



**Entre caras y caretas:
caricatura y fotografía
en los inicios de
la prensa ilustrada
argentina**
*Between faces and
masks: caricature and
photography in the early
Argentine illustrated press*



Andrea Cuarterolo¹

¹Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y de la Universidad de Buenos Aires. Se especializa en el estudio del cine silente y la fotografía en Argentina y Latinoamérica y ha publicado numerosos artículos sobre esta temática en revistas académicas y volúmenes colectivos del país y del exterior. Es autora del libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840-1933* (CdF Ediciones, 2013), coeditora del volumen *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (Imago Mundi, 2017) y directora, junto a Georgina Torello, de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Desde 2016 codirige el Festival de Cine de la Latin American Studies Association (LASA). E-mail: acuarterolo@gmail.com

Resumen: A pesar de los debates que a partir de 1839 enfrentaron al daguerrotipo con las artes tradicionales, fotografía y caricatura iniciaron tempranamente una fructífera relación, que se extendería al nuevo siglo. En este artículo estudiamos algunas particularidades de este fenómeno en la prensa argentina, focalizándonos en la revista *Caras y Caretas*, cuyo carácter pionero y modélico sentó las bases para muchas publicaciones locales posteriores. Analizando las diversas formas de interacción entre fotografía y caricatura, mostramos el rápido proceso de sofisticación y entrenamiento visual que propiciaron estas tempranas revistas ilustradas.

Palabras clave: caricatura; fotografía; revistas ilustradas; fotomontaje; Argentina.

Abstract: Despite the debates that, towards 1839, confronted the daguerreotype with the traditional arts, photography and caricature began a fruitful relationship that would extend well into the new century. In this paper, we analyze this phenomenon in the Argentine illustrated press, focusing particularly on pioneering and exemplary *Caras y Caretas* magazine, which somehow laid the foundation for most of the subsequent local publications. By analyzing the different ways in which caricature interacted with photography, we intend to show the role these pioneering magazines played in the quick process of sophistication and visual training of the local public.

Keywords: caricature; photography; illustrated magazines; photomontage; Argentina.

Introducción

En 1839, la presentación del daguerrotipo en París inició una serie de acalorados debates sobre el estatuto artístico del nuevo invento y sobre el efecto que éste tendría sobre las artes tradicionales, en especial la pintura y el dibujo. En 1841, en el auge de la polémica, el caricaturista suizo Rodolphe Töpffer, considerado por algunos teóricos como el padre de la historieta moderna, escribió un ensayo respondiendo a los oscuros vaticinios que anunciaban, con la fotografía, el fin del arte, en el que sostenía:

Aunque la máquina de Daguerre fuera perfeccionada al punto de reproducir imágenes en colores de objetos inmóviles y también en movimiento, no se acercará ni un solo paso al arte, porque siempre, necesariamente, y de forma creciente, ella aportará identidad² en lugar de semejanza, la imagen de lo visible en lugar del signo de lo invisible, la materia por y para la materia en lugar de la materia por y para el espíritu. (TÖPFFER, 1852, p. 255, la traducción es mía)

Las palabras de Töpffer no hacen más que trasladar a la era de la reproductibilidad técnica el viejo debate estético entre imitación y expresión. Para el autor, las artes miméticas o “de identidad”, representadas por el daguerrotipo, no podían más que aportar una representación exacta y vacía del objeto, mientras que las artes manuales, entre las que sin duda incluía a la caricatura, transmitían algo que trascendía la mera imagen del objeto y hablaba directamente al espíritu del espectador. Sin embargo, a pesar de la apasionada crítica de Töpffer a las nuevas técnicas de reproducción mecánica, fotografía y caricatura iniciaron a partir de mediados del siglo XIX una fructífera relación, que se extendería hasta los inicios del nuevo siglo. En este artículo estudiamos algunas de las particularidades de este fenómeno en la prensa gráfica argentina, desde la introducción del colodión húmedo y la consecuente masificación de la fotografía a mediados del siglo XIX, hasta el surgimiento de las primeras revistas ilustradas locales, en los albores del siglo XX. Nos detenemos con particular atención en la producción de la revista *Caras y Caretas*, cuyo carácter pionero y modélico en cierto modo sentó las bases para gran parte de las publicaciones ilustradas posteriores. Analizando las diversas maneras en la que la caricatura interactuó con la fotografía –que abarcaron desde simples usos auxiliares de la imagen hasta formas más complejas y refinadas, como la referencia intertextual

²El autor utiliza el término *identité* en el sentido de exactitud mimética y lo contrapone a *ressemblance* que implica una semejanza simbólica al objeto.

o el fotomontaje–, ponemos en evidencia el rápido proceso de sofisticación y entrenamiento visual que propiciaron estas revistas ilustradas pioneras entre la última década del siglo XIX y la primera del XX. Teniendo en cuenta que la mayor parte del acervo fotográfico de *Caras y Caretas* se encuentra hoy resguardado en el Archivo General de la Nación de Buenos Aires, hemos recurrido para esta investigación a una metodología comparativa entre las fotografías allí conservadas y las caricaturas publicadas en el semanario. El análisis de este *corpus* supuso un abordaje intertextual que tuviera en cuenta no solamente las relaciones que vincularon a ambas técnicas en su aspecto formal, sino también a nivel temático e ideológico.

La fotografía como auxiliar

A comienzos de la década de 1850, la invención de las placas al colodión húmedo no sólo democratizó la fotografía, al abaratar considerablemente los costos de producción y venta respecto de técnicas anteriores como el daguerrotipo, sino que, al posibilitar la realización de múltiples copias a partir de un mismo negativo, inauguró la era de la imagen multiplicable. A partir de ese momento, la fotografía se convirtió en un invaluable auxiliar para pintores y dibujantes, que la utilizaron con asiduidad como modelo en sus composiciones. Paralelamente, al acortar los largos tiempos de exposición que implicaban los primeros procesos fotográficos, la técnica del colodión húmedo ligó, casi inmediatamente, a la fotografía con el género documental y la emergente prensa ilustrada. Sin embargo, hasta fines del siglo XIX, los periódicos y revistas no pudieron incluir imágenes fotográficas más que en forma de originales pegados. Este sistema, que implicaba el montado de un positivo en papel albuminado por cada ejemplar de la publicación en cuestión, era sumamente costoso y, por tanto, fue poco utilizado.³ Entonces, lo más frecuente fue que las fotografías fueran tomadas como modelo y luego transformadas, a partir de una serie de reglas y convenciones, en dibujos, litografías o grabados. Los caricaturistas, siempre a medio camino entre la Academia y la Prensa, no fueron ajenos a este tipo de prácticas. Varios reconocidos ilustradores satíricos abrazaron tempranamente la profesión fotográfica o se sirvieron de esta técnica para dar vida a sus composiciones. Étienne Carjat, por ejemplo, llegó a realizar hacia 1861 sus propios retratos fotográficos para usarlos como modelos en sus caricaturas para el semanario *Le Boulevard*, mientras que el

³ En la Argentina se lo utilizó sobre todo en libros y, ocasionalmente, en ciertas publicaciones periódicas como la *Revista de la Policía* (1871), la *Revista Médico Quirúrgica* (1864) o el *Boletín de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados* (1891), en las que la fotografía tenía un peso documental o artístico y era, por tanto, difícil de reemplazar por una ilustración manual.

célebre Gaspard-Félix Tournachon, más conocido como Nadar, se basó en más de doscientos retratos fotográficos de personalidades de su época para crear, en 1854, su monumental y mordaz Panthéon Nadar. Para la década de 1890, la práctica estaba tan naturalizada que el pintor impresionista Walter Sickert afirmó categóricamente que “pedir al modelo más de una pose, cuando se podían usar fotografías, era puro sadismo”. (citado en SCHARF, 1994, p. 58).

