

*Declarada de interés legislativo por la Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires.
Premiada por el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires como mejor publicación en Ciencias Sociales, 2004.*

Es una publicación del
Instituto y Archivo Histórico Municipal de Morón
Estrada 17 - Haedo - C.P. 1706 / Tel. 4650-2580
revistahistoriabonaerense@gmail.com
moronhistorico@hotmail.com
inst.historico@moron.gov.ar

AUTORIDADES

Intendente Municipal

Lic. Lucas Ghi

Sec. de Políticas Socio Sanitarias y Abordajes Integrales

Lic. José María Ghi

Director de Arte y Cultura

Prof. Gabriel Redak

Instituto y Archivo Histórico Municipal

Directora Prof. Graciela Saez

STAFF

Dirección

Prof. Graciela Saez

Secretaría de Redacción

Prof. Mariela Canali

Asistente de Edición

Prof. Agustín Algaze

Diagramación

Lic. Diego Ferrante

CONSEJO ASESOR

Arq. Jorge Tartarini (CNMMLH)

Prof. Marta Goldberg (UNLu)

Arq. Carlos Moreno (CNMMLH)

Dr. Claudio Panella (UNLP-AHPBA)

Lic. Carlos Birocco (UM)

Dr. Emir Reitano (UNLP-UTDT)

Dra. Noemí Girbal Blacha (UNQ-CEAR-CONICET)

Prof. Abel Alexander (Biblioteca Nacional-SIHF)

Dr. José Garriga Zucal (IDAES-UNSAM-CONICET)

Dra. Mirta Zaida Lobato (UBA)

EQUIPO DE TRABAJO DEL INSTITUTO Y ARCHIVO HISTÓRICO

Graciela Saez, Mariela Canali, Mariela Rametta, Agustín Algaze, Diego Ferrante, Lucas Georgieff, Andrea Giraffa y Fabiola Cruz.

Los artículos firmados son responsabilidad de sus autores. Queda prohibida la reproducción total o parcial del contenido de la revista, salvo autorización de la Dirección Reg. Nac. de la Propiedad Intelectual N° 686.295.

La edición de esta revista cuenta con la colaboración de la **Asociación de Amigos y Amigas del Instituto y Archivo Histórico Municipal de Morón**.

La Revista de Historia Bonaerense es una publicación semestral, interdisciplinaria y temática que difunde la historia y el patrimonio moronense y de toda la provincia de Buenos Aires. Se distribuye gratuitamente a más de 400 instituciones: universidades, bibliotecas, museos, archivos históricos, entidades culturales y patrimoniales del país. La revista ha tenido desde sus inicios dos objetivos complementarios: brindar un espacio de difusión e intercambio a investigadores y profesionales de la historia, las ciencias sociales y el urbanismo; y promover el conocimiento de la historia local y regional.

Editorial

Este nuevo número de la Revista de Historia Bonaerense, continúa como el anterior, en torno a la imagen como testimonio del pasado, temática de por sí novedosa y especialmente atractiva tanto para investigadores como lectores.

La imagen con toda la carga de valores, símbolos, creencias e ideas que conlleva, se ha convertido en fuente invaluable para el estudio de la historia. Podemos a través de su análisis, percibir el desarrollo de una cultura y la manera en que una sociedad se define o se ve a sí misma. Cada imagen es de alguna manera testigo de los tiempos en que fue creada: la fotografía con su carácter testimonial innegable, la historieta y la caricatura ofreciéndonos una visión exagerada e irónica de la sociedad, la publicidad revelándonos propósitos no planteados a simple vista.

Los artículos que presentamos transitan distintas disciplinas: ilustración, historieta, caricatura, fotografía, cine, publicidad, archivos audiovisuales; abriendo nuevas miradas y aportando valiosos elementos para la investigación histórica.

25 años del Instituto y Archivo Histórico Municipal

En el año 1990 se aprobaba la ordenanza de creación del Instituto Histórico del Partido de Morón, que con el paso de los años se ha convertido en una institución reconocida a nivel provincial y nacional, en cuanto a la investigación, conservación y difusión de la historia y el patrimonio local.

Desde un principio su compromiso como institución al servicio de la comunidad apuntó desde diferentes proyectos a fortalecer, a través del conocimiento de la propia historia, el sentido de pertenencia de los moronenses. Su inserción social se desarrolló interactuando con los vecinos en un protagonismo que supone una ruptura con el criterio tradicional de la historia y promoviendo la formación de una sociedad más crítica que valore su tradición y su pasado. Para ello ha desarrollado en estos veinticinco años una intensa labor tanto en el ámbito comunitario y educativo como académico.

Fue una de las primeras instituciones dentro de nuestra Provincia, que desde el Estado Municipal tuvo entre sus objetivos organizar un archivo histórico, razón por la cual para afirmar esta función, en el año 2003 cambió su denominación pasando a llamarse Instituto y Archivo Histórico Municipal de Morón (IAHMM). Este archivo que crece día a día ofrece a los investigadores documentación histórica, hemeroteca y archivo audiovisual. Se suma a ello una biblioteca especializada en historia, que contiene unos cinco mil libros.

A la valiosa tarea que desempeña el equipo de investigadores, se agrega la edición de la Revista de Historia Bonaerense, que podemos afirmar con orgullo, es un referente de la historia local y provincial.

Graciela Saez

SUMARIO

| | |
|--|-----|
| “Quirquinchos de argentinidad”: Alcances y límites del discurso paródico en la historieta Inodoro Pereyra, el renegau Priscila Pereira..... | 3 |
| Imágenes de cuerpos, cuerpos en imágenes Gisela P. Kaczan..... | 14 |
| Imagen y relato. El archivo audiovisual del Instituto Histórico de Morón Graciela Saez..... | 24 |
| La fotografía como fuente para el estudio de los trabajadores del cemento de la ciudad de Olavarría (1940-1970) Griselda Lemiez..... | 32 |
| “En marcha agotadora por la yerma Patagonia”. Sobre pioneros en una publicación periódica de mediados del siglo XX. María Jorgelina Ivars..... | 42 |
| Las ironías de un destino de película Fernando Quevedo Orden..... | 58 |
| Una propuesta rioplatense. Folletines ilustrados y novelas colectivas en <i>Caras y Caretas</i> (fines del siglo XIX y principios del XX) Ana María Risco..... | 70 |
| Ño Manuel en la estancia Buenos Aires. Caricaturas y política en <i>El Día de La Plata</i> durante la gobernación de Fresco (1936-1940) Agustín Algaze..... | 78 |
| Calé a través de sus imágenes Susana Boragno..... | 94 |
| Cruces gamadas durante el gobierno de Uriburu Lucas Georgieff..... | 106 |
| Mario Zavattaro. El ilustrador genovés Francisco Montesanto..... | 119 |
| Bandera de la Guardia Nacional de Morón José Luis Alonso y Juan Manuel Peña..... | 130 |
| Resúmenes..... | 133 |

Aclaración sobre: “José Hernández o el daguerrotipo más curioso de la Argentina”. Homenaje a José Hernández en el 180º de su natalicio; Autor: Abel Alexander; *Revista de Historia Bonaerense* N° 43; junio de 2014.

La actual presidenta de la Junta de Estudios Históricos del Partido de Gral. San Martín es la Prof. Nora A. de Fasani, y la secretaria es la Sra. Marina Aparicio.

Con el objetivo de hacer un seguimiento a la recepción de nuestros envíos postales, le solicitamos acusar recibo de esta publicación a:
revistahistoriabonaerense@gmail.com

“QUIRQUINCHOS DE ARGENTINIDAD” Alcances y límites del discurso paródico en la historieta Inodoro Pereyra, el renegau

Priscila Pereira



Un (anti)héroe de la pampa argentina
“*Güenos días, Pereyra ¿Cómo andá?*”, le pregunta un paisano a Inodoro Pereyra, quien a su vez responde: “Mal, pero acostumbráu”.¹ Inodoro Pereyra, *el renegau*, es un personaje de la historieta argentina, creado por el humorista rosarino Roberto Fontanarrosa. Se trata de un gauchito que vive en la pampa húmeda, acompañado de su mujer y de un perro que habla. El personaje surgió como una parodia de una figura que tiene una larga historia en la cultura y en las letras argentinas: la figura del hombre que recorre libremente la pampa, montado a caballo.

La saga de este antihéroe campero comenzó en 1972, cuando Don Inodoro apareció por primera vez en la revista *Hortensia*, publicación humorística de la ciudad de Córdoba. En sus primeras aventuras, este gauchito de papel se presentaba como un hombre duro y de mal genio, muy parecido al *Martín Fierro* de José Hernández y a los

gauchos perseguidos de Eduardo Gutiérrez. Sin embargo, Pereyra cambiará con el paso del tiempo, y sus historias se volverán más cómicas y caricaturescas.

La serie ha sido publicada durante más de 30 años en la Argentina y sus personajes se hicieron muy conocidos y queribles, conquistando el cariño y aprecio del público argentino. Yendo a la Feria de Mataderos en Buenos Aires, por ejemplo, se puede comprobar la incontestable popularidad de Inodoro Pereyra, convertido en símbolo de una de las más importantes ferias de artesanía y tradiciones populares argentinas. Se trata de un personaje bastante popular, comparable a *Mafalda* en lo que respecta al reconocimiento del público lector. Pero, a diferencia de la niña de Quino, las historias de Pereyra no se pudieron publicar fuera de Argentina.

Por cierto es curioso que la serie sea tan poco conocida en otros países, ya que otros personajes creados por el Negro tuvieron

trascendencia en otros "pagos". *Boogie, el aceitoso*, se publicó en Colombia y México, lo que permitió que la *violencia delirante* del personaje se difundiera también por otros rincones. Asimismo la producción gráfica de Fontanarrosa tuvo buena acogida en Italia, España y Nicaragua. En Brasil, han sido publicados algunos de los trabajos del humorista, aunque ellos no se hicieron tan populares tal cual sucedió con las historietas de Maitena, Quino y Liniers.

Sin embargo, ignorado en otros países y sin traducción a otros idiomas que no el español, las historietas de Inodoro Pereyra son una excelente fuente para estudiar la historia contemporánea de la Argentina, particularmente en lo que respecta al problema de la identidad nacional y de su *interface* con cuestiones políticas y culturales. En este sentido, estamos ante una documentación riquísima, que permite al historiador repensar cuestiones cruciales del pasado y del presente argentinos. Las aventuras de Inodoro Pereyra son una mezcla de fina ironía con humor absurdo, colmadas de referencias al cancionero folklórico, al radioteatro y a la literatura gauchesca. Se caracterizan, además, por el *devastador análisis político*, resultado de la manera inusitada como esta historieta trabaja con temas relacionados a la historia de este país. La saga del personaje puede ser definida como "épica moderna, lúcida e irónica sobre la Argentina".² De ahí su actualidad y relevancia histórica.

Un poema telúrico

Pero ¿cómo se explica que, aunque consagrado en su país, Inodoro Pereyra tuvo poco éxito fuera de Argentina? Quizás una explicación para ello es que se trata de una historieta *muy argentina*, a pesar de que haya sido creada justamente como parodia y sátira de este supuesto "ser nacional". ¿Cómo aclarar esta paradoja? ¿Cómo se explica que una parodia de la "argentinidad" sea leída justamente como una obra tan argentina?

Analicemos la primera historia que abre la serie. En "Cuando se dice adiós",³ el humorista presenta la historieta con las siguientes palabras: "Poema telúrico de Fontanarrosa". Esta definición va a acompañar los demás episodios de la serie, lo que nos plantea algunas cuestiones interesantes. ¿Qué concepción de "telúrico" tendría el humorista rosarino? ¿Qué quiere decir con "telurismo"? Veamos una definición del término presentada por el escritor peruano Mario VARGAS LLOSA en su *Diccionario del amante de América Latina* (2006):

"Odio la palabra telúrico, blandida por muchos escritores y críticos de la época como máxima virtud literaria y obligación de todo escritor peruano. Ser telúrico quería decir escribir una literatura con raíces en las entrañas de la tierra, en el paisaje natural y costumbrista y preferentemente andino, y denunciar al gamonalismo y feudalismo de la sierra, la selva o la costa, con truculentas historias de mitis (blancos) que estupraban campesinas, autoridades borrachas que robaban y curas fanáticos y corrompidos que predicaban la resignación a los indios. Quienes escribían y promovían esta literatura "telúrica" no se daban cuenta de que ella, en contra de sus intenciones, era lo más conformista y convencional del mundo, la repetición de una serie de tópicos, hecha de manera mecánica, en la que un lenguaje folklórico, relamido y caricatural, y la dejadez con la que estaban construidas las historias, desnaturalizaba totalmente el testimonio histórico-crítico con que pretendían justificarse".⁴

A pesar de Vargas Llosa referirse al "telurismo" dentro de un ámbito literario peruano, quizás su conceptualización nos ayude a entender por qué Fontanarrosa nombró a las aventuras de Inodoro Pereyra "poema telúrico". Se entiende por "telúrico" una manifestación con raíces en las entrañas de la tierra, referenciada por su paisaje natural y colorido, que reproduzca el lenguaje folklórico de cierta región, en fin, que esté vinculada a la "tradición" y al "suelo patrio". Si trasladamos estos conceptos a las historietas de Fontanarrosa, se percibe que, al nombrarlas "poema telúrico", el *Negro* las inscribe al suelo argentino, a la tradición argentina, a una delimitación geográfica y también a una *comunidad imaginada*. Ello tal vez explique el motivo por el cual Inodoro Pereyra tuvo poca difusión fuera de Argentina, al contrario de lo que pasó con otros personajes creados por el humorista. En otras palabras, al nombrar a las historietas de Pereyra "poema telúrico", Fontanarrosa dialoga directamente con la "tradición" y con los discursos sobre la identidad nacional. Pero ¿cómo el creador de Mendieta entendía esta supuesta tradición argentina? Mejor dicho, ¿a cuál tradición se refiere él? ¿Qué esta parodiando a través de este "poema telúrico"? ¿Qué fragmentos del pasado son evocados por el dibujante con el objetivo de poner en escena esta supuesta tradición que se pretende ironizar?

El ser nacional

Para responder a esta y a otras cuestiones, hay que subrayar que una de las principales situaciones que se repiten en los cuadritos de



Figura 1- "El ser nacional" (Fragmento)

Don Inodoro es la reflexión sobre su condición arquetípica, es decir, se pone en cuestión todo el tiempo si este gaucha de papel encajaría o no en un supuesto carácter modélico que se atribuye al gaucha argentino. Este diálogo entre modelo y copia está presente en los episodios "El ser nacional" y "El gaucha, ese símbolo", ambos publicados en la fase Clarín del personaje.⁵ En el primero de ellos, vemos a dos intelectuales haciendo una especie de radiografía de la pampa y de sus tipos humanos. Dice uno de ellos: "Observe, Licenciado... A ver, Pereyra... póngase de perfil. Mire, Licenciado: vincha, rastra, chiripá, botas. ¡Es lo más parecido que he visto al ser nacional!". El segundo responde, entonces: "Un verdadero hallazgo, doctor. ¡Nadie puede definir al 'ser nacional' y usted lo ha descubierto!". Sigue el doctor: "Su porte, su imagen, su... ¿Cuál es su extracción, Pereyra?". En la secuencia, siguen los diálogos desencontrados entre el *renegau* y los dos estudiosos (Figura 1). En esta secuencia se percibe un código gestual que orienta la conducta de nuestro gaucha, y que se opone totalmente a la evaluación positiva que de él es hecha por los letrados, facultada por su condición de arquetipo. En este sentido, a la pregunta sobre cuál sería su extracción [social], Pereyra les responde, mostrándoles los dientes, que la única extracción que tendría era de una muela del juicio. En seguida, el personaje parece no entender –o se hace el desentendido– la pregunta del doctor, diciéndole que vendría de una familia de ilustres desconocidos, afirmación acompañada de una mirada hacia abajo, insinuando humildad. Este diálogo desencontrado entre modelo y copia atraviesa toda la historia, provocando la risa y la serie de *gags* que se siguen. Ante la constatación de su condición arquetípica, el *renegau* desconfía, habla con

rodeos, huye de la conversación... El punto máximo del episodio ocurre cuando el doctor le dice a Inodoro Pereyra que él es una imagen de futuro y que toda la Argentina será como él. Sin embargo, el propio gaucha no se convence de ello, poniendo en duda su rol protagónico en la conducción de este país del futuro. A partir de un plano entero, Pereyra inclina su cuerpo hacia adelante como si quisiera transponer la viñeta y dice: "Pucha, Mendieta... Y yo que me lamentaba que los gauchos éramos cosas del pasáu, nomás. Se ve que pa algunos somos un futuro [...] pero yo, como futuro mío, no me convenzo" (Figura 2).

En "El gaucha, ese símbolo", sucede exactamente lo contrario del episodio "El ser nacional". Ahí Don Inodoro es recriminado por un sujeto de saco y corbata justamente por no corresponder al arquetipo del gaucha argentino, por no parecerse a este símbolo nacional. Dice el letrado, con los anteojos en la punta de la nariz: "Mire, Pereyra. He estudiado su historieta y usted me parece un personaje poco edificante". En la secuencia, este hombre sigue señalando una serie de imperfecciones del *renegado*, lo que impediría su "inscripción en la realidad": pelo largo, ociosidad, estatura baja. Inodoro es reprobado incluso por no oficializar su relación con Eulogia, y por tener un perro como Mendieta, al contrario de un Dogo Argentino tipo Terranova. La solución para el problema de la inscripción del gaucha en la realidad es la concesión al protagonista de un disfraz de "Superpereyra", lo que genera la burla final a través de la ridiculización del tipo de "estatuto de realidad" alcanzado bajo la máscara de los medios masivos.⁶

(Figura 3) Estos dos episodios ejemplifican el tipo de relato que sustenta la narrativa creada por Fontanarrosa, así como el diálogo entre modelo y copia, épica y parodia que la historieta pone en escena. En algunos



Figura 2 - "El ser nacional"

momentos, tenemos la impresión de que este gaucho de papel les rinde tributo a sus antepasados gauchescos épicos, mientras que en otros momentos parece burlarse de todos ellos, proponiendo que sean superados. Tal caracterización no sólo forma parte de la fase más caricaturesca del personaje, sino también está presente en los primeros años de la serie. En una entrevista que se hizo en 1974, Pereyra habría dicho lo siguiente:

"Entrevistador - ¿Leyó a Tejada Gómez y Jaime Dávalos?

Pereyra - A gatas sí sé leer. Pero le diré, con palabras que brotan por mi boca cual bandada mineral de pájaros breves, violados y adolescentes trepando epicéntricas por mis cuerdas vocales tensas, llegando desde el fondo mismo del hombre-río elemental y mínimo que me habita decúbito dorsal en mis entrañas cósmicas, le diré que sí, que algo he leído [...]".

Armando Tejada Gómez (1929-1992) fue un escritor, poeta, político y locutor de radio ligado al folklore argentino, a propósito, una

de las figuras más destacadas del género. Lo mismo puede ser dicho con respecto al salteño Jaime Dávalos (1921-1981), músico y poeta de música folklórica, que con el guitarrista y cantor Eduardo Falú formaba un dúo. Tanto Tejada Gómez como Jaime Dávalos son nombres relacionados al boom del folklore de los años 1950/ 1960, ambos se convirtieron en figuras directamente asociadas al género. En la cita que mencionamos antes, es evidente la burla que se hace al folklore argentino y al discurso de lo nacional-popular tan en boga en los años en que el *Renegau* ha sido creado.⁸

"Precisamente el boom del folklore, en los 60', incentivó la producción poética para ese cancionero (Jaime Dávalos, Armando Tejada Gómez, Ariel Petrocelli, Hamlet Lima Quintana, etc.) y, al mismo tiempo, los tópicos retóricos nativistas, por ejemplo en las presentaciones y glosas del festival de Cosquín. Eso es lo que Fontanarrosa ridiculiza, aunque eventualmente mezcle citas del Martín Fierro, de La Cautiva, de Güiraldes..."⁹



Figura 3 - "Gaucho, ese símbolo"



Figura 4 - Homenaje de Quino a Fontanarrosa, 1992

En este sentido, lo "telúrico" en Roberto Fontanarrosa debe ser entendido más bien como una embestida contra el telurismo, como una parodia a la exageración del radioteatro gauchesco en su alucinada búsqueda de una "identidad argentina". En otras palabras, el poema "telúrico" del humorista es una sátira contra cierto discurso gauchesco-nativista que, aunque originario de la literatura, "recaló (...) amalgamado en una ancha rama del radioteatro más popular, en el cancionero neofolklórico y en la retórica de los circuitos criollistas".¹⁰

"La eclosión de la música folklórica en los años setenta; la difusión que alcanzaban las peñas en Rosario; la lectura de Martín Fierro, de Don Segundo Sombra y de Santos Vega durante la escuela secundaria; la admiración por Alberto Merlo, Alfredo Zitarrosa y Atahualpa Yupanqui, y las reflexiones de Dominga Quintana Pereyra, una paisana que trabajaba en mi casa y alimentaba las conversaciones con dichos camperos, generaron en mí la iniciativa de recrear la tradición mediante relatos dibujados."¹¹

En 1992, Quino le hizo un homenaje al Negro Fontanarrosa, utilizando para eso los personajes de la serie *Mafalda*. En el dibujo que se describe a continuación, Susanita lee las siguientes palabras al bravo gaucho Inodoro Pereyra, con la voz embargada de emoción y con ojos llenos de lágrima.¹²

(Figura 4) En esta viñeta, el efecto de hilaridad deriva del hecho de que el homenaje hecho por la insoportable Susanita es, en verdad, una gran depreciación del hombre del interior, del cual Inodoro Pereyra sería representante. Ella

celebra en él exactamente su carácter telúrico y mítico, a partir de la división entre "Gaucho de carne y hueso"/ "Gaucho de papel". Para Susanita, por lo tanto, telúrico sería sinónimo de inexistente. Es decir, Quino eligió su personaje más conservador para subrayar las dos lecturas posibles que el poema telúrico de Fontanarrosa puede generar. En cierto sentido, la expresión de enfado en el rostro de los demás niños, así como el remate de Mendieta a través de la expresión "¡Que la re-pario!", deconstruyen el discurso de Susanita, señalando que lo telúrico debe ser entendido en Fontanarrosa a partir de su desplazamiento semántico, con el sentido opuesto al que el concepto evoca.

"Detrás suyo están Chiappe, Bernardo de Bustinza, Alfonso Amigo, nombres, todos del radioteatro. A su vera Tejada Gómez y Jaime Dávalos, junto a la pléyade de mixturadores del gongorismo y el folklore, que imitan a los imitadores, y se convierten en el lenguaje típico de los relatos de Inodoro Pereyra".¹³

No obstante, aunque se trate de un discurso paródico, nos debemos preguntar qué valores o cual tradición Fontanarrosa recupera a través de la historieta Inodoro Pereyra. Al final, no nos podemos olvidar que nuestro autor no conocía el campo argentino, y el conocimiento que él revela sobre el tema proviene justamente de esos imitadores, además de otras fuentes relacionadas a la cultura política en la cual estaba integrado. Según sus propias palabras,

"Inodoro Pereyra fue creciendo a pesar que -y lo repito muchas veces- nunca viví en el campo, pero claro, todos tenemos mucha

información rural en la Argentina; incluso yo me acuerdo del radioteatro gauchesco que siempre era muy exagerado. Y bueno, Inodoro surge como parodia de ese radioteatro gauchesco".¹⁴

En este sentido, si el trabajo del *Negro* consistía en *imitar a los imitadores*, ¿cómo se lo puede evaluar? Y si, pese a ello, su obra haya resultado en algo mucho mayor que una mera imitación, ¿cuál es su alcance? Quedan, así, las cuestiones: ¿cómo una copia puede ser considerada auténtica, ya que Inodoro ha sido leído como la representación del gaucho argentino? ¿Cómo una manifestación y una práctica "nuevas" pueden ser leídas como tradicionales? ¿Dónde encontrará su identidad Inodoro Pereyra?

La construcción de la imagen gaucha¹⁵

Según el *Negro* Fontanarrosa, Pereyra nació más o menos al azar, sin ningún estudio previo, y exactamente un mes después que él habría creado *Boogie* para la revista *Hortensia*. Eso significa decir que el dibujante fue construyendo las características gráficas y psicológicas del *Renegau* según las historias se iban armando, del mismo modo como resolvía los problemas de la narración, según estas aparecían en el relato.¹⁶

Los otros personajes también surgieron poco a poco, pues no había un guión previo que definiera cómo debería ser el gaucho, cómo serían los personajes secundarios y el trazo con el cual se los dibujaría. El *Negro* siquiera pretendía darle continuidad a la serie, así como no pretendía seguir con *Boogie*, parodia de la película "Harry, el sucio" (*Dirty Harry*) de Clint Eastwood, y creado especialmente para su amigo Crist.

Es por esta razón que Don Inodoro cambió tanto con el paso de los años, tal y cual va a pasar con *Boogie*. Una evolución imperceptible pero constante, según evaluó Juan Sasturain¹⁷. De cualquier manera, la buena recepción de ambos personajes explica por qué Fontanarrosa decidió invertir tanto talento en ellos, haciendo de trabajos que nacieron directamente a tinta, sin boceto ni borrador, las obras maestras de su carrera.

En el caso de Inodoro Pereyra, Fontanarrosa retomó un tema de larga tradición en la historia y en las letras argentina –el gauchesco– y a partir de él creó todo un universo de tramas y situaciones. Es decir, por más que el personaje haya surgido improvisadamente y sin estudio previo, la gauchesca sería de por sí suficiente para ofrecer un amplio repertorio de temas a ser explorado por el artista, como acción, aventura, épica, drama, poesía, etc. Batallas

contra indígenas, persecuciones policiales, duelos con cuchillo, payadas, danzas, músicas, juegos, cruces de la frontera, relatos de fogón, rapto de mujeres, son motivos presentes en el género gauchesco y que podrían ser ampliamente explorados por el rosarino. Es decir, matrices para componer la narrativa no le faltaban: lo que el *Negro* necesitaba era encontrar la manera correcta de seleccionarlas y combinarlas. El modelo encontrado será, entonces, el *Martín Fierro* de José Hernández, un clásico de la literatura gauchesca, considerado por muchos como el más grande dentro del género.

Entrevistador - ¿Conoció a Martín Fierro?

Pereyra - Me leyeron algo sobre él. Una nota o un reportaje muy largo que le hacía un tal Hernández, letrau el hombre. Todo en versitos, con palabras que pegaban; una preciosidad era eso [...]

Entrevistador - ¿Qué parentesco lo ata a Martín Fierro?

Pereyra - Y por ahí somos hermanos, quien le dice... Ricuerdo que mi tata solía decir que se había echau un Fierro por algún lau".¹⁸

En esta hipotética y ya mencionada entrevista hecha con el gaucho de Fontanarrosa en 1974, tenemos importantes pistas sobre sus matrices discursivas, su parentesco con *Martín Fierro* y sobre algunos de sus principales rasgos, como el machismo y la costumbre de no bañarse. Se trata de un diálogo *nonsense*, a través del cual el *Renegado* inscribe su trayectoria en determinada tradición, al mismo tiempo en que la rechaza como una fábula de identidad. A pesar de la casi indiferencia en la respuesta de Pereyra a la pregunta "¿Conoció a Martín Fierro?", es sin dudas en el personaje de José Hernández que Fontanarrosa buscará la identidad para su gaucho, en sus primeras aventuras. Tal similitud se comprueba incluso del punto de vista gráfico. Según Sasturain, la imagen áspera y los trazos duros del Inodoro de las primeras viñetas retoman, en clave caricaturesca, el trabajo del artista plástico Juan Carlos Castagnino (1908- 1972), quien ilustró una edición de 1962 del *Martín Fierro*. El trabajo de Castagnino es considerado por muchos críticos como una de las más famosas versiones ilustradas del poema de Hernández. En la obra de este artista plástico se destaca la libertad y síntesis expresiva en el manejo lineal de las formas, así como el dramatismo obtenido a través de la crudeza de la representación. Quizás ello explique por qué el Pereyra de los primeros tiempos tiene trazos tan fuertes y duros, responsables por la conformación de los caracteres rudos del personaje.

(Figura 5 y 6)

En este sentido, por más que al principio la

construcción de la imagen gaucha en Inodoro Pereyra se hizo de manera descuidada, seguramente Fontanarrosa no pudo eludir su tarea de evocar imágenes –discursivas y plásticas– ancladas en el "imaginario popular" argentino. Inclusive ello explica el éxito alcanzado por la historieta, cuya aparición generó su reconocimiento inmediato. "Me parece que lo leí en otra parte y yo quiero ser original", dice Inodoro Pereyra en el episodio que abre la serie. Es decir, desde el primer episodio el humorista convoca la complicidad de sus lectores, que probablemente también conocían esta historia ya contada, y sabían muy bien lo que él quería decir con "lo leí en otra parte". Luego, el público podría verle la gracia y reírse de los chistes presentados, a partir de la identificación en las historietas de la referencia a una narrativa inaugural y a un gesto fundacional.

En efecto, es posible identificar fuentes, tanto textuales como iconográficas, que permitieron a Roberto Fontanarrosa acercarse a la temática campestre. De esta manera, según las historias del gaucho se iban popularizando, se hizo necesario basarse en iconografías específicas, así como en una investigación documental para la elaboración de los guiones. Las ediciones ilustradas del *Martín Fierro* pueden haber servido como fuente para el trabajo gráfico del humorista –las semejanzas entre el Inodoro de 1972 y la versión de Castagnino no nos dejan mentir– así como la historieta gauchesca de ese entonces –representada



Figura 5– Close-up en el rostro del Renegau



Figura 6 – El rostro del Martín Fierro por J. Castagnino

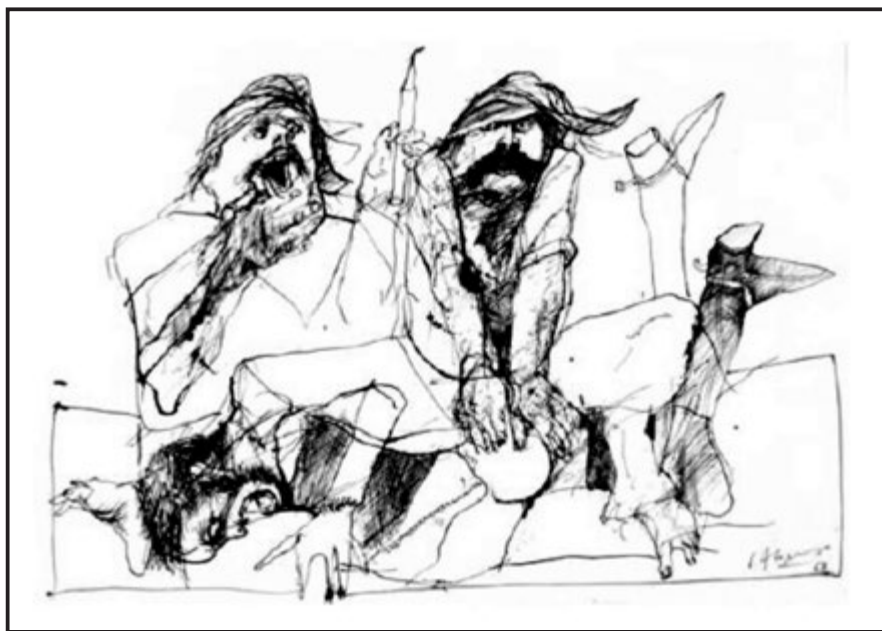


Figura 7- Escena de El Matadero ilustrada por C. Alonso

libres y expresivas -simultaneidad de la imagen, ruptura del plano, uso de la narrativa filmica, del cómic, del pop²⁰. Ilustró libros de Cervantes, Viñas, Borges, Neruda, Lugones y José Hernández, además del cuento "El Matadero" y las series *Lo ganado y lo perdido*, *Carne*, *Lección de anatomía*, *Manos anónimas* y *Amanecer argentino*.

