, y era objeto de un texto relativamente extenso en el mismo número.²⁴ En la

p. 1; “La fiesta de navidad y la adoración de los Reyes Magos”, *LC*, Año I, N°. 12, 28 de diciembre de 1879, p. 1; “Carnaval política y civil”, *LC*, Año I, N°. 17, 1° de febrero de 1880, p. 1; *LC*, “Semana Santa. Un buen ayuno”, “¡Aleluya!” (firmado por [Pierre Henri] Brispot, en una prueba más de la circulación global de las imágenes impresas), “Pascuas – vigilia” (sin firma), *LC*, Año I, N°. 25, 28 de marzo de 1880, p. 2.

21 Así, por ejemplo, en “Adoración de la vaca de oro”, *LC*, Año I, N°. 6, 16 de noviembre de 1879, p. 1; “Merodeo en el jardín de las pitanzas”, *LC*, Año I, N°. 21, 29 de febrero de 1880; “La tentación del casto José”, *LC*, Año I, N°. 25, 28 de marzo de 1880, p. 3.

22 Ver “Galería chusca”, *LC* Año I, N°. 2, 19 de octubre de 1879, p. 1; *LC*, Año I, N°. 12, 28 de diciembre de 1879, p. 1; *LC*, Año I, N°. 14, 11 de enero de 1880, p. 4. El rojo agrega a sus sentidos la alusión al orientalismo sarmientino, que habilita a Faría a transfigurar a Sarmiento en el rey Baltasar o a llamar la atención sobre una boca animalizada, grotesca.

23 *LC*, Año I, N°. 16, 25 de enero de 1880, p. 1.

24 “*La Cotorra* a la Estudiantina Española por la simpatía que le ha inspirado su noble tarea” y “Murcia!”, *LC*, Año I, N°. 14, 11 de enero de 1880, p. 1 y p. 2 c. 1-2, respectivamente.

elección del grabado de Doré, en las variaciones que Faría introduce sobre ese “original” y en el comentario con que lo acompaña pueden señalarse también algunos usos y sentidos de la cromolitografía del semanario porteño.²⁵

En el texto que acompaña el grabado, *La Cotorra* asegura que la “copia” realizada obedece al deseo de que la imagen esté “al alcance de todos” tanto por la cantidad de copias que se tirarán como por el hecho de que esta copia aligerará su costo, “que se había ido elevando” por la demanda. Más allá de esta suerte de *captatio benevolentiae* orientada a optimizar las ventas, la declaración de *La Cotorra* condensa en pocas palabras, con mucha precisión, lo que muchos años después sería descripto como la capacidad democratizadora de la cromolitografía. Se ha señalado reiteradamente que, debido a los procesos que involucra, la cromolitografía supone siempre un trabajo colaborativo y colectivo, en etapas sucesivas. En cuanto técnica crecientemente industrial, su carácter artístico fue controvertido por diferentes motivos, que pueden sintetizarse en dos: por un lado, la sospecha de falta de mérito del artista o bien, en una versión más taxativa, la imposibilidad de percibir el trazo singular del diseñador en la imagen. Después de todo, ¿quién era el autor de la cromolitografía, quién lograba el impacto o la emoción estética que pudiera suscitar?, ¿quién dibujaba, quién elegía los colores, quién preparaba y vertía las tintas, quién las imprimía? Por otro, la amenaza de vulgaridad y ausencia de aura propias de la reproductibilidad técnica, que en este caso particular se asociaban además con la incitación mercantil, en tiempos en que el debate literario y plástico del arte por el arte no estaba aún saldado.²⁶ La circulación global de imágenes impresas

25 Las inundaciones en Murcia, que habían arrasado la ciudad, encontraron una muestra de solidaridad en el folleto francés, que se vendió en Europa y en América a beneficio de sus habitantes. Ver *Paris-Murcie, journal publié au profit des victimes des inondations d'Espagne par le Comité de la Presse Française*, número único. E. Plon et Cie. Imprimeurs-éditeurs, diciembre, 1879. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32832720p/date1879.r>.