En la Argentina del siglo XIX, con un campo artístico aún en formación, las manifestaciones de oposición a la fotografía fueron escasas⁴ y la novedosa técnica se convirtió prontamente en un valioso auxiliar para artistas e ilustradores.⁵ En el campo de la caricatura, la práctica fue incorporada tempranamente en publicaciones como *El Mosquito* o *Don Quijote*. Sin embargo, como todavía no era posible la publicación de fotografías en forma directa y lógicamente este tipo de revistas y periódicos no contaban con planteles fotográficos propios, sus dibujantes debieron recurrir a fotografías comercializadas por los principales estudios del país y del exterior como base para sus ilustraciones. Una caricatura de Henri Stein, publicada el 16 de julio de 1871 en el periódico burlesco *El Mosquito*, da temprana cuenta de este uso auxiliar de la imagen fotográfica por los ilustradores locales. Este satírico dibujo, que reproduce a los miembros de la Comisión Popular de la epidemia de fiebre amarilla, está basado en un mosaico fotográfico realizado por el retratista francés Bartolomé Loudet ese mismo año⁶ (Figura 1). La caricatura no sólo copia los rasgos faciales de los personajes retratados, sino que adopta la misma forma del mosaico, poniendo en evidencia, sin reparos, el origen fotográfico del dibujo. Varios de los retratos incluidos en el mosaico incluso se utilizan luego en forma individual para la composición de otras ilustraciones satíricas, como puede comprobarse al comparar el del poeta

⁴Entre estas manifestaciones negativas se encuentra, por ejemplo, el irónico comentario del pintor Carlos Enrique Pellegrini, que al visitar a su colega Amadeo Gras en su estudio fotográfico y señalándole una cámara de daguerrotipos, le dijo: “He aquí nuestro enemigo”. Gras, como muchos otros retratistas de la época, se había visto obligado a volcarse al oficio fotográfico para poder subsistir. Véase Ribera (1982, p. 241).

⁵Entre los artistas activos en el Río de la Plata durante el siglo XIX que usaron a la fotografía como auxiliar podemos mencionar a Adolfo Methfessel, Juan Manuel Blanes, Ángel Della Valle y José Ignacio Garmendia. Para más datos sobre la relación entre fotografía y pintura en el Río de la Plata véase entre otros: Ferdinan (1989), Assunção (1994) y Cuarterolo (2000).

⁶La fotografía original, que se conserva en el Archivo General de la Nación, está firmada por Bartolomé Loudet. Sin embargo, un anuncio publicado el 17 de diciembre de 1875 en el diario *La Nación* pone en duda esta autoría. Allí, el cronista informa que el fotógrafo Antonio Pozzo ha decidido enviar a la Exposición del Centenario de la Independencia de Estados Unidos, que se realizaría al año siguiente en Filadelfia, una fotografía que retrataba a los participantes de la Comisión Popular de la epidemia de fiebre amarilla en 1871. Como es poco probable que ambos fotógrafos realizaran un mosaico de idéntico motivo, es más factible suponer que Loudet copió la fotografía de Pozzo para su venta en serie —una práctica que, debido a la inexistencia de leyes de propiedad intelectual, era bastante habitual entre los profesionales de la época—.

Carlos Guido y Spano con la caricatura del mismo personaje realizada por Stein para la edición de *El Mosquito* del 10 de septiembre de 1871.

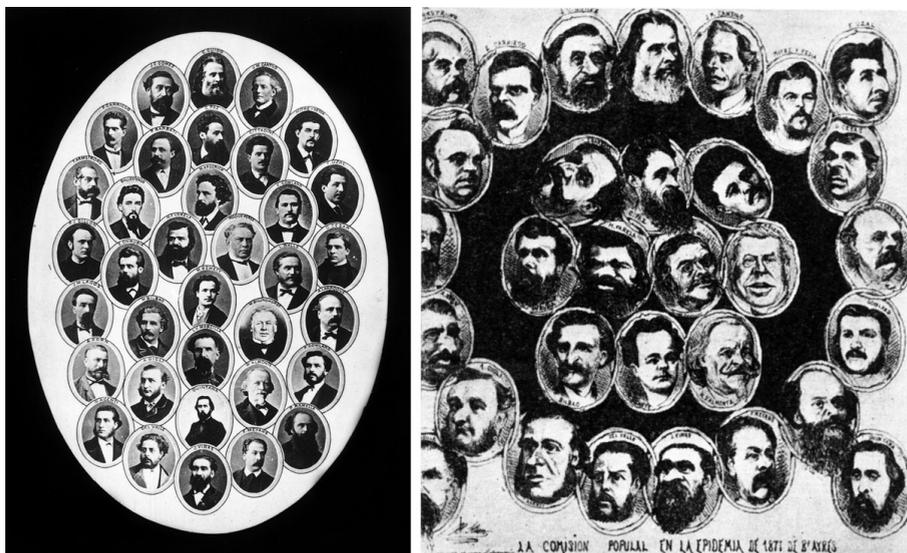


Figura 1: Izquierda: *La Comisión Popular de la epidemia de fiebre amarilla*. Mosaico fotográfico de Bartolomé Loudet, 1871, AGN. Derecha: *La Comisión Popular en la epidemia de 1871 de Bs Ayres*. Caricatura de Henri Stein publicada en *El Mosquito* (16 nov. 1871)