Es interesante notar que, tal y cual en la obra de Alonso, la violencia también fue un tema bastante presente en la producción gráfica de Fontanarrosa. Inodoro Pereyra, por ejemplo, nació como un personaje bastante violento, creado bajo el signo de la delincuencia que caracteriza el relato que le sirve de modelo: el *Martín Fierro*.²¹ Para narrar esta violencia -el "rejuicio de bravura" que cruzaba los ojos de nuestro gaucho toda vez que se sentía amenazado y/o desafiado -puede ser que Fontanarrosa se haya apropiado de las representaciones creadas por Alonso. En este sentido, es posible percibir una influencia de este artista plástico en el trabajo de texturas que hace el historietista en las viñetas de Inodoro Pereyra. El recurso utilizado por Fontanarrosa para expresar la rabia de los personajes recuerda las líneas rayadas de Alonso: cuando enojadas, aparece en sus caras una serie de puntitos de ira, o se les hincha la yugular. Todo ello confiere mayor expresividad al relato, al mismo tiempo en que genera un efecto tragicómico.

(Figura 7 y 8)

Finalmente, destaco como fuente iconográfica para la creación de Inodoro Pereyra el trabajo del pintor e ilustrador Molina Campos (1891 - 1959). El trabajo de este artista se hizo muy conocido en la

Argentina gracias a la difusión de sus ilustraciones en los Almanaques de Alpargatas que circularon entre 1931 a 1936 y 1940 a 1945. Molina Campos pintó escenas de la vida campera con un toque de humor, haciendo caricaturas de gauchos con *ojos saltones*, *boca dientuda* y *caballos flacos*.

"Su tema [de Molina Campos] fue el gaucho y su entorno, pero no es solamente el tema en sí lo importante, sino la agudeza con que interpretó la vida de los personajes y la originalidad de la expresión gráfica. El tratamiento de la forma y el color están fuera de toda comparación con los estereotipos visuales tanto del academicismo como del vanguardismo".²³

(Figura 9 y 10)

Según algunos estudiosos, fue a partir de Molina Campos que se forjó una imagen humorística del gaucho argentino, relacionada a lo paródico y a lo grotesco. No se ve en sus ilustraciones "al gaucho huidizo y desconfiado que José Hernández representó en una época donde Argentina vivía el régimen político que caracterizó al período de organización de la campaña".²⁵ Campos, por lo tanto, tendría desdramatizada esta concepción del hombre de la pampa como un sujeto triste, discriminado y prófugo, tal cual aparece en *Martín Fierro*. A partir de soportes como estampillas, cartas de baraja y almanaques, este pintor retrató el cotidiano de las poblaciones rurales, a partir de los recuerdos de su infancia vivida en el campo. La presencia del trazo más caricatural y de las expresiones faciales exageradas de Molina Campos es una característica bastante evidente en las historietas de Inodoro Pereyra, principalmente en su fase más



Figura 8 - "El vendaval no tiene riendas"²²

caricaturesca. Según pasen los años, el *Renegau* se hace cada vez más parecido a los gauchos pintados por el ilustrador de calendarios de Alpargatas. Es decir, Pereyra se volverá más caricaturesco porque el modelo del cual él deriva también transita entre "el humor y la burla".

Sobre el proceso de creación de Inodoro Pereyra, Fontanarrosa solía decir que no era nada fácil componer el personaje. "Si vos leés con cuidado verás que el chiste no es uno que se reserva para el final sino varios. Al principio hacía uno cada dos o tres cuadritos [...] Actualmente trato de que cada cuadrito tenga un chiste. Me da mucho trabajo pero a pesar de todo [...] me río mucho"²⁶. En Inodoro Pereyra, el remate final suele ser algo secundario ante la vertiginosa acumulación de chistes a lo largo de las viñetas. Es por este motivo que costaba tanto componer los episodios de la serie, razón por la cual Fontanarrosa decidió hacerla quincenalmente. Durante este período, el Negro tomaba notas de cosas que se le ocurrían y así se iba armando cada historia. "Creo que hay una relación lógica entre calidad y cantidad. Mientras más cantidad menos calidad". En el proceso de creación de las historietas de nuestro gaucho, las elecciones de Fontanarrosa estaban, por lo tanto, bastante claras.

Palabras finales: entre la épica y la parodia

En un episodio publicado en febrero de 1974 en la revista *Hortensia*,²⁷ don Inodoro es

interpelado por dos tipos disfrazados de flete que lo invitan para que participe de los festejos carnavalescos, integrando la murga "Quirquinchos de argentinidad". Tras rechazar la propuesta de disfrazarse de "Oso Carolina" -personaje inolvidable del carnaval de antaño- y de ir en una carroza fúnebre, finalmente el *Renegado* acepta ir montado en los dos muchachos. Pero el gaucho, desconfiado, termina marcando a hierro el falso caballo, bajo el argumento de que no "montaba pingos orejanos".

Este episodio puede ser leído tanto como la burla de una identidad que se forja artificialmente, tal cual lo comprueba el ritual de yerra al cual son sometidos los dos hombres disfrazados de flete, como la afirmación de la marca indeleble de lo nacional, de la cual nadie puede escapar.

En este sentido, creemos que podemos interpretar los cuadritos de este gaucho tanto como la deconstrucción de una fábula de la identidad argentina, como una textualidad que participa, tal cual otros textos, del proceso de invención de una imaginación nacional. Esta doble lectura, por cierto, es lo que convierte las historietas del *Renegado* en una fuente privilegiada para estudiar la historia contemporánea de la Argentina, ya que ella nos permite repensar una serie de cuestiones todavía no resueltas en la historia de este país.

El objetivo principal de este artículo fue presentar algunos apuntes sobre la representación discursiva e iconográfica de la más exitosa parodia de la historieta



Figura 9 - Ilustración de Molina Campos

gauchesca. Para ello, hacemos un relevamiento de algunas fuentes discursivas y visuales, que pueden haber servido de inspiración para el creador de Inodoro Pereyra. Este trabajo no se ocupó en analizar las historietas propiamente dichas, tema profundizado en otras investigaciones que hemos escrito.

Para este estudio tomé en consideración el tipo de lenguaje que la historieta pone en escena, ya que estamos ante una historieta de humor, que trabaja su mensaje a partir de recursos como la condensación, la hipérbole, la aliteración, la antítesis, el uso de estereotipos. Se trata del lenguaje de lo *encubierto* y de lo *no-dicho*, que opera a partir de desplazamientos semánticos y de dobles sentidos; de ahí la dificultad de analizarla.

Lo más importante a poner en relieve es que a través de esta historieta se puede repensar importantes cuestiones que marcaron la historia de la Argentina, y que han sido responsables de la conformación de subjetividades y proyectos identitarios en este país. *Parodia estupenda de la épica gauchesca*, los cuadritos de Inodoro Pereyra son un excelente ejemplo de la "deconstrucción de las fábulas de identidad acuñadas tanto en la cultura literaria argentina decimonónica como en el amplio campo cultural de la posmodernidad"²⁸. Es decir, "Há um século, os argentinos discutem se a política cultural deve optar pela civilização das metrópoles, rechaçando a barbárie do autóctone, ou por uma reivindicação

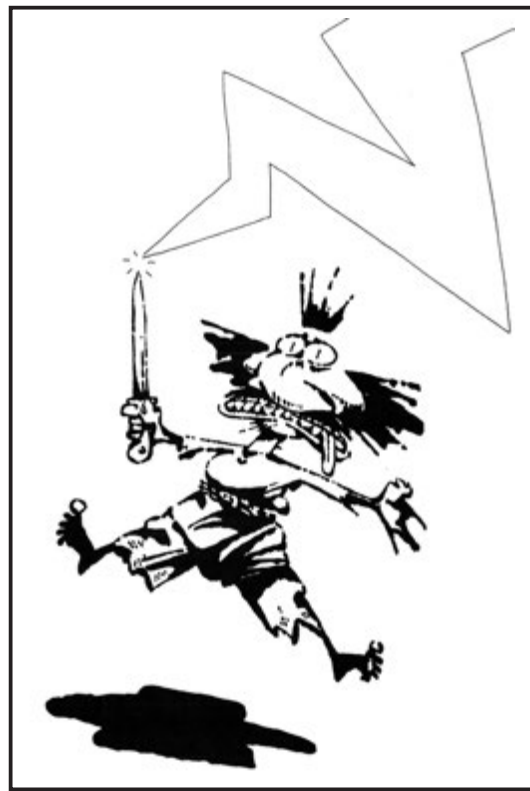


Figura 10- "Las tradiciones patrias"²⁴

enérgica do nacional-popular. Ao chegar à beira do século XXI, quando as indústrias culturais como as histórias em quadrinhos e as telenovelas nos fazem habitar um espaço internacional, frente à pergunta de se preferimos Sarmiento ou Rosas, é melhor nos aproximarmos de Inodoro Pereyra"²⁹.

Bibliografía:

- AMIGO Roberto "Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses" en *Historia y Sociedad*, Medellín, n° 13. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, 2007.
- ALTAMIRANO Carlos y SARLO Beatriz *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
- GARCÍA CANCLINI Néstor *Culturas híbridas estrategias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo, EDUSP, 1997.
- FONTANARROSA Roberto *20 años con Inodoro Pereyra*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998.
- GOCIOL Judith y ROSEMBERG Diego *La Historieta Argentina Una Historia*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.
- MINELLI María Alejandra "Reconfiguración de fronteras culturales (Argentina, XX y XXI)" en *Escritores patagónicos*. Versión en línea: <<http://escritorespatagonicos.8m.com/ensayos/minelli3.html>>. Consultado en: 24/08/2010.
- PEREIRA Priscila *Entre a épica e a paródia: A (des) mistificação do gaucho nos quadrinhos de Inodoro Pereyra, el renegau*, Campinas, UNICAMP, dissertação de mestrado, 2011.
- "Ahijuna con la Lobunai Inodoro Pereyra y el génesis de un (anti) héroe de la pampa argentina" en *Actas del Primer Congreso Internacional de*

Historietas Viñetas Serias, Buenos Aires, 2010.

----- "Da literatura gauchesca para as histórias em quadrinhos: Uma leitura do poema telúrico Inodoro Pereyra, el renegau" en *Antíteses*, Londrina, v. 5, 2012, p. 281-328.

- y MINELLI I. "El gaucho tiene quien lo dibuje. Estudio da imagem gaucha e de suas reapropriações a partir das edições ilustradas do Martín Fierro" en CANCINO Hugo (Org.) *Miradas desde la Historia social y la Historia Intelectual. América Latina en sus culturas: de los procesos Independistas a la globalización*, Córdoba, Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S.A. Segreti, 2012.
- ROLLIE Roberto y MONETA Raúl "Molina Campos: el pincel que bautizó lo nuestro", en *Boletín del Instituto de historia del arte argentino y americano*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Año 8, N°6, Noviembre 1984.
- ROMANO Eduardo *Literatura/ Cine Argentinos sobre la (s) frontera (s)*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1991.
- SANTIS Pablo *La historieta en la edad de la razón*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- SASTURAIN Juan *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995.
- STEIMBERG Oscar *Leyendo Historietas*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.

Fuentes:

- Hortensia*, Córdoba, 1972-1974.
- Mengano*, Buenos Aires, 1974- 1976.

Notas

- ¹ FONTANARROSA Roberto *20 años con Inodoro Pereyra*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998, pp. 405.
- ² *Página 12*, 27/04/2004.
- ³ *Hortensia*, año II, n° 25, diciembre de 1972, p. 21.
- ⁴ VARGAS LLOSA Mario *Diccionario del Amante de América Latina*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2006, pp. 379.
- ⁵ FONTANARROSA Roberto *Op. cit.*, pp. 313.
- ⁶ MINELLI María Alejandra "Reconfiguración de fronteras culturales (Argentina, XX y XXI)" en *Escritores Patagónicos*, versión en línea: <http://escritorespatagonicos.8m.com/ensayos/minelli3.htm>. Consultado en 24/08/2010.
- ⁷ ACOSTA Raúl en *Crisis*, mayo de 1974.
- ⁸ GARCIA Tânia Costa "A canção folclórica argentina e as reconfigurações do nacional no cenário político ideológico dos anos 50" en *IX Encontro Internacional da ANPHLAC*. Goiânia, julho de 2010.
- ⁹ ROMANO Eduardo *Literatura/ Cine Argentinos sobre la (s) frontera (s)*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1991, p. 276.
- ¹⁰ Id.
- ¹¹ TESTA Analía H. "Perfil de um paisano renegáu", en *La Nación*, 31/10/1998.
- ¹² FONTANARROSA Roberto *Op. Cit.*, p. 676.
- ¹³ ACOSTA Raúl *Op. Cit.*
- ¹⁴ BONIFAZI Kamala "Roberto Fontanarrosa con sello de identidad rosarina" en *Sólo Líderes*, Rosario, N° 11, 2006, pp. 21-22.

¹⁵ Sobre la construcción de la imagen gaucha en la historia argentina, así como sobre la representación iconográfica del Martín Fierro a través de sus ediciones ilustradas, vea: AMIGO Roberto "Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses", en *Historia y Sociedad*, n° 13, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Medellín. 2007. PEREIRA P. y MINELLI I. "El gaucho tiene quien lo dibuje. Estudio da imagem gaucha e de suas reapropriações a partir das edições ilustradas do Martín Fierro" en CANCINO Hugo (Org.) *Miradas desde la Historia social y la Historia Intelectual. América Latina en sus culturas: de los procesos Independistas a la globalización*, Córdoba, Argentina, Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S.A. Segreti, 2012, p. 453-466.

¹⁶ Documental: FIORE Daniela *Imaginadores La aventura de la historieta argentina*, 2008, Argentina, 90 min.

¹⁷ SASTURAIN Juan *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995.

¹⁸ ACOSTA Raúl, *Op. Cit.*

¹⁹ *Clarín*, 11/10/2005.

²⁰ JAURÉGUI Silvana "Visiones de la tierra desterrada. Saliendo de la Tumba" Publicado el 1 Septiembre dAmerica/Buenos_Aires 2009. Vea también BERLANGA Angel "Pinta tu aldea" Versión en línea en www.boletinargentino.com (2008). Consultado en 10/01/2011. ALONSO Carlos (*Auto*) *biografía en imágenes*, Buenos Aires, RO Ediciones, 2003.

²¹ Es necesario diferenciar la violencia de Inodoro de la Fierro, ya que el primero es una parodia. De manera general, los arrosos de valentía y ferocidad de nuestro gaucho de papel terminan en broma, de modo que la propia acción violenta es deconstruida.

²² *Hortensia* n° 29, marzo de 1973.

²³ ROLLIE Roberto y MONETA Raúl "Molina Campos: el pincel que bautizó lo nuestro", en *Boletín*, Instituto de historia del arte argentino y americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Año 8, N°6, Noviembre 1984, pág. 15. GROLERO Cecilia "Un mediador entre el humor y la burla" Versión en línea en: http://www.soledigital.com.ar/sociedad/molina_campos.htm. Consultado en 13/05/2009. SALAS Jorge "El proceso de legitimación de la figura del gaucho a través de la historieta y el humor" en *Actas del Primer Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias*, Buenos Aires, 2010.

²⁴ FONTANARROSA Roberto *Op. Cit.*, p. 638.

²⁵ GROLERO Cecilia *Op. Cit.*

²⁶ GILIO María Esther "Una entrevista inédita con Roberto Fontanarrosa a un año de su muerte" en *Página 12*, 20/07/2008.

²⁷ *Hortensia*, n° 49, febrero de 1974, p. 5.

²⁸ MINELLI María Alejandra *Op. Cit.*

²⁹ GARCÍA CANCLINI Néstor *Culturas híbridas*, São Paulo, EDUSP, 1997, p. 341.

Priscila Pereira
Magister en Historia por la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, Brasil)
y por la Universitat Jaume

IMÁGENES DE CUERPOS, CUERPOS EN IMÁGENES

Gisela P. Kaczan

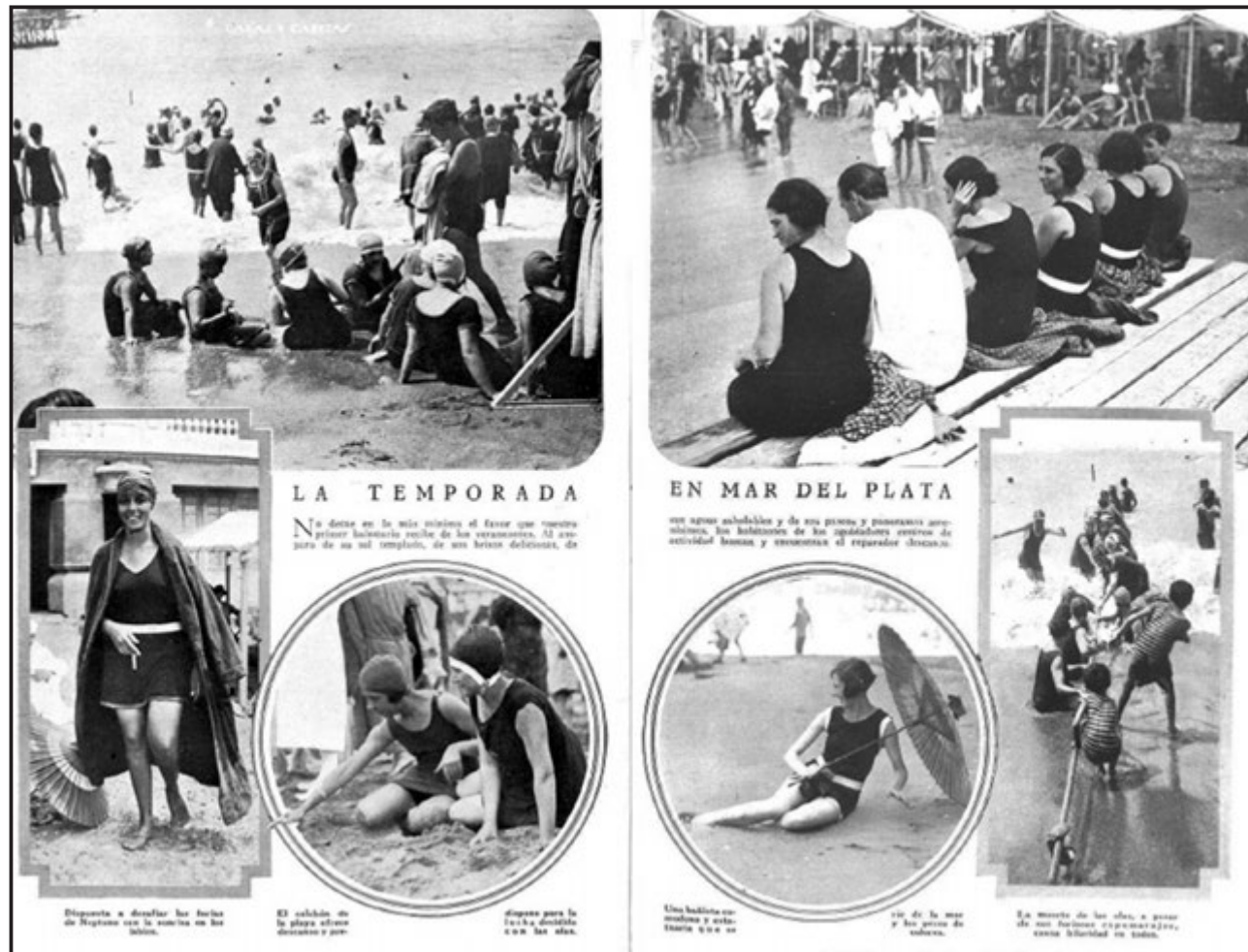


Figura 1. Caras y Caretas, Buenos Aires, 27 de febrero 1926

Introducción

Las imágenes que trazan la historia de las culturas ponen en evidencia que cada grupo acordó una producción sensorial de su existencia, compuso una cultura visual por medio de la cual registrar su transcurrir, sus crisis, sus conquistas. También sus cuerpos. En la inflexión de los siglos XIX y XX, los cuerpos en imágenes proliferaron de una manera inédita. Con la invención de las revistas ilustradas, sus representaciones comenzaron a circular en las páginas y a tomar posición en las miradas de los

lectores. La imagen del cuerpo se convertía en un objeto de consumo y marcaba un camino sin retorno en la forma de exhibirse públicamente.

En el artículo se reflexiona, en una primera instancia, sobre el concepto de imagen desde la perspectiva de los estudios visuales. Luego, se considera la red de significados que se vinculan cuando se piensa en la imagen del cuerpo. Por último, se ponen en juego las variables analizadas en una serie de casos publicados en la revista argentina *Caras y Caretas*. El análisis no pretende

poner en discusión el valor de los diferentes soportes de la imagen como documento histórico sino, indagar en el estudio de las imágenes del cuerpo como un campo fértil para abordar problemáticas de las ciencias sociales. Se concibe que mediante su focalización se pueden rastrear las formas de relación entre los sexos, la construcción de roles sociales y estereotipos, así como sus códigos y convenciones, sus puestas en tensión y su tergiversación.

Imágenes

Es ineludible advertir la relación íntima, afectiva, "viva" en términos de Belting (2007:14), que se establece con las imágenes. El autor apunta que las imágenes nos rodean, conviven con nosotros y mediante su interpretación conocemos y entendemos el mundo.

La perspectiva reciente de los estudios visuales, explora el rol de la imagen en la vida cotidiana, pone especial énfasis en el lado social de la visualidad, sin reducirla exclusivamente a las lecturas canónicas. Se plantea una idea sugerente, se trata del "ver cotidiano" que estaría en un lugar de convergencia entre los campos que normalmente se ocupan de la visión. Como propone Mitchell, la cultura visual debe ser un ejercicio de "des-disciplina" (Mitchell, 1996: 178) que emerge de entre variadas iniciativas disciplinarias, antidisciplinarias y transdisciplinarias (Elkins 2004). De allí que interese examinar en los procesos de ver, de mirar / ser mirados y las formas de apreciar el significado, tanto en la dimensión de su producción cuanto en la de su recepción (Guash 2003).

En las sociedades occidentales modernas el sentido de la vista es el camino más inmediato para relacionarse con el mundo y tiene una ventaja, no necesita una distancia próxima, como lo requerirían el oído, el gusto, el tacto o el olfato. "La mirada es una manifestación de poder pues colma la distancia y captura" (Le Breton, 2007: 56) y, en ese hecho, atribuye de significados al medio que lo circunda.

La particular mirada que cada época histórica construye, consagra un régimen escópico o sea, un particular comportamiento de la percepción visual.¹

Así, se generan maniobras culturales que se reproducen según operaciones, modelos visuales dominantes y modos de ver. Se puede hablar de una relación dialéctica entre el régimen escópico y las representaciones sociales porque la relación que se establece entre la representación icónica y los conceptos, creencias e imaginarios de un tiempo no es de causa a efecto sino de mutua

imbricación, en palabras de W. J. T. Mitchell "la construcción social del campo visual tiene que ser continuamente reeditada como la construcción visual del campo social" (Mitchell, 1996: 34).

Las imágenes plantean el desafío de descifrarlas; también en otros momentos, entrañan un potencial que se expande en la intermediación de un observador fugaz, curioso o atento. En la imagen hay "un montaje de tiempos heterogéneos" (Didí Huberman 2005:19) porque se condensan el momento de su gesta y de los instantes sucesivos de cada contemplación. Se propone que en el transcurso del tiempo y, según la posición subjetiva de quien la elucide, se inauguran formas de valor, de evocación y de sentido.² Asimismo, la imagen tiene una vida propia que excede a su autor (Moxey, 2008). El significado de toda imagen es variable y no está ligada unívocamente al sentido que podría adherirle su autor. Es el observador quien tiene la clave para re-interpretar, re-criticar el destino en tránsito de lo figurado, para tornar finalmente imagen a una composición bidimensional. El desafío está en dilucidar qué provoca en los interlocutores más que saber qué quiso comunicar su creador y, al mismo tiempo, en la astucia de reconocer cómo en esta praxis la variabilidad en el significado es una constante que forma parte del sentido.

Imágenes del cuerpo

El concepto de imagen pareciera atesorar una complejidad propia cuando se hace referencia a lo corporal. Desde la perspectiva antropológica, Hans Belting plantea la idea que el ser humano es "lugar de las imágenes" (Belting, 2007:14), en el sentido que el cuerpo actúa como medio para generar imágenes interiores y captar imágenes exteriores. Asimismo, es productor y portador de imágenes sobre su piel y su apariencia porque es allí donde toman posesión a la vez que se cargan de sentido y se re-simbolizan. Propone que las imágenes permiten mirar los cuerpos a la distancia y, a través de ellas, conocerlos y restituir su existencia.

El hecho de que aparezcan imágenes de cuerpos conlleva un sentido metafórico porque "se muestran cuerpos pero se significan personas" (Belting, 2007: 110). Para el autor no es posible descomponer el triángulo *persona-cuerpo-imagen*; el ser humano aparece en una imagen y la imagen realiza el efecto de sustitución del cuerpo al que escenifica dándole una apariencia determinada.

La imagen del cuerpo implica pensar en una instancia cuasi privada, que es la imagen



Figura 2. Caras y Caretas, Buenos Aires, 12 de febrero 1927

propia. Percibida desde lo más personal y subjetivo, enlazada con el mundo de lo sensible y de la razón, es la imagen que devuelve un reflejo y es la interpretación que uno hace de esa imagen en el acto de focalizarse. El caso del espejo marca la primera forma de reconocimiento (Lacan, 1949), la identificación en un espacio que no deja de mostrar un ser incorporado en una superficie, pero que permite la traducción de la tridimensionalidad que caracteriza al ser vivo (Belting, 2007: 31). Concede la representación de verosimilitud más inmediata que puede lograr la persona de sí misma.

Por otro lado, es la imagen que se descubre de los otros. Ya habría señalado Merleau-Ponty que la paradoja aparente de la corporalidad reside en que el cuerpo es visible a la vez que vidente, se imbrican la aptitud de ser mirado y de mirar a otros (Merleau Ponty, 1964). Este proceso carece de inocencia, en el acto de mirar se ensamblan los preconceptos del observador, con las distorsiones y la cercanía a lo verdadero, con las "sospechas" y conjeturas que aportan los imaginarios y, desde allí, se construye una evaluación.

Las formas de mirar, de ver y de construir imágenes internas están habilitadas por las formas de percibir de acuerdo con un bagaje personal y signadas por un prisma cultural del cual es muy difícil mantenerse ajeno, en palabras de Susan Bordó, "porque estamos en un cuerpo, nuestro pensamiento tiene una perspectiva" (Bordó, 2001: 13).

Las imágenes del cuerpo oscilan entre la realidad y la ficción, aluden a referentes existentes o bien, derivan del mundo de la fantasía. Pueden constituirse en imágenes positivas, en el sentido de provocar sensaciones favorables; referenciales, para buscar aliados de apariencias o actitudes; pueden ser imágenes que pongan distancia ante determinada realidad, que la enfrenten, la contradigan o se pronuncien ante ella.

En el intercambio visual, al tomar parte el área emotiva frente a la imagen del otro, las señales heterogéneas desencadenan reacciones particulares en aquél que observa. Se motiva a prever en qué categoría se halla el observado, cuáles son sus atributos y cuál es su "identidad social" (Goffman, 1997). Se configura un mecanismo, incluso involuntario, de calificar, clasificar y, simultáneamente, de ser calificado y clasificado. Las expresiones del rostro, la gestualidad, el corte de cabello, el contorno de la silueta, la impronta de la postura, los modos de cubrirse, son caracteres originales de un cuerpo que imprimen ciertos significados de la persona.

En este punto, es inevitable pensar en la impronta que genera la indumentaria. Algo tan cotidiano y culturalmente intrínseco en las sociedades occidentales como la práctica de vestirse y adornar el cuerpo, monta una interposición de imágenes. Pero, así como las imágenes muestran cuerpos pero refieren a personas, la vestimenta se refiere menos al cuerpo que a la persona que por medio de ella modifica su imagen (Belting, 2007:111). Esto quiere decir que de acuerdo al aspecto exterior se podrían inferir características individuales de la persona.

La práctica del vestir modula el cuerpo en interacción con el medio que lo circunda; vestirse es, de algún modo, proyectarse visualmente para la experiencia social. Es manifestación de gustos individuales y, al mismo tiempo, infiere un ordenamiento que se erige sobre códigos y convenciones pactados por los grupos.

El vestido opera sobre la anatomía original y genera series de variantes -estéticas, tipológicas, tecnológicas, funcionales, simbólicas- que oscilan en contradicciones: descubrir-esconder; liberar-oprimir; distorsionar-atestiguar; exagerar-moderar, entre otras tantas. De allí que los lineamientos de la industria indumentaria permanezcan en constante actualización para responder a las condicionantes homologadas y permitir la conversión de imágenes corporales en cada tiempo histórico y en cada conjunto humano.

Los análisis que se proponen a continuación intentan clarificar estas cuestiones.

Imágenes del cuerpo en las revistas

Como se anticipó, figuraciones de cuerpos ocuparon las páginas de las revistas ilustradas. En una de ellas, *Caras y Caretas*, secciones permanentes y notas ocasionales, avisos publicitarios, textos literarios y de moda, páginas artísticas, historietas y viñetas acogieron las producciones de colaboradores especializados con ilustraciones, grabados y reproducciones fotográficas. Habremos de detenernos en las imágenes publicadas en la temporada estival, en las que se retrataban las prácticas de ocio en la playa. En la primera imagen se prestará atención a las relaciones del cuerpo con el medio y a las formas de interacción social. En la segunda, se decodificará el significado de la imagen personal mediante la impronta que genera la apariencia.