26 Sobre la capacidad democratizadora de la litografía, ver, entre otros, Michael Twyman. “Hand-colouring or chromolithography: the pros and cons”, *op. cit.*, y Philip B. Meggs y Alston W. Purvis. *Historia del diseño gráfico*. New York, McGraw Hill, 2009, pp. 153-154. Sobre la falta de reconocimiento a los artistas cromolitógrafos o a los ilustradores cuya obra era objeto de reproducción cromolitográfica, Catharina Slautterback. *Chromo-Mania! The Art of Chromolithography in Boston, 1840-1910*. Boston, The Boston Athenaeum, 2012-2013, esp. pp. 18 y 26, y Philip B. Meggs y Alston W. Purvis. *Historia del diseño gráfico op. cit.*, esp. p. 157. Sobre las asociaciones entre vulgaridad y color impreso, entre otros, Catharina Slautterback. *Chromo-Mania!...*, *op. cit.*, esp. p. 17, y Annie Renonciat. “Les couleurs de l'édition au XIXe siècle: ‘spectaculum horribile visu?’”, *Romantisme* 157, 2012-2013, pp. 33-52, disponible en <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2012-3-page-33.htm>.



Figura 3. "Galería chusca de la Cotorra", *La Cotorra*, Año 1, N°. 2, Buenos Aires, 8 de octubre de 1879, p. 1. Fotografía de la autora.

(coloreadas o no), reapropiadas a menudo sin mención de fuente, era entonces no solo habitual en la prensa, sino un modo de trabajo para lidiar con la premura de la composición periódica. Por su modo de producción específico era muy habitual, además, que las láminas cromolitografiada no llevaran firma. En este contexto, que tiene el borrado de la firma del artista, Faría casi nunca olvida dejar la suya al pie de su trabajo. Y en el caso particular de este grabado, sin duda lo hace para explicitar el prestigio vicario que obtiene de la firma del "original" de Doré.

Faría da una versión a color del grabado, blanco y negro en el original, y modifica algunos detalles. Algunas de esos mínimos cambios le permiten poner en primer plano el despliegue de color, incluso en detrimento de la sutileza del dibujo, y disimulan así, tal vez, ciertas



Figura 4. "La fiesta de navidad y la adoración de los Reyes Magos", *La Cotorra*, Año 1, N.º. 12, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1879, p. 1. Colección digital Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno (Buenos Aires, Argentina).

dificultades que implicaría la copia.²⁷ El tono oscuro del cabello y la suavidad de las facciones de las dos mujeres adultas representadas por Doré, por ejemplo, se convierten en manchones blancos sobre esas cabezas, posiblemente en un intento por equilibrar la luz en la nueva composición

27 No puede descartarse, como era tan habitual, la circulación de una copia o de una separata a color del trabajo de Doré. O, incluso, la circulación de copias coloreadas del grabado a la que el dibujante del semanario hubiera podido tener acceso. Cabe atender, no obstante, al alto nivel de deliberación formal y de pericia técnica que requiere la cromolitografía, incluso cuando se copia de un modelo. En palabras de Helena de Barros, Washington Dias Lessa, Edna Cunha Lima y Guilherme Cunha Lima: "Nesta perspectiva, o impresso em cromolitografia pode ser considerado como una elaboração técnico-artística, mesmo que se trate da interpretação e reprodução de um original preexistente" (en "Rótulos cromolitográficos brasileiros: efêmeros, memória gráfica, cultura material e identidade nacional", *Revista Brasileira de Design da informação*, Vol. 13, N.º. 3, São Paulo, esp. pp. 201-202).



Figura 5. Detalle, "La fiesta de navidad y la adoración de los Reyes Magos", *La Cotorra*, Año 1, N°. 12, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1879, p. 1. Colección digital Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno (Bs. As., Argentina).

coloreada, que envejecen las figuras que representa Faría. La simplificación del tratamiento de los trazos del cielo en la imagen de *La Cotorra* deja a cargo del color lo que en el grabado original se formula a partir de matices en el rayado que modulan el dramatismo en Doré, y que Faría deja plenamente a cargo del color. El agregado de un patrón a rayas bicolor en el pantalón del adulto representado en *La Cotorra* parecería obedecer a ese mismo patrón: Faría confía en que el color distinguirá la imagen que ha producido, y sostendrá al mismo tiempo su identificación inequívoca con el "original" de Doré. Un último gesto, en el mismo número del semanario, ratificaría esta voluntad de singularización. La otra imagen que incluye el semanario presenta, por primera vez, un retrato de Faría como autor de una serie de



Figura 6. Detalle, "Mascariensis perpetuam" [Sarmiento], *La Cotorra*, Año 1, N°. 14, Buenos Aires, 11 de enero de 1880, p. 1. Fotografía de la autora.

caricaturas sociales, también con pleno uso del color, en la última página.²⁸ Si el diseño no puede ser más convencional, la inclusión del autorretrato del caricaturista parece enfatizar ese "destaque" de un estilo propio, que se suma al que en la primera plana emergía de su pericia para copiar "con diferencia" a cargo del color, a Doré. Por su despliegue del color impreso y por las decisiones formales y estéticas que presupone, ambas láminas pueden ponerse en línea con la exuberancia cromática de los primeros números, al mismo tiempo que evidencian la deliberación con que se recurre a esa opción.