Más allá de estos tempranos ejemplos, la primera publicación argentina que no sólo adoptó esta práctica de forma sistemática, sino que además incorporó como auxiliar imágenes fotográficas propias fue *Caras y Caretas*. Esta revista modélica fue el producto más tangible de dos innovaciones técnicas que, hacia fines del siglo XIX, irrumpieron con fuerza en la Argentina, modificando el rumbo de la prensa ilustrada. La primera fue la introducción, hacia 1890, del fotograbado de medio tono, que permitió imprimir fotografías sin necesidad de que un artista o grabador actuara de intermediario. Esta técnica puso a la fotografía informativa al alcance de las masas, e inauguró la era del fotoperiodismo moderno. La segunda innovación fue la aparición de la “instantánea fotográfica”, posibilitada por una serie de mejoras técnicas en la composición química de las placas y la irrupción en el mercado de cámaras livianas y portátiles a precios económicos. La imagen única y densamente informativa, que en la etapa anterior había servido para resumir la noticia, fue reemplazada entonces por decenas de instantáneas que inundaron las páginas de las revistas ilustradas. Fundada en 1898 por el escritor José S. Álvarez –más conocido por el seudónimo

de Fray Mocho—, el periodista Eustaquio Pellicer y el dibujante Manuel Mayol, *Caras y Caretas* fue, sin lugar a dudas, la revista emblemática del periodismo gráfico argentino. Desde un principio, la publicación utilizó a la fotografía como información, defendiéndola como una de sus principales armas editoriales. Pellicer escribió en el número del 5 de mayo de 1900: “La única información que se impone es la gráfica a base de magnesio, kerosén o fósforo pues con cualquiera de esos sistemas se obtiene mayor claridad que con la información a base de tinta” (CyC 83, 5 mayo 1900). Esta fue la primera revista local en contar con una sección fotográfica y con un plantel estable de fotógrafos. Además de producir sus propias imágenes, la publicación tenía entre sus proveedores fotográficos a los más prestigiosos retratistas de estudio de la capital y el interior, que incluían a Bixio, Nicolás Schonfeld, Sivul Wilenski, Alejandro Witcomb y Frans Van Riel. *Caras y Caretas* fue, además, una pionera en la utilización de las últimas novedades tecnológicas del medio, entre ellas las flamantes cámaras portátiles con placas de 9 x 12 cm, que contribuyeron a dinamizar la labor de los foto-reporteros cuando la todavía arraigada utilización de pesados equipos de madera y trípode condenaba a la fotografía a un estatismo difícilmente superable.

Hacia principios del siglo XX, *Caras y Caretas* había logrado conformar uno de los archivos fotográficos más importantes del país. En una época en la que los medios de comunicación masiva aún estaban configurándose, este arsenal de imágenes lógicamente constituyó una herramienta irremplazable para los caricaturistas de la revista que, sujetos a un ritmo de producción incesante, debían entregar varios dibujos por semana, la mayoría de las veces sin conocer la apariencia física de los retratados. Si la introducción del fotograbado en la prensa ilustrada había eliminado la necesidad de utilizar dibujantes que convirtieran las fotografías documentales en grabados o litografías, fueron los caricaturistas los que extendieron este uso auxiliar de la imagen fotográfica hasta los comienzos del nuevo siglo.

José María Cao, el más célebre ilustrador de esta emblemática revista, estaba sin duda familiarizado con esta práctica, pues se había formado en España con el grabador y litógrafo Nemesio Martínez Sienna y, a poco de llegar a Buenos Aires, comenzó a trabajar en un taller de grabado, estereotipia y galvanoplastia, colaborando en algunas de las primeras publicaciones ilustradas, como el periódico *El Sud-Americano*. Al examinar las caricaturas que realizó para *Caras y Caretas* entre 1898 y 1912, es posible constatar que Cao utilizaba sistemáticamente retratos fotográficos como base de sus composiciones. Esto es particularmente evidente en los dibujos que realizaba para la sección “Caricaturas contemporáneas”, que

semanalmente satirizaba a un personaje de la política nacional o internacional, de la economía, de la cultura o de las ciencias. Contrariamente a lo que sucedía con las composiciones burlescas que formaban parte de las dos tapas que poseía la revista⁷, esta sección frecuentemente demandaba la realización de retratos de figuras visualmente poco conocidas, a las que era imposible dibujar de memoria. El hecho de que se incluyera en todos los casos el nombre y apellido del personaje satirizado es prueba de que tampoco el lector estaba familiarizado con esas caras. Por lo general, estas caricaturas conservaban el mismo punto de vista adoptado por la cámara fotográfica y reproducían los rostros con pocas variaciones, manteniendo al mínimo las deformaciones burlescas, que estaban dadas más bien por el contexto en el que se insertaba al personaje, por su vestuario o por las desproporciones entre cuerpo y cabeza. Son múltiples los ejemplos de este uso auxiliar de la fotografía por parte de Cao y otros caricaturistas de la publicación. Entre ellos, podemos mencionar las caricaturas del médico Juan Antonio Argerich (CyC 96, 4 ago. 1900), del urbanista Carlos Thays (CyC 169, 28 dic. 1901) y del jurisconsulto y periodista Julio Botet (CyC 330, 28 ene. 1905) (Figura 2), todas basadas en fotografías de Alejandro Witcomb; la caricatura del meteorólogo Martín Gil (CyC 336, 11 mar. 1905), compuesta a partir de un retrato del estudio cordobés “Fotografía alemana”; la del diputado nacional Antonio Bermejo (CyC 151, 24 ago. 1901), basada en un *portrait cabinet* de la prestigiosa galería de Chute y Brooks; o la del fundador de la Liga Patriótica Manuel Carlés (CyC 163, 16 nov. 1901), realizada a partir de una tarjeta fotográfica publicitaria de los cigarrillos Marconi.

⁷La revista contó siempre con dos portadas que incluían caricaturas o ilustraciones. Por muchos años la primera de ellas se imprimió en color y la segunda e interna en blanco y negro.

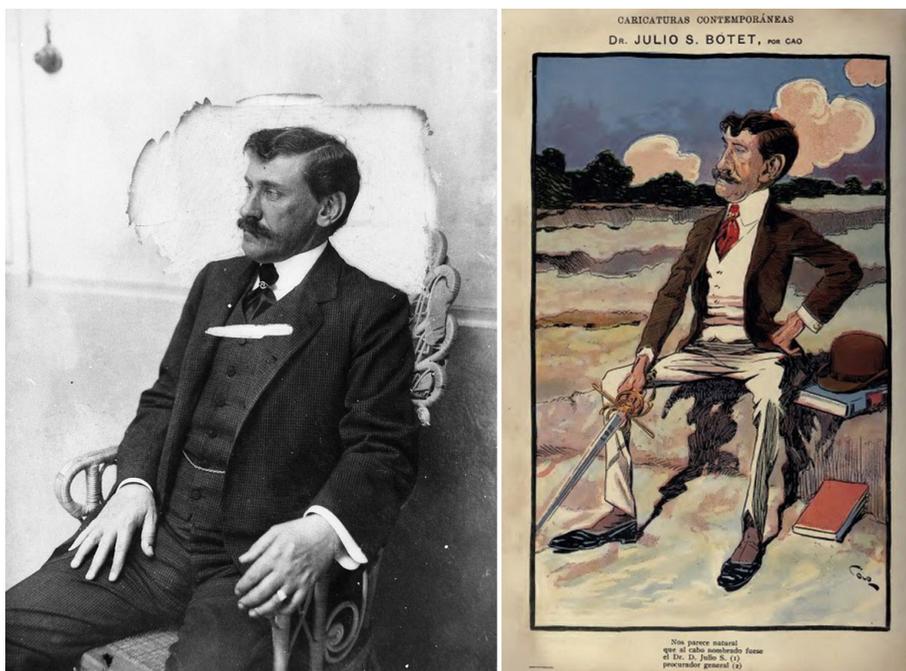


Figura 2: Izquierda: Julio Botet. Fotografía de Alejandro Witcomb, ca. 1900, AGN. Derecha: Julio Botet. Caricatura de Cao publicada en *Caras y Caretas* (330, 28 ene. 1905)