En la imagen que sigue, grupos de niños, mujeres y varones dan a conocer las convenciones de beneficiarse en el aire libre hacia mediados de la década del veinte en una playa de la costa marplatense (Figura 1). Este tipo de escenas, registradas por los

fotógrafos que viajaban expresamente, complementaban la información escrita de los cronistas en sus relatos sobre las vacaciones de diversos grupos argentinos.

Figura 1

Las situaciones presentes en las imágenes permiten inferir que la playa es una zona liberada para la activación sensorial. Si los códigos de convivencia en el espacio urbano se estructuran en torno a cierto orden y cierta legalidad, también se negocian sistemas informales para el encuentro con lo afectivo y lo emocional. El estar en la naturaleza contribuye con esto.

La cadencia de las olas, la rugosidad de la arena, el gusto salino en la piel, la temperatura del calor ambiente y el paisaje configuran un espectáculo desafiante que alerta involuntariamente el cuerpo y reanima su sensibilidad. Se entiende que las percepciones sensoriales son "actos de sorpresa" (Le Breton, 2007:14) por lo tanto, irrumpen en lo conocido, lo habitual y rutinario.

No siempre hubo consenso para complacerse con esta movilización poco inofensiva. Sin embargo, las escenas demuestran que, en este tiempo, hay cierta facultad individual de contacto con el medio circundante; esto significa afirmar positivamente la presencia en el espacio social. Una persona reprimida y regulada por dogmas que la cohíben establece una distancia de seguridad consigo, con los otros y con el medio. En el otro lado, la capacidad de "avivar la conciencia de sí mismo" (Le Breton, 2007: 11), de dejar sentir al cuerpo, tendría su correlato en la potestad de actuar con menos reservas o contravenciones que favorecen cierta autoestima y formas de estar y tomar posición social, tanto en el orden físico cuanto en el simbólico.

El lenguaje corporal se opone a poses forzadas, una especie de albedrío parece ser consensuado, obsérvese, por ejemplo, el grupo de mujeres sobre la orilla. Aún "la bañista comodona y estatuaría", como señala el epígrafe, sostiene con gracia su parasol y se desbarata en la espontaneidad de la risa.

También se alienta la agitación de habilidades lúdicas. La imagen en la que están los niños en primer plano muestra que se da lugar al juego libre, al desarrollo de destrezas físicas que invocan vitalidad sin inhibiciones. No se marcan jerarquías sociales o de género y, en su sitio, se estimula la diversión de tirar la soga.

Paralelamente, se mantienen convenciones tácitas que marcan ciertas restricciones en la manera de convivir, como el uso de la gorra de baño para ingresar al mar y la posibilidad

de usar una bata para practicar caminatas.

Permanecer en la playa no es una experiencia solitaria, las imágenes dan idea de popularidad por el retrato multitudinario de veraneantes. Se percibe la convivencia de los sexos en las zonas diferenciadas de mar y arena. Estas escenas eran impensadas en tiempos inaugurales, una ordenanza gubernamental prohibía la aproximación de varones y mujeres -30 metros- a excepción de los miembros familiares.³ Bañarse alentaba la anarquía de los sentidos, como las provocadas por situaciones potencialmente controvertidas al frecuentar el cuerpo del otro.

Predomina un panorama de siluetas homogéneas y oscuras. Es factible confundir la apariencia de mujeres y varones, dado que el diseño de los *maillots*, en rasgos generales, no presenta altos contrastes. Esto es, ciertamente, significativo. El vestido visibiliza cómo tienden a mermar algunas de las desigualdades presentes durante decenios entre los sexos. En este sentido, obsérvese con qué ingenuidad las mujeres lucen sus melenas cortas mientras toman baños de sol, otra de las conquistas sociales portadas en su apariencia.⁴

Transcurrieron varios años en los que se descubrían las formas anatómicas y se mostraban brazos, piernas y escote, anteriormente resguardados con recelo. El hedonismo y la cultura física, efervescentes hacia los años veinte y treinta, contribuían con la introducción de modificaciones en las convenciones del pudor y la moral. En el hecho de exhibirse y de dejarse ver al amparo de una nueva concepción de los beneficios aportados por el contacto con la naturaleza, los trajes poco adheridos, reservaban la discreción de los atributos sexuales, aunque los insinuaban. Los primeros planos femeninos no transgreden órdenes prohibidos ni alientan escenas de erótica sensualidad pero, permiten un contacto sensitivo de mayor proximidad.

Es factible pensar que el lector haya focalizado su mirada en estas escenas para descifrar modas en el vestir, rituales de veraneo, incluso podría buscar con curiosidad algún rostro conocido entre tantos cuerpos anónimos.

La serie de imágenes que sigue se opone rotundamente al anonimato. Se trata del presidente argentino Marcelo Torcuato de Alvear veraneando en Mar del Plata (**Figura 2**).

Si bien se adhiere al hecho de que la fotografía establece un recorte de la realidad, una de las imágenes de la serie es, a su vez, el recorte de una fotografía más amplia que incluye a un ministro de la nación



© Biblioteca Nacional de España



Figura 3. Imagen de Figura 2/ Fotografía del Archivo General de la Nación, Buenos Aires

con quien el presidente estaría conversando (**Figura 3**). El hecho de recortar la fotografía podría ser una forma de reforzar el protagonismo de Alvear eliminando cualquier otro punto de interés. Lo destacable es el contraste entre los dos personajes de acuerdo a sus diferentes vestidos, pese a que ambos pertenecen al mundo de la política, la indumentaria contrasta notoriamente los roles practicados en ese momento.

En las escenas de playa es ineludible recorrer con el ojo háptico⁵ las características de la silueta exhibida en tomas de primer plano y en puesta de página entera. Se trata de un cuerpo que dista de corresponderse con los patrones de belleza y proporción ideal, testimonia los signos de la edad, la ubicación localizada de exceso de peso, irregularidades en las piernas, informalidad en la postura, entre otras cuestiones. Esto parece importarle poco al personaje. Lejos de ocultarse o sentirse avergonzado por los cronistas, el lenguaje corporal presenta una actitud resuelta y displicente, comprometido más en su rutina que en el acoso de la cámara.

La secuencia de imágenes permite el recorrido integral del cuerpo, prácticamente lo desnuda en público. Algunos pensarían que ese aspecto lo afectaba negativamente por ponerlo en situación de vulnerabilidad y exponerlo al ridículo. Motivaría impresiones asociadas al sentir "vergüenza ajena", involucrando el compromiso emocional del

otro con su situación en las fronteras del decoro. Sus opositores políticos podrían, incluso, usarlas con motivo de burla y poner en tela de juicio su buena reputación.

Pero, también, estas imágenes podrían jugar a su favor al generar empatía con los lectores. Distantes de especular en el hecho de que la indiscreta cobertura del traje de baño profanaba la honorabilidad de la banda presidencial, verían en una persona distinguida una actitud de cotidianidad.

Cierto es que sus estadías frecuentes en Europa lo hacían conocedor de la práctica balnearia, así, cuando estaba en su país, Argentina, proseguía sus modernas costumbres sin atender a los prejuicios locales. Por lo que anuncian los textos, el perfil de veraneante y su predisposición para el entretenimiento no parecía ser un motivo de holgazanería o incumplimiento, al contrario. Mar del Plata sería el lugar donde el presidente se reconocería "hombre digno de los griegos antiguos por su sentido de vida plena al aire libre,"⁶ donde acumularía la serenidad que lo caracterizaba para enfrentarse a los asuntos del gobierno nacional. En este sentido, se puede inferir que las imágenes también estarían revalidando el uso del balneario nacional, como en los inicios del siglo XX, cuando la revista publicaba decenas de fotografías de las elites políticas, pasando un tiempo de descanso y planificando manejos políticos en la rambla. Asimismo, acreditaría el baño de mar, no se



Figura 4. Caras y Caretas, Buenos Aires 25 de diciembre 1926/ 28 de abril 1923

trataba de un desconocido que se animaba a un chapuzón, sino del máximo gobernante que se proponía gozar de los beneficios que aportaba el agua yodada. Por otro lado, la impresión del cuerpo en malla difiere notablemente de la presencia ajustada por el traje sastre. Esta indumentaria genera una impronta que no trastocaría los estereotipos del poder, más aún, el traje sastre forma parte de la construcción icónica del estereotipo político. John Berger señala que el traje fue creado como un vestido profesional de la clase dirigente, para acompañar el "poder sedentario", la gestualidad que acompaña a la charla y al pensamiento abstracto.⁷ Predispone otro respeto, establece una distancia personal en la que intermedia la jerarquía. La sensación de dignidad que se volvía lábil con el traje de baño, se reestablecería con el traje. En el marco del humor, la imagen del presidente adquiere otro impacto. Las particularidades que podían ser blanco del ridículo o descaro en el retrato fotográfico, formaban parte del sistema de representación caricaturesco. *Caras y Caretas* publicó numerosas impresiones de Alvear en viñetas, tapas de revista, páginas artísticas e historietas (Figura 4 y Figura 5).

Las figuraciones guardan cierta semejanza con la persona a la cual se refieren, pero no son exactamente iguales. El creador hallaba los argumentos en el mundo real del personaje y operaba resignificandolos. Mediante recursos de exageración o disminución elaboraba una síntesis gráfica estereotipada.⁸ La caricatura se permite denunciar y satirizar al poder desde el humor con un discurso incisivo que articula texto e imagen. Maximiliano Salinas señala que, históricamente, el objetivo de la caricatura es dar vuelta, de alguna forma, la imagen del personaje que se presenta a sí mismo como solemne, digno, intachable e intocable. Hace uso del pensamiento crítico pero está ineludiblemente asociado a provocar risa.⁹ Las imágenes ingresan a la crítica del presidente por medio de varias temáticas asociadas a la coyuntura política y, entre ellas, a sus entretenimientos en el balneario argentino. Hay una cuestión, las caricaturas no improvisaban rasgos corporales desconocidos. El mismo presidente, mediante un soporte supuestamente académico y serio como era entendida la fotografía, habría aportado material visual suficiente para que los



ALVEAR EN MAR DEL PLATA
La corvina. — Don Marcelo nada bastante bien.
El pejerrey. — Muérdele en una pantorrilla.
La corvina. — ¡Nunca! Sería anticonstitucional.

Figura 5. Caras y Caretas, Buenos Aires 19 de marzo 1927/ 13 de febrero 1926

artistas recrear sus rasgos fisonómicos y los pusieran al límite del grotresco. Su corpulencia, así como la anomalía en las rodillas, el tamaño de la nariz o la papada, no parecían estar propuestas con el afán de degradar su figura pública sino, más bien, con el ejercicio estético de provocar complicidad y comicidad en el lector, en un espacio creado para tal fin. Servían como pantalla para difundir su imagen y sus costumbres, resaltar sus aspectos positivos y criticar las contrariedades de su mandato.

Algunas reflexiones

Imágenes en la teoría; imágenes de cuerpos anónimos y cuerpos notables; imágenes de personas semivestidas o semidesnudas, según el punto de vista que se adopte. Todas coexistieron en el texto y posibilitaron el acceso a zonas desapercibidas, muchas veces, por las lecturas tradicionales de las ciencias sociales. Se ha visto que las imágenes resultaron ser la expresión de una época, en el sentido que sus características dejaban entrever aspectos del orden de una sociedad, de sus códigos de exhibición, de sus zonas liberadas



para la expresión o restricción corporal. El entorno del que formaban parte colaboró con las maneras de conformar esas imágenes. Los constructos y escalas de valores que se modulaban individualmente fueron generados y generaron sistemas de imágenes-representaciones que se enuncian en los grupos y que, a la vez, los instituyeron. Las inferencias podrían continuar, pero nos detenemos en un punto, focalizado en la imagen del cuerpo vestido para advertir su capacidad de representar roles de acuerdo a la mudanza de su apariencia. El vestido es un mediador concertado con el parecer que induce apreciaciones sobre la persona. En este sentido, la indumentaria fragmenta el cuerpo porque lo diversifica, articula distintas fachadas, manifiesta formas desiguales de su existir, a veces reales, a veces fortuitas, como el caso de las caricaturas. Las imágenes múltiples de los cuerpos conllevan pasos de la memoria, advertencias del deseo, pulsiones de resistencia, tienen el potencial de traducir por medio de la materia visible, proyectos que habitan en la

imaginación tanto como impulsar el camino inverso, es decir, estimular la disposición de imaginar.

Bibliografía:

DIDI-HUBERMAN Georges *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008.

----- *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

BELTING Hans *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Madrid, Kats Editores, 2007.

BERGER John *Mirar*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2005.

BORDÓ Susan "El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo", en *Revista de Estudios de Género La Ventana*, n°14, Universidad de Guadalajara, México, 2001, pp.7-81.

ELKINS James "Nueve modelos de interdisciplinabilidad para los Estudios Visuales", en *Revista Estudios Visuales*, n° 2, España, 2004, pp. 55-62.

ENTWISTLE Joanne *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Barcelona, Paidós, 2002.

GUASCH Anna María "Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión," en *Revista Estudios Visuales*, n°1, España, 2003, pp. 8-16.

GOFFMAN Erving *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorruti, 1997.

HALL Stuart *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Enviñón Editores, 2010.

JAY Martín *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

KACZAN Gisela "Salud, belleza, aire libre. Montaje de la apariencia femenina a orillas del mar (circa 1920-1940)" en *Arenal, Revista de Historia de las Mujeres*, España, Universidad de Granada, Instituto de la Mujer, vol. 20-1, enero-junio, pp.129-157, 2013.

KACZAN Gisela y ZUPPA Graciela "Estudios visuales y representaciones del cuerpo. Miradas, estrategias, exposiciones. Argentina (1920-1940)", en *Revista Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes Escénicas*, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia, julio-diciembre, 2013. En prensa.

LACAN J. "El estadio del espejo como formador de la función tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1980 [1949]

LE BRETON David *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

LUNA Félix *Alvear*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.

MERLEAU PONTY Maurice *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, The Philosophy of Art, History and Politics*, Northwestern University Press, 1964.

----- *El mundo de la*

percepción. Siete conferencias, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

MIRZOEFF Nicholas *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003.

MITCHELL W.J.T. *Teoría de la imagen*, Madrid, Ediciones Akal, 2009.

----- *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, Chicago Press, 2005.

----- "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual" en *Revista Estudios Visuales*, n° 1, España, 2003, pp. 17-40.

MOXEY Keith "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales", en *Revista Estudios Visuales*, n° 1, 2003, España, pp.41-59.

SALINAS Maximiliano "Las caricaturas y el humor en la historia", <http://tramas.flacso.org.ar/entrevistas/las-caricaturas-y-el-humor-en-la-historia> [Consultado el 24 de mayo 2014]

ZUPPA Graciela (edit.) *Bajo otros soles. Miradas a través de folletos, postales, avisos publicitarios y fotografías*, Mar del Plata, EUDEM, Colección letras, ciencias y arte, 2012.

----- *Prácticas de Sociabilidad en un escenario argentino. Mar del Plata 1870/1970*, Mar del Plata, UNMdP, 2004.

Notas:

¹El concepto se desarrolla en JAY (2003).

²MIRZOEFF (2003); MOXEY (2009).

³Véanse los reglamentos de baño en ZUPPA, Graciela (edit.) *Bajo otros soles. Miradas a través de folletos, postales, avisos publicitarios y fotografías*, Mar del Plata, EUDEM, Colección letras, ciencias y arte, p.154, 2012.

⁴Véase la referencia de esto en KACZAN (2013).

⁵David Le Breton explica que "la mirada cercana a veces se convierte en casi táctil, "háptica" diría Riegl, se posa en la densidad de las cosas como si fuera una especie de palpación que hacen los ojos. (...) El ojo óptico preserva la distancia, hace del objeto un espectáculo; el ojo háptico habilita su objeto, se trata de dos modalidades posibles de la mirada. Se toca con los ojos del mismo modo que los ciegos ven con las manos" (LE BRETON, 2007: 54).

⁶La frase completa dice: "Es en nuestro gran balneario donde el Presidente se reconoce al hombre digno de los griegos antiguos por su sentido de vida plena al aire libre, así como en la ciudad es el hombre del Renacimiento por su amor al humanismo y revive el donaire español que le viene de sus antepasados. En *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 12 de febrero de 1927.

⁷Estas relaciones se plantean en BERGER (2005).

⁸Para ampliar esta temática puede verse HALL (2010). Sobre el análisis del humor gráfico en el escenario de la playa consúltese ZUPPA (2004).

⁹SALINAS Consultado el 24 de mayo 2014.

Gisela P. Kaczan
CONICET- UNMdP

XI Encuentro Nacional y V Congreso Internacional de Historia Oral 2014



Adriana Echezuri (Presidente de AHORA), Mariela Canali (Investigadora del IAHMM), Graciela Saez (Directora del IAHMM), Alicia Servetto (Directora del Centro de Estudios Avanzados - Universidad Nacional de Córdoba), Liliana Barela, (Directora General de Patrimonio Cultural e Instituto Histórico CABA), Liliana Torres y Nélide Agüeros (Investigadora y Responsable respectivamente del Programa de Historia Oral Barrial de la Municipalidad de Córdoba)

Este congreso que se realizó desde el 25 al 27 de setiembre en la provincia de Córdoba, fue organizado por: La Asociación de Historia Oral de la República Argentina (AHORA), el Programa de Historia Oral Barrial de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba, el Archivo de la Palabra del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, el Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba y la Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Como siempre los investigadores del IAHMM participaron con sus trabajos en este importante encuentro.

Optica Médica

Dir. Oscar Martínez
óptico contactólogo
MAT. N° 1004

Diseños originales
Calidad e innovación en anteojos de sol y montura de recetas
Multifocales Varilux

Av. Rivadavia 16212 - Haedo (1706) Bs. As. - Tel/Fax 4659-1953

IMAGEN Y RELATO

El archivo audiovisual del Instituto Histórico de Morón

Graciela Saez



La recuperación del patrimonio fotográfico de Morón se inició a principios de la década de los noventa ya que, hasta esa fecha, no existieron proyectos consolidados en esa línea. Hasta entonces, la labor de búsqueda y recuperación de los materiales fotográficos había sido asumida por coleccionistas privados y por algunos historiadores locales. Muy pocas instituciones se habían interesado en rescatar los fondos fotográficos depositados en sus archivos, y menos aún en crear archivos específicos de fotografía.

La creación de archivos históricos municipales en la Provincia de Buenos Aires es muy reciente. El Instituto Histórico de Morón, creado en 1989 es uno de los pioneros, ya que dentro de los puntos básicos de su ordenanza de creación, está la formación del Archivo Histórico y en ese contexto el área audiovisual tuvo desde un principio un lugar especial. Su primer

objetivo fue relevar, rescatar, preservar y difundir imágenes "antiguas" del municipio. A ellas incorporamos fotografías actuales de edificios y sitios emblemáticos o de interés, ligados a nuestra historia.

La tarea fue lenta y debieron aplicarse distintas estrategias para lograr conformar el nutrido patrimonio que hoy, a veinticinco años de la creación de la institución, tenemos.

Cómo se formó el archivo audiovisual

Cuando el Instituto fue creado no contábamos con ningún tipo de documentación, de manera que abalados por la ordenanza de creación, solicitamos a las diferentes áreas municipales el material correspondiente. A ello se sumó el aporte de las instituciones locales: escuelas, sociedades de fomento, clubes, y otras asociaciones culturales y sociales. La

documentación en algunos casos es la original y en otros copias. (En papel o digitalizadas).

Paralelamente al archivo histórico tradicional cuyo soporte es el papel, creamos un archivo audiovisual conformado por grabaciones de audio, películas y fotografías.

Mediante la metodología de la historia oral registramos el testimonio de los antiguos vecinos. A través de talleres de historia en los barrios y entrevistas personales, fuimos grabando sus relatos. Cuando la tecnología lo permitió, comenzamos a filmarlos.

El archivo fotográfico transitó otros caminos: campañas de concientización, concursos fotográficos, actividades en las escuelas, talleres barriales donde se incentivó a los participantes a traer fotos. A ello debemos agregar la búsqueda de imágenes en publicaciones periódicas y libros que contenían fotografías relacionadas con Morón y la región, que hemos sumado al archivo. También se incorporaron copias de gran cantidad de documentos que fueron relevados en el Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires y el Archivo General de la Nación.

El aporte de la comunidad fue fundamental e indispensable en los comienzos y continúa siendo una fuente permanente de materiales que día a día se van incorporando.

No solamente han sido los vecinos que brindaron sus fotografías e incluso álbumes familiares completos, sino que hemos recibido algunas colecciones como el archivo fotográfico del periódico Anticipos, cuyo director Andrés Linares donó al Instituto cientos de imágenes relacionadas con el ámbito político local. Se incorporaron también los valiosos álbumes del historiador moronense Alberto Cesar Lacoste que registran acontecimientos de la década del treinta. También debe consignarse la colección donada por Guillermo de Almeida, que consta de más de doscientas fotografías de casas antiguas y calles de Morón tomadas en 1983 y 1984. A ello se suma el material aportado por las familias de muchas personalidades destacadas de Morón.

Una mención especial merece la colección de fotografías aéreas de todo el partido, tomadas en 1970 y 1980. Pertenecieron originalmente a la dirección de Catastro y están acompañadas por un plano catastral que indica circunscripción, sección y número de manzana. Por haber sido registradas antes de la división del Partido, también incluyen a los actuales municipios de Ituzaingó y Hurlingham.

La mayor parte de las imágenes ha sido digitalizada y ya su número asciende a más de diez mil. Se suman a éstas las de

diferentes periódicos locales, que fotografiados página a página suman treinta mil.

El contenido del archivo

La temática es variada, pudiendo clasificarse en: fotografías familiares, retratos, grupos de vecinos, oficios antiguos, clubes y equipos deportivos, festejos barriales, actos políticos, inauguración de obras públicas. Se suman a las anteriores: paisajes semi rurales, viviendas, conjuntos urbanos, calles y plazas, monumentos, quintas de veraneo, edificios públicos, comercios e industrias. En cuanto a medios de transporte puede destacarse gran cantidad de imágenes de ferrocarriles, construcciones y trabajadores ferroviarios, además de automóviles y colectivos antiguos. Se han fotografiado también numerosos folletos de remates y loteos, además de mapas y planos.

Nuestro archivo contiene imágenes de distintos períodos de la historia local. A partir de ellas puede ilustrarse y recrearse el proceso histórico de Morón y sus localidades. A algunas de estas series me referiré a continuación.

Colección de retratos del siglo XIX

Se trata de una serie de 185 retratos montados sobre cartón duro, que miden 6 cm x 10 cm. Pertenecían a José Nicolás Jorge, hijo de Nicolás Jorge, marino de origen griego que prestó servicio en la armada nacional entre 1811 y 1861 y que falleció en Morón en 1866 a avanzada edad. Esta serie constituye el patrimonio fotográfico más antiguo que posee este archivo histórico. Están fechadas entre 1857 y 1886.

Estas antiguas imágenes, corresponden a una época en que la fotografía era algo novedoso, por lo que rápidamente más allá de su uso privado, comenzaron a ser compartidas socialmente. Quienes podían fotografiarse las enviaban como recuerdo a amigos y familiares. No solamente representaban la propia imagen sino que se reproducían los retratos de personajes importantes, que tanto podían ser políticos, militares o eclesiásticos. Muchas de ellas están dedicadas a Don José Nicolás Jorge por amigos que en algunos casos se han podido identificar. De cualquier modo las pocas referencias que aparecen en el reverso nos aportan datos interesantes: nombres, fechas, lugares y estudios fotográficos. El hecho de formar parte de una serie, perteneciente a una única persona y acotada en el tiempo, no es un dato menor, por lo que constituyen para el investigador un dato a analizar. Es una interesante muestra de



Carlos Blanco



María Moreno



Lucio Mansilla



Florencia Varela



Juan Pedro Pereyra



Pedro Zaballa



personajes que posan en actitud solemne frente a la cámara, elegantes damas y caballeros, varios sacerdotes, militares con sus uniformes y hasta una figura circense (acrobata o luchador). También hay varias fotografías de niños, algunos con sus madres y hasta la triste imagen de un bebito muerto, tal como era costumbre en esos tiempos. Muchos de los retratados son figuras conocidas, como Bartolomé Mitre, Lucio V. Mansilla, Argerich y varios obispos.

Los estudios fotográficos son en su mayoría de la ciudad de Buenos Aires. Entre otros podemos nombrar los siguientes: Fotografía de Mayo, Estudios Loudet, Carlos Roever, Alexander, Adolfo Krayzenstein, Fotografía Balvanera, Lebeaud, fotógrafo y pintor, Antonio Pozzo, Fotografía Artística, Meeks y Keley, fotógrafos, Pedro Gartland, retratista, Emilio Lahore, F. Muñiz y George Holtzweissig. Otros retratos corresponden a estudios del interior como Witcomb y Ca. y Fotografía Inglesa de Córdoba, Fotografía de P. Bernardet de Corrientes, C. H. Haldfeld de Rosario y Martínez de Concordia. Varios retratos provienen de estudios franceses, brasileños y de la República Oriental del Uruguay.

Álbumes y fotografías familiares

Dentro de las fotografías familiares poseemos álbumes completos que pertenecen tanto a familias asentadas en Morón en el siglo XIX como a las que se instalaron a mediados del XX cuando la industrialización trajo a la región a miles de migrantes internos.

En tiempos como los que corren, en que la fotografía se ha convertido en algo cotidiano, dado el avance de la tecnología que permite por ejemplo, sacar fotografías con el teléfono celular, el concepto de fotografía como registro de momentos especiales de la vida de una persona, familia o institución, ha cambiado rotundamente.

Pocas familias en la actualidad elaboran álbumes fotográficos familiares al modo tradicional. Las imágenes se almacenan en los archivos de las computadoras y son tantas que difícilmente vuelvan a verse en su totalidad. Hay una nueva concepción de lo fotografiable, que está relacionada con lo fácil que resulta tanto tomar una imagen como desecharla. Existe una superabundancia de fotografías, que en el futuro llevará a tener que discernir entre lo valedero o no.

Pero volviendo al álbum familiar tradicional, éste constituye un verdadero tesoro. Son documentos únicos e insustituibles. Han sido confeccionados en algunos casos a lo largo de varias generaciones. En ellos queda

registrada la historia de una familia, donde en general las imágenes representan momentos importantes de la vida de sus miembros: nacimientos, bautismos, bodas, vacaciones, fiestas importantes, eventos educativos. Reflejan la identidad de una familia, los parecidos entre sus miembros, las costumbres. Son en definitiva el reservorio material de la memoria familiar.

En cada familia siempre hay alguien encargado de guardar esa memoria, quien selecciona y preserva cada foto. Ellos son además los que transmiten el relato, identifican a los fotografiados o la circunstancia de la toma. De esta manera se perpetúa el valor de su propio pasado. En muchos casos cada imagen tiene una pequeña o gran historia que se va repitiendo cada vez que el álbum es vuelto a ver. Cuando realizamos una entrevista muchas veces nos apoyamos en las fotografías familiares para estimular la memoria.

A menudo hemos pensado que la historia de vida que recogemos a través del testimonio oral es el equivalente del álbum familiar. Imagen y relato se potencian, se entrecruzan y de ese modo es posible indagar tanto los sentidos propuestos por la imagen, como las historias construidas a partir de ellas. Sin relato, sin anécdota una foto pierde identidad, se convierte en una imagen muda, un misterio difícil de develar. Por eso cuando se corta la transmisión generacional y las fotografías no tienen ninguna referencia, muchas veces esas colecciones que se han guardado por muchos años ya sea en álbumes o en viejas cajas, son desechadas y hasta quemadas por los propios descendientes porque no saben quiénes son los retratados, ni el valor que representa esa rica herencia familiar. Por ese motivo es muy importante consignar la información obtenida del relato oral que pueda obtenerse de una imagen, previamente a ser archivada.

La fotografía familiar por otra parte, es mucho más que un documento íntimo, ya que interactúa en una época y en una sociedad determinada. Tanto los relatos como las fotografías familiares trascienden el entorno privado para contribuir y enriquecer un contexto mucho más amplio: el barrio, la ciudad y hasta el país donde sus integrantes se han asentado y desarrollado sus vidas. De ahí la necesidad de concientizar a la comunidad de conservar y recuperar esos recuerdos que han sido atesorados por quienes nos precedieron antes de que se pierdan para siempre.



Familia del RP Lorenzo Massa. Fundador del club San Lorenzo de Almagro.



José Lena e hijos. (Comienzos de la década del '20)



*Camión de reparto, Familia Lena. 1927
Las fotografías de la familia Lena forman parte de un álbum familiar que abarcan varias generaciones.*



María de Lena y sus nietos, 1947



Morón, esquina de las calles 25 de Mayo y Rivadavia en 1931



Morón, almacén de Passadore, esquina de Alte. Brown y 9 de Julio en 1938



Morón, esquina de las calles Alte. Brown y 9 de Julio en la década del '50

Fotografías de la ciudad

Las fotografías de la ciudad constituyen un conjunto muy interesante, ya que a partir de ellas puede observarse el proceso urbano: la arquitectura, los espacios públicos y los sitios más significativos. Lamentablemente la mayoría de las construcciones han desaparecido, motivo por el cual estas antiguas imágenes tienen un enorme valor testimonial. Podemos clasificarlas en casas antiguas, calles, plazas, construcciones ferroviarias, comercios y fábricas, edificios emblemáticos y antiguas quintas.

Estas últimas forman una serie especialmente atractiva que nos muestra un paisaje que ya no existe y sobre el cual se ha edificado el Morón actual, con posterioridad al loteo de los terrenos de las lujosas propiedades de veraneo y de las chacras de producción.

Una de las características más relevantes de la fotografía es que su significado cambia con el paso del tiempo. Así como un retrato familiar de fines del siglo XIX se transforma en un documento de carácter social en el que es posible estudiar usos y costumbres de la época, la fotografía de una calle o una esquina del antiguo pueblo también se constituye en una fuente importantísima para visualizar la evolución del escenario donde se desarrollaba la vida colectiva.

Hay sitios o edificios que han sido fotografiados en sus sucesivas transformaciones, por lo que podemos ver los distintos estilos arquitectónicos o usos del espacio público.

Un ejemplo de ello es la plaza principal del pueblo, hoy denominada General San Martín, de la cual existen fotos de distintos períodos, que muestran en cada transformación de qué manera la comunidad hacía uso de ese espacio. Lo mismo sucede con el palacio municipal o con algunos comercios importantes que fueron cambiando sus fachadas en cada etapa histórica.

Otras fotografías nos muestran detalles del pasado de la ciudad: la garita con un vigilante dirigiendo el tránsito, un surtidor de nafta en una vereda cualquiera o los antiguos modelos de automóviles recorriendo sus calles.