Un segundo conjunto de imágenes permite estudiar las resoluciones del semanario cuando elige intervenir sobre la actualidad y transmitir la

²⁸ LC, Año I, N°. 16, 25 de enero de 1880, p. 4.

novedad que conlleva a través del color impreso, lo que obliga al dibujante, impresor y colorista a improvisar un tratamiento temático y formal al menos parcialmente inédito. Hay, en este sentido, varias soluciones interesantes a las que se apela al poner en juego esa tensión entre la producción material, la resolución estética y aceleración de la coyuntura noticiosa. Una posibilidad es recurrir a un formato disponible, como el cartel de tauromaquia, como base iconográfica y cromática para montar el efecto político y corrosivo cambiando su asunto (FIGURA 7).²⁹ Aunque en Buenos Aires no había entonces corridas de toros, en la prensa satírica porteña las alusiones taurinas aparecieron ocasionalmente, sin ser tan frecuentes como, por ejemplo, en la española. En cualquier caso, era muy sencillo decodificar la analogía entre una práctica bastante sangrienta y la circunstancia partidaria. El rojo que domina tanto la tipografía como la mayoría de las figuras de la lámina es un apoyo fundamental, pero simplemente corroborativo de la fiesta sangrienta que supone la “corrida”. La violencia y la sátira se producen por el extrañamiento que suscita el reconocimiento de los personajes caricaturizados. En estos casos, la experiencia, formación y competencia enciclopédica del dibujante se actualizan fácilmente si cuenta con la información necesaria para comprender con rapidez el “suceso”. En casos extremos hay soluciones técnicamente más precarias y sencillas, como estampar el fondo en un color plano para no terminar renunciando a él, pero sí tanto a la destreza como a la estilización (FIGURA 8).³⁰

Como la prensa satírica, por su propia naturaleza, hace del diarismo serio un insumo privilegiado, el punto puede darse por resuelto: la prensa satírica presentará versiones que sostienen, disputan o fantasean las del diarismo a partir de la creatividad que articulan la trama visual de que disponen los artistas y sus habilidades técnicas para plasmar lo que han ideado.

Sin embargo, cuando la velocidad de los acontecimientos se incrementa y esas versiones del diarismo comienzan a ser, por el curso mismo de las circunstancias, variables y fragmentarias, la dificultad creativa y la técnica se incrementan cualitativamente. A partir del número 20 de *La Cotorra*, publicado el 22 de febrero de 1880, esa aceleración comienza a ser perceptible. El primero de febrero habían tenido lugar las elecciones de diputados nacionales que, abstención del autonomismo de Roca mediante, en Buenos Aires habían dado un triunfo nominal a los conciliados (partidarios del Partido Nacional y autonomistas partidarios del gobernador de Buenos Aires, Tejedor). A mediados de mes, fuerzas de las Guardias Nacionales provinciales (que, según describía la prensa, incluían a muchos voluntarios que habían decidido tomar las armas)

29 Ver “El 1º. de febrero habrá toros”, *LC*, Año I, N°. 15, 18 de enero de 1880, p. 4.

30 “Los duelos”, *LC*, Año I, N°. 10, 14 de diciembre de 1879, p. 4.