A veces las caricaturas copiaban tan fielmente las fotografías que utilizaban como modelo, que llegaban a asemejarse más a retratos. Este es el caso de la imagen del gobernador de la provincia de Buenos Aires Carlos Tejedor (CyC 168, 21 dic. 1901), en la que Cao no sólo respeta la postura y el traje que el anciano vestía en la fotografía que le sirvió de base, sino que además toma para su composición elementos del contexto, como la silla en donde se encuentra sentado (Figura 3). Otro ejemplo es la caricatura que Cao realiza del ministro plenipotenciario en Chile Epifanio Portella (CyC 158, 12 oct. 1901), en la que copia hasta el último detalle la postura, el rostro y el uniforme de una foto del mismo personaje, perteneciente al archivo de *Caras y Caretas*.

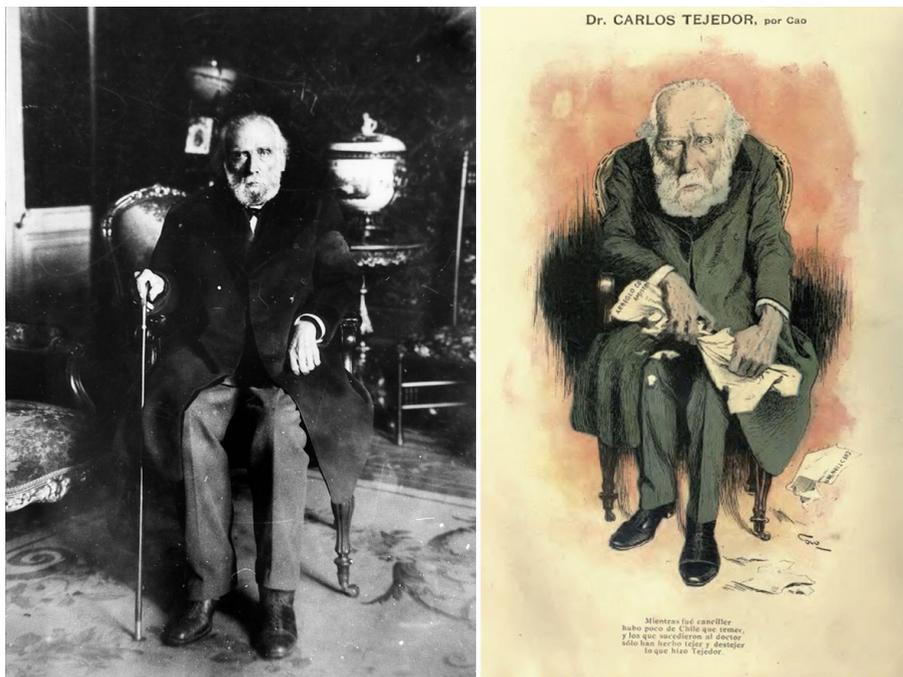


Figura 3: Izquierda: Carlos Tejedor. Fotografía de autor no identificado, ca. 1901, AGN. Derecha: Carlos Tejedor. Caricatura de Cao publicada en *Caras y Caretas* (168, 21 dic. 1901)

En un sentido opuesto al que podría esperarse, este extendido uso de la imagen fotográfica por los caricaturistas no fue ocultado por la revista, sino que en ocasiones se volvió casi explícito cuando en un mismo número, y a veces con tan sólo un par de páginas de diferencia, se publicaban la caricatura y la foto en la que ésta se basaba. Este es el caso, por ejemplo, del retrato del senador nacional Joaquín V. González, publicado el 14 de septiembre de 1901 en el mismo número (CyC 154) que la caricatura que lo toma de base, o el dibujo que Cao realiza del diplomático y financista José A. Terry (CyC 145, 13 jul. 1901), publicado sólo dos páginas después que la fotografía de *Caras y Caretas* copiada por Cao.

Caras y Caretas instaló un nuevo concepto de periodismo pensado no sólo para las elites letradas, sino para un amplio y heterogéneo universo de lectores. Entre ellos estaban las nuevas masas de inmigrantes que, a pesar de preferir los periódicos en su idioma y con noticias sobre sus países de origen, miraban con curiosidad estas revistas populares, cuya abundante información gráfica les permitía estar al tanto de lo que ocurría en su tierra adoptiva. En un país con más de un tercio de extranjeros, que comenzaba a perder rápidamente sus referentes tradicionales, esta

constante repetición, transformación y circulación de imágenes de la actualidad local contribuyó a la homogenización del naciente y dispar conglomerado criollo-inmigratorio, al aportar al inmigrante un sentimiento de pertenencia a esa cultura visual masiva a la que podía acceder sin conocer a fondo el idioma.

La fotografía como referente intertextual

Al estudiar detenidamente muchas de las caricaturas de este período se vuelve evidente, sin embargo, que la fotografía adquirió, en ocasiones, un rol que trascendió el simple uso auxiliar. Los dibujantes de *Caras y Caretas* frecuentemente utilizaron la imagen fotográfica como referencia intertextual, otorgándole un papel central para la decodificación del mensaje humorístico o irónico de sus ilustraciones. Tomemos como ejemplo la caricatura aparecida en el número 383, titulada “Como chico con zapatos nuevos”. En ella Cao nos introduce en la habitación del vicepresidente José Figueroa Alcorta, que desde su cama sostiene con una mano el bastón de mando y la banda presidencial y con la otra un cartel que reza:

Si estos chismes se perdieran,
como ocurre alguna vez,
suplico al que los encuentre
que los sepa devolver
á la casa de gobierno,
y á nombre de Don José.
(CyC 383, 3 feb. 1906)

El 3 de febrero de 1906, fecha de publicación de esta caricatura, Figueroa Alcorta acababa de hacerse provisionalmente cargo de la presidencia de la Argentina a raíz de una grave enfermedad del presidente Manuel Quintana que, a mediados del mes siguiente, moriría, dejándole efectivamente el mando del país. La satírica ilustración se mofa de la ambición del vicepresidente y de la forma en que ha logrado asirse del poder. Sin embargo, el mensaje de Cao no se comprende cabalmente si no se relaciona esta caricatura con una impactante foto publicada en el número anterior de la revista que mostraba al ex presidente Bartolomé Mitre en su lecho de agonía (Figura 4). Esta fotografía, probablemente tomada por Salomón Vargas Machuca⁸,

⁸Bartolomé Mitre fue velado en su casa y Salomón Vargas Machuca fue el autor de por lo menos una de las cuatro fotos mortuorias que se le tomaron en el cajón. Es posible, por tanto, que su doble carácter de colaborador del diario *La Nación* (diario de Mitre) y director de la sección fotográfica de *Caras y Caretas*, le haya facilitado también el acceso a los aposentos de Mitre, donde se tomó la foto de su agonía. Para más información sobre estas imágenes véase Cuarterolo (2007).