Un capítulo aparte merecerían las imágenes ferroviarias, estaciones, andenes, talleres, tanques de agua, cabinas y el material rodante: locomotoras y vagones, a los que se suma la presencia en cada una de esas fotografías, de los trabajadores del ferrocarril. Sobre la temática ferroviaria el archivo tiene una cantidad importante de material, ya que se han realizado campañas específicas en las que la comunidad ha realizado un importante aporte que se suma al relevamiento de la propia institución

El uso del archivo audiovisual

La formación del archivo audiovisual del Instituto Histórico, se ha ido concretando a lo largo del tiempo y a partir de la interacción de la institución con la comunidad. Tal como hemos relatado al comienzo, hemos logrado el aporte de los vecinos, a partir de distintas actividades en las que se los concientizó e incentivó a donar o permitir la digitalización de sus fotografías. Logrado el primer objetivo que fue la construcción de un nutrido fondo fotográfico, el paso siguiente fue buscar la manera de difundirlo, no solamente para dar a conocer su existencia y la posibilidad de ser consultado, sino como una forma de devolución a la comunidad.

En ese sentido se han realizado actividades y producciones diversas. En principio se organizaron muestras fotográficas donde a partir de un eje temático montamos exposiciones dedicadas a Ferrocarriles, Mujeres y Juegos y juguetes, entre otras, que atrajeron un público masivo y fueron presentadas en espacios centrales del municipio. En tanto en cada una de las localidades, escuelas, centros comunitarios y clubes de los barrios de Morón, se exhibieron imágenes de cada lugar, también con importante repercusión.

La producción de documentales ha sido otra de las formas en las que se han canalizado las imágenes tanto fotográficas como filmadas. Estos videos que reflejan la historia de las localidades, la temática ferroviaria, la obra de algunos personajes destacados y la vida social y cultural de los moronenses, suman hasta el momento unas veinte producciones.

Por último, recurriendo al nuevo espacio virtual que brindan las redes sociales hemos creado "Historia Morón", donde a través de Facebook difundimos y recibimos fotografías antiguas del municipio. Esta forma de intercambio colectivo nos ha permitido a todos acceder a imágenes fotográficas pertenecientes a ámbitos privados, que de otro modo jamás podrían ser de dominio público. Pero, si bien las posibilidades que nos brinda la moderna tecnología deben ser aprovechadas, nuestra gran responsabilidad es la conservación material de los originales fotográficos en condiciones adecuadas. Esa es la tarea fundamental del archivo fotográfico, que tiene como misión preservar la memoria visual de la comunidad.

Graciela Saez

Directora e Investigadora del Instituto y Archivo Histórico Municipal de Morón, Máster en Cultura Argentina y Posgrado en Política y Gestión en Cultura y Comunicación (FLACSO)

LA FOTOGRAFÍA COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LOS TRABAJADORES DEL CEMENTO DE LA CIUDAD DE OLAVARRÍA (1940-1970)

Griselda Lemiez



Introducción

Las imágenes han revolucionado en cierta medida la disciplina histórica y junto a los testimonios orales, que han pasado de ser registrados en audio para ser recogidos en video, dieron lugar a una mayor calidad en la documentación histórica. Este nuevo enfoque de la historia nos permite introducirnos en esferas que eran totalmente desconocidas para la historia exclusiva de los documentos. Barthes sostiene que algunos elementos de las imágenes son verdaderos mensajes y que ese mensaje es una realidad analítica que preocupa cada vez más a la investigación moderna y que por razones muy distintas, diversas disciplinas se han interesado en él.¹

El continuo progreso en el que nos encontramos inmersos ha hecho posible el acceso de la imagen a la mayoría de la sociedad y con ella, se han alterado muchas de las técnicas utilizadas en el estudio histórico, dado que la imagen permite acercarnos a sentimientos, ideas, impresiones, que anteriormente no se tenían en cuenta. La fuerza de la imagen adquiere por lo tanto, un valor documental que va muchos más allá del mensaje textual, y por otra parte, complementando las imágenes con los testimonios y grabaciones, cualquier silencio o gesto queda registrado. Asimismo, consideramos que tal vez no haya que tener una inquebrantable fe en el poder informativo de las imágenes, dado que cualquier plano de televisión o foto de prensa

gráfica nos muestra las posibilidades de manipulación de las imágenes. De todos modos creemos que las mismas puede ser un buen complemento a los estudios de historia oral, ya que nos puede desplazar hasta el lugar de los acontecimientos, siendo mucho más fecunda la información ofrecida por los relatos orales. Centrándonos específicamente en las imágenes analizadas para la reconstrucción de determinados aspectos del mundo del trabajo, encontramos dos estudios interesantes como el de Mirta Lobato² y el de Marcela Gené,³ que desde diferentes miradas y objetivos planteados nos permiten ingresar al complejo mundo de las relaciones laborales, por medio del análisis de las imágenes que circulaban en determinados momentos históricos.

La fuerza de las imágenes de la televisión, el cine, junto con el registro de la radio, son testimonios de nuestra sociedad que no pueden ser olvidados a la hora de reconstruir nuestro pasado. El investigador tiene que estar atento a estos medios en los que encontrará un amplio campo de fuentes de estudio. Con todo ello, nos acercamos a un nuevo universo a la hora de documentarnos sobre la veracidad del pasado, se abren nuevas puertas para la investigación y surgen nuevos conceptos y metodologías. No es raro encontrarlos, y cada vez con más frecuencia, con archivos especializados en imágenes y Seminarios que dedican su labor investigadora al estudio de estos nuevos documentos. De igual forma aparecen cada día nuevas revistas específicas en el tema y así una larga lista de innovaciones.

En el transcurso de este trabajo, analizaremos como una imagen adquiere sentido en un determinado contexto, partiendo de los creadores hasta llegar a quienes reciben los contenidos influyentes de esa representación. La foto que analizaremos pertenece al corpus documental de investigación correspondiente a una empresa de cal y cemento ubicada en la ciudad de Olavarría,⁴ donde predominaron las relaciones laborales de corte paternalista, y nos ayudará a descubrir como una imagen nos habla del mismo modo que los documentos escritos, de la situación vivida por los trabajadores en un período determinado.

El análisis de la imagen en un estudio de caso

La historia de la empresa Calera Avellaneda S.A. comienza en 1919, cuando se constituye la Sociedad y se instala en la ciudad de Avellaneda, en un solar de la calle Arenales, e inicia sus actividades lanzando al mercado la Cal Hidrat. En el año 1921, se adquiere la Cantera de Caliza de San Jacinto,

ubicada en Olavarría, comienza la producción de cal y en el año 1932 se inicia la producción de cemento pórtland.⁵ La empresa adoptó durante el período 1940-1970 una estrategia empresarial de corte paternalista centralizada en la figura del patrón, quien supervisaba personalmente la actividad productiva y la vida comunitaria, estableciendo las normas por las cuales ésta debía regirse. Se concebía a la empresa como una gran familia patriarcal, en la que los patronos cuidaban de los trabajadores pero, al mismo tiempo, ejercían una autoridad que iba mucho más allá de los ámbitos laborales para extenderse a todos los aspectos de la vida cotidiana.

Lo que nos interesa fundamentalmente rescatar es como la empresa intervenía fuertemente en la villa obrera, en una búsqueda constante de crear pautas y hábitos morales. En la foto que vamos a analizar, visualizamos como la fábrica estaba tan presente en la vida de los trabajadores y las familias que vivían en Calera Avellaneda que, en el Salón de Actos de la escuela, se había pintado un mural gigante con la imagen de la fábrica, como para continuar presente en cada momento de la vida de la comunidad.⁶

Como hemos mencionado, la empresa Calera Avellaneda S.A. funcionó, durante el período señalado, bajo un sistema de gestión empresarial donde predominaba una relación laboral y un modelo empresarial denominado *sistema de fábrica con villa obrera*, donde era una característica la fusión entre la esfera de la producción y de la reproducción de la fuerza de trabajo. Este sistema fabril, debido a las necesidades propias de la elaboración del cemento, generaba y estructuraba un mercado de trabajo inmovilizando a los trabajadores y adaptándolos al tiempo productivo de la fábrica, a través de un procedimiento disciplinario que se aplicaba dentro y fuera de la misma, en el cual era clave una estrecha relación entre trabajo y vivienda.⁷

Durante este período, los trabajadores, quienes habían logrado construir con el patrón una relación laboral cercana, mejoraron sus condiciones materiales de vida y ello garantizaba su lealtad a esa relación personalizada. En Calera Avellaneda, la relación paternalista funcionaba a partir de la aceptación y el reconocimiento de las partes que la integraban y le daban vida. Por tal motivo, nos preocupamos por indagar cuál era la percepción que los trabajadores tenían de ese vínculo laboral tan particular, y así analizamos las imágenes construidas por estos sobre su patrón, la relación laboral predominante y la comunidad en la que

estaban insertos.⁸

Coincidimos con Bourdieu cuando afirma que las relaciones económicas entre las clases son fundamentales, pero siempre asociadas con otras formas de poder, el poder simbólico que contribuye a la reproducción y a la diferenciación social.⁹ En la foto seleccionada destacamos la importancia del concepto *capital escolar* de Bourdieu cuando define la existencia del capital cultural en estado incorporado, bajo la forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, etc. y en estado institucionalizado, forma de objetivación que es necesario poner por separado porque, confiere ciertas propiedades totalmente originales al capital cultural que supuestamente debe garantizar. La cultura escolar dota a los individuos de un cuerpo común de categorías de pensamiento que hacen posible la comunicación, a través de la adquisición de esquemas comunes de percepción, pensamiento y acción. La escuela tiende a asumir así una función de integración lógica. La cultura no sería solamente un código ni un repertorio común de respuestas a problemas recurrentes, sino un conjunto compartido de esquemas fundamentales, previamente asimilados, a partir de los cuales se articulan una infinidad de esquemas particulares directamente aplicados a situaciones también particulares. El orden de exposición que la escuela impone a la cultura transmitida, que se debe la mayoría del tiempo casi tanto a la rutina como a las necesidades pedagógicas, tiende a imponerse como necesario a la conciencia de los que adquieren la cultura según ese orden. Para transmitir este programa de pensamiento llamado cultura, debe someter a la cultura que transmite a una programación capaz de facilitar la transmisión metódica. Así, el programa de pensamiento y acción que la escuela tiene por misión transmitir debe una parte importante de sus características a las condiciones institucionales de su transmisión y a los imperativos propiamente escolares.¹⁰

Por otra parte, cuando nos referimos a las representaciones, estamos aludiendo al proceso por el cual los sujetos sociales, las clases, los grupos, construyen una visión del mundo social, y pugnan por imponer su propia visión del mundo a los otros. En el plano simbólico, podemos observar como se conformaron las vías para la incorporación de los trabajadores en el proyecto fabril y como, a través de la retribución de bienes materiales y simbólicos, quedaban establecidas las condiciones que posibilitaron esa incorporación. Es en este aspecto donde nos parece de fundamental importancia analizar las imágenes y las representaciones que fueron construyendo de sí mismos los

propios actores, así como del patrón y de la relación paternalista.

Las representaciones construidas en Calera Avellaneda, muestran una determinada forma de organización del poder, y la foto seleccionada se relaciona con la imposición de autoridad. Es en el ejercicio de esa autoridad donde aparecen los efectos de las representaciones construidas e incorporadas por los actores sociales, que contribuyen a legitimar el poder ejercido por el patrón. La edificación de la villa obrera fue paralela a la construcción de un tipo de relación laboral que se fue consolidando a medida que la fábrica crecía. Pero también se fueron construyendo diversas representaciones. Para mencionar una de ellas, el patrón y su esposa seguían manteniendo su estilo de vida burgués, pero eso no era percibido por los trabajadores, quienes lo veían como un hombre bueno, generoso o casi como uno más de ellos. Carlos von Bernard¹¹ vivía en la villa obrera, al igual que los trabajadores, pero en un lujoso, amplio y cómodo chalet, en un sector particular del poblado paternalista. Si bien es cierto que el patrón ofrecía, por medio de diferentes beneficios, la posibilidad de que los trabajadores realizaran actividades como las que él practicaba, por ejemplo jugar al tenis o al golf, siempre mantuvo un estilo de vida que distaba mucho de ser similar al de los trabajadores.

Las características personales de von Bernard facilitaban una relación próxima con los trabajadores y, mediante ese acercamiento, se reforzaba la relación "paternal". El patrón saludaba a todos sus empleados y se enojaba mucho si algún trabajador, por temor, no lo hacía, ya que por medio de este gesto se acercaban dos categorías sociales que históricamente habían estado separadas. Debemos tener presente que los patrones en el medio rural, también otorgaban al saludo una importancia particular y esa relación de tipo precapitalista no debe ser reducida en su multiplicidad simbólica. De todos modos, por medio del saludo, el patrón lograba mantener un diálogo cercano con los trabajadores y diluir esa barrera que podría alejarlo de gran parte de su plantel. De esta forma se logró un trato cordial que, sumado a la gran *obra social* desplegada por la empresa, permitió la construcción de la imagen de un patrón bueno, solidario y sobre todo protector de la villa obrera, es decir interesado por el bienestar material y moral de sus empleados.

La experiencia social compartida por todos los miembros de la villa creó lazos de identidad en Calera Avellaneda, que se expresaban en diferentes prácticas sociales y culturales. Esas prácticas iban desde las reuniones, encuentros, torneos deportivos y

diversos concursos que involucraban a toda la comunidad. El patrón se interesaba por el despliegue de actividades al aire libre, que alejaban al trabajador de las tensiones del trabajo fabril. Además, la vida en la naturaleza y en un espacio apartado de la ciudad era un elemento que contribuía a la conformación de esa *comunidad sana* y segura, de la que tanto hablaban los ex vecinos de la villa quienes recuerdan ese espacio como un lugar casi soñado, y describen al patrón como la persona que hizo posible esa realidad.

En total conformidad y agradecidos por el bienestar brindado por la empresa, los trabajadores aceptaban esa relación laboral, siendo conscientes que la empresa trascendía su influencia más allá de la simple relación laboral, ya que también intervenía en la esfera de la vida privada. Vivir en la villa y gozar de todos los beneficios brindados por la fábrica, generaba y casi obligaba a una retribución a su patrón. Por eso, cuando la empresa los convocaba a trabajar ninguna excusa era válida, y los testimonios reflejan claramente esa realidad. Esa dependencia con la empresa era percibida como el precio que se pagaba por *disfrutar*, por decirlo de alguna forma, de los beneficios que la empresa otorgaba a sus trabajadores. Todos conocían esta regla y fue incorporada como una obligación.

Pero, como adelantamos, es importante comprender cómo veían los trabajadores a su patrón y cómo interpretaban la relación laboral que los unía. En este aspecto, consideramos que la imagen seleccionada nos ayudará a comprender hasta qué punto la empresa intervenía y se hacía presente en cada uno de los acontecimientos que unían a la comunidad. Según relatan los testimonios de quienes integraron este complejo e interesante sistema empresarial, ellos sabían que los beneficios que la empresa les daba era un recurso para fijar la mano de obra y si bien hacen referencia a una integración de la fuerza de trabajo y de los habitantes de la villa obrera, a una *gran familia*, también sugieren que eran conscientes de las diferencias sociales dentro de la empresa. Aparece en ellos el *tabú* de la inviolabilidad de los sectores de viviendas en que se dividía la villa, correspondiente a los jefes, ingenieros y técnicos, y sobre todo al patrón. En este sentido, los trabajadores conocían y respetaban los límites de clase y si bien existían diferencias al momento de delimitar jerarquías dentro de este sistema de fábrica, éstas eran conocidas y aceptadas. Esta cuestión es muy interesante, ya que podríamos considerar que desde la base material y de las transformaciones culturales operadas se pueden reconstruir no sólo aspectos

económicos y sociales sino también contenidos simbólicos que subyacen a estos, y que han tenido un papel singular en la formación de la memoria y la identidad colectiva serrana.¹²

En el sistema de fábrica con villa obrera, se observa una búsqueda constante para que el trabajador se involucre con la empresa, se sienta parte de ella, con el fin de mantener un clima productivo armónico.¹³ La imagen de la gran familia, arcaico comunitarista de lo social, presentes en todos los modelos que, en el siglo XX pretenden establecer relaciones no conflictivas en las sociedades de masas; es más bien una imagen clásica: el cuerpo en el que cada miembro debe responder al orden en conjunto, lo que Barthes habría llamado un *mito*. Esa imagen era particularmente invocada entre los trabajadores para hacer referencia a las cualidades *generosas* del patrón, a las posibilidades de disfrutar de los beneficios, ayudas o favores otorgados por la empresa. Esa misma imagen, también era efectivamente invocada por la empresa, para reafirmar el clima cordial en el que se desenvolvían las relaciones de trabajo.¹⁴ En esta comunidad, donde los trabajadores incorporaron la idea de formar parte de una familia, estaríamos ante la presencia de las características estructuradoras de los sistemas sociales, a los que Anthony Giddens denomina como *propiedades estructurales*, donde encontramos la institución familiar, que por un lado impone restricciones a la acción, y por otro posibilita, con algún objetivo, que esta se realice.¹⁵

Por otra parte, en la formación de la identidad del colectivo obrero y en la noción de pertenencia, las actividades deportivas y principalmente la educación jugaron un rol fundamental. En relación al deporte, se creía que la práctica del mismo contribuía a mantener saludable la mano de obra, a fortalecer el sólido vínculo de la camaradería profesional y atenuar la escisión existente entre el tiempo del trabajo y el tiempo de la vida cotidiana. En relación a la educación, se consideraba que por medio de la enseñanza de determinados contenidos, se podía enfatizar en las cuestiones de modales y *buenas costumbres*. En la aplicación de medidas sociales paternalistas, se otorgaba prioridad a las actividades de recreación y a la educación ya que eran consideradas fundamentales para la búsqueda de integración, la disciplina y la construcción de lazos solidarios, en aquel afán de edificar y consolidar una identidad común, que uniera a todos los miembros de la villa.

Desde la familia se construían pautas de buen comportamiento que actuaban dentro y fuera de la empresa y si la misma estaba

presente en cada uno de los aspectos sociales como símbolo de una gran familia empresarial, no podía estar ajena a la transmisión de valores en los actos escolares, que permitieron la reproducción de un modelo de obediencia, disciplina y verticalismo alejado de la espontaneidad. La función educativa, sintetizada en la escuela, es transmisora de símbolos, creencias, rutinas y este modelo de ritual, solemne y formal, sostiene y perpetúa, a veces por inercia, una historia alejada de conflictos sociales, políticos e ideológicos.¹⁶ La transmisión de determinados símbolos sujetos a ideas específicas, relacionados con la disciplina, se transmiten desde la educación y en el caso analizado, esos símbolos reforzaban la relación paternal que se construyó en Calera Avellaneda S.A.

Los alumnos, en este caso los hijos de los trabajadores de la empresa, eran los espectadores y a su vez receptores de los contenidos de las principales representaciones que se transmitían en los actos escolares, en esa búsqueda de construcción de una identidad empresarial a través de la educación. Así, las rutinas diarias, como los rituales conmemorativos, transmitieron determinadas ideas a la vez que, subsidiariamente, predicaban sobre la disciplina, el rigor y el lugar de los diferentes actores dentro de la institución, es decir, la jerarquía.¹⁷

Así, la experiencia de fábrica es recuperada por la memoria de los trabajadores y sus relatos orales, describen una comunidad aparentemente armónica. Pero los relatos de los actores muestran visiones diferentes de una misma realidad e ilustran la mentalidad formada por el patronazgo que, siguiendo a Federico Neiburg, buscaban maximizar los beneficios recibidos por los trabajadores.¹⁸ Si bien algunos testimonios coinciden en remarcar el grado de autoridad ejercida en la fábrica, se hablaba también de la necesidad de ejercer la disciplina como manera de control y armonía, que era a su vez recompensada por el patrón. En la idea de dependencia también está presente la búsqueda conciente de los beneficios: dar algo para recibir algo a cambio. Así, los trabajadores maximizaban los beneficios, negociaban con el patrón, pero no se generaba una simple relación de servilismo, aunque en algunos casos se creaba una actitud de dependencia. Se generaba una representación ambigua de servilismo, pero también de negociación permanente, donde la lealtad y la sumisión se daban a cambio de obtener más beneficios.

Si bien existía una fuerte subordinación, ésta era generalmente aceptada, no se imponía por la fuerza. El patrón retribuía tal actitud

viviendo cerca de los trabajadores, solucionando problemas sociales, dando signos de atención personal pero exigiendo a su vez lealtad. Nuevamente aparece aquí la idea de comunidad, y de allí el interés de la foto donde aparecen los jóvenes que deben crear armónicamente en la *Gemeinschaft*¹⁹ Esa relación era reforzada en espacios como clubes, canchas de fútbol, la escuela, que simbolizan lugares de encuentro y de autoreconocimiento, pero también de control por parte de la empresa, del espacio, la educación y el tiempo libre. Como ocurre en la mayoría de las relaciones de poder, se articulaba tanto la negociación, la manipulación y el conflicto, como la cooperación, la reciprocidad, la solidaridad, donde el intercambio se transformaba en un terreno de negociaciones constantes entre los grupos que integraban este sistema empresarial.

Teniendo presente las representaciones que los trabajadores de Calera Avellaneda habían construido sobre la empresa, no es raro ver que la imagen de la misma también aparecía en la institución educativa, ya que la escuela es parte importante de la función socializadora y de la construcción y transmisión de valores que eran incorporados por los alumnos. De esta forma, la disciplina que se buscaba imponer tanto en la empresa como en la villa obrera, aparecía también en la escuela con la presencia de la empresa. El mural refleja un intento de expresar y recordar los elementos que constituyen algunos componentes simbólicos de la comunidad.²⁰ La imagen representada en el mural rendía sus honores a la idea del progreso industrial generado por el sudor de esos trabajadores y encarnado en las modernas máquinas de las plantas, y simbolizaba a la vez los aspectos esperanzadores de la comunidad que no carecían de significación.

A su vez, la organización del tiempo escolar, los horarios, los recreos, la duración de la jornada, y en general el uso eficiente del tiempo en la escuela fue una preocupación que motivó el desarrollo de propuestas educativas.²¹ Todas estas pautas que regían el sistema educativo encontraban una íntima relación con las pautas que se establecían en la empresa, relacionadas con la puntualidad, el orden, el compañerismo, la solidaridad, etc. La disciplina escolar es una de las expresiones que ha contado históricamente con más apoyo, que ha sido considerada más *natural*, a la cual se ha adjudicado el carácter de *necesaria* para la existencia y reproducción de las sociedades. Históricamente han variado las formas de las disciplinas y caído alguna en desuso o en descrédito, pero nuestra sociedad occidental

jamás ha dudado de su legitimidad esencial.²² La organización de la disciplina siempre ha sido un tema de atención y preocupación, y la disciplina escolar es una de las formas más significativas de la producción de relaciones de dominación. La extensión de la disciplina que la empresa trataba de imponer, tanto en la fábrica como en la villa obrera, por medio de un reglamento establecido, insistía en guardar el orden y en todo momento, teniendo así mismo presente que tanto la conducta del obrero en el trabajo como la que se observara en la vida dentro del establecimiento sería tomada en cuenta para su calificación.²³ Por su parte, las prácticas informales que moldeaban la política paternalista, se expresaban claramente en la escuela perteneciente al pequeño poblado donde los principios disciplinarios eran una continuidad de los que ocurría en el resto de los espacios pertenecientes a la empresa. La imagen de la fábrica que aparece representada en la escuela parece natural pero no lo es, dado que las imágenes no son neutras y no remiten de manera directa a realidades unívocas e incontrovertibles ya que hay detrás de ellas ideas, o más exactamente una ideología.²⁴

A su vez, debemos señalar la importancia de los símbolos patrios, como representantes de una nacionalidad y cargados de un sentimiento de pertenencia a un país, a una nación. Un símbolo, una imagen, una figura con que materialmente o de palabra se representa un concepto moral o intelectual. Una representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con ésta realidad por una convención especialmente aceptada. Se recurre a los emblemas, signos, insignias, banderas y objetos para representar y encerrar en él la idea vigente del espíritu de todo lo intangible, indivisible y múltiple que nos identifica, distingue y unifica, que por su grandeza, no podría abarcar fácilmente la imaginación. Y como es natural lleva aparejadas virtudes como la lealtad, patriotismo, valor, fidelidad y amor.²⁵ Así, en el Salón de Actos de la villa obrera von Bernard, junto a la bandera que transmitía el reconocimiento a la patria, aparecía la imagen de la fábrica, que también transmitía sentimientos de identidad, pertenencia y reconocimiento.

Por otra parte, vemos que esa intervención del patrón en la vida de los trabajadores, se constituyó en una especie de *espacio pedagógico* apto para la aplicación de las estrategias patronales. Ese conjunto de prácticas, que se aplicaron sobre la vida del trabajador para mejor rendimiento en el trabajo, constituyeron un programa de gestión de la mano de obra.²⁶ Existía una

estrecha relación entre el programa a desarrollar, es decir, una política paternalista, pero no se expresa como un simple paternalismo, ni es autoritario sino que consiste en la puesta en escena de valores específicos. Se trata de una ideología de armonía del cuerpo social y el espacio donde el mismo se lleva a la práctica, en este caso la villa obrera. Los objetivos inmediatos del programa paternalista, residieron en la acotación de un espacio propio de intervención y de puesta en práctica de técnicas y procedimientos disciplinarios, una disciplina que lejos estaba de ser abiertamente represiva, sino más bien tendiente a crear un imaginario compartido, y esto lo diferencia fuertemente de las prácticas disciplinarias opresivas, de las que puede tener otras instituciones. Estos procedimientos disciplinarios, encontraron íntima relación con las obras sociales ya que desde el punto de vista de los patrones paternalistas, las obras sociales transformarían a las poblaciones obreras en un tipo especial de obrero, más útil y disciplinado.²⁷

Para poder profundizar en el análisis del poblado paternalista como espacio pedagógico, resulta imprescindible describir el lugar y su particular distribución. Se podía identificar dentro de la villa tres zonas: en la primera de ellas se encontraban las casas destinadas a los trabajadores y sus familias, y el pabellón para solteros, en la segunda habitaban los empleados jerárquicos, ingenieros y técnicos de la fábrica y por último, un poco más alejada, se encontraba la casa o chalet que ocupaba el patrón con su esposa. La primera zona mencionada contaba, además, con la instalación de negocios de tienda, peluquería, librería, restaurante, almacén de ramos generales, carnicería, verdulería y panadería, así como un amplio local para proveeduría, cedido sin cargo al sindicato obrero, provisto de refrigeración, estanterías y elementos complementarios. Allí también estaba ubicada la escuela. La segunda zona que puede destacarse dentro de la villa obrera es la ocupada por los empleados y jefes de la empresa, se encontraba ubicada entre la primera zona y la tercera, y estaba integrada por casas destinadas al personal de mayor jerarquía. La residencia del patrón se encontraba en la tercera zona, alejada de la casa de los trabajadores y en uno de los sectores más vistosos de la villa, rodeado por un inmenso parque, árboles y plantas frutales, y muy próximo a la cancha de golf y tenis.

La distribución del espacio ocupado por la villa obrera, nos permite analizar la relación entre el diseño del poblado paternalista y la transmisión de valores y hábitos que se desplegaban dentro de este espacio. El

poblado de Calera Avellaneda, impresionaba por su moderna concepción urbanística y su diseño marcadamente funcional, donde las diferencias estaban marcadas dentro del mismo espacio habitado dividido en zonas. En el sector de la villa construida para el personal, las jerarquías sociales estaban bien reflejadas en lo espacial. En esa jerarquía social y espacial lo que realmente se extendía en el espacio eran las relaciones económicas de propiedad y posesión.

El espacio quedaba delimitado, y la particular planificación en la construcción de la villa obrera, se definía a partir de la distribución de sus habitantes, según el lugar ocupado en el proceso de trabajo. Es decir, la distribución poblacional, coincidía con el cargo que cada uno de los empleados ocupaba dentro de la empresa, existiendo una contraposición entre los principios jerárquicos y los igualitarios que plantea la empresa, cuando las estrategias empresariales se ponían en práctica en espacios fundados en discursos que difundían la igualdad, pero que requerían necesariamente de la jerarquía.

Las condiciones materiales de las casas también señalaban la pertenencia a una determinada condición social, esas diferencias se observaban desde la construcción externa hasta las comodidades internas de las viviendas, sobre todo la del patrón, que era conocida por todos los integrantes de la villa obrera. Las diferencias materiales que resaltaba en la construcción de las viviendas, expresaban claramente un símbolo de distinción y ubicación social. Se observa al mirar la planificación en la construcción de la villa obrera, una arquitectura que ya no está simplemente hecha para vigilar el espacio exterior, sino para permitir un control interior articulado y detallado, por parte de la empresa, y que a su vez, marca las diferencias expresada desde lo material, que eran visibles para quienes se encontraban dentro de este espacio.

Teniendo presente la foto seleccionada, vemos como la variable educación resulta interesante para poder equilibrar y enriquecer la relación entre la distribución espacial y jerarquización social, ya que la escuela era uno de los espacios de interacción ente hijos y empleados de diferente jerarquía laboral. La función educativa, iba dirigida en este caso, a un grupo de alumnos que compartían rasgos semejantes de un particular estilo de vida pero fundamentalmente era el punto de encuentro entre habitantes de la villa obrera, y también el lugar de intercambio entre los hijos de trabajadores (y del personal jerárquico) que compartían diferentes puestos de trabajo en la fábrica. La escuela contaba con varias aulas, dirección, biblioteca, galerías cerradas, un amplio patio con juegos,

plantas, mástil, y salón de actos con escenario. El mantenimiento de la escuela y del traslado de los docentes que vivían en Olavarría, corría por cuenta de la empresa que además obsequiaba a cada alumno en el día del ingreso escolar con útiles escolares, guardapolvo, zapatos y medias. En el mismo establecimiento funcionó una Escuela de Orientación Profesional a la que concurrían personas adultas que no habían realizado sus estudios, tanto obreros como su familia y contaba con la enseñanza de un nivel primario, para adultos analfabetos, y también se enseñaba dibujo, dactilografía, electricidad y corte y confección. Allí también se perfeccionaban los obreros junto a sus hijos, preparándose para desempeñarse como artesanos de los talleres de la empresa, propiciando la integración del personal. En esta escuela colaboraban con su enseñanza los empleados técnicos administrativos especializados.²⁸

Era una preocupación constante para el patrón, que en la vida del trabajador surgieran problemas graves que incidieran sobre el trabajo o el orden social, por eso era de vital trascendencia controlar el uso del salario por parte del trabajador, gestionar su reproducción y la de su familia, y conjurar su autoorganización. A través del ejercicio del poder empresarial, y por medio de un esquema estratégico, la vida obrera se convertía en reproducción y el obrero en obrero modelo.²⁹ Para ello, el espacio pedagógico se *clausuraba* respecto de espacios alternativos de socialización y politización, como las ciudades. La clausura se expresaba por medio de la distancia y del apartamiento, como una forma de aislamiento de la ciudad. Se creía que la coexistencia habitacional de diferentes grupos sociales, podría tener una influencia moralizante sobre el obrero. El aislamiento se fundaba en la posibilidad de autosuficiencia que caracterizaba a la villa obrera, donde se reunía los espacios de vida y trabajo de los obreros, y donde estos, encontraban todas las cosas que necesitaban, partiendo por el trabajo, siguiendo por la salud, la educación y la recreación. Como asegura Sierra Álvarez, "el aislamiento es internalizado por los trabajadores a partir de la relación directa que tiene con la autosuficiencia".³⁰

Los testimonios nos permiten ver como, el propio poblado, justificaba el aislamiento de la villa a partir de la creencia de una comunidad sana, segura y en permanente contacto con la naturaleza. La política paternalista, ofreciendo a los trabajadores los elementos materiales y morales necesarios para elegir quedarse y permanecer en ese lugar, facilitaron la formación de una creencia que rápidamente incorporaron los trabajadores y

sus familias. Si la empresa les daba todo lo que necesitaban para vivir allí, no era necesario trasladarse hacia otro lugar, cuando se les ofrecía seguridad laboral, y se los alejaba de los supuestos peligros que traería vivir en la ciudad. La noción optimista del aislamiento aparece en los discursos empresariales, como el mejor ámbito para constituir la *gran familia*.