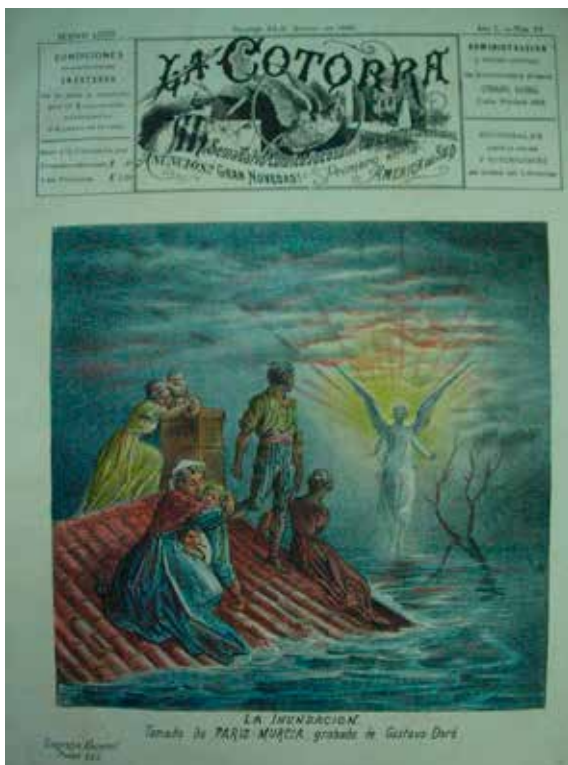


Figura 7. "La inundación. Tomado de *París-Murcia*, grabado de Gustave Doré", *La Cotorra*, Año 1, N°. 16, Buenos Aires, 25 de enero de 1880, p. 1. Colección digital Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno (Buenos Aires, Argentina).

estuvieron a punto de enfrentarse con las nacionales. Aunque se llegó a un armisticio, el peligro era tangible.³¹

En el semanario de Faría, las ilustraciones pasaron de la tapa y contratapa al pliego interno, y el frontispicio perdió sus imágenes y se alineó implícitamente al formato de los diarios contemporáneos. Esa primera doble lámina interna de aquel número ofrece una imagen impactante titulada "El camino a la presidencia". En ella se ve un esqueleto de uniforme rojo (por ejemplo, Roca) que atraviesa el campo devastado hacia la ciudad, con una tea en la mano y dejando caer la "renuncia a la

31 Para una reseña pormenorizada de los hechos y un análisis detallado que incorpora de manera sutil tanto las declaraciones del diarismo como algunas caricaturas de *La Cotorra*, ver el ya citado trabajo de Hilda Sábato, *Buenos Aires en armas...*, op. cit., particularmente, "Capítulo 2: Enero y febrero. Verano turbulento", pp. 53-79.

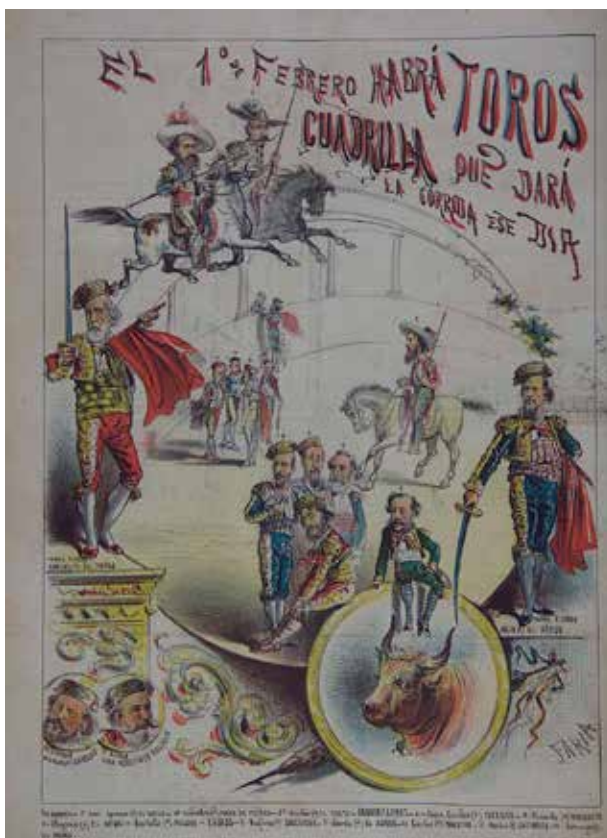


Figura 8. "El 1º de febrero habrá toros", *La Cotorra*, Año 1, N.º. 15, Buenos Aires, 18 de enero de 1880, p. 4. Colección digital Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno (Buenos Aires, Argentina).

candidatura” de Tejedor. Dramática por su asunto, pero también por la elección cromática, resulta difícil definir si la imagen es caricaturesca, trágica o ambas cosas a la vez. Más allá de sus elementos figurativos, esa tensión puede leerse visualmente en la disputa desprolija, a trazo grueso, entre el lápiz negro grueso y el espectro solar sobre el terreno de la política americana (FIGURAS 9 y 10).³²

³² LC, Año I, N.º. 20, 22 de febrero de 1880, p. 2-3. La nota editorial de esa edición del periódico, nada jocosa, complementa la lectura de esta imagen. Ver “Al deber!”, LC, Año I, N.º. 20, 22 de febrero de 1880, p. 1 c. 1. Ver Hilda Sábato. *Buenos Aires en armas...*, op. cit., pp. 81-83 para un análisis que conjetura una tensión similar como percepción de los contemporáneos en otra imagen del semanario de Faría que también tiene por blanco a Roca.