mostraba al caudillo visiblemente afectado por la cercanía de la muerte y recostado en una posición similar a la adoptada por Figueroa Alcorta en la ilustración de Cao. El punto de vista, que encuadra la cama desde una perspectiva diagonal, es idéntico al reproducido en la caricatura, como también lo son varios de los elementos que rodean al prócer (los cuadros y fotografías familiares, el llamador de la servidumbre, el pijama blanco, etc.). Por un lado, la relación intertextual que Cao plantea entre estas dos imágenes se relacionaba con ciertos rumores populares que sostenían que Figueroa Alcorta traía mala suerte ya que su vertiginoso ascenso político se había dado a costa de la muerte de varios caudillos ilustres⁹. En efecto, el entonces vicepresidente, a quien comenzó a apodarse Jettatore –en alusión a la célebre obra homónima de Gregorio de Laferrère, estrenada en 1904, cuyo personaje central era acusado de provocar desgracias y atraer la mala fortuna– vio desaparecer en este período a varios de los patriarcas de la Generación del 80¹⁰ como Bartolomé Mitre, Manuel Quintana y Carlos Pellegrini. Al colocar al vicepresidente en el lecho de agonía de Mitre, se sugería ingeniosamente una relación entre esa supuesta suerte funesta que se le atribuía y la muerte del viejo caudillo. Simultáneamente, al referirse a Figueroa Alcorta con el calificativo de “chico”, Cao hacía alusión a la notoria juventud del futuro presidente –de tan sólo 45 años– que muy pronto se vería en la obligación de llenar los zapatos, o en este caso la cama, de viejos políticos de raza como Mitre o Quintana. Este tipo de caricatura apelaba, sin duda, a un receptor visualmente informado, ávido consumidor de imágenes, como efectivamente lo era el lector de *Caras y Caretas*. A través de esa vinculación constante de imágenes dentro de la propia revista, se proponía además un juego autorreferencial, cuya finalidad era, evidentemente, la creación de una cierta complicidad con ese lector fiel que compraba semanalmente la publicación.

⁹Véase Guerra (2014).

¹⁰Nombre con el que se conoce a la élite gobernante de la República Argentina durante el crucial período de la República Conservadora (1880-1916). Estaba integrada por miembros de la oligarquía porteña y provincial que, durante más de tres décadas, ocuparon los más altos cargos políticos, económicos, militares y religiosos del país.

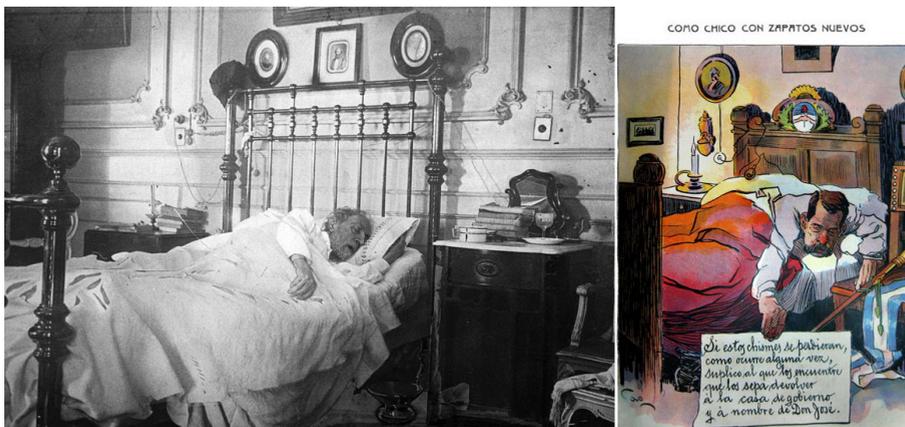


Figura 4: Izquierda: Mitre agonizando en su lecho de muerte. Fotografía atribuida a Salomón Vargas Machuca, enero de 1906, AGN. Derecha: “Como chico con zapatos nuevos”, caricatura de Cao publicada en *Caras y Caretas* (383, 3 feb. 1906)

Otro interesante ejemplo del uso intertextual de la fotografía por parte de los ilustradores de *Caras y Caretas* lo constituye la caricatura de Cao publicada el 1 de agosto de 1903 (CyC 252) en la sección “Caricaturas contemporáneas”. El dibujo muestra al actor uruguayo José “Pepe” Podestá caracterizado como su célebre personaje Juan Moreira. A simple vista la imagen no parece presentar mayores complejidades, sin embargo, una mirada atenta permite descubrir que Cao ha insertado a su sujeto en el escenario de una conocida fotografía de Francisco Ayerza (Figura 5), inspirador y presidente del primer fotoclub vernáculo, la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. La imagen a la que hacemos referencia formaba parte de un ambicioso trabajo sobre las costumbres nacionales emprendido por este fotógrafo, cuyo propósito último era servir de ilustración a una edición del *Martín Fierro* que se publicaría en París. En 1891, Ayerza presentó cien de estos negativos en el primer concurso organizado por la institución y obtuvo el gran premio de honor. Aunque el proyecto original ideado por el fotógrafo jamás se concretó, estas imágenes tuvieron una vasta difusión en la prensa ilustrada de aquel período. El trabajo de Ayerza, publicado tardíamente en 1968 en el volumen *Escenas del campo argentino*, fue pionero en varios sentidos, pero ante todo porque presentó en los medios intelectuales de la época una visión mítica del gaucho que anticipaba, en cierto modo, el destino que adquiriría el poema de José Hernández con las célebres conferencias de Lugones en 1913¹¹. Al insertar a Pepe Podestá en la fotografía de Ayerza, Cao juega con

¹¹En 1913, el poeta, ensayista, periodista y político argentino Leopoldo Lugones dictó una serie de conferencias en el Teatro Odeón de Buenos Aires cuyo tema principal fue el poema *Martín Fierro* y la exaltación del gaucho como paradigma de la nacionalidad. En estas conferencias, Lugones resignificó la figura del gaucho, que pasó de ser considerado el enemigo de la civilización, que proponía Sarmiento, a

este discurso mitificado de lo rural, que alcanzaría su cristalización con el fervor nacionalista del primer Centenario y en el que tanto la iconografía, como el cine y el teatro tendrían un papel fundamental.