La fábrica y villa obrera se transformaron en los espacios aptos para implantar un modelo de organización, donde la transmisión de pautas morales se convertiría en un hábito constante. Se buscó y se logró construir una identidad local, que se caracterizaba por un fuerte sentimiento de pertenencia a la villa obrera: ser miembros de la villa, ser vecino del lugar, era un orgullo para quienes la integraban. Esta idea se reafirma con los testimonios que aseguran que "vivir en la villa obrera, era un privilegio".³¹

La presencia de las mujeres en la villa von Bernard plantea diversas cuestiones, en particular el lugar que ocuparon en el seno familiar y en qué medida ellas formaron parte de la relación laboral paternalista. Ellas no participaban directamente del proceso productivo, ya que en la fábrica sólo trabajaban hombres, pero de todos modos cumplían un rol importante dentro del núcleo familiar, ya que eran las encargadas de realizar las tareas hogareñas, cuidar a los niños y sobre todo de transmitir la educación sentimental. Era importante su aporte para lograr la armonía dentro del grupo familiar, lazos que luego se expresaban, por ejemplo, en las solidaridades vecinales.

Comúnmente se legitima el lugar de la mujer en el hogar, donde reproduce entre otras cosas, la educación para sus hijos. Esa educación resultaba fundamental al momento de incorporar hábitos, costumbres y valores que garantizan la unidad de la familia. La educación sentimental, que estaba a cargo de las mujeres, le otorgaba la autoridad que compartía junto al hombre. Dentro del sistema de fábrica con villa obrera, vemos que el rol que cumple la mujer en el hogar, es el de civilizar y moralizar las conductas del grupo familiar. Las mujeres de los trabajadores cumplían una función importante dentro del hogar, eran el centro de la familia, el foco de las relaciones emotivas, la influencia crucial sobre hijos.³² Aquí es donde aparece la mujer que, mediante la educación en el hogar, transmitía pautas de comportamiento que eran funcionales a la empresa, ya que desde la familia se transmitían valores y buenos modales que luego se trasladaban al ámbito laboral, garantizando la buena conducta de los trabajadores dentro de la fábrica. Por otra parte, y como complemento indispensable,

la empresa garantizaba la educación primaria y la formación en un oficio y, a su vez, transmitía valores que eran incorporados y difundidos por los mismos trabajadores. La escuela se encargaba de transmitir esos mismos valores y de esta forma, educación, familia y empresa aparecen como conceptos fuertemente ligados y cargados de sentidos y representaciones similares.

La integración al mundo del trabajo fue un proceso complejo que se lograba a través de diversas vías. La primera era la enseñanza recibida en los hogares, donde los hijos de los obreros empezaban a familiarizarse con la vida en la empresa a través de los tiempos que la fábrica imponía a la vida doméstica. Luego, desde la escuela se transmitían las pautas disciplinarias que la empresa pretendía que los alumnos incorporaran y si bien este es un rasgo visible en cualquier familia obrera, en el caso de Calera Avellaneda vemos que en todo momento se difunde desde la empresa el ejemplo de buenas conductas, que debían inculcarse en la unidad familiar. Los límites institucionales no quedaban muy claros, ya que existía una conexión constante entre el ámbito de trabajo representado por la fábrica y el ámbito privado representado por la institución familiar. El nexo se expresaba en la consigna: *La gran familia de Calera Avellaneda S.A.* y es en esa frase donde aparece el recuerdo de una comunidad y de un lugar ideal, que coincide con el discurso histórico de la empresa, un discurso que se hizo presente gráficamente, en una imagen que perdura en la memoria de los ex trabajadores y vecinos del lugar.

Consideraciones finales

La imagen demuestra la expresión de determinadas emociones y el estudio de estas manifestaciones nos puede ayudar a entender los procesos sociales que analizamos. También nos comunica sobre lo que estuvo ahí, por lo tanto, esos registros que sobreviven materialmente se convierten de inmediato en vestigios de posible interés para la investigación social. De igual importancia es no perder de vista el contexto, ya que si este documento es descontextualizado dificulta la identificación con una determinada realidad. Debemos tener presente que la imagen es necesariamente explícita en aquellos temas que los textos pueden pasar por alto fácilmente. Es un valioso testimonio de otros aspectos de la realidad social que a menudo no está documentado por ningún otro vestigio y puede constituir un testimonio de aquello que muchas veces no dicen las palabras.

Por otra parte, resulta interesante estudiar la

relación entre la imagen y la cultura de la sociedad que la construyó. En este caso, son las iconografías, los símbolos, etc., los que nos permiten acceder a determinados detalles. Si bien creemos que puede resultar un tanto complejo traducir la imagen a texto, consideramos que es un desafío interpretativo que vale la pena emprender, dada la importancia que la imagen tiene para la historia social y cultural, ya que queda claro que las imágenes no son sólo un reflejo de la sociedad que las produce, sino que manifiestan también maneras de ver esa realidad. Retomando la importancia de las imágenes y las representaciones que se construyen en determinados contextos, y que pueden ser analizadas para reinterpretar una realidad particular, rescatamos las representaciones de los trabajadores de Calera Avellaneda S.A., donde logramos percibir una dirigencia empresarial preocupada por la legitimidad de sus acciones y por otro lado, un grupo de trabajadores que legitimaban las acciones de la clase empresarial, siendo conscientes de los beneficios que esas prácticas representaban para ellos y sus familias. Así, el vínculo paternalista en Calera Avellaneda que se difundió por medio del eslogan de la *gran familia empresarial*, creó un ámbito de pertenencia e identidad, que se reforzaba por medio de la prédica y la acción, y que permanece tanto en la memoria como en las imágenes que aquellos ex trabajadores de Calera Avellaneda aún conservan. Rescatamos específicamente la foto que registra un acto escolar realizado en la villa obrera von Bernard, donde observamos la presencia de la empresa en el ámbito educativo, como imagen representativa ya que consideramos que, por un lado, nos permite visualizar el valor de las imágenes como fuentes para la investigación histórica, específicamente para ingresar al mundo de los trabajadores desde otra mirada, y por otra parte, sintetiza varios aspectos de las relaciones laborales paternalistas, como la construcción de un vínculo cercano entre el patrón y los trabajadores, su intención de intervenir permanentemente en la esfera de producción y de reproducción de la fuerza de trabajo, la disciplina como principal objetivo y su presencia en cada acto de la comunidad con el fin de construir una fuerte identidad local, expresada en el sentimiento de pertenencia a la fábrica y a la villa obrera.

Notas:

¹ BARTHES Roland *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, 2001, p. 27.

² LOBATO Mirta *La prensa obrera*, Buenos Aires, Edhasa, 2009. Rescatando el valor de la prensa obrera, vemos como en su libro, la autora analiza las redes discursivas de los periódicos prestando especial atención a las ilustraciones y fotografías que se

pusieron en circulación. De esta forma, la incorporación de la imagen como fuente de estudio, le otorga gran densidad al análisis de la prensa obrera, ya que en el uso de imágenes adquieren sentidos las representaciones de las relaciones laborales. Si bien no es un libro centrado exclusivamente en el estudio de imágenes, se unen dos líneas de análisis que se complementan: por un lado, un fuerte contenido metodológico y por otra parte el análisis de las imágenes que cargadas de una fuerte simbología, la autora se empeña en rescatar.

³ GENÉ Marcela *Un mundo feliz: Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Universidad de San Andrés, 2008. En este libro, la autora nos permite acercarnos al complejo y a la vez interesante mundo de las imágenes y ver cual es la información que éstas pueden brindarnos al momento de utilizarlas como complemento de otras fuentes. El análisis se centra en la exploración exclusiva de las imágenes construidas durante el peronismo y de la creación de una serie de símbolos que contribuyeron a otorgarle una identidad, ya que una de las preocupaciones del peronismo en sus inicios fue lograr la cohesión de las masas bajo signos comunes, claros e interpretables, creando un conjunto de símbolos que le otorguen identidad a un movimiento naciente con apoyo popular. De esta forma, el libro nos muestra como, en los primeros años del gobierno de Perón, la producción de miles de afiches y folletos acompañó el ritmo de las realizaciones: las siluetas de los "descamisados" y las familias felices de los trabajadores recordaban quienes eran los verdaderos beneficiarios de las políticas del Estado.

⁴ El Partido de Olavarría se encuentra ubicado en el centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina Es el gran centro minero de la Provincia de Buenos Aires y uno de los más importantes del país. Fuente: /www.olavarria.com/

⁵ *Anuario Aniversario: 20 años de Calera Avellaneda 1919-1939*, p. 5.

⁶ Fotografía tomada en la Escuela Número 55, ubicada en la villa obrera von Bernard, perteneciente a la empresa Calera Avellaneda S.A. En GARCÍA Maribel *La villa von Bernard. Entre violetas, aromos y recuerdos*, Edición del autor, Olavarría, 2004, p. 78.

⁷ Concepto utilizado por NEIBURG Federico en su investigación sobre la empresa cementera Loma Negra, ubicada en el Partido de Olavarría, en *Fábrica y Villa Obrera: Historia social y antropológica de los obreros del cemento*, Centro Editor de América Latina S.A., Buenos Aires, 1988. La noción del concepto utilizado por el autor, ha sido tomado de los trabajos de investigación realizados por José Sergio LEITE LÓPEZ en relación a la industria azucarera y textil del nordeste de Brasil, en *Fábrica e Villa Operaria. Considerases Sobre una Forma de Serviço Burguesa*, 1979.

⁸ LEMIEZ Griselda *Relaciones laborales paternalistas, etnicidad y clase obrera en la industria del cemento: Calera Avellaneda S.A., Olavarría, 1940-1970*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias Humanas, UNCPBA, Tandil, 2008.

⁹ BOURDIEU Pierre "Espacio social y génesis de las 'clases'", en *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1984, p. 120.

¹⁰ BORDIEU Pierre "Los Tres Estados del Capital Cultural" en *Sociológica*, UAM- Azcapotzalco, México, n° 5, pp. 11-17.

¹¹ Carlos von Bernard, empresario de origen Alemán, dueño de la empresa Calera Avellaneda S.A. en el período 1940-1970.

¹² PAZ Carlos "La reconstrucción de la historia del sub-sistema minero de Olavarría y su

apropiación comunitaria", Facultad de ciencias Sociales de Olavarría, Nures, UNC, Trabajo presentado a las *VII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Neuquén, Argentina, septiembre 1999, p. 4.

¹³ Pese a ello, aparecen los conflictos entre trabajadores. En un reciente trabajo, analizamos los expedientes judiciales del período 1940-1970, correspondientes a las causas correccionales, donde se registran las peleas producidas entre los trabajadores de diferentes empresas cementeras de la ciudad de Olavarría (Sierras Bayas, Loma Negra y Calera Avellaneda). Las fuentes nos hablan de fuertes conflictos laborales y nos indican que existían motivos claros para que las empresas disciplinaran a sus trabajadores. En "Conflicto y disciplina en la industria del cemento" 1º Workshop sobre Conflictividad y consentimiento en las relaciones laborales. Prácticas obreras y empresarias en la Argentina del siglo XX, UNCPBA, Tandil, 29 y 30 de abril de 2010.

¹⁴ NEIBURG Federico "Entre Perón e o Patrao: reflexoes sobre os alcances de uma homologia". RBCS n° 13 año 5 jun. de 1990, p. 10.

¹⁵ GIDDENS Anthony *La estructura de clases en las sociedades avanzadas*, Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1996, p. 130.

¹⁶ GUILLÉN Cristina Irma "Los rituales escolares en la escuela pública polimodal argentina", en *Avá (Posadas) n°12 versión on-line* ISSN 1851-1694, 2008. www.scielo.org.ar

¹⁷ *Ídem*

¹⁸ NEIBURG Federico *op. cit.*, p. 173.

¹⁹ Es una asociación en la cual los individuos se orientan hacia la comunidad tanto o más que hacia su propio interés. Los individuos en el *Gemeinschaft* se regulan por reglas o creencias comunes sobre el comportamiento apropiado y la responsabilidad de los miembros para con los demás individualmente y para con la comunidad.

²⁰ JAMES Daniel *Doña María. Historia de vida, memoria e identidad política*, Buenos Aires, Manantial, 2004, p. 20.

²¹ PUIGGRÓS Adriana *Sujetos, disciplina y curriculum en los orígenes del sistema educativo argentino*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1994, p. 299.

²² *Ibid.*, p. 327.

²³ Reglamento para el Personal Obrero de Calera Avellaneda S.A. Aprobado por el Departamento del Trabajo de la provincia de Buenos Aires el 2 de Julio de 1940., inciso 23.

²⁴ ROMERO Luis Alberto (Coord.) *La Argentina en la escuela. La idea de Nación en los textos escolares*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004, p. 18.

²⁵ AYALA Leopoldo *Escudo, Bandera e Himno*, Ed. Joaquín Porrúa S.A. de C.V., México, 1986, p. 1

²⁶ SIERRA ALVAREZ José *El obrero soñado. Ensayo sobre el paternalismo industrial (Asturias, 1860-1917)*, Siglo veintiuno editores, España, 1990, p. 3.

²⁷ *Ibid.*, p. 73.

²⁸ Cuando la villa obrera fue demolida en la década del 80', la escuela N° 55 se trasladó al barrio AOMA, ubicado a unos 5 Km. de la ciudad d Olavarría y adoptó el nombre con el que funciona actualmente: Escuela N° 55 "Combate San Jacinto".

²⁹ SIERRA ALVAREZ José *op. cit.*, p. 95.

³⁰ *Ibid.*, p. 107.

³¹ Testimonio de un ex obrero de Calera Avellaneda y ex vecino de la villa obrera von Bernard: Alberto Soralsz, Olavarría, 06/02/2007.

³² HOBBSAWM Eric *El mundo del trabajo. Estudios históricos sobre la formación histórica de la clase obrera*, Crítica, Barcelona, 1987, p. 231.

Bibliografía:

AYALA Leopoldo *Escudo, Bandera e Himno*, Ed. Joaquín Porrúa S.A. de C.V., México, 1986.

BABIANO MORA José *Paternalismo Industrial y disciplina fabril en España (1938-1958)*, Consejo Económico y Social, España, 1998.

BARTHES Roland *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, 2001.

BOURDIEU Pierre "Espacio social y génesis de las clases" en *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo, 1984.

----- "Los Tres Estados del Capital Cultural" en *Sociológica*, UAM- Azcapotzalco, México.

GARCÍA Maribel *La villa von Bernard. Entre violetas, aromos y recuerdos*, Edición del autor, Olavarría, 2004.

GENÉ Marcela *Un mundo feliz: Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Universidad de San Andrés, 2008.

GIDDENS Anthony *La estructura de clases en las sociedades avanzadas*, Alianza editorial, S.A. Madrid, 1996.

GUILLÉN Cristina Irma "Los rituales escolares en la escuela pública polimodal argentina", *Avá (Posadas) n.12 versión on-line*, ISSN 1851-1694, 2008. www.scielo.org.ar

JAMES Daniel *Doña María. Historia de vida, memoria e identidad política*, Buenos Aires, Manantial, 2004.

LEITE LÓPEZ José Sergio y ALVIM Rosilene *Antropología Social. Comunicacoes* do PPGAS. n° 4. Museu Nacional-UFRJ. Río de Janeiro. 1994.

LOBATO Mirta *La prensa obrera*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

NEIBURG Federico *Fábrica y Villa Obrera: Historia social y antropológica de los obreros del cemento*, Centro Editor de América Latina S.A., Buenos Aires, 1988.

NEIBURG Federico "Entre Perón e o Patrao: reflexoes sobre os alcances de uma homologia". RBCS n° 13 año 5 jun. de 1990

PAZ Carlos "La reconstrucción de la historia del sub-sistema minero de Olavarría y su apropiación comunitaria", Facultad de ciencias Sociales de Olavarría, Nures, UNC, Trabajo presentado a las VII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Neuquén, Argentina, 22-24 de septiembre 1999.

PUIGGRÓS Adriana *Sujetos, disciplina y curriculum en los orígenes del sistema educativo argentino*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1994.

ROMERO Luis Alberto (Coord.) *La Argentina en la escuela. La idea de Nación en los textos escolares*, Siglo XXI Editores Argentina S.A., Buenos Aires, 2004.

SIERRA ALVAREZ José *El obrero soñado. Ensayo sobre el paternalismo industrial (Asturias, 1860-1917)*, Siglo veintiuno, Madrid, 1990.

Griselda Lemiez
CONICET / FACSO-UNICEN

“EN MARCHA AGOTADORA POR LA YERMA PATAGONIA”

Sobre pioneros en una publicación periódica de mediados del siglo XX

María Jorgelina Ivars



Fig. 15. "El señor Madsen, esposa e hijos (1939)"

Introducción

El recorrido visual e intelectual por las páginas de una revista patagónica pone al receptor en contacto con un tema tan seductor como dramático del pasado del territorio austral: el accionar de los pioneros. Espíritu de aventura y/o ambiciones personales más concretas e inmediatas aparecen enunciados en relatos como los móviles de comportamientos de los protagonistas que identificamos para este trabajo, es decir, actores sociales que recorrieron, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, ese inhóspito y "enigmático territorio vapuleado por el viento".¹

La revista *Argentina Austral*, editada y distribuida gratuitamente por La Anónima desde 1929 y hasta 1968, es un documento histórico que permite abordar esta temática desde la perspectiva de un sector social que

ha ocupado una posición hegemónica en la Patagonia: la corporación Braun-Menéndez.² Las notas y artículos referidos a los pioneros están acompañados de fotografías e ilustraciones cuyos usos, en relación con el discurso verbal, serán considerados en el presente trabajo, así como su iconografía. El recorte efectuado corresponde a textos aparecidos en algunos números de la década del '40, que dan cuenta de la construcción del espacio y de las características de determinadas personalidades, si bien es un asunto que se registra a lo largo de toda la existencia de la revista. Poco tiempo antes a ese momento, la publicación había ampliado sus intenciones de promoción comercial iniciales a otras vinculadas al conocimiento del pasado y de diversas actividades del presente de la Patagonia. Partimos de la siguiente presunción: la representación³ del pionero que la revista construye con las

palabras y las imágenes, además de buscar difundir el conocimiento sobre determinadas personalidades y su hacer en dicho territorio, ha pretendido legitimar la posición de ese grupo aludida anteriormente.

Este trabajo pretende ser una contribución a la historia de un tema íntimamente vinculado al pasado patagónico a través del análisis de imágenes en relación con discursos verbales presentes en una revista destinada a un público amplio y valorizar fuentes existentes en fondos documentales de la Provincia de Buenos Aires para acercarse a dicho tema.⁴

I. Surgimiento y características de una revista patagónica

Argentina Austral ha sido una revista mensual, editada por la Sociedad Anónima Importadora y Exportadora de la Patagonia -*La Anónima*-, institución fundada en 1908 por Mauricio Braun y José Menéndez. Inicialmente la empresa poseía unas veinticinco casas de ramos generales, radicadas en las localidades principales de los, por entonces, territorios nacionales de Santa Cruz, Chubut y Río Negro, actividad que se complementaba con una línea regular de navegación entre Buenos Aires y los puertos de la costa patagónica hasta Punta Arenas. En sus orígenes, la revista, que fue aprobada por el directorio de dicha institución en mayo de 1929, tuvo un sentido puramente comercial y propagandístico pero, con el correr de los años, fue ampliando sus propósitos.

La publicación buscó hacer conocer la Patagonia y su realidad en una época en que eran prácticamente ignotos para las autoridades nacionales y para un amplio sector de la población del país, razón a la que seguramente haya obedecido su nombre: considerar al territorio comprendido entre el sur del Río Negro y el polo sur como parte efectiva de la Argentina, para lo que la difusión de información sobre el mismo era fundamental. De esta manera, a los primeros números, en los que se intercalaban crónicas de algún viajero ocasional, poesías de habitantes de la región, reproducciones de cuentos así como profusos avisos de propaganda de la propia empresa y de sus proveedores junto con notas sociales sobre matrimonios, nacimientos, bautismos con el fin de atraer a la clientela familiar, se fueron sumando notas y artículos del hacer patagónico en lo social, económico y turístico y sobre su geografía y su historia, haciendo a la revista variada y atrayente en su contenido.

Argentina Austral tuvo amplia aceptación tanto en la misma Patagonia como en Buenos Aires⁵, convirtiéndose en inter-

mediaria entre los pobladores patagónicos -principalmente del sector social dominante-, sin representación parlamentaria hasta la provincialización de los territorios y sin eco periodístico⁶, y el gobierno central, al devenir en vehículo de reclamos como la administración de justicia, la acción social, la instrucción pública, las comunicaciones y los transportes y, principalmente, el dominio de la tierra pública. Así, poco antes de cumplir los diez años de vida, los editores destacarán la mejoría en la situación general de la Patagonia evidenciada en los trabajos de la Dirección Nacional de Vialidad, la radicación de unidades del ejército y la constitución de la Dirección de Parques Nacionales, entre otros aspectos.

Tras una interrupción de dos años -1939-1941-, decisión que había obedecido a la convicción de que su prédica había sido escuchada, la publicación se reanudó en coincidencia con la Gran Exposición Permanente de la Patagonia llevada a cabo durante el gobierno de Ramón Castillo y destinada a "traer la Patagonia a Buenos Aires".⁷ La revista continuó editándose de manera ininterrumpida hasta cesar definitivamente en 1968.

Argentina Austral despertó el interés de bibliotecas y universidades públicas y privadas, museos y estudiosos del pasado patagónico y algunos de sus relatos han formado parte de libros que en los últimos años se han puesto a disposición del público.⁸ Con respecto a los artículos seleccionados, considero necesario precisar algunas cuestiones. En primer lugar, el término 'pionero', tal como se empleará aquí y se desprende de la lectura visual y discursiva de los textos seleccionados, hace referencia a un individuo considerado excepcional por una serie de atributos que se le adjudican, que ha recorrido el territorio patagónico y/o se ha asentado con su familia en parajes inhóspitos e inexplorados del mismo por la cultura hegemónica, en distintos momentos entre fines del siglo XIX y principios del XX. En segundo lugar, las imágenes -fotografías e ilustraciones- que acompañan a los textos, serán analizadas en relación con ellos y se agruparán de acuerdo a su iconografía: paisajes, escenas de la vida cotidiana y retratos. Cabe aclarar que la que aquí se presentará es una mirada, entre otras posibles, para lo cual retomo las reflexiones de Deborah Poole⁹ quien, en coincidencia con Roland Barthes, ha destacado que el valor de una imagen no está inevitablemente atado a su capacidad de representar un referente material particular. Una imagen puede adquirir distintas interpretaciones o significados según los diferentes códigos y



Fig. 1. "Paisaje Patagónico."

referentes que diversos observadores ponen en ella, no pudiendo atarse, en consecuencia, a una sola propuesta ideológica.

II. Paisajes y escenas de la vida cotidiana en la Patagonia

Varios de los artículos sobre pioneros están acompañados con fotos de paisajes –todas ellas en blanco y negro– con breves epígrafes que indican el lugar; en pocas ocasiones se explicita el autor y/o la procedencia. Tal es el caso de las que se reproducen en los que tratan sobre José Menéndez¹⁰, Francisco P. Moreno¹¹ y Emilio Frey¹² –quien participó de la comisión de estudios paleontológicos y topográficos encabezada por el perito para resolver el litigio de límites con Chile–. El primero de ellos sólo dice: "Paisaje patagónico" [fig. 1], mientras que los otros tres [fig. 2-4] especifican el lugar fotografiado: "Reserva Nacional Los Alerces: Desembocadura del Arroyo Ventisquero en el lago Menéndez (Foto. Dir. Parques Nacionales)"; "La isla Centinela en el lago Nahuel Huapi" y "Reserva Nacional Los Alerces. Rápidos Ingeniero Frey. Nombre puesto en homenaje al protagonista de la presente nota". En ninguno de esos paisajes fotografiados se observa presencia humana, si bien serían recorridos por esas personalidades. Las imágenes de este tipo son frecuentes, por otra parte, en otras notas sobre la temática, así como suelen aparecer en páginas fuera de texto. En el artículo sobre E. Frey, su autor, Carlos Bertomeu, escribe: "Cien veces recorremos la cordillera y los lagos, y mil veces, en mil lugares distintos diremos invariablemente: ¡esto es lo más maravilloso que he visto! Afirmo que no puede haber una persona a quien no le haya ocurrido este curioso fenómeno." Si bien Bertomeu emplea palabras como "hermoso" e incluso "belleza", en la entrevista Frey dice lo siguiente: "[...]

desde niño [el doctor Moreno] no tuvo otra preocupación ni otro punto de mira que la enorme Patagonia, *tierra de misterio y de peligros* en aquel entonces".¹³

Ambas citas –una, que manifiesta el contacto directo con la geografía patagónica y la otra, en la que se entrevé una representación del territorio austral construida a fines del siglo XIX– junto con las fotos que se insertan en los artículos, podrían aproximarse a una categoría estética que fue redescubierta y reelaborada en la primera mitad del siglo XVIII por Edmund Burke y Joseph Addison e incorporada por la cultura artística del Romanticismo: lo sublime. Dicha categoría se había planteado como contraria a belleza y para conciliar aquellos aspectos del arte que no encajaban en las reglas del Neoclasicismo.¹⁴ Para Burke, mientras lo bello agrada, lo sublime asombra e incluso causa temor, con lo cual esbozó una estética fisiológica. Este autor había considerado lo sublime como un temor controlado que provocan ciertas cualidades como la inmensidad, el vacío, la soledad y el silencio, que bien podrían transmitir las figuras 1 y 3. El filósofo alemán Immanuel Kant también investigó sobre el concepto de lo sublime proponiendo que mientras lo bello provoca una tranquila contemplación, un acto reposado, la experiencia de lo sublime ante la naturaleza agita el espíritu que genera temor pero que comporta atracción asociándose a lo informe, lo infinito, lo no imaginable como puede suceder ante rocas amenazadoras, nubes de tormenta, el océano sin límites, una cascada profunda, o un arroyo precipitándose velozmente entre montañas, lo que puede observarse en las figuras 2 y 4.

El artículo que reproduce la entrevista que Bertomeu realizó a Emilio Frey contiene otra fotografía, de menor tamaño, ubicada en la parte superior derecha de la página [fig. 5],



Fig. 2. "RESERVA NACIONAL LOS ALERCES. Desembocadura del arroyo Ventisquero en el lago Menéndez. (Foto Dir. De Parques Nacionales)"



Fig. 4. "RESERVA NACIONAL DE LOS ALERCES. Rápidos Ing. Frey. Nombre puesto en homenaje al protagonista de la presente nota. (Foto Dir. De Parques Nacionales)"



Fig. 3. "La isla Centinela, en el lago Nahuel Huapi."

en donde se muestra a éste último solo, de cuerpo entero, "en el grandioso panorama de lagos y montañas que prefirió toda su vida", según se indica al pie.¹⁵ La forma en que ha sido representado evoca a una obra del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich "Viajero frente a un mar de nubes" (1818) [fig. 6], que muestra a un hombre de pie, de espaldas, vestido de negro y en lo alto de una montaña, mirando un mar de nubes que queda debajo. Posee una pierna adelantada y se apoya sobre un bastón. En la fotografía, se observa a Frey, captado en contrapicado, en lo alto de una montaña y

con una pierna adelantada, pero de tres cuartos perfil; aunque no se percibe el grado de sublimidad que está presente en la obra de Friedrich –montañas enormes y picos de las mismas saliendo entre la niebla–, porque ese es un paisaje imaginario, de elaboración intelectual, no de re-presentación (presentar de nuevo) de la naturaleza, como el de la foto. Pero ambos personajes denotan la atracción por experimentar la naturaleza en entornos aislados y extraordinarios. Otras imágenes que también podemos asociar palmariamente con la categoría estética aludida porque provocan asombro y



Fig. 5. "El Ing. Emilio Frey en el grandioso panorama de lagos y montañas que prefirió toda su vida (Foto del autor)"

temor frente a un entorno natural inusitado para la cultura hegemónica, son las incluidas en un artículo escrito por Teodoro Caillet-Bois sobre Carlos Moyano, "principal explorador geógrafo argentino, en competencia acaso con don Francisco Moreno y principal promotor del progreso de la Patagonia austral"¹⁶, de acuerdo al autor. Presentan dos aspectos del lago Viedma: los témpanos flotantes y el glaciar que alimenta a dicho lago y que desciende del cordón Mariano Moreno con una ramificación que baja, a su vez, del cerro Fitz Roy [fig. 7]. Moyano había participado de la expedición de 1877 con Francisco Moreno y a instancia del Ministerio de Relaciones Exteriores, explorando los ríos Chico y Santa Cruz. El relato precisa que ambos exploradores fueron los primeros en reconocer el río Leona que une al Lago Argentino con el Viedma, comprobando la intuición que Darwin y Fitz Roy habían tenido de que el río Santa Cruz, por su caudal cerca de la cordillera, debía nacer de una cadena de lagos. De ahí la relación de las fotos con el contenido del texto.