El vuelo del color. Algunos usos y efectos de la cromolitografía en Buenos Aires...

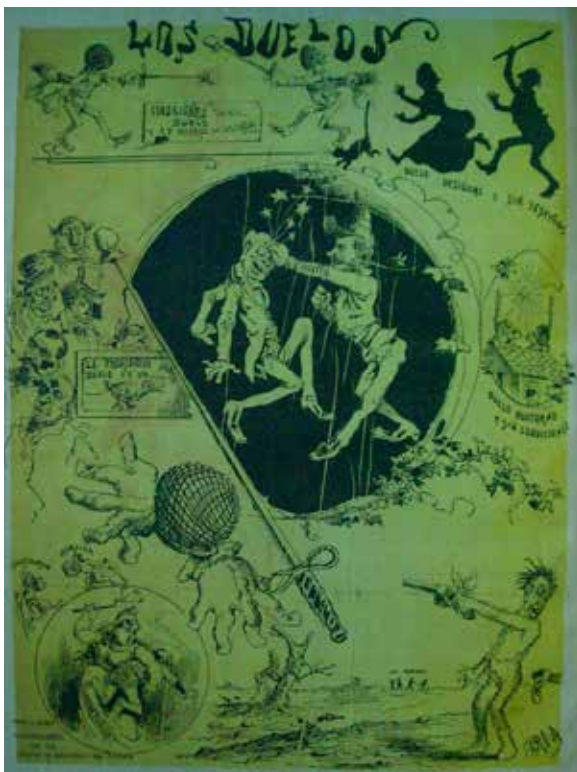


Figura 9. "Los duelos", *La Cotorra*, Año 1, N°. 10, Buenos Aires, 14 de diciembre



Figura 10. "El camino de la Presidencia", *La Cotorra*, Año 1, N°. 20, Buenos Aires, 22 de febrero de 1880, pp. 2-3. Colección digital Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno (Buenos Aires, Argentina).

El intervalo de negociaciones que se abre en los meses que siguen favorece el desplazamiento de la actualidad estrictamente política, como contenido excluyente, y el regreso de cierta zona de entretenimiento al semanario. En mayo de 1880, se retoma la publicación de un folletín, que había intentado y abandonado en sus primeros números, ahora acompañado de ilustraciones y rodeado de pequeños reclames y viñetas. Se publican además “acertijos” y “charadas”, que si bien tenían su espacio en algunos semanarios dominicales, como *El Correo de las Niñas* (1868-1873), en *La Cotorra* son predominantemente visuales. “Logogrifos” y “Letras revueltas” no recurren al color, pero mantienen el ojo del público entrenado en los desafíos icono-tipográficos. Pocas semanas después, el conflicto recrudece. En junio de 1880, la Batalla de los Corrales, al sur de la ciudad, enfrentó a veinte mil combatientes. Tres mil de ellos murieron. La urgencia noticiosa y el duelo se unieron para que la *La Cotorra* evitara tanto el color como la nota humorística en su lámina central.³³ Entre fines de ese mes y el siguiente la situación de la ciudad es cada vez más crítica. Aunque ni el color ni el humor desaparecen del periódico, en el número 37 se informa que se suprimen la sección “Rompe-cabezas” y las “Charadas” en función de “la situación”.³⁴ La cromolitografía, dedicada a láminas de corte corrosivamente político, permanece abroquelada en las láminas centrales.