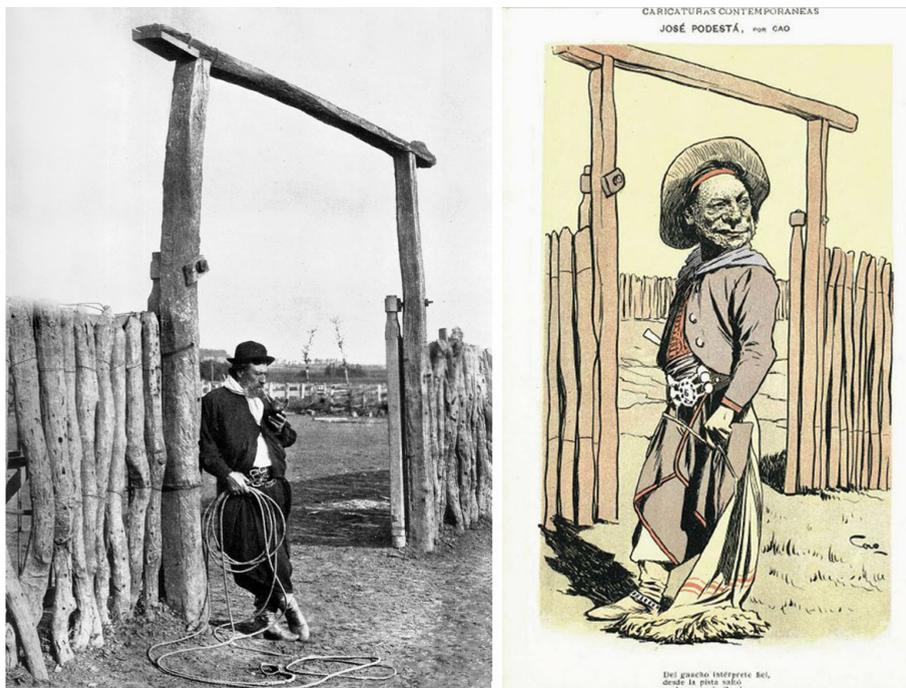


Figura 5: Izquierda: Fotografía de Francisco Ayerza ca. 1894, publicada en *Escenas del campo argentino*. Derecha: José Podestá. Caricatura de Cao publicada en *Caras y Caretas* (252, 1 ago. 1903)

En ocasiones, el uso auxiliar e intertextual de la fotografía se yuxtapone, como sucede en el caso de la caricatura publicada el 21 de noviembre de 1908. En ella Cao muestra al director del zoológico de Buenos Aires, Clemente Onelli, alimentando a un rinoceronte bebé con una pequeña taza. La leyenda dice:

El animalito está
perfectamente cuidado
y Onelli ya le ha enseñado
a decir papá y mamá.

convertirse en el arquetipo de la argentinidad. La consideración actual del *Martín Fierro* como emblema de la literatura argentina se debe, en gran medida, a la interpretación de Lugones sobre la influencia de esta obra en la formación de una identidad cultural.

Es imposible no relacionar esta caricatura con una ocurrente fotografía tomada también ese año por un reportero gráfico no identificado de *Caras y Caretas*, en la que se ve al naturalista alimentando al mismo rinoceronte con una jarra de loza (Figura 6). El dibujo de Cao copia elementos de esta imagen como el sombrero, la corbata y otros accesorios de la vestimenta de Onelli, pero la relación con la foto trasciende el uso auxiliar y propone más bien un juego intertextual. La caricatura se apropia de la situación representada en la imagen fotográfica y la exagera, la lleva al extremo apelando otra vez a la complicidad de un lector asiduo y visualmente informado, que reconoce la fuente original y celebra la ingeniosa transformación operada por Cao. Este entrenamiento visual era algo que *Caras y Caretas* incluso fomentaba, por ejemplo, a través de sus populares concursos fotográficos en los que se mostraba a los lectores un fragmento de una fotografía publicada en la revista y se les pedía que identificaran en qué número y con qué epígrafe había aparecido la misma.



Figura 6: Izquierda: Clemente Onelli alimentando a un rinoceronte bebé. Equipo de fotógrafos de *Caras y Caretas*, ca. 1908, AGN. Derecha: Clemente Onelli. Caricatura de Cao publicada en *Caras y Caretas* (529, 21 nov. 1908)

El fotomontaje: la fotografía como componente

Las relaciones entabladas entre caricatura y fotografía en las revistas ilustradas de principios del siglo XX se dieron, no obstante, en ambos sentidos. Si la imagen fotográfica fue una herramienta y en ocasiones una inspiración para los caricaturistas, la caricatura sirvió de manera similar a los fotógrafos, como lo evidencia el extendido uso que estas publicaciones hicieron del fotomontaje.

Los primeros fotomontajes vernáculos que combinaban caricatura y fotografía se deben probablemente al célebre retratista Antonio Pozzo. Entre los ejemplos más interesantes se encuentra uno realizado hacia 1877 que fusionaba retratos tomados por Pozzo y un dibujo satírico de F. Macías y aludía a la accidentada candidatura de Aristóbulo del Valle a la gobernación de Buenos Aires. Con el título “La torre de Babel” el fotomontaje representaba a Del Valle en precario equilibrio en la cima de la torre. Al pie de la misma aparecía el mismo Pozzo registrando la escena con su cámara fotográfica. Preanunciando algunas de las relaciones intertextuales que, como vimos, ligaron a caricatura y fotografía en el marco de revistas como *Caras y Caretas*, este fotomontaje fue objeto de un diálogo similar en las páginas del periódico *El Mosquito*. En la edición del 6 de septiembre de 1877, una caricatura de Henri Stein retoma la idea de la torre de Babel de la imagen de Pozzo y la usa como referencia para construir su mensaje satírico (Figura 7). En esta ilustración titulada “Torre de la conciliación”, el dibujante se burla del partido oponente –formado por una coalición de facciones políticas– y de sus integrantes que se muestran incapaces de llegar a un común entendimiento.

Este tipo de fotomontajes se realizaba por lo general en formatos estandarizados, como la *carte de visite* o el *portrait cabinet*, para ser comercializados en serie. La mayoría de los fotógrafos locales encaraban estos trabajos a su propio riesgo, esperando recuperar su inversión antes de que se extinguiera el interés por la noticia. Así, estas imágenes caricaturescas encontraron su lugar entre las fotografías de personajes públicos, de hechos de actualidad o de vistas y costumbres de países lejanos, entre otros temas que formaron parte del lucrativo mercado de las series fotográficas, que precedió y en muchos sentidos anticipó la emergencia de las revistas ilustradas a principios del siglo XX.