La reproducción frecuente de fotos de paisajes patagónicos en la revista, además de testificar la congruencia con discursos verbales como los aludidos, se vincula con una concepción romántica del individuo portador de una personalidad fuerte y decidida que, en aislamiento físico y espiritual, ha explorado territorios desconocidos para él, en los que la naturaleza se ofrece en su estado más primigenio. En un texto titulado "Sentido de la humanidad en el paisaje" escrito por Eduardo Garrido Merino y que reproduce en su primera página una foto de la "primera nevada en los cerros del lago Viedma" [fig. 8], donde la inmensidad de las montañas contrasta con la pequeñez de la figura humana que se observa en medio de ellas, encontramos palabras como las siguientes, en sintonía con lo dicho anteriormente: "[...] estos parajes de América se van compenetrando de historia y,



Fig. 6. Caspar David Friedrich "Viajero frente a un mar de nubes" (1818)

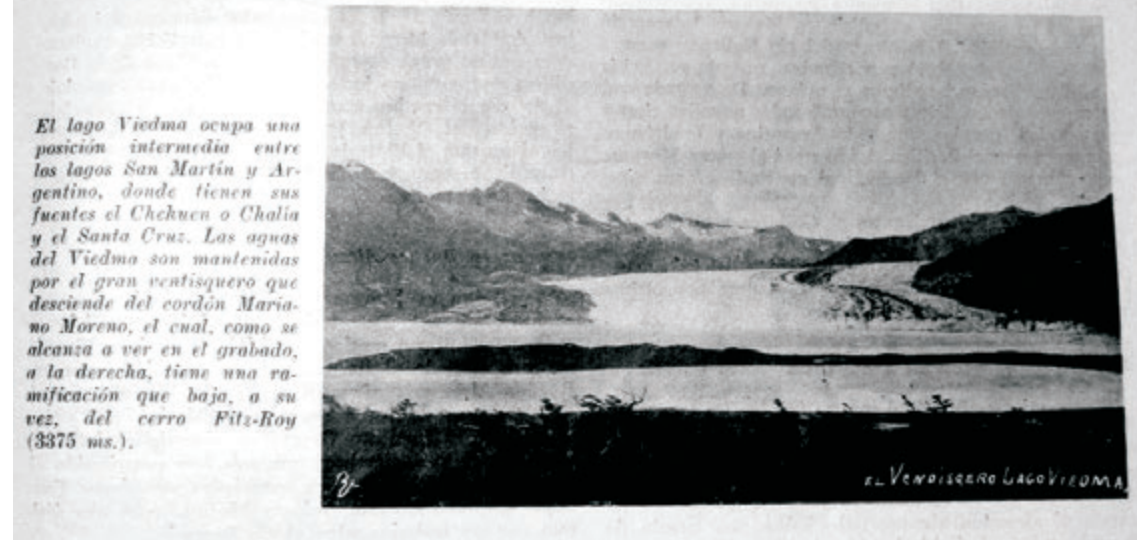
por lo tanto, de dolor y de pasiones. Ya la historia se enseñoorea de estos paisajes desérticos. Si sociológicamente ellos valen poco por ausencia de humanidad, sus bellezas ciclópeas los incorporan a la geografía viva. Y la audacia de navegantes, héroes o piratas traza el rumbo hacia zonas que hoy atraen al viajero que gusta de las emociones estéticas de una naturaleza soberbia y abrupta. Desde nuestra orilla, o sea desde nuestro ángulo de visión, estas tierras [...] ya han sido sufridas por el hombre"¹⁷.

Otras fotografías, en cambio, representan paisajes moldeados por la mano del hombre, como por ejemplo aquellas que componen una página con el título "Estancias junto al lago Gardiel"¹⁸, paisajes de Ushuaia y Comodoro Rivadavia cubiertos por la nieve, también fuera de texto, o las variadas imágenes que acompañan uno de los textos más extensos de la edición de *Argentina Austral* dedicada a uno de sus fundadores, José Menéndez, en 1943. Allí se observan desde grabados de La Habana, primer lugar de América al que arribó el fundador de La Anónima, hasta fotos de Buenos Aires de entre fines del siglo XIX y principios del XX junto con varias de Punta Arenas. Evidentemente la inclusión de esos paisajes ha perseguido la intencionalidad de hacer visibles para el receptor los distintos destinos que han marcado la vida narrada en el artículo.

Las que están vinculadas con el territorio



Los aspectos del lago Viedma: témpanos flotantes y el ventisquero.



El lago Viedma ocupa una posición intermedia entre los lagos San Martín y Argentino, donde tienen sus fuentes el Chekuen o Chalia y el Santa Cruz. Las aguas del Viedma son mantenidas por el gran ventisquero que desciende del cordón Mariano Moreno, el cual, como se alcanza a ver en el grabado, a la derecha, tiene una ramificación que baja, a su vez, del cerro Fitz-Roy (3375 ms.).

Fig. 7



Fig. 8. "Primera nevada en los cerros del lago Viedma (Foto Natalio Baró, de Santa Cruz)"

patagónico presentan diversas vistas panorámicas de Punta Arenas¹⁹, lugar en el que Menéndez se radicó con su familia, alrededor de 1880, tras hacerse cargo, como representante de la firma Etchart y Compañía de Buenos Aires, del malogrado negocio de ramos generales especializado en suministros navales que había pertenecido al moroso Luis Piedrabuena. Con esta operación, Menéndez hacía su entrada en la escena magallánica, en la que en otra oportunidad había vislumbrado la posibilidad de establecer un negocio dedicado al tráfico naviero dada la importancia del Estrecho como vía obligada para los puertos de Chile y Perú. El autor del texto, que no se identifica, realiza una caracterización de Punta Arenas en esa época que claramente busca posicionar y justificar favorablemente el accionar de Menéndez en el paraje. En una parte leemos: "Don José será algo así como el indiscutible capitán de esa vanguardia de la civilización. No deja de asombrar el contraste que ofrece con una gran parte de la población puntarenense de la época -penados, aventureros, individuos sin ley y sin moral-, el ejemplo de virtudes hogareñas que dimana de aquella sociedad de esforzados vanguardistas."²⁰ Esos "vanguardistas" eran prósperos comerciantes de origen español, portugués, inglés, alemán y lituano entre los cuales se establecerían vínculos familiares.

Volviendo a las fotografías de Punta Arenas, se observa a través de la lectura sucesiva de cada una de ellas, la progresiva transformación del paisaje -de agreste y vacío a edificado y poblado- que armoniza con la frase en latín inscrita al comienzo del texto, al lado de una foto de Avilés, la tierra natal del fundador de *La Anónima*: "Labor omnia vincit" (el trabajo lo vence todo).²¹ Al mismo tiempo, el relato y esas imágenes, dan cuenta del desdibujamiento de fronteras en el accionar de este pionero y en la empresa que fundó, lo que se constata, además, con el mapa reproducido al comienzo del artículo y en el que se marca con curvas concéntricas el "escenario de la obra de José Menéndez" [fig. 9].

Los distintos paisajes puntarenenses, de formato apaisado, que presentan vistas del puerto, la iglesia, la calle principal con sus viviendas típicas de madera, la plaza nevada o una escena de una festividad propia [figs. 10 -11], recuerdan a las pinturas de viajeros que recorrieron Sudamérica en las primeras décadas del siglo XIX, como algunas de las de Emeric Essex Vidal, de Richard Adams o de Carlos Pellegrini, quienes guiados por un interés documental han representado usos y costumbres así como panorámicas de

Buenos Aires en ese entonces, por ejemplo. Más cercanas en el tiempo, son las "Vistas de Buenos Aires" de Benito Panunzi, un italiano que llegó a la Argentina hacia 1862 y que respondía al paradigma del fotógrafo extranjero que llegaba deseoso de descubrir una nueva tipología humana, costumbres y vestimentas que fueran antagónicas con las de su país.

Como en algunas de esas "Vistas" de Panunzi y determinadas acuarelas de Vidal de comienzos del siglo XIX que documentan costumbres porteñas, en las fotografías de Punta Arenas hacia 1880, cuyo autor no se indica, se percibe una sutil captación de la atmósfera del paraje y de la vida de sus habitantes. Las pinturas del segundo viajero mencionado despertaron interés en su país, Inglaterra, en donde se publicó en 1820 un álbum titulado "Ilustraciones pintorescas de Buenos Aires y Montevideo". Pablo Diener²² ha señalado que lo pintoresco, que ha sido el denominador común de ese tipo de publicaciones y que se relaciona con la intención de aprehender las experiencias vividas en un entorno distinto al del mundo cotidiano del viajero, es un término del que difícilmente pueda citarse una definición universalmente válida, pero que ha operado como punto de referencia y apoyo para



Fig. 9.



Fig. 10. "PUNTA ARENAS, La calle principal con sus viviendas típicas (1880)"



Fig. 11. "PUNTA ARENAS, La plaza con motivo de una festividad patriótica (1880)"

algunos europeos que han aprehendido el mundo americano y con el que también podemos vincular los paisajes de Punta Arenas reproducidos en la revista.

Lo pintoresco, que originalmente hacía referencia a la similitud con la pintura, fue cambiando su sentido para rememorar aquello que entretiene la vista y que estimula los sentidos del espectador. Diener comenta que ya hacia 1800 era más frecuente que con ella se aludiese a motivos toscos, rústicos y sin sofisticación. Como categoría estética -intermedia entre lo bello y lo sublime- ha sido elaborada por el movimiento romántico, el que lo asoció a aquello -un objeto o un tema- que nos causa extrañeza, que nos produce una sorpresa

agradable y presenta variedad, diversidad e irregularidad.

Algunas de las fotos que se incluyen en los textos de otro pionero como Andreas Madsen se acercan, como los paisajes considerados anteriormente, a este concepto. Oriundo de Dinamarca y enrolado en la marina, Madsen llegó a Buenos Aires en noviembre de 1901, en busca de una nueva vida. En ese momento, la Comisión Argentina de Límites con Chile hacía sus trabajos en la Patagonia. A ella se incorporó junto con otros geógrafos, cartógrafos y marineros extranjeros, recorriendo los lagos Buenos Aires y San Martín. Trabajó en el armado de los botes que se usaron para el cruce de los ríos y los lagos. Luego se empleó



Fig. 12. "Carretas cargadas de leña y conducidas por el Sr. Madsen y su hijo menor. En la casilla que se ve a continuación funciona una estación meteorológica instalada en 1935 -la primera de la región- y atendida por los señores Madsen" (1943)

en distintas estancias hasta que logró establecerse definitivamente al noroeste del lago Viedma, al pie del Fitz Roy, a fines de 1919, en un lote de 7000 hectáreas que le otorgó en arrendamiento el gobierno nacional. Posteriormente dicha estancia formó parte del Parque Nacional Los Glaciares, creado en 1937. Madsen y la familia que formó en la Patagonia explotaron esas tierras tanto para la cría de ganado como para tareas agrícolas. Este pionero hospedó y dio ayuda a figuras como el padre De Agostini, a los andinistas franceses que escalaron el Fitz Roy por primera vez en 1952 y a científicos argentinos que investigaron las zonas de los hielos continentales. Falleció en 1965 en Bariloche, donde pasó los últimos años de su vida. Inspirándose en sus amigos, en los trabajos que realizaba y en los lugares

que recorría, comenzó su rol de escritor a los sesenta años. *Argentina Austral* publicó varios de sus relatos y poemas, incluyendo una autobiografía.

Esta última, aparecida en el número de junio de 1944 y traducida por Teodoro Caillet-Bois²³, está ilustrada con cinco fotografías que representan distintos momentos de la vida cotidiana y que probablemente hayan sido aportadas por el mismo Madsen. Pero no siguen la secuencia presentada por el discurso verbal. El autor relata episodios como las crudas nevadas soportadas o la exploración del Leona y el Santa Cruz con un pequeño bote a remo que, si bien no dejan de ser dramáticos, están narrados con un tono gracioso, que atrapa la atención del receptor. Una de las fotos que se incluyen [fig.12], tomada en 1943, según expresa la leyenda al pie, muestra las carretas tiradas por bueyes y cargadas de leña que conduce el mismo Madsen y uno de sus hijos. En segundo plano, la casilla donde funciona la estación meteorológica instalada en 1935. En otra, en un paisaje nevado, se observan al pionero con sus perros a la izquierda de la composición visual exhibiendo los pumas cazados colgados de una rama [fig. 13]. No sólo por afición se dedicaba a la caza, actividad que se realizaba en invierno, como se ve, sino fundamentalmente por necesidad, debido a las pérdidas que causaban estos animales en sus rebaños de ovejas. En otros relatos publicados en la revista, Madsen escribe detalladamente sobre este tema. Tanto los textos como sus

imágenes bien pueden relacionarse con la categoría de lo pintoresco, por la novedad, el atractivo y la singularidad que ostentan, no tanto para los considerados pioneros como Madsen, habituado a las prácticas que se observan en las fotos, sino principalmente para el receptor profano de *Argentina Austral*.

III. Retratos e ilustraciones

Además de paisajes, los artículos sobre pioneros están acompañados con retratos individuales, tanto focalizados en los rostros como de cuerpo entero, y de grupo. Varios de ellos responden a la modalidad del retrato tomado en estudio, en tanto que otros han sido realizados al aire libre, haciendo de fondo distintos espacios patagónicos.

En cuanto a la tipología retrato de grupo, destaco, dentro del recorte temporal efectuado, uno reproducido en la parte superior de una página, seguido de un breve texto, en el que se identifica a cada persona con su nombre, y de anuncios de distintas casas comerciales. Allí vemos, posando para la cámara, a catorce "Antiguos estancieros de Río Gallegos"²⁴, según se indica al pie, en 1893 [fig. 14]. Están elegantemente vestidos, varios de ellos con botas, y todos con sombrero o gorra. A las poses más rígidas que se observan en los que se ubican en el centro de la foto, se contraponen otras más relajadas. A la derecha vemos tres hombres que llaman la atención por la forma en que están parados, destacándose notoriamente de los restantes. Uno de ellos se presenta con el brazo derecho apoyado sobre el hombro de otro estanciero, el rostro

ligeramente inclinado y una pierna cruzada. Otro se muestra de tres cuartos perfil, con un brazo sobre la cintura, las piernas abiertas y la cadera hacia adelante, reforzando su masculinidad; es el único que no mira a la cámara. El que se ubica sobre el límite de la representación visual aparece con una ligera separación de las piernas, como el anterior, y con los brazos en "jarra", comunicando con el gesto una actitud un poco desafiante en relación al resto de los retratados. Tanto este estanciero como el anterior están indicando dominio con la posición de sus piernas y sus brazos, debido a que amplían el volumen de su cuerpo y ocupan más lugar en el espacio. Los retratados se encuentran sobre un territorio agreste. La nota que la acompaña, firmada con las iniciales C.B., dice: "Hoy es rica la Patagonia, pero a esta riqueza no se llegó sino vencéndola en lucha fiera, titánicamente, gigantescamente. Así la ganaron nuestros 'pioneers' a la Siberia Argentina, cayendo a veces heridos por las espinas del camino, antes de gozar de moradas tibias, de abundancia y de la bendición del Cielo".²⁵ Como puede apreciarse, las palabras son por demás laudatorias hacia esos individuos de los que se destaca su tenacidad, espíritu de sacrificio y capacidad al desenvolverse en un medio que inicialmente hostil lograron transformar en una tierra rica.

Otra tipología frecuente es el retrato de estudio, presente en artículos sobre Carlos M. Moyano, el perito Moreno, Alberto De Agostini, marinos que participaron en la campaña de Roca, y José Menéndez, por ejemplo. En algunos casos se indican autor y fecha - generalmente fines del siglo XIX,



Fig. 14. "Antiguos estancieros de Río Gallegos (1893)"



Fig. 13. "Pumas. La caza de un día."

época en que el desarrollo de la fotografía avanzaba conforme a la necesidad de auto-representación de las nuevas capas sociales en ascenso-; en otros simplemente leemos el nombre del retratado. Por su aire de solemnidad, que a su vez denota la condición social del retratado, aquellas fotos contrastan con otras donde los individuos se muestran más distendidos y amables y en algunos casos captados en entornos naturales u hogareños y que pueden verse en las notas de Madsen [fig. 15] o de Juan D. Evans, galés fundador de la colonia 16 de octubre en Chubut [fig. 16]. En cuanto a los mencionados primero, he seleccionado uno del fundador de *La Anónima* reproducido en el extenso artículo citado anteriormente [fig.17]. Menéndez está representado de cuerpo entero, viste distinguidamente de traje y dirige su mirada a algo que escapa a los límites de la representación visual. Apoya su mano derecha aparentemente sobre una mesa vestida con un mantel ricamente decorado, como la alfombra de la sala. Se observa un cortinado sobre el límite derecho de la foto. La dignidad con que aparece representado enfatiza su condición social y su cultura que el texto resalta para contraponerlos al conflictivo medio puntarenense en el que se estableció (v. cita 20).

Es interesante ver la apropiación²⁶ de esta

fotografía en una "composición alegórica de Alejandro Sirio", según se indica al pie, sobre este pionero [fig. 18]. La lámina a color ocupa toda una página del número dedicado a Menéndez y se encuentra fuera de texto. La pose y el atavío son los mismos, cambiando la representación del espacio en el que se coloca a la figura. Está desplazado hacia la izquierda de la composición, parado en un entorno rocoso. A la derecha vemos un navío que se desplaza en un mar embravecido. En la parte superior izquierda, un ave blanca surcando el cielo azul. La presencia de la embarcación apunta claramente al modo en que llegó al territorio austral así como a uno de los principales negocios encarados por el fundador de *La Anónima*: el de armador marítimo. Pero, ¿a qué alude el promontorio sobre el que está situado Menéndez? Antes de dar una respuesta, considero pertinente relacionar esta ilustración con otras dos.

En un artículo titulado "Los galeses en el Chubut" y que reproduce una conferencia de Carlos Bertomeu pronunciada por radio con motivo del setenta y nueve aniversario (septiembre de 1944) de la llegada de aquellos al territorio austral, se incluye una ilustración [fig. 19] que representa el desembarco en Puerto Madryn y que, según se expresa en la leyenda que la acompaña, es un dibujo de José Contreras para la novela de Bertomeu "El Valle de la Esperanza".²⁷ Allí



Fig. 17. "José Menéndez en 1884. (Foto Chute & Brooks, Bs. As.)"

se ven los galeses -hombres adultos, ancianos, mujeres y niños- descendiendo de una barca; algunos de ellos están descargando sus pertenencias. Hacia el fondo se visualizan los otros grupos que van llegando. Sobre el límite derecho se sitúa un hombre en el que la elegancia de su atavío -lleva galera y levita- contrasta con la actividad que está realizando: está erguido, sosteniendo una caja, tiene los pantalones remangados y avanza sobre tierra firme, tras haber descendido de un bote. Delante de él vemos una carretilla con otra caja o baúl y a su derecha una pala clavada. Más atrás, se ubican otro hombre descargando el equipaje y una mujer mirando la acción que realiza. No se observa vida en el territorio en el que desembarcan. En un pasaje del texto, Bertomeu comenta: "[...] yo he convivido con los galeses varios años y no podría afirmar qué aman más profundamente, si sus tradiciones o su valle, aquel pedazo bendito de tierra argentina que de desierto convirtieron en vergel, y al que brindaron su labor, sus fatigas y su vida misma".²⁸ Estas palabras son congruentes con la representación visual que busca destacar el trabajo y el sacrificio de esos pioneros y su coraje al establecerse en un territorio desconocido y desértico. También se introduce una ilustración alegórica [fig. 20] en el número de la revista dedicado a Monseñor Fagnano²⁹, el misionero salesiano que trabajó con los indígenas de la Patagonia meridional y que tuvo relación

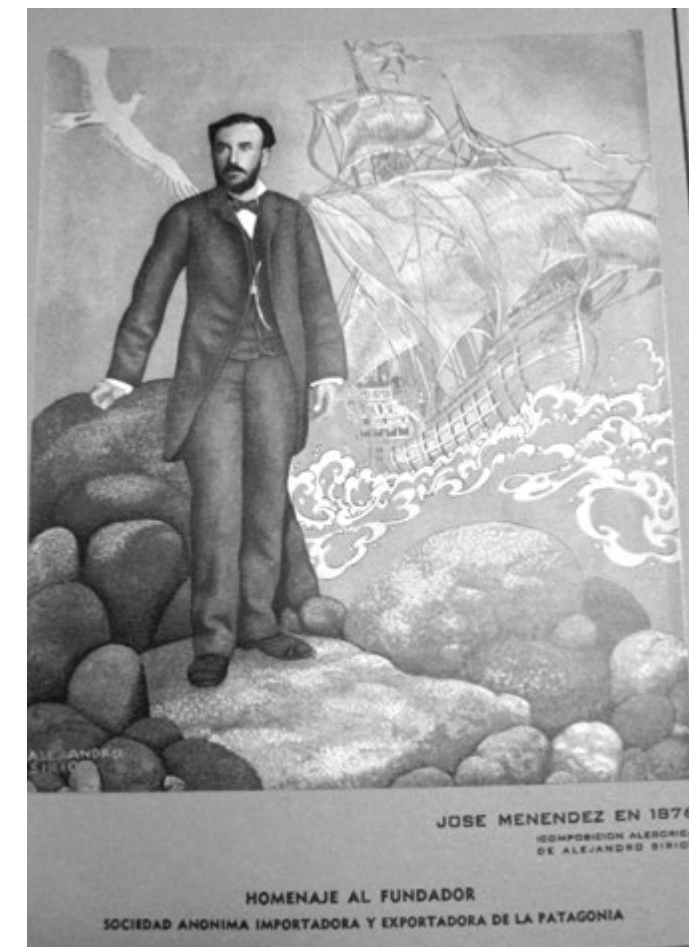


Fig. 18

directa con Menéndez y su familia. En el centro de la escena se inscribe una leyenda que dice, en letras góticas: "Al abnegado misionero del sur Mons. José Fagnano; Homenaje de la Soc. Anón. Importadora y Exportadora de la Patagonia". Debajo de un arco de medio punto, con un amorcillo a cada lado sosteniendo una cinta, se ubican Fagnano y dos niños a la izquierda de la composición, junto con un grupo de indígenas. El misionero viste sotana y capa y dirige su mirada hacia lo alto, con un gesto que evoca algunas representaciones de Colón en el primer desembarco en América. El indígena que se sitúa en el centro de la ilustración está arrodillado delante del misionero, como en señal de sumisión, y mira hacia abajo donde se observa parte del territorio austral tal como se representa en el globo terráqueo sobre el que se han dispuesto las figuras. Enfrente del salesiano se sitúa otro indígena, de pie, mirándolo directamente; por su atavío, nos damos cuenta que pertenece al pueblo *selk'nam* con el que aquél entró en contacto. En un segundo plano, detrás del marco, se ven otros indígenas acercando a tierra una pequeña embarcación, lo que probablemente aluda a los pueblos canoeros habitantes de Tierra del Fuego. Al fondo se representa un paisaje patagónico de contornos difusos,



Fig. 16. "John Evans junto a la tumba de su famoso potro 'Malacara', al que en todo momento rindió su homenaje de cariño y gratitud después del episodio del 'Valle de los Mártires' "



Fig. 19. "El desembarco de los galeses en Puerto Madryn (Dibujo de José Contreras para la novela de Carlos A. Bertomeu "El Valle de la Esperanza", y ejecutado a base de un trabajo de la señora Delyth Llwyd de Jones.)"

atravesado por un curso de agua y deshabitado. La alusión al mundo clásico a través del arco pareciera sugerir el triunfo del misionero en estas tierras sobre el que estaría avanzando –sin conflictos con los pobladores originarios– trayendo el progreso y la educación, simbolizados con la niña que está leyendo a su lado. El indígena que se encuentra agachado sobre el límite derecho se comunica con un niño aborígen y señala a los dos que avanzan con Fagnano.

Tanto esta ilustración, como las precedentes, transmiten una representación del pionero que la revista ha construido y difundido y que es la de un individuo ejemplar, visionario, abnegado y laborioso, que ha recorrido territorios inexplorados para ellos y su cultura, si bien es necesario aclarar que no han tenido los mismos móviles al establecerse en el territorio patagónico. En una nota dedicada a Carlos M. Moyano, debajo de su retrato fotográfico, se reproduce la siguiente frase del marino: "Sólo los que lean con meditación los relatos de los exploradores, en marcha agotadora por la yerma Patagonia, sin prisa por llegar, sin prisa por volver, descubren o valoran ejemplos idos de maravillosas voluntades y recias energías."²⁰ Las palabras que subrayo y que componen el título de este trabajo, darían cuenta de que ésa ha sido la imagen mental que ha guiado el uso de las producciones visuales en los textos, sin ser exactamente una transposición literal de dichas palabras en todas ellas. No obstante, las rocas sobre las que está situada la figura de Menéndez, los territorios deshabitados de la imagen de los galeses y de José Fagnano transmiten esa idea de una Patagonia yerma, como también algunos de los paisajes foto-

gráficos, en tanto que varios retratos y escenas de la vida en la *Argentina Austral* armonizan con las "recias energías" de distintas personalidades que se han aventurado en territorios inhóspitos y que, con su trabajo, han contribuido, de acuerdo a la revista, a transformarla.

A modo de cierre

El recorte temático y temporal que hemos efectuado permite afirmar que la revista ha construido una representación del pionero que presenta matices y singularidades, lo cual se evidencia en las diferentes imágenes, en relación con los textos, que se han analizado. Cabe mencionar que no todos los pioneros han estado movilizadas por los mismos objetivos: mientras los galeses han buscado un ámbito más tolerante con sus creencias y modos de vida –aunque, en este caso, no se desprenda de esa imagen analizada–, José Menéndez y los estancieros de la foto fuera de texto que seleccionamos han estado guiados por un afán de lucro. Tampoco todos ellos han adquirido una posición socio-económica y política similar en la Patagonia. Sin embargo, pueden presentar como rasgo común, de acuerdo a la representación transmitida, el ser individuos excepcionales, que se han aventurado en un territorio desértico y que no han claudicado frente a la adversidad, destacándose la perseverancia y el esfuerzo como cualidades que los identifican y que sintetiza la frase de Moyano citada anteriormente, elegida para integrar el título de este trabajo. Si bien la 'adversidad' aludida no adquiere tanta visibilidad, puesto que ninguna de las fotos e ilustraciones que se han seleccionado transmiten conflicto más que, implícitamente, con

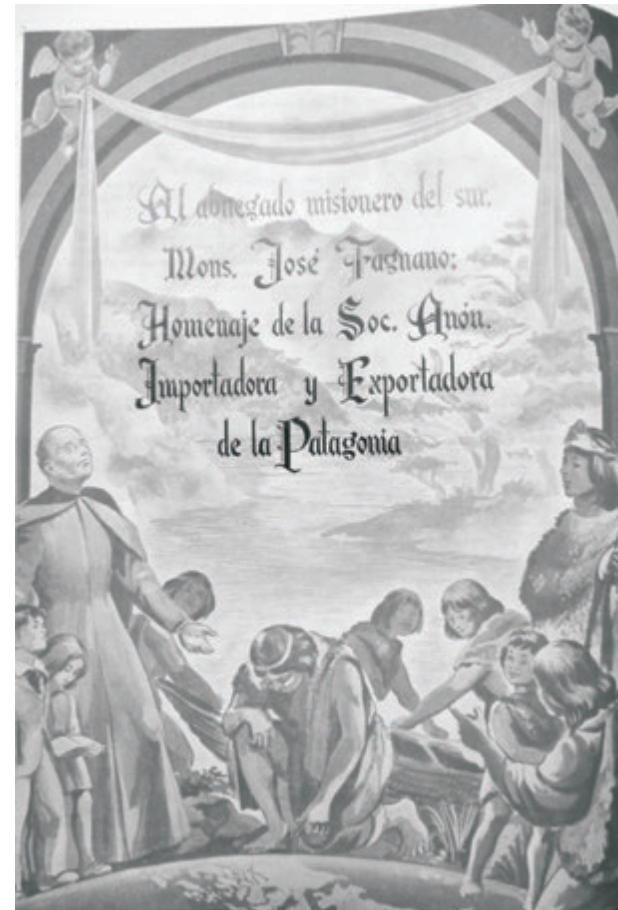


Fig. 20

un territorio yerma, deshabitado, como si hubieran sido los primeros en pisarlo y recorrerlo, representación que legitima el accionar de esas personalidades como pioneros.

En cuanto a la hipótesis que hemos formulado al comienzo, se manifiesta, a través de las imágenes y de algunos aspectos de la vida de José Menéndez plasmados en el discurso verbal, cómo se justifica su posición hegemónica en el territorio patagónico, presentándolo como adalid del progreso material y compartiendo condiciones personales con los otros precursores a los que la revista le da protagonismo.

Las consideraciones que se han vertido en este trabajo constituyen un primer acercamiento a esta temática a través de una fuente cuya riqueza nos invita a seguir examinándola, en la pretensión de acrecentar el conocimiento sobre el pasado de la Patagonia. Por otra parte, el detenernos a mirar y pensar en las imágenes que se incluyen en fuentes como *Argentina Austral* nos lleva a aguzar la mirada, a reconocer el poder de aquellas para validar los discursos verbales y a pensar en su influencia en el público receptor a través de la representación que de sí mismo ha construido y difundido un grupo social dominante en la Patagonia.

Notas

¹ HOSNE Roberto *Barridos por el viento. Historias de la Patagonia desconocida*, Buenos Aires, Planeta, 2000, p. 8.

² Las empresas de Mauricio Braun, de origen lituano, y José Menéndez, español, comenzaron a establecerse por toda la Patagonia a fines del siglo XIX. Actuaban en franca competencia en las actividades comerciales y ganaderas. Pero en 1895 Mauricio Braun se casó con la hija de Menéndez lo que motivó, posteriormente, la fusión de ambas firmas. Cabe aclarar que la empresa mantuvo durante mucho tiempo la estructura de ramos generales, con gran parte de sus ventas a crédito. La mayoría de sus mercaderías estaban destinadas a los ganaderos. A medida que fue creciendo la población urbana en el territorio patagónico, la compañía se vio en la necesidad de cambiar su organización. De esta manera, en la década del '60, *La Anónima* comenzó a trabajar por el sistema de auto-servicio, típica modalidad de los supermercados, y al contado. Cfr. s/d "75 años de una empresa patagónica. La Anónima" en *Revista patagónica*, Año II, Nro. 11, marzo-abril 1983, pp. 44-45.

³ Sigo el concepto de representación de Roger Chartier. Para este historiador de la cultura, las representaciones son "esquemas intelectuales incorporados, que engendran las figuras gracias a las cuales el presente puede tomar sentido, el otro ser inteligible, el espacio recibir su desciframiento" y que "se sustentan siempre en los intereses del grupo que las forja". CHARTIER Roger "La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones y apropiaciones" en *Punto de vista*, Buenos Aires, Año 13, N° 39, diciembre de 1990, p. 44.