En esos que serán sus últimos números, el semanario acude de manera errática al color: lo pone en juego cuándo y cómo se puede. Por momentos sostiene la caricatura en blanco y negro, únicamente basada en contrastes de valores, sin explicar por qué no aparecen las imágenes coloreadas y sin prometer que volverá a ellas. Finalmente, en uno de sus últimos ensayos, la lámina combina ambas posibilidades (FIGURA 11).³⁵ La composición, basada en el contraste de zonas coloreadas y zonas en blanco y negro, alude tanto a “la situación” como al papel del semanario en ella. Está organizada a través de un eje central, que coincide con las páginas de un libro abierto representado en la imagen, pero también con el pliegue entre las páginas

33 “Combate en los Corrales de Buenos Aires – 21 de junio de 1880”, *LC*, Año I, N.º. 38, 27 de junio de 1880, p. 2-3. Sin firma; al pie, la leyenda “Litografía Nacional, Piedad 262”, indicio de que la lámina estaba a la venta por separado.

34 Ver “Teniendo nuestros lectores bastante con la situación presente para romperse la cabeza tanto como gusten, suspendemos la presente sección hasta tanto se normalice la situación y se la puedan romper con menos riesgo de dejarnos sin suscriptores. Suspendemos igualmente las *Charadas*, porque mas bien que por ella estamos por la *cucharadas*, atenta la suba de los artículos de almacen. Volveremos á publicarlas cuando sea la paz entre los príncipes cristianos. [...]”, “Rompe-cabezas”, *LC*, Año I, N.º. 37, 20 de junio de 1880, p. 4 c. 3

35 “Actualidad. Dos páginas de nuestra historia”, *LC*, Año I, N.º. 42, 5 de julio de 1880, pp. 2-3.



Figura 11. "El camino de la Presidencia" (detalle), *La Cotorra*, Año 1, N.º. 20, Buenos Aires, 22 de febrero de 1880, pp. 2-3. Colección digital Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno (Buenos Aires, Argentina).

2 y 3 del semanario. Esa bipartición en la organización del espacio y en los colores tiene un apoyo verbal que organiza ese contraste en términos morales: las "dos páginas de nuestra historia" enfrentan los "Resultados y efectos de la paz" y el "Resultado de las ambiciones políticas de la guerra civil". Policromía y bicromía, en cambio, cruzan esas dos páginas con una lógica propia. En color se estampan signos que remiten a la alegoría patria (la figura femenina que sostiene el libro representado, una cinta celeste y blanca), caricaturas, hombres y mujeres. En blanco y negro, el libro como soporte prestigioso, el fondo sobre el que emerge, el fondo de la ciudad, los combates y la muerte. Entre ambas zonas, la cinta patria escapa en abismo hacia el marco que da título a la imagen marcando una continuidad, en la realidad de esa representación, entre el ayer y el presente, entre la representación y el periódico que el lector tiene en sus manos. Aunque no es la última, en esta imagen puede leerse el cierre del semanario, porque en ella se piensa a sí mismo. El contraste entre policromía y bicromía no sigue la línea vertical, sino que la cruza. Se elige entre bicromía o policromía según la oportunidad, el motivo o el tono expresivo que prefiera, e incluso combinándolas para equilibrar una composición. En esa lámina, la acumulación de las variopintas páginas de historia de *La Cotorra* se acerca a la forma libro, pero puede más que un libro: en blanco y negro, testimonia y registra; a todo color, celebra, burla, corrige, estiliza.

Habrà que esperar hasta la última década del siglo XX para que las páginas de los diarios argentinos sean ganados por completo por las imágenes a color, y para que la prensa en blanco y negro se convierta en

un objeto residual.³⁶ Mucho antes de eso, el color de *La Cotorra* voló en otras direcciones: a otros semanarios satíricos, a los almanaques, a los magazines y a las revistas masivas, que pudieron albergarlo con nuevas y magníficas posibilidades gracias a sucesivos relevos en las tecnologías de impresión, las tintas y los materiales. Este caso pequeño, efímero y efectivamente curioso, ofrece apenas una serie de tanteos entusiastas y erráticos sobre lo que vendría. En esos tanteos, sin embargo, pueden encontrarse algunas tensiones y algunos dilemas que anidan en los primeros usos y efectos del color en los impresos periódicos, que la habitualidad de su frecuentación opacaría.



Figura 12. "Dos páginas de nuestra historia", *La Cotorra*, Año I, N.º. 42, Buenos Aires, 5 de julio de 1880, pp. 2-3. Colección digital Biblioteca Nacional Argentina Mariano Moreno (Buenos Aires, Argentina).

36 "Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural no solo [...] como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente" (Raymond Williams. *Marxismo y literatura*, Madrid, Península, p. 144).