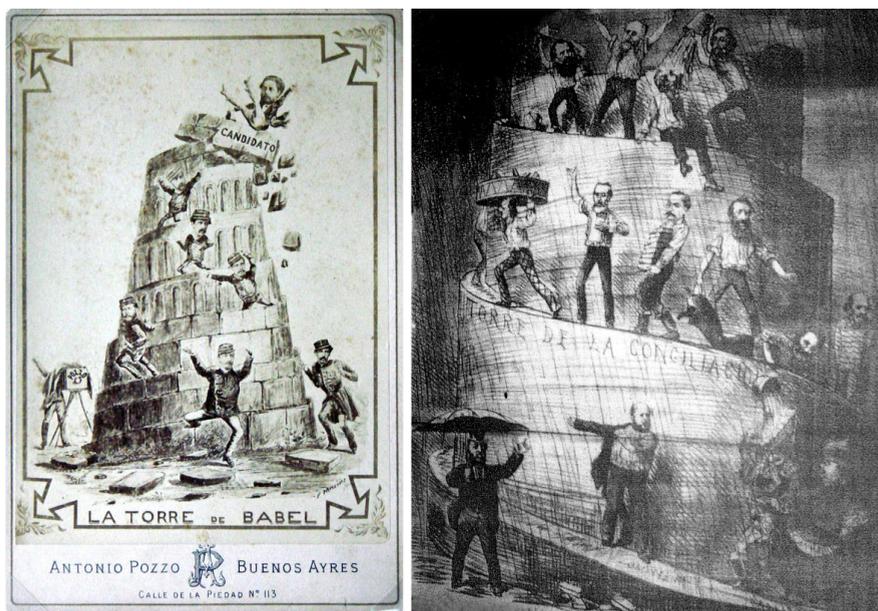


Figura 7: Izquierda: *La Torre de Babel*. Fotomontaje con fotografías de Antonio Pozzo y dibujos de F. Macías, ca. 1877, CEDODAL. Derecha: *La torre de la conciliación*. Caricatura de Henri Stein publicada en *El Mosquito* (6 sept. 1877)

Sin embargo, estos fotomontajes satíricos con contenido periodístico fueron escasos hasta la aparición de *Caras y Caretas* en 1898. En efecto, fue el popular semanario el que convirtió a estas manipulaciones fotográficas en uno de sus principales rasgos editoriales. La revista no sólo recurría asiduamente a las reconstrucciones dramatizadas de noticias o al retoque con lápiz o tempera¹², sino que fue la primera publicación en incluir montajes fotográficos de sátira política o social, que competían en sus páginas en igualdad de términos con la caricatura manual. *Caras y Caretas* popularizó dos clases de fotomontajes: los que combinaban fotografía y caricatura y requerían, por tanto, del trabajo conjunto del ilustrador y el reportero gráfico y los compuestos íntegramente por fotografías. Entre los ejemplos más tempranos del primer grupo, podemos mencionar el incluido en la tapa del número 44 (Figura 8), en el que vemos al ex presidente Carlos Pellegrini caracterizado como el Mesías. A sus pies una multitud de pequeños caballeros sosteniendo hojas de palma lo ovaciona con entusiasmo. La caricatura titulada “La llegada del Mesías” estaba íntegramente dibujada por Mayol, con excepción de la cabeza de Pellegrini que consistía en un fotograbado coloreado y fusionado al dibujo. Este montaje fotográfico encabezó la edición del 5 de agosto de 1899 y es muy probablemente el

¹²Para más información sobre este tipo de manipulaciones véase Cuarterolo (2013).

primero publicado en *Caras y Caretas*. A partir de ese momento, estas composiciones se hicieron más frecuentes y comenzaron a incluir la segunda clase de fotomontajes mencionados, en los que la caricatura se construye íntegramente a partir de fotografías, sin la intervención de ningún tipo de ilustración manual.



Figura 8: *La llegada del Mesías*. Fotomontaje que combina una fotografía del rostro de Carlos Pellegrini y una caricatura de Mayol. *Caras y Caretas* (44, 5 ago. 1899).

Al igual que la caricatura, los fotomontajes de este segundo grupo construían el mensaje burlesco a través del contexto en el que se insertaba al personaje retratado y/o mediante la deformación o exacerbación de alguno de sus rasgos corporales. En el primer caso se solía ubicar al sujeto en un escenario que le era extraño o en el que su presencia provocaba un efecto cómico o irónico. Así, en el número del 26 de agosto de 1905, la revista publica un artículo titulado “Entusiasmo intendental”, en el que se critica la gestión del intendente de Buenos Aires, Carlos Roseti. La nota está acompañada por una serie de fotomontajes en las que el funcionario aparece

mostrando sus principales logros en la ciudad. El contrapunto que se establece entre la imagen y el epígrafe que la acompaña le da al artículo un sentido irónico. Por ejemplo, si el epígrafe dice “Esta es la prueba de que Buenos Aires es millonario”, la fotografía muestra al intendente sobre el fondo de un conventillo hacinado.

Sin embargo, lo más frecuente era que el efecto satírico se lograra sobre el cuerpo mismo del retratado como sucede en la tapa del número publicado el 22 de octubre de 1904 donde con el título “La familia improvisada” se reproduce un fotomontaje en el que aparecen caricaturizados Manuel Quintana y su gabinete (Figura 9). El presidente ocupa en el centro el rol del *pater familias* y a su alrededor, caracterizados como sus hijos, se ubican su vicepresidente José Figueroa Alcorta y sus ministros Joaquín V. González, Rafael Castillo, Enrique Godoy, Damián Torino, Juan Martín, Adolfo Horma y José Terry. Mientras que el presidente es representado mediante una foto de tamaño normal, los miembros de su gabinete han sido compuestos a través de una combinación de retratos fotográficos de sus rostros y fotografías de cuerpos de niños y niñas, que ayudan a transmitir el mensaje satírico enunciado en el título.



Figura 9: “La familia improvisada”, fotomontaje de *Caras y Caretas* (316, 22 oct. 1904)

Tan común y prolongada fue la utilización de este tipo de fotomontajes en la revista que, décadas después de estos primeros ensayos, *Caras y Caretas* llegó incluso a atribuirse la invención de esta técnica como sugiere un artículo titulado “Trucos fotográficos. Una creación periodística de ‘Caras y Caretas’ aprovechada por el ingenio francés”, publicado en julio de 1933:

Los trucos fotográficos de *Caras y Caretas*, aplicados ingeniosamente a la actualidad tuvieron siempre un éxito contundente. Los políticos aparecieron, merced al ingenio y destreza puestos en la tarea, en actitudes y gestos variados que, en ocasiones, fueron acertados vaticinios. Ahora, una revista parisiense, “Voilà”, nos imita y en verdad que pone en ello todas las excelencias del fino humor francés. Las fotos que publicamos y que el colega denomina “photomontages”, lo prueban acabadamente. Políticos franceses y extranjeros y artistas populares del escenario parisiense y mundial, aparecen finalmente satirizados por el artista del lente. [...] No hay duda de que esta nueva modalidad periodística, que vio la luz primera en las páginas de *Caras y Caretas*, sabrá triunfar en París, manejada hábilmente por el imponderable e inagotable ingenio francés. (CyC 1816, 22 jul. 1933)

Más allá del ocurrente gesto de alarde, este testimonio pone en evidencia algunos datos interesantes sobre el rol que los fotógrafos tenían en el seno de la revista. El “artista de la lente”, al igual que el redactor, podía llegar a convertir sus impresiones e ideas en “acertados vaticinios” y tenía, como el caricaturista, el poder de satirizar con “ingenio y destreza” a los políticos de turno. En este sentido, de la misma manera que la fotografía había servido de auxiliar a los dibujantes para componer sus ilustraciones burlescas, la caricatura fue en ocasiones el modelo que sirvió de inspiración al fotomontaje. Así, en la edición del 20 de febrero de 1904 aparece un artículo titulado “Las máscaras más caras” en el que, en ocasión del vigente carnaval, se satiriza a diversos políticos de la época a través de una serie de montajes fotográficos que combinan el rostro del personaje en cuestión con el cuerpo de un niño o un adulto disfrazado. Entre ellos, se destaca el que yuxtapone el rostro de Victorino de la Plaza con el cuerpo de una niña vestida de japonesa. Los caricaturistas de la época solían caracterizar a de la Plaza con este tipo de atuendos que enfatizaban sus rasgos orientales.¹³ De esta manera, el fotomontaje se apropia de la idea popularizada por estos dibujos burlescos y la recrea a través de soportes puramente mecánicos, convirtiendo a la imagen en una verdadera caricatura fotográfica (Figura 10).