⁴ La revista se encuentra disponible en la Biblioteca Rivadavia y en el Centro de Documentación Patagónica de la Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca).

⁵ Cabe destacar que también se envió al exterior: en Europa, a España, Inglaterra, Francia, Alemania e Italia y en América, a Estados Unidos, Perú y Chile, para que la leyeran los estudiosos y quienes habían recorrido el Sur de la Argentina. Cfr. LENZI Juan Hilarión "Argentina Austral a lo largo del tiempo. Eminente función que ha cumplido como singular órgano periodístico" en *Argentina Austral. Selección de los 434 números publicados entre los años 1929-1968*, Tomo 1, Buenos Aires, 1978, pp. 33-37.

⁶ Los diarios patagónicos no se vendían entonces en Buenos Aires. Así se comprende más cabalmente uno de los objetivos de la revista como era la acción informativa y la llegada a quienes debían encarar políticas tendientes al mejoramiento de la situación general de los territorios australes.

⁷ S/D "Argentina Austral suspende sus publicaciones al cumplir diez años de existencia" en *Argentina Austral. Selección de los 434 números publicados entre los años 1929-1968*, Tomo 1, Buenos Aires, 1978, p. 22.

⁸ Entre ellos, *Relatos nuevos de la Patagonia vieja* de Andreas Madsen (2003), escritos compilados por Martín Alejandro Adair y publicados por la editorial Zagier & Urruty. Varios de los relatos que en este libro se encuentran fueron publicados

originalmente en la revista *Argentina Austral*.

⁹ Cfr. POOLE Deborah *Visión, raza y modernidad. Introducción*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2002. Disponible en Internet: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Poole.pdf>. Fecha de acceso: febrero 2014.

¹⁰ REY Luis "Don José Menéndez, adalid de la Patagonia" en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XIV, N° 144, junio de 1943, p. 86.

¹¹ BORGIALLI Carlos "El homenaje de la Nación al Dr. Francisco P. Moreno" en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XV, N° 151, enero de 1944, p. 27 - 36.

¹² BERTOMEU Carlos "Don Emillo Frey: reliquia de la Patagonia heroica" en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XV, N° 146, agosto de 1943, pp. 4 - 9.

¹³ *Ibid.*, pp. 4 - 5. Las cursivas me pertenecen.

¹⁴ Cfr. ANTIGÜEDAD María Dolores y AZNAR Sagrario *El siglo XIX. El cauce de la memoria*, Madrid, Istmo, 1998.

¹⁵ C. BERTOMEU *op. cit.*, p. 5

¹⁶ CAILLET-BOIS Teodoro "Un marino mendocino: Carlos M. Moyano, el explorador de la Patagonia" en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XVI, N° 168, junio de 1945, p. 7.

¹⁷ GARRIDO MERINO Eduardo "Sentido de humanidad en el paisaje" en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XV, N° 156, junio de 1944, pp. 6 - 7.

¹⁸ Cfr. *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XV, N° 146, agosto de 1943, p. 54.

¹⁹ De acuerdo al relato de *Argentina Austral* "Vida y obra de José Menéndez" (Año XIV, N° 144, junio de 1943, pp. 33 - 50), el español continuaba establecido en Punta Arenas cuando en 1899 tiene lugar allí el encuentro de los presidentes argentino y chileno conocido como "el abrazo del estrecho". Antes de que Roca partiera para Buenos Aires, Menéndez se entrevistó con el presidente argentino y le ofreció albergue en su casa particular. En el almuerzo que compartieron el fundador de *La Anónima*, su familia y el mandatario, este los insta para que se establezcan en la Patagonia argentina y pueblen sus campos, después de lo cual Menéndez inicia la radicación de su empresa en Río Gallegos, Santa Cruz y Comodoro Rivadavia.

²⁰ *Ibid.*, p. 42.

²¹ *Ibid.*, p. 33.

²² DIENER Pablo "Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas" en *Historia* N° 40, Vol. II, julio-diciembre de 2007, pp. 285- 309. Disponible en Internet: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942007000200002. Fecha de acceso: marzo 2014. La cursiva anterior en el cuerpo del texto me pertenece.

²³ CAILLET-BOIS Teodoro (trad.) "Don Andreas Madsen. Autobiografía de un 'pioneer' de la Patagonia" en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XV, N° 156, junio de 1944, pp. 8 - 14.

²⁴ C.B s/t, *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XV, N° 154, abril de 1944, p. 78.

²⁵ Loc. cit.

²⁶ Tomo el concepto de apropiación de Roger Chartier. De acuerdo a como la entiende este autor, "La apropiación [...] apunta a una historia

social de los usos y las interpretaciones, remitidas a sus determinaciones fundamentales (sociales, institucionales, culturales) e inscriptas en las prácticas específicas que las producen". *Op. cit.*, p. 48.

²⁷ Carlos BERTOMEU "Los galeses en el Chubut" en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XVI, N° 159, septiembre de 1944, pp. 12- 13.

²⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁹ *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XVI, Nro. 160, octubre de 1944.

³⁰ BORGIALLI Carlos "Rememorando al capitán de fragata Carlos María Moyano en víspera de su monumento" en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XV, N° 156, junio de 1944, p. 26.

Bibliografía:

AZNAR Sagrario y ANTIGÜEDAD Ma. Dolores *El siglo XIX. El cauce de la memoria*, Madrid, Istmo, 1998.

CHARTIER Roger "La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones y apropiaciones" en *Punto de vista*, Buenos Aires, Año 13, N° 39, diciembre de 1990, pp. 43-48.

DIENER Pablo "Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas" en *Historia* N° 40, Vol. II, julio-diciembre de 2007, pp. 285- 309. Disponible en Internet: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071771942007000200002. Fecha de acceso: marzo 2014.

FACIO Sara *La fotografía en la Argentina desde 1840 a nuestros días*, Buenos Aires, La Azotea, 2009.

FREUND Gisèle *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.

HOSNE Roberto *Barridos por el viento. Historias de la Patagonia desconocida*, Buenos Aires, Planeta, 2000.

KOSSOY Boris *Fotografía e historia*, Buenos Aires, La Marca, 2001.

MADSEN Andreas *Relatos Nuevos de la Patagonia Vieja. Escritos olvidados de un pionero de la Patagonia profunda*, Ushuaia, Zagier & Urruty, 2003.

POOLE Deborah *Visión, raza y modernidad. Introducción*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2002. Disponible en Internet: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Poole.pdf>. Fecha de acceso: febrero 2014.

ROJAS MIX Miguel *El Imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, Prometeo, 2006.

VITTA Maurizio *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, Barcelona, Paidós, 2003.

Fuentes:

Argentina Austral, Buenos Aires, Año XVI, N° 160, octubre de 1944. Número extraordinario en Homenaje a Monseñor Fagnano.

Argentina Austral, Buenos Aires, Año XV, N° 154, Buenos Aires, abril 1944, p. 78.

BERTOMEU Carlos "Rasgos de la vida de don Juan D. Evans. Fundador de la colonia 16 de octubre" en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XIV, N° 143, mayo de 1943, pp. 30 - 31.

----- "Don Emillo Frey, reliquia

de la Patagonia heroica" en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XV, N° 146, agosto de 1943, pp. 4 - 9.

----- "Los galeses del Chubut" en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XVI, N° 159, septiembre de 1944, pp. 12- 13.

BORGIALLI Carlos "El homenaje de la Nación al Dr. Francisco P. Moreno" en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XV, N° 151, enero de 1944, p. 27 -36.

----- "Rememorando al capitán de fragata Carlos María Moyano en víspera de su monumento" en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XV, N° 156, junio de 1944, pp. 26 - 31.

C. B. S/T en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XV, N° 154, Buenos Aires, abril 1944, p. 78.

CAILLET-BOIS Teodoro (trad.) "Don Andreas Madsen. Autobiografía de un 'pioneer' de la Patagonia" en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XV, N° 156, junio de 1944, pp. 5 - 7.

----- "Un marino mendocino: Carlos M. Moyano, el explorador de la Patagonia" en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XVI, N° 168, junio de 1945, p. 7.

GARRIDO MERINO Eduardo "Sentido de humanidad en el paisaje" en *Argentina*

Austral, Buenos Aires, Año XV, N° 156, junio de 1944, pp. 5 - 7.

LENZI Juan Hilarión "Argentina Austral a lo largo del tiempo. Eminente función que ha cumplido como singular órgano periodístico" en *Argentina Austral. Selección de los 434 números publicados entre los años 1929-1968*, Tomo 1, Buenos Aires, 1978, pp. 33-37.

REY Luis "Don José Menéndez, adalid de la Patagonia" en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XIV, N° 144, Buenos Aires, junio de 1943, p. 86

S/D "Vida y obra de José Menéndez" en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XIV, N° 144, junio de 1943, pp. 33- 48.

S/D "Estancias junto al lago Gardiel" en *Argentina Austral*, Buenos Aires, Año XV, N° 146, agosto de 1943, p. 54.

María Jorgelina Ivars

Profesora y Licenciada en Historia
Universidad Nacional del Sur

JUAN A. CASAGRANDE

NEGOCIOS INMOBILIARIOS

Las Cabañas 419

Castelar 4450-6175 4621-7406

casagrandepropiedades@gmail.com

ANÁLISIS CLÍNICOS

LABORATORIO

Dr. Alberto Luis Guercio

HORARIO

Lunes a Viernes de 8 a 19 hs.

Sábados de 8 a 10 hs.

Extracciones de 8 a 10 hs.

Medrano 93
Ituzalngó

LUCAS

de Sergio Eduardo Bailon

VENTA DE DIARIOS Y REVISTAS

Estrada 100 (1706) Haedo - Pcia de Ps. As.

Tel. (15) 5346 - 0108



Ventanas corredizas
Ventanas de abrir
Puertas de entrada
Portones corredizos
Portones levedizos
Postigones - celosías
Lucamas Guillotinas
Bow Windows

Av. Pte. Perón (ex Gaona) 2975 CP 1706 HAEDO Bs. As.
Tel/fax: 4650 - 3894

info@aberturasmisil.com.ar aberturasmisil@speedy.com.ar
www.aberturasmisil.com.ar

LAS IRONÍAS DE UN DESTINO DE PELÍCULA

Fernando Quevedo Orden



Afiche Hermanos Lumiere

Introito

La Imagen. Cuando tiempo atrás me informaron sobre el tema por ser tocado en la Revista de Historia Bonaerense, mi pensamiento quedo girando en torno a eso, a la Imagen, esa maravillosa obsesión que el hombre ha tenido desde tiempo inmemorial de plasmar, con cuanto medio esté a su alcance, a la imagen, la propia, la de su gente, su entorno, y hasta aquélla que habita

en su más profundo interior, en ese mundo maravilloso de los sueños.

Inmediatamente me fui en viaje imaginario y recorrí ese soberbio tesoro cultural de los argentinos, "La Cueva de las Manos", primer ejemplo de los habitantes de nuestras tierras en querer dejar registrado por imágenes un testimonio propio en la Patagonia austral.

Luego continué, siempre con los ojos cerrados, reviendo otras imágenes, las



Señor Carlos Morando, actor de "Ironías del Destino" y Director de la "Lux Film".



El señor Morando con un grupo de jóvenes sufridos en poses para "Cinema".



Margarita Cerverón, la Mari Mito, Miss Argentina.

Una película aun no estrenada, "Ironías del Destino", nos brinda ocasión para dar estas primeras gráficas, en las que la nota artística se destaca con evidencias que hacen prever estas... Completando el cuadro, con las dos bellísimas escenas de obras de la "Paramount" que aparecen en los círculos.



Expositiva

Señora. Sin olvidar a la encantadora artista, uno de los grandes productores de la industria "Paramount" Margarita Cerverón. La italiana, así de los tiempos más felices, es el retrato con que empezamos esta página artística.



Pablo Podesta y Margarita Cerverón, en una escena de "Tercera, sencilla y honestamente consertera".



Disputado amoroso

Se ilustra la escena en que estos artistas distinguidos de la italiana "Paramount", Pablo Podesta y Margarita Cerverón, se presentan en un momento anterior de alta comedia, una ligera sátira del mundo.

plasmadas en cerámicas, tallas y tejidos por nuestras primeras culturas; las que nos dejaron los primeros artistas plásticos que llegaron con la conquista, sus oleos, esculturas y grabados (no olvidemos la actividad llevada a cabo con buril e imprenta por los jesuitas y los guaraníes en las misiones).

Pero seguí, con plateros, con pintores viajeros y propios; volví a ver los daguerrotipos y las *carte de visite*, aquellos primeros retratos mecánicos desde donde nos miraban nuestros tatarabuelos. Y así llegue a la fotografía. La plena reproducción fiel de todo aquello que se quería perpetuar ¿Qué más se podía pedir? ¿Algo más podía superar a esa forma de reproducir la imagen?

Si, había algo más: la imagen en movimiento, la llegada del CINEMATÓGRAFO. Aquellas imágenes que tomaban vida y que llegaron a cambiar nuestra cultura y costumbres, pues en la oscuridad de la sala de proyección, ya no solo disfrutábamos de ellas sino que estas nos abrían el mundo de la fantasía y nos hacían soñar.

Génesis

La historia del cine en nuestro país es muy interesante, y más en sus primeros tiempos, por haber sido la Argentina un país pionero en la adopción de esta nueva tecnología. El 18 de julio de 1896, poco más de seis meses

después de su presentación mundial en París, se estrena en el Teatro Odeón de Buenos Aires *Salida de los Obreros de la Fábrica* y otros cortos, primera filmación de los hermanos Lumière y que generó gran conmoción en la sociedad porteña.

No pasa mucho tiempo y en 1897 se realiza una filmación en nuestro suelo, la cual no pudo haber sido más simbólica, ya que fue el flamear de la Bandera Argentina en la Plaza de Mayo. La hizo Eugenio Py, quien también, se cree, colaboró en la grabación de *La Operación del Dr. Posadas* (c. 1898) primera filmación hecha en el mundo de una intervención quirúrgica.

Luego vinieron *Viaje a Buenos Aires* (1900), *Revista de la Escuadra Argentina* (1901), *La Visita de Mitre al Museo Nacional* (1901), etc. Pero en 1908 se inició una nueva etapa con *El Fusilamiento de Dorrego*, que fue la primera película argentina con trama argumental. A ella le siguieron varios títulos, de los que destacamos *Amalia* (1914), el primer largometraje, y *Nobleza Gaucha* (1915) el primer gran éxito de taquilla.

Así en aquellos primeros tiempos, tiempos de furor, novedades y creaciones, fueron muchos los que se fascinaron con lo que se veía en los films, y también en el mundo tras de ellos, y se embarcaron en la tarea de la industria cinematográfica. La mayoría

quedó en grandes preámbulos, viajes a Francia para conocer los secretos de las películas y su producción (a veces meras excusas para una buena estadía en la Ciudad Luz) pero jamás llegaron a rodar un minuto de película o a montar una sola escena.

Otros dedicaron sus esfuerzos y empresas en la importación del material fílmico producido en los estudios europeos y americanos. Así los argentinos conocieron y se rieron con Max Linder o el gran Carlitos Chaplin. También se enamoraron de Mary Pickford "La Novia de América" o de Mac Murray. Como ejemplo de estas empresas mencionaremos a la North American Film Service o a la Sociedad General Cinematográfica.

Pero hubo varios que, con seriedad, esfuerzo y tenacidad formaron empresas fílmicas nacionales que fueron la simiente de la verdadera Cinematografía Argentina. La historia del inicio de nuestra industria cinematográfica podemos fácilmente resumirla en breves palabras, nació al calor de grandes entusiasmos, se alimentó de esperanzas, consumió energías y capitales, pero apenas consiguió dejar una leve sombra a su paso, no tuvo más que un asomo de triunfo y unos cuantos títulos sonaron con algún eco de gloria que luego se silenciaron. Pero lo que sí dejaron fue el germen para posteriores décadas de esplendor.

De todas estas empresas recordaremos a la Platense Film bajo la dirección del francés Paul Capellani que tenía como estrella a Camila Quiroga; la de Julio Irigoyen que produjo *El Cóndor de los Andes*; la Cinematográfica del Río de la Plata de Don Carlos Obligado que realizó el *Buenos Aires Tenebroso* de gran suceso; Pampa Film, fundada por Emilio Bertoni y Pablo Landó; etc.

Pero si tenemos que hablar de empresas argentinas que centraron la atención y la expectativa fílmica de la época, dos de ellas destacan en particular: Patria Film de José Fernández, Carlos Gutiérrez y Pompeyo Bianchetti responsables del film **Flor de Durazno**, surgido de la pluma de Gustavo Martínez Zuviria (Hugo Wast), y donde debutara en la pantalla grande nada más ni nada menos que Carlos Gardel, y la LUX FILM de Don CARLOS MORANDO.

Es justamente sobre esta última empresa, la LUX FILM y su fundador y director Don CARLOS MORANDO, sobre quienes queremos centrar estas líneas, pues los años, los vicisitudes de los tiempos, los accidentes de la vida y los avatares de los hombres, fueron echando el triste manto del olvido sobre este precursor de nuestro cine y su interesante historia artística y personal.



Retrato de medio cuerpo de Don Carlos Morando

Nuestro protagonista

Don Carlos Morando Leveratto, nació en el Buenos Aires de 1875, hijo de inmigrantes italianos, para ser más exactos genoveses y piemonteses, quienes llegados al país se dedicaron al comercio, principalmente a los almacenes de ramos generales y de allí pasar a los almacenes por mayor, teniendo con los años uno muy importante y reconocido que se encontraba en la esquina de Maipú y Rivadavia, donde años más tarde, se instaló la recordada Veterinaria Paul, pionera en su rubro. Hoy lamentablemente ese edificio de dos plantas ya no está en pie y en su lugar se encuentra la monumental torre de una importante empresa petrolera argentina.

Su familia materna llegó a amasar una gran fortuna que prontamente se vio reflejada en propiedades varias y en el destacable amor al arte que corría por sus venas, pudiendo reunir una estupenda colección de arte compuesta por mobiliario, piezas decorativas, relojes y una pinacoteca que trascendió en fama las paredes familiares y que terminó vendiéndose, tras la muerte de Don Vicente Leveratto en un remate judicial que pudo presentar al público obras de Fader, Collivadino, Alice, Quinquela, Romero de Torres, Sorolla, Madrazo, Benlliure, entre otros.

Pero volviendo al personaje que nos congrega, Don Carlos Morando tuvo una infancia y primera juventud muy acomodada, junto a sus padres y sus tres hermanas. A los 11



Don Carlos Morando con Uniforme Militar en 1896

meses partió con ellos a Italia, en donde aprendió las primeras letras en una escuela en Génova, regresó a los 11 años para terminar aquí sus estudios en el Colegio de San Carlos. Allí, guiado por el Padre Pedemonte, que descubrió sus habilidades artísticas, estudió dibujo y posteriormente en la Sociedad Estimulo de Bellas Artes se perfeccionó en litografía.

Al llegar a sus 20 años, se produjo un hecho en la Argentina que lo tuvo como uno de sus protagonistas, y que fue muy importante para la forja de su espíritu. Por ley 3318 de 1895 el Gobierno Nacional llamó a la primera conscripción general de ciudadanos para cumplir lo que se conoció más tarde como el Servicio Militar Obligatorio. Esta movilización se inició el 12 de marzo de 1896, con 24000 soldados. De ellos 8000 fueron enviados a Pigüé, para luego ser trasladados al valle de Cura Malal Grande, donde se realizó un campamento permanente y maniobras militares, simulando un hipotético conflicto armado con Chile. Este ejercicio marcó un antes y después en la historia de nuestro ejército y se lo recuerda como la "Primera Conscripción de Cura Malal", varios de los soldados fallecieron allí y el resto fue recordado por siempre teniendo un lugar destacado en las filas de la reserva.

Morando, además de ser uno de estos soldados, tuvo una destacada participación durante las maniobras, lo cual le fue reconocido con grado militar de Capitán en la reserva. Esta experiencia le marcó para toda su vida y le generó un espíritu patriótico que anualmente renovaba, hasta muy entrado en



Don Carlos Morando recibiendo la medalla a los Héroes de Cura Malal en 1946

años, desfilando al frente de los "Héroes de Cura Malal" en las paradas militares.

De regreso del Servicio Militar, continuó sus estudios, dando una preponderante importancia a las bellas artes, tomando clases de dibujo y pintura, pasión que heredó de sus padres y que supo transmitir años después a sus hijos.

En reuniones familiares conoce a la joven Margarita Bruzzi, con quien se casa en 1900. De esta unión nacen sus dos únicos hijos, Corina (Tota) y Augusto (Toto).

Sus días los reparte entre su casa en el centro (Maipú y Rivadavia) y la Quinta familiar en la localidad de Villa Sarmiento. Esta propiedad, fue construida por la familia Leveratto en 1898 y se encontraba en la intersección de las calles Juan Bautista Alberdi y Pastor Obligado. Ocupaba una manzana entera y llevaba el nombre de Villa Paula, en homenaje a su madre. La tranquilidad del entorno y el vecindario, hicieron lentamente que las estancias en ella se fueran prolongando hasta terminar siendo la residencia permanente de Don Carlos y su familia.

La casa, ubicada en el centro de la manzana, era una curiosidad, ya que era totalmente de madera, hierros y vidrios, era desarmable y



Doña Margarita Bruzzi de Morando en 1900

había sido traída desde Inglaterra. El jardín, de muy variada vegetación se asentaba sobre una espesa alfombra vegetal, pues una regla interna familiar no permitía levantar ni una hoja del suelo, lo que creaba un microclima fantástico para el desarrollo de las plantas.

Se levanta el telón

A inicios de la década de 1910, Don Carlos, que colaboraba en *El Diario* de Láinez, se embarca en publicar una revista de tinte literario-artístico que bautizó como *ATLANTIS*.

Es en esa época, cuando los cines iban poblando los barrios de la ciudad y los pueblos de la campaña, que la atracción de Morando por las películas, pasa más allá de la mera afición como espectador.

Primeramente se acercó y tomó contacto con varias empresas norteamericanas y nacionales de importación de producciones extranjeras. Pero en ello, aunque estaba claro el carácter lucrativo de tan creciente negocio, Morando no halló la veta creativa y artística que vibraba en su ser.

A decir de él, en el cine uno podía volcar todas las particularidades y variedades del arte en todas sus facetas. Era el crisol donde se podían fundir la plástica, el teatro, la música, y cuanta expresión artista conocíamos, para brindar una pieza que pueda, literalmente, provocar y mover en el espectador todo tipo de sentimientos. Todo esto, sumado a su espíritu lírico y aventurero, más

el respaldo de una muy buena fortuna familiar, que lo diferenciaba de muchos colegas suyos que buscaban permanentemente apoyos económicos en inversores, le permitió lanzarse con todos los bríos, al mundo de la producción y dirección de películas en nuestro país.

Cerca de 1915, Morando empezó a delinear la idea básica de cómo quería encarar este proyecto. Inmediatamente descartó, la realización de películas cortas, las que en la época se denominaban "vistas", y se puso como objetivo la ejecución de un film de envergadura, sin ningún tipo de miramientos a la hora de obtener para él lo que creía mejor. Quería que la primera producción de su compañía, fuera un hito en la materia. Quería una empresa total, que realizara sus títulos en instalaciones y estudios propios, que también todo el proceso técnico, decorados, vestuarios, etc., se realizara en ella y que la amplia logística necesaria para tal producción estuviera centralizada en un único equipo.

Un tema clave era dónde ubicar las instalaciones de los estudios. Primeramente recorrió y buscó en la ciudad de Buenos Aires, pero fue lentamente descartando esto, pues entendió que los espacios y el entorno necesario tenían que tener la amplitud y disponibilidad para cualquier tipo de montaje. Además de estar lo más apartados posible de las miradas indiscretas de los curiosos. Luego de mucho buscar, se percató que la solución la tenía frente a sus ojos, o mejor dicho entre los bienes de su familia, una estancia de importantes dimensiones en el partido de San Vicente, le permitiría hacer todo lo planeado con el aditivo de una fácil comunicación con la ciudad gracias al ferrocarril. Allí comenzó una tarea faraónica de levantar un estudio, capaz de poder competir mano a mano con los mejores estudios del mundo.

Trataré de poner en palabras las características que tenía tan importante obra:

- Cinco edificios de dos pisos con doble galería cubierta en ambas plantas rodeaban una plaza de 70 por 60 metros. En ellos se encontraban Oficinas Administrativas, La Dirección, Salas de Revelado, Salas de Cubetas, Secadores, Cámara Oscura, Revisión de Cintas, Utilería, Sala de Proyección, Carpintería, Taller de Compostura, Taller Mecánico, 40 Camarines Generales y 8 Camarines para los protagonistas.

- Además contaba con: Vivienda para el Director y los Actores Principales. 12 caballerizas, Garage para 8 coches, Pista de Equitación, Sala de Ejercicio Físico, Sala de Primeros Auxilios, Escritorios, Comedores

Generales y para las figuras, Sala de Esgrima, Biblioteca, Sala de Baile y Portería. No podemos dejar de mencionar la piscina de 25 por 15 metros.

- Si algo destacaba de todo era la pieza central de la tecnología filmica de la época y que tenía el rimbombante nombre de "Galería Giratoria de Pose Cinematográfica" con 25 metros de diámetro.

Mientras ladrillo a ladrillo iba creciendo en altura y dimensiones el sueño del estudio propio, otra preocupación ocupaba la inquieta mente de Don Carlos Morando, era que argumento usar para su primera gran producción.

Contactó a varios escritores, tanto del ámbito nacional como del exterior, y durante largo tiempo estuvo en tratativas y conversaciones desde Europa, según documentación encontrada, con Eugenia Dressler. Nada de esto llegó a feliz término. Entonces fue el momento de la definición, pues las ansias del trabajo consumían el espíritu de Morando, y así toma la gran decisión, él

mismo escribiría el argumento. En este punto tenemos que aclarar que ya para esa época Don Carlos, había escrito, además de varias piezas poéticas, algunos cuentos y pequeñas piezas literarias. De su pluma, pero con claras colaboraciones de otros aun no identificados autores, surgió el libreto de esta primera gran producción de la LUX FILM.

El título con que se bautizó a esta película, podríamos decir, fue casi profético para la historia de Don Carlos, *IRONIAS DEL DESTINO*. El Fotograma Nacional, como se denominaba en la época estas producciones, fue compuesto en 40 escenas que conformaban 8 actos. Transcurría en la ciudad y en el campo, y narraba la historia trágica del amor entre una joven que fuera raptada de niña y criada entre una tropa de gitanos nómades, y un estanciero de la Pampa.

Ya con el libro en la mano se puso en marcha todo lo necesario para llevar a buen puerto el proyecto, en ello, como es de imaginar, Morando no escatimó en gasto alguno. Un



Afiche publicitario de la LUX FILM y su primera producción cinematográfica

ejemplo de esto fue el tema de los decorados. Aunque en las instalaciones construidas en San Vicente estaban destinadas y bien provistas las áreas de talleres, obviamente estas solas no podrían funcionar, con lo cual había que pensar a quienes contratar como operarios. Don Carlos quiso lo mejor y no dudó un instante en ir tras ello. Fue y contrató los servicios del Teatro Colón de Buenos Aires, quienes tuvieron a su cargo esta tarea.

Para el diseño e impresión de los afiches publicitarios, buscó a la famosísima revista *Caras y Caretas*. La realización y supervisión de todo el material fotográfico publicitario estuvo en manos de Don E. Bixio, propietario de uno de los estudios fotográficos más destacados y recordados de Buenos Aires. La operación técnica de la filmación, tema clave, fue puesta en manos de los Sres. Alfredo Buló y Arturo Alexander, éste último, además de ser uno de los mejores expertos en el país, era miembro de una notable dinastía argentinas del mundo de la fotografía y del cine.

Capítulo central en toda película es la Dirección Artística, ella fue ofrecida a nada más ni nada menos que al gran actor PABLO PODESTA. No entraremos aquí a explayarnos sobre la vasta trayectoria del reconocido Pablo Podestá como una de las mayores figuras de la escena nacional y que fue, junto a su hermano José, fundador del Circo Criollo, la gran expresión teatral rioplatense de fines del siglo XIX. Lo que sí mencionaremos es que lo unía un muy buen vínculo con

Don Carlos Morando con quien compartía, además de su faceta cinematográfica, el amor por la pintura y la escultura.

El cuadro artístico seleccionado por la LUX FILM para *IRONIAS DEL DESTINO*, estaba encabezado como protagonista principal por el propio Podestá, y como estrella femenina la Srta. MARGARITA CELESTINI. Los papeles principales y secundarios eran interpretados por: Blanca Podesta, Julio Escarpela, Francisco Bastardi, Totón Podesta, Santos Casabal, Livia Zapata, Julia Méndez, Carmen Méndez, María Cambre, Rosa Santillán, Isabel Linder, Jacinta Diana, Fausto Guerrero, Carlos Calderón, Desiderio Santillán y Miguel Palatucci.

Como interesante dato histórico-aneecdótico mencionaremos en estas líneas que tres jóvenes actores, casi niños, debutaron y actuaron en esta cinta de la mano del propio Pablo Podestá y que ello, hasta la fecha, no está registrado en ninguna de sus biografías, ellos fueron EVA FRANCO (con 11 años), PEDRO QUARTUCCI (12 años) y GUILLERMO BATTAGLIA (16 años). Llegando años más tarde los tres a ser grandes figuras y verdaderos mitos de nuestro espectáculo.

Otro aspecto que tuvieron que tener en cuenta para completar el plantel de actores, era ver quienes interpretarían a la troupe gitana. Luego de varias ideas, que iban desde simples extras a bailarines profesionales, Morando, quiso contratar a genuinos gitanos para darle más veracidad a la cinta. Y así fue que para ello acordó con un tal Jorge Traiko, en su carácter de "Jefe de los Gitanos

que residen en el pueblo de Lanús Oeste" (sic). Según el contrato el Sr. Traiko se comprometía a aportar a la filmación, una "tropa de Gitanos Húngaros", compuesta por "diez mujeres, diez varones, todos jóvenes hábiles para efectuar los bailes de usanza en su país a los efectos de reproducir en una cinta cinematográfica" (sic). Además muchas ancianas y varios niños. Para la filmación se estableció que todos ellos se trasladarían al estudio de San Vicente llevando las carpas necesarias, que les servirían de habitación también, las monturas, los carros, caballos y demás atributos que usaban para las fiestas de su comunidad.

El elenco total de la filmación se completaba con la participación especial de la bailarina clásica conocida como "LA BLANCA", de la cual, lamentablemente, no contamos con mucha información más que algunos programas donde se anuncia su actuación en varios teatros porteños y de Montevideo en las décadas del 1910 y 1920.