¹³Véanse, por ejemplo, las caricaturas de Cao publicadas en las ediciones de *Caras y Caretas* (153, 7 sept. 1901) y (549, 10 abr. 1909) y de *Fray Mocho* (36, 3 ene. 1913) o la caricatura de Zavattaro publicada en la edición de *Caras y Caretas* (550, 17 abr. 1909).



Figura 10: Izquierda: Victorino de la Plaza. Caricatura de Cao, *Caras y Caretas* (549, 10 abr. 1909). Derecha: Victorino de la Plaza. Fotomontaje de *Caras y Caretas* (281, 20 feb. 1904)

Consideraciones finales

Como se ha puesto en evidencia en los ejemplos analizados, las relaciones entre caricatura y fotografía en los inicios de la prensa gráfica argentina fueron múltiples y fructíferas. Los profesionales de uno y otro medio no sólo se formaron “codo a codo” en el ámbito de las nacientes revistas ilustradas, sino que compartieron un mismo universo de lectores, que ayudó a delinear nuevas modalidades de producción y consumo. En el ámbito local, la inclusión masiva y constante de fotografías, caricaturas e ilustraciones y las estrechas relaciones que estas imágenes establecieron entre sí, propiciaron “un cambio comunicativo que vinculó al lector de una manera inédita con el objeto impreso” (SZIR, 2009, p. 110). Asimismo y como sugiere Anne McCauley (1983), estos medios incluso colaboraron tempranamente en un sistema de mutua promoción. Así, mientras los estudios fotográficos comenzaron hacia la década de 1860 una producción masiva y en serie de *cartes de visite* que

retrataban a las mismas figuras y celebridades que aparecían en la prensa satírica, las revistas ilustradas insertaron con frecuencia avisos, anuncios y también caricaturas que hacían referencia a la fotografía¹⁴ y, en ocasiones, incluso promocionaron a ciertos fotógrafos en particular.

Si la caricatura puede ser considerada en varios sentidos como una reacción contra las reglas de la “correcta” representación de lo real iniciadas durante el Renacimiento y sistematizadas por la teoría académica durante el siglo XVII, la fotografía fue considerada en cambio como una hija del positivismo, heredera de largos siglos de búsqueda científica para recrear de forma exacta el mundo circundante (McCAULEY, 1983). Sin embargo, como sostiene Michel Melot (1975, p. 32, la traducción es mía) “puede ser que la continua viabilidad de la caricatura en la época del arte abstracto se haya visto justamente asegurada por la presencia de la fotografía como norma de realismo”. En efecto, como vimos en el caso de *Caras y Caretas*, la convivencia e incluso la referencia explícita de ciertas caricaturas a sus modelos fotográficos llevó a un primer plano ese juego dual entre el realismo de la fotografía y su deformación paródica. De la misma manera, y a pesar de defender vehementemente la objetividad y veracidad de sus fotografías, esta revista hizo de la manipulación fotográfica uno de sus rasgos distintivos y, en ocasiones, llegó a convertir al fotomontaje en verdaderas caricaturas.

Por último, y a pesar de que la introducción de la fotografía no tuvo en el campo artístico argentino –aún en formación hacia mediados del siglo XIX– las manifestaciones de oposición que tuvo en Europa, es indudable que fotografía y caricatura se vieron hermanadas en otro sentido. Ambas formas visuales fueron vistas, en cierta forma, como “ataques” a las artes legitimadas, para las que la deformidad y la parodia resultaban casi tan indeseables como la “fealdad” del realismo fotográfico (McCAULEY, 1983). En este mismo sentido, en el marco de las revistas ilustradas, el humor fue un rasgo fundamental de ambos lenguajes, un rasgo que a la vez que los alejaba de las Bellas Artes, los igualaba en su carácter de arte popular, nacido del seno de una emergente cultura de masas.

¹⁴En el ámbito internacional, quizás las más conocidas caricaturas de este tipo son las confeccionadas por Honoré Daumier burlándose de la rigidez del daguerrotipo y de la vanidad e ingenuidad de la burguesía que se rendía ante la lente de los retratistas. Sin embargo, esta práctica estuvo también tempranamente presente en las revistas ilustradas vernáculas como lo prueban las múltiples caricaturas publicadas, por ejemplo, en *El Mosquito* que aluden a la fotografía e incluso a renombrados fotógrafos locales de la época como Christiano Junior o Antonio Pozzo.

Referencias

- ASSUNÇÃO, O. et al. *The art of Manuel Blanes*. Buenos Aires: Fundación Bunge y Born, 1994.
- AYERZA, F. *Escenas del Campo Argentino (1885-1900)*. Fotografías de Francisco Ayerza. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1968.
- CUARTEROLO, A. *De la foto al fotograma*. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933). Montevideo: Ediciones Cdf, 2013.
- _____. “La muerte ilustre. Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata”. In: RODRÍGUEZ, D.; HERRERA, L. (Org.). *Imagen de la muerte*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007. p. 83-105.
- CUARTEROLO, M. Á. *Soldados de la memoria*. Imágenes y hombres de la Guerra del Paraguay. Buenos Aires: Planeta, 2000.
- FERDINAN, V. *Relaciones entre fotografía y pintura en el Montevideo del siglo XIX*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias, 1989.
- GUERRA, D. “Morir de la más bella muerte: celebridades muertas en los inicios de la prensa ilustrada argentina”. In: SOCIEDAD IBEROAMERICANA DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA. *Memoria del 10º Congreso de Historia de la Fotografía*. Chascomús: Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2014. p. 144-150.
- McCAULEY, A. “Caricature and photography in Second Empire Paris”. *Art Journal*, Nueva York, v. 43, n. 4, p. 355-360, 1983.
- MELOT, M. *L’oeil qui rit: le pouvoir comique des images*. Paris: Bibliotheque des Arts, 1975.
- RIBERA, A. L. *El retrato en Buenos Aires (1580-1870)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1982.
- SCHARF, A. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza, 1994.
- SZIR, S. “Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)”. In: MALOSETTI COSTA, L.; GENÉ, M. (Eds.). *Impresiones porteñas*. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires. Buenos Aires: Edhasa, 2009.
- TÖPFFER, R. *De la plaque Daguerre. À propos des excursions daguerriennes*. Paris: Joël Chéribuliez, 1852. p. 233-282.