No quiero dejar de mencionar, para sumar a la idea de todo lo requerido por Morando para este film y la envergadura que quiso darle, que se contrataron 20 caballos árabes, 120 trajes, 8 carruajes y dos osos amaestrados con sus respectivos cuidadores entre otras cosas.

Para el acompañamiento musical de las



Vista de la filmación de la película, en ella vemos a la tribu gitana, en el centro sentado su Jefe Jorge Traiko, a su lado don Carlos Morando, y de pie con sombrero blanco a Margarita Celestini



Fotografía de la película *Ironías del Destino* (1917) en ella se ve a sus protagonistas, Pablo Podestá, caracterizado como Orfeo el Jefe de una tribu gitana, y a la Srta. Margarita Celestini como su hija Luz.

proyecciones, que se realizaba en vivo en todos los cines con una pequeña orquesta o un mero pianista, se eligió la música de la zarzuela ALMA DE DIOS de los Maestros José Serrano, Carlos Arniches y Enrique García Álvarez, estrenada en 1907 en el Teatro Cómico de Madrid.

Cine Plaza
Buenos Aires 73 — Teléfono 2 509
Empresa: ATILIO PIANTONI

HOY Viernes 2 de Julio de 1920
A LAS 21 y 15

Función con Orquesta dirigida por el profesor: Pedro Codina

Función para mayores. Pudiendo concurrir menores siempre que
vengan acompañados de personas mayores

NOCHE
Extraordinaria Función
PROGRAMA

PRIMERA PARTE
LA HUELLA
Intenso drama en 30 partes. PARAMOUNT creación del célebre
tragico japonés Sessue Hayakawa

SEGUNDA PARTE
IRONIAS DEL DESTINO
Grandioso Fotodrama Nacional en 8 actos, original de
CARLOS MORANDO
Interpretado por el matagrado y genial actor
Pablo Podestá
El drama de amor más vigoroso y emocionante que ha
producido el arte nacional

TERCERA PARTE
Conclusión de Ironías del Destino

Precios: Palcos con 4 entradas \$ 5.00
Platea con entrada > 1.00

Mañana Sábado tarde y noche
LA IMPULSIVA
por Ethel Clayton

Mañana Sábado noche y Domingo familiar
Castillo en el Aire
por Madge Kennedy

Domingo familiar y noche
LEY CONTRA JUSTICIA
por Wallace Reid

mp. «La Rápida» Rivadavia 22

Afiche anunciando la proyección de *Ironías del Destino* en 1920

Segundo acto

Así, con todo convenido y dispuesto, arrancó la filmación a mediados de octubre de 1917. Inicialmente, y de tal manera consta en todos los contratos, el rodaje estaba pensado realizarla en el término total de noventa días. Pero la realidad fue obstaculizando el andar de la producción y ésta fue alargándose por distintas causas. El clima no acompañó las ganas y los ímpetus de Morando y su empresa, grandes lluvias y días nublados no permitían tener el set en condiciones óptimas para el rodaje. Recordemos que en esa época para todas las filmaciones se utilizaba la luz natural. Esto provocó que las fechas previstas se fueran corriendo y llegaron a superponerse con otras ya previstas en el calendario teatral de Pablo Podestá y su Compañía en el Teatro Nuevo de Buenos Aires, donde representarían *La Extraña* de Gonzalo Bosch, y *El Bastón de Cipriano* del propio Podestá, y *Suprema Venganza* de Florencio Parravicini. Morando trató de solucionar esto poniendo a disposición de toda la Compañía, coches de alquiler, a muy alto costo, que los trasladarían permanentemente desde el teatro a San Vicente.

Esto fue una solución momentánea pues los problemas continuaron.

Más adelante, Podestá empezó a tener ciertos inconvenientes de salud, que le impedían trabajar, y lo postraban por varios días. Estas indisposiciones no solo afectaban su salud física, sino que también alteraban mucho sus estados anímicos y emocionales. Pocos sabían que eran los primeros síntomas de la sífilis y la locura que lo iban carcomiendo y que provocarían que al poco tiempo, en 1919, fuera declarado insano mental y lo llevaran a ser encerrado con "vigilancia permanente" hasta su muerte en 1923. Es por ello que este film fue su última aparición en la gran pantalla. Y una de sus últimas interpretaciones.

Toda esta demora acrecentaba los costos de la producción, pues además de los propios del film, existían otros de índole contractual como eran, por ejemplo, la provisión de alimentos para todo el personal. Para los actores principales, se hacía traer de las mejores rotiserías y almacenes de ultramar de Buenos Aires, manjares que envidiarían las más selectas mesas porteñas. El personal técnico y el resto de las personas involucradas en la filmación, eran alimentados por las cocinas propias del estudio las cuales se proveían de los comercios de la zona. Para la comunidad gitana, su Jefe acordó con Morando, se le suministrara diariamente, carne fresca, leche, café, galletas y golosinas.

Y así fue pasando el tiempo y muy lentamente las escenas del drama iban tomando forma y quedaban plasmadas en el celuloide. Como lentos transcurrían los días, rápido se fugaba el dinero de las arcas de Morando en cuentas que tapizaban su despacho. A esto se sumó una sorpresiva inclusión como socia del estudio de la Sra. MARIA LUISA DE CELESTINI, madre de la protagonista, que sin aportar capital monetario alguno, empezó a solicitar sumas de dinero a cuenta de futuros dividendos. Algunos rumores de la época atribuyeron esto a un supuesto romance entre la joven estrella y el Sr. MORANDO.

A mediados de febrero de 1918, tras una fuerte discusión con el Director, los Sres. Bulo y Alexander abandonan el rodaje quedando a la deriva la dirección técnica, la cual fue tomada, en un rapto posiblemente de soberbia, por el propio MORANDO. En ello se jugó el éxito o fracaso del film. Pero toda la buena voluntad y el entusiasmo puesto, no pudo suplir los conocimientos técnicos y artísticos de los profesionales renunciados. Para esta época, algunas faltas de liquidez, hizo que la LUX FILM tomara un crédito privado en términos muy poco favorables para la empresa.

De marzo a abril de 1918 se dio un segundo impulso a la filmación y se pudo de esa forma poder al fin concluir el rodaje en el mes de mayo.

Con el fruto de su esfuerzo ya terminado, Don Carlos encaró la tarea restante y de suma importancia como fue la comercialización del film. No tenemos datos que fundamenten los motivos, pero las puertas de todos los sitios, se le fueron cerrando y no conseguía lugar para su proyección. A tal punto fue esto, que varios historiadores del Cine Argentino, que registran la filmación de *IRONIAS DEL DESTINO*, afirman que la misma nunca fue estrenada o proyectada. Este dato es erróneo.

En agosto de 1919, se firmó un contrato con Wilson & Cia. (Distribuidores entre otras de las películas de Paramount) para su distribución en el ámbito de la Capital Federal y de todo pueblo que se encontrara a una hora de viaje de ella. Esta empresa lo realizó presentando al público programas que incluían una película norteamericana en primer término e *IRONIAS DEL DESTINO* en segundo. Pero ante los malos resultados este contrato se rescindió al año.

El acto final

Bien se puede suponer como acabó toda esta empresa. Nada de lo invertido se pudo recuperar, los pocos ingresos que generó su distribución se fueron en esfuerzos publicita-

rios. La socia lo fue sólo para posibles ganancias. Los acreedores aguardaban sus suculentos ingresos respaldados por las propiedades de Don CARLOS. Los proveedores, con parvas de facturas, desfilaban diariamente por su escritorio. Pero nadie se fue con las manos vacías, ni nadie pudo hacerle reproche alguno. Todas las deudas fueron cumplidas, pagadas en tiempo y forma. Eso sí a costa de cuanto bien material poseía este soñador del reino del celuloide. Los negocios fueron liquidados, los estudios desmantelados y las propiedades subastadas.

Una sola voz tenía derecho a levantarse en su contra y cubrirlo de reproches, la de la Sra. Margarita Bruzzi de Morando, su esposa, por haber perdido todo en aras de este sueño de imágenes en movimiento. Pero nunca lo hizo, el amor a este hombre y el comprender su espíritu aventurero, callaron toda palabra. Muchas veces sus familiares se reían de esta aventura quijotesca, pero ella estoica salía a su defensa.

Solo les quedó Villa Paula en Villa Sarmiento. A los 47 años este caballero de alta figura, se encontró sin nada, solo de amigos, pero con tres miradas que le brindaban amor.

Su primer pasión por la imagen lo pudo sacar de ese difícil momento, gracias a sus estu-

dios y a su habilidad para el dibujo, pudo conseguir un puesto laboral en los talleres gráficos del Ministerio de Agricultura y Ganadería de la Nación, en la calle Paseo Colón, donde por muchos años se dedicó a realizar los dibujos de plantas y animales que ilustraban las publicaciones oficiales. Este puesto, no solo le permitió sobrevivir, sino que pudo dejárselo como herencia a su hijo, quien continuó por muchos años más realizando esa silenciosa tarea de difusión por medio de su arte.

Los años transcurrieron con mucha calma, hasta diría monótonamente en su vida. Gozando solo de uno de los pocos lujos que se permitían dar, los paseos por el Delta, lugar que amaron y compartieron con su sobrina Semira, su esposo Arturo Albarracín y la pequeña Sara (Yaya). En febrero de 1956, con 80 primaveras en sus espaldas, Don Carlos se fue a descansar, y en su sueño eterno se fueron los recuerdos de sus otros sueños de celuloide, aquéllos que el tiempo olvidó y la historia ignoró, pero que perduraron en su familia, y quedaron guardados rodeados de una isla vegetal en un rincón de Villa Sarmiento, recuerdos orales junto a varias cajas de papeles, recortes, fotos, y unas viejas latas de película.



Don Carlos Morando en el Delta del Tigre (1950)



Escena final de la película *Ironías del Destino*. En ella se ve al centro de pie a Doña Gertrudis (Blanca Podesta), yaciendo en la cama Luz (Margarita Celestini) y muerto en el suelo Orfeo (Pablo Podesta)

Epílogo

Muchos años después del fallecimiento de Morando, en 1970, su familia encontró entre sus pertenencias un viejo violín que había pertenecido a su abuelo. Este (el dueño de los almacenes) se lo había canjeado por uno nuevo a un ciego que tocaba en la puerta de su establecimiento. Con él, Don Carlos aprendió de joven su ejecución y varias veces lo utilizó durante el rodaje de la película en improvisados duelos musicales con los gitanos. En su interior, su viuda e hijos descubrieron una etiqueta que decía "Nicolaus Amatus fecit in Cremona 1618". Las familias Amati y Stradivarius, fueron los más famosos *luthiers* y padres del violín moderno, es decir que poseían una reliquia musical invaluable. Al fin podrían salir de años de apremios y escaseces. Rápidamente la noticia corrió y los diarios y noticieros les realizaron extensas notas a los Morando en su casa con el violín, expertos nacionales y extranjeros se pusieron a trabajar para probar la autenticidad de la pieza. Pero entre tantos ajetreos, el violín, misteriosamente, desapareció.

Al poco tiempo, falleció Doña Margarita, y en la década de 1980 sus dos hijos quienes nunca se casaron. Hoy, una minúscula bóveda en el cementerio de Morón, guarda los restos de toda esta familia, que fueron los

verdaderos protagonistas de las **IRONIAS DEL DESTINO**.

Bibliografía:

Libros:
BLANCO AMORES DE PAGELLA Ángela **Pablo Podesta**, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967.

Periódicos y Revistas:

La Película, Buenos Aires 27 de septiembre de 1917.
Caras y Caretas, Buenos Aires octubre a diciembre de 1917 y mayo a julio de 1918.
PBT, Buenos Aires Diciembre de 1917.
Cinema, Montevideo 20 de enero de 1918.
La Nación, Buenos Aires 11 de agosto de 1970.

Archivos Documentales:

Museo del Cine Pablo Ducros Hicken
Diario La Prensa
Archivo Familia Albarracín - Vacarezza
Archivo del Autor

Testimonios Orales:

Augusto Luis Morando, 79 años, Haedo, mayo de 1989.
Semira Sara Albarracín, 82 años, Lomas de Zamora, octubre y diciembre de 2013.

ARGUMENTO

En la Pampa. La tribu nómada del cacique gitano Orfeo, está estableciendo su campamento cerca de una estancia. Augusto, joven estanciero, al pasar con el caballo junto a ellos, cae, recalcándose un brazo. Los gitanos y entre ellos la joven Luz, le prodigan sus cuidados, por lo que al otro día el estanciero, como despedida, los convida a una fiesta campesina en la que toman parte Orfeo, Luz, Roberto, hijo de Orfeo, Fátima amante de Roberto, y toda la tribu y los empleados de la estancia.

Fátima, enamorada de Augusto, trata de seducirlo con sus bailes, pero éste, enamorado de Luz no se da por aludido. Terminada la fiesta los gitanos se marchan, llevándose Luz un caballo regalo del estanciero.

En un palacete de la Av. Alvear, vive Doña Gertrudis, madre viuda de Augusto, junto a su hija adoptiva Elena. Otro personaje es Damián, viejo libertino, hermano de Doña Gertrudis, que no vive allí.

Elena y el Tío van al Teatro Colon, sorprendiéndolos un temporal. Los gitanos no muy lejos de la estancia también son sorprendidos por el temporal, que derriba una carpa lastimando a Luz.

Una noche Luz, remendando viejas ropas, encuentra en un rincón de su carromato, un vestido de nena y un medallón con cadena de oro, que se lo coloca ingenuamente.

Fátima, despreciada por Roberto que se ha embriagado, monta a caballo y huye del campamento.

El Tío Damián pasa la noche en El Royal con varios amigos bebiendo champagne y tiene que ser llevado a su casa por los excesos de copas.

Augusto, que no puede olvidar a Luz, es víctima del insomnio y pregunta constantemente por el paradero de la tribu.

Fátima, que ha llegado a Buenos Aires, va al *Armenonville* con unos estudiantes, y da tales habilidades coreográficas que los jóvenes la recomiendan para El Royal.

Los gitanos van marchando siempre, Luz, enamorada de Augusto, acaricia su caballo. Un día al pasar por un río, Roberto cae al agua y Luz que quiere ayudarlo es llevada por la corriente también. Orfeo y Licia, cooperan al salvamento pero solo pueden rescatar a Luz, Roberto desaparece para siempre.

El tío Damián asiste al debut de Fátima en El Royal. Luego se hace presentar y va a cenar en su compañía, amaneciendo de holgorio con algunos amigos.

Luz está enferma y Orfeo reúne a la tribu que baila una danza nocturna con antorchas para alejar los malos espíritus.

Augusto también está enfermo y sueña con la gitana sin abandonar la estancia pese a los ledidos de su madre.

Algún tiempo después, los gitanos, acampan cerca de la ciudad y Luz sale a decir la buena ventura. Cansada de caminar se sienta en el umbral de una puerta, que es donde vive el viejo Damián. La encargada de la casa, invita a Luz a entrar a la casa, y ya en el interior, Damián, ayudado por la vieja, pretende ultrajarla, pero no lo logra porque Luz se defiende con un puñal.

Esa noche llegan Fátima y Damián a la casa encontrándose allí a Luz, el viejo las azuza y las hace pelear hasta que Fátima le clava un puñal a Luz y huye.

Acude la Asistencia y es llamada Doña Gertrudis, quien al llegar y arrodillarse junto a la gitana herida, descubre el medallón y reconociendo por el a su hija perdida hace años, la cubre de besos, cayendo desfallecida.

En la sala de la Asistencia Pública, Doña Gertrudis refiere como debido a la negligencia de una sirvienta, había desaparecido su hijita Luz que ahora recupera.

La gitana es llevada a la casa de Doña Gertrudis a donde llega también Augusto enterado del hallazgo de su hermana. El encuentro es conmovedor y Luz, al ver que va a morir, pide sea llamado Orfeo y muere.

Llega Orfeo, en medio de la desesperación de los presentes y al ver que Luz ha muerto sufre un ataque al corazón cayendo inerte junto a la gitana.

Fernando Quevedo Orden
Historiador

UNA PROPUESTA RIOPLATENSE FOLLETINES ILUSTRADOS Y NOVELAS COLECTIVAS EN CARAS Y CARETAS (fines del siglo XIX y principios del XX)



Primer y última entrega de "El Paraguas misterioso", Caras y Caretas (Bs. As.), Nº 312 y 325 de 1904

Ana María Risco

Entre fines del siglo XIX y el primer Centenario de la Revolución de Mayo, el ámbito cultural argentino se encuentra dominado por las polémicas suscitadas en torno a la cuestión nacional y por el impacto de las transformaciones socio-estructurales producto de la intensa inmigración. Dichas polémicas tienen como escenario documental el terreno del periodismo, tal como sucede con los debates sobre el arte nacional en las páginas de *La Ilustración*

Argentina (segunda época).¹ Asimismo, en esta época se produce un progresivo desarrollo económico, modernizador y de avances tecnológicos significativos para el ámbito periodístico ilustrado, testimoniado en la ampliación de la tirada de ejemplares de *Caras y Caretas* de Buenos Aires, que pasa de publicar 15000 revistas en 1904 a 110700 en 1910, hecho que convierte dicha publicación en uno de los medios gráficos de mayor venta en la Argentina.²

En este mismo terreno periodístico-cultural, se configura una zona de indeterminación, letrada y popular, perceptible en la sección de los folletines transmitidos por los periódicos y revistas decimonónicas, los que se atribuyen la tradición de su edición en Argentina. Hacia fines del siglo XIX, no sólo la prensa diaria reserva un espacio especial para las publicaciones por entrega. Las revistas ilustradas se muestran interesadas en su contenido y, teniendo como modelo los antecedentes de los periódicos y revistas literarias precedentes, dedican páginas exclusivas al folletín, acompañando el texto con ilustraciones intercaladas.

Según Eduardo Romano, la conjugación verbal e icónica³ en las revistas ilustradas se torna cada vez más frecuente de acuerdo con los avances técnicos de las imprentas en el plano internacional y el crecimiento económico de las empresas locales que modernizan sus imprentas mejorando la calidad de las imágenes reproducidas a gran escala.⁴

En este sentido, es ilustrativo el proyecto de *Caras y Caretas* (1890) de Montevideo que se continúa con modificaciones en la revista homónima de Buenos Aires (1898), lo que posteriormente se trasladará a *Fray Mocho* (1912).⁵ En las revistas mencionadas, las publicaciones por entrega se presentan acompañadas por imágenes que ilustran su contenido, no sólo de modo decorativo. Claramente se combinan dos lenguajes, el gráfico y el literario, en una sección aparentemente orientada hacia el gusto popular, en el sentido de una mayoría de lectores calculada por el número de suscripciones y de ventas. Geraldine Rogers, siguiendo a Jesús Martín Barbero, sostiene que en esta época, teniendo en cuenta las transformaciones lectoras producidas por la incipiente industria cultural, no puede pensarse lo "popular" separado de lo masivo.⁶

En la combinación gráfica y verbal, las historias ilustradas muestran una tensión entre las ediciones de libros y revistas infantiles, cuyo antecedente argentino estaría representado por *La Ilustración Infantil* (1886),⁷ y las historias ilustradas para adultos como reminiscencia de edades históricas pasadas.⁸ La función didáctico-moralizante no sólo está orientada por la educación religiosa, sino también cívico-nacional para ambos tipos de destinatarios (niños y adultos).

En este punto, Eduardo Romano percibe la persistente resistencia de la crítica a considerar el aspecto didáctico, lúdico y placentero de las imágenes, rechazo que perdura en la actualidad en ciertos círculos

letrados, a pesar de los avances de un sector de investigadores que demuestran los "alcances cognitivos de las imágenes, desde las pinturas rupestres hasta los videojuegos".⁹

En esta misma época, Romano identifica, por un lado, el crecimiento del interés editorial por incluir ilustraciones artísticas en las tapas de los libros y la proliferación de publicidades estéticamente elaboradas; y, por otro lado, una primera "etapa de acople" entre lo icónico y lo verbal, que sucede de modo simultáneo en las revistas ilustradas, en el cartel, en la inclusión de la fotografía en la prensa, en el cine y en el desarrollo de la historieta.¹⁰ Se otorga mayor significación al empleo de la fotografía (sobre todo a principios del siglo XX), del dibujo y de las ilustraciones, superando su concepción como meros elementos decorativos. En este sentido, según Szir, el empleo de la fotografía por su alto valor informativo constituye una novedad en las páginas de *Caras y Caretas* de Buenos Aires: "Fue *Caras y Caretas* la publicación que hizo un uso masivo de las imágenes fotográficas ofreciéndolas como evidencia visual de la actualidad política, social y cultural, confiando en su capacidad informativa (...)".¹¹

La búsqueda de nuevos públicos y del mantenimiento de su interés evidente en Francia entre 1830 y 1910, tal como recuerda Romano,¹² también se manifiesta en Argentina, pero como fenómeno de un mercado de precaria constitución, recién a partir de las últimas décadas del siglo XIX, situación combinada con el auge de la industria del espectáculo (circos, sainetes, etc.).¹³ Para este autor, "la estrategia de acompañar colaboraciones literarias con dibujos y reservar las fotos para la información de actualidad, provenía de los modelos europeos y fue respetada por nuestros semanarios ilustrados".¹⁴

Para otros estudiosos, los modelos de revistas ilustradas en que se basa *Caras y Caretas* de Buenos Aires son fundamentalmente extranjeros. Entre dichos modelos se encuentran no sólo los semanarios europeos (*Punch*, *Le Rire*, *Simplicissimus*, *Madrid Cómico*, *Blanco y Negro*), sino también los *magazines* norteamericanos como *Munsey's*, *Cosmopolitan*, *Harper's Weekly*, de acuerdo con el nuevo modelo de periodismo establecido por Joseph Pulitzer que combina ideales progresistas y contenido entretenido.¹⁵

En el contexto del periodismo ilustrado rioplatense, Romano identifica como antecedentes el periodismo satírico iniciado a principios del siglo XIX, continuado con

cesura durante la época de Juan Manuel de Rosas y desarrollado con mayor énfasis a partir de los proyectos editoriales constituidos después de Caseros a partir de 1853: *El Mosquito*, *Don Quijote*, *La Ilustración Sud-Americana*, *Buenos Aires Ilustrado*, *La Ilustración Argentina*, *Buenos Aires*, *La Revista Social Ilustrada de Literatura y Bellas Letras* y los almanaques artísticos de principios del siglo XX.¹⁶

Por su parte, Sandra Szir sostiene que, para rastrear una evolución de la prensa ilustrada en Argentina, es necesario diferenciar entre aquellas publicaciones de carácter general y las estrictamente ilustradas por su alto contenido de imágenes. Entre las primeras se incluyen ilustraciones estandarizadas, propias de los avisos comerciales e industriales que se reiteran en cada entrega y en la mayoría de los periódicos. Las imágenes impresas provienen de clisés comprados en Europa. En este grupo ingresan diarios de la primera mitad del siglo XIX, como *La Gaceta Mercantil* (1823-1851). Entre las segundas se destacan las revistas ilustradas propiamente dichas que integran palabras e imágenes combinando lenguajes diversos y técnicas complejas para su impresión conjunta en la misma página de textos y dibujos artísticos y, en ocasiones, fotografías. En este grupo ingresa *La Ilustración Argentina* (1853).¹⁷

La cuestión de si la revista *Caras y Caretas* continúa o reemplaza a *Don Quijote* (una continuidad aparentemente fundada en compartir ilustradores, en la colaboración en ambas de José S. Álvarez y en el empleo del estilo francés de los dibujos satíricos) ha sido abordada y resuelta por Geraldine Rogers en términos de competencia y reemplazo. Rogers demuestra que *Caras y Caretas* comienza su auge cuando declina *Don Quijote*. Las diferencias entre ambas publicaciones se basan, fundamentalmente, en la alineación con la política estatal de la revista de Eduardo Sojo y su declinación motivada por su escasa rentabilidad (evidente en la continua lucha con los suscriptores); por su parte, la fórmula exitosa de *Caras y Caretas* se apoya en la publicidad.¹⁸ Rogers analiza con detenimiento el enfrentamiento y las polémicas protagonizadas entre ambas revistas por la competencia.¹⁹

Eduardo Romano²⁰ y Geraldine Rogers²¹ señalan semejanzas entre los proyectos editoriales de la primera versión de *Caras y Caretas* aparecida en Montevideo entre 1890 y 1897 y la publicada en Buenos Aires desde 1898. Nuestro trabajo focaliza un punto en común entre estas publicaciones, en la sección de folletines: la propuesta de

novelas colectivas, proyecto lúdico similar, a su vez, al de *Madrid Cómic* con "Las vírgenes locas" (1886).²²

Folletines y cultura del entretenimiento, una preferencia popular

El éxito de la publicación de folletines en la prensa diaria a fines del siglo XIX demuestra una preferencia del público lector por el entretenimiento. Los famosos folletines de Eduardo Gutiérrez y sus adaptaciones circenses delimitan un gusto por las historias de bandidos y policiales que revela un interés por lo que se consideraba sensacionalista, pero, fundamentalmente, por la aventura. Sin embargo, los folletines del tipo cultivado por Gutiérrez no son los que proliferan en la prensa cotidiana ampliamente practicada en distintos puntos del país.

Según Romano, los folletines que difunden los diarios, en su mayoría reproducciones de novelas extranjeras, corresponden a un sector de la producción literaria fuertemente resistida por la crítica local. Las selecciones apuntan no a Dumas, Dickens y Balzac, sino más bien a Montepin, Paul de Kock, Eschich o Fernández y González.²³ Sin embargo, de acuerdo con nuestra investigación sobre el tema, consideramos que esta afirmación de Romano debe matizarse, ya que, al repasar las páginas tanto de diarios de las provincias como de las capitales argentina y uruguaya, encontramos una diversidad de autores cuya selección depende de la política literaria de cada medio periodístico, lo cual permite la convivencia de material heterogéneo de compleja clasificación.

La incorporación de la sección de folletines en *Caras y Caretas* de Buenos Aires coincide, según Rogers, con una estrategia de mantenimiento del público ante la creciente pérdida de interés en las revistas ilustradas, en las cuales la fotografía ya no resulta una novedad desde su adopción por los diarios a partir de 1904.²⁴ Ese mismo año, los responsables de *Caras y Caretas* deciden la publicación de folletines acompañados con ilustraciones. El primero que se publica corresponde a una reedición de *La Pesquisa* de Paul Groussac, originalmente aparecido en 1884 en el *Sud-America*.²⁵

Sin embargo, la novedad de combinar el relato por entregas con imágenes producidas exclusivamente por algún dibujante o artista plástico por encargo o bien reproducidas a partir de ediciones europeas o norteamericanas, ya había sido puesta en práctica por *La Ilustración Sud-Americana* (1892). Según Romano, esta publicación se comprometía a incluir "novelas ilustradas" entre sus reformas.²⁶

Por otra parte, se destaca el interés de *Caras*

y *Caretas* por una sección de relatos por entrega, en la que conviven textos nuevos y reproducciones de novelas exitosas, firmados por autores nacionales e internacionales, en su mayoría contemporáneos. Rogers afirma que en 1905 esta revista continúa publicando numerosos folletines de diverso tenor -"misterio, policiales, históricos y sentimentales".²⁷ Sostiene, además, que "El inicio de la serie en 1904, de manera simultánea a la pérdida de exclusividad en la oferta de fotografías, da cuenta del funcionamiento del semanario en un campo periodístico dinámico e interdependiente".²⁸

La importancia vital de publicar conjuntamente folletines e imágenes queda testimoniada en el caso de Horacio Quiroga a quien se le solicita acompañar sus colaboraciones con ilustraciones de Maitland.²⁹

Dos novelas colectivas en revistas ilustradas rioplatenses. Entretenimiento autoral

La iniciativa de *Caras y Caretas* de Buenos Aires de incorporar en 1904 folletines como material de lectura se complementa con una propuesta experimental: la de publicar en dicha sección una novela colectiva, con el título *El Paraguas misterioso*, que constaría de trece capítulos en trece entregas a cargo de trece escritores diferentes convocados a tal fin. Tal como lo señalan Romano y Rogers,³⁰ esta propuesta lúdica no es original, ya que su antecesora uruguaya había llevado a cabo una experiencia similar el primer año de su edición en 1890 con la publicación de la serie *Por seguir a un galgo*.³¹

Asimismo, Julio Imbert señala que la iniciativa de dicha publicación tiene sus antecedentes en el *Madrid Cómic*, reconocido en el último capítulo de *El paraguas misterioso*, a cargo de Gregorio de Lafferrere. Allí se menciona *Las vírgenes locas* de la revista madrileña.³² Además, Imbert recuerda como precedente local *Un ramo de flores* (1880), novela firmada por C.E.B. Monsalu, seudónimo que reúne las primeras letras del apellido de tres autores conocidos: Carlos Monsalve, Eduardo Sáenz y Benigno Lugones.³³

Con respecto al antecedente español, el 8 de mayo de 1886 en su número 168, el *Madrid Cómic* comienza la edición de la novela colectiva *Las vírgenes locas*, con las mismas condiciones lúdicas mencionadas, circunstancia anunciada en el prólogo a cargo de su director, Sinesio Delgado. La diferencia entre esta publicación y las rioplatenses mencionadas radica en la

carencia de imágenes que acompañan el texto novelístico madrileño en cada entrega. En las palabras del prólogo, Delgado menciona la intención y el objetivo lúdico de publicar una novela "sin género ni plan determinado",³⁴ cuyos capítulos estarían escritos por diversos autores con la condición de complicar la trama para que sea resuelta en la próxima entrega por otro escritor. Empleando un tono de tipo confesional, el prologuista se lamenta de la pesada tarea que le toca en el reparto de labores asociadas con esta creación colectiva: la de elegir el título de la novela y la de elaborar su prólogo. Elegido el título al azar con la idea de complicar a los futuros autores, Delgado menciona a quienes ha desafiado a participar de lo que él considera una suerte de juego de ingenio: Seliés, Pérez Galdós, Pereda, Picón, Alas, Taboada, Ramos Carrión, Segovia Rocaberti, Aza, Palacio, Gil, Matoses, Palacio Valdéz, Luceño y Estremera. Este listado aparece incompleto como una promesa que se concretará de acuerdo al desarrollo de cada capítulo. El orden del encargo pareciera estar decidido arbitrariamente por el mismo Delgado: "Yo me encargo de evitar que unos y otros puedan ponerse de acuerdo, reservándome la elección del que ha de continuar, hasta el momento preciso de la publicación del artículo".³⁵ Por medio de esta estrategia, se garantiza la sorpresa tanto del público lector como de los propios autores quienes permanecen a la expectativa de lo que desarrolle cada escritor.

Por seguir a un galgo

En la sección "Menudencias" del número 4 correspondiente al 10 de agosto de 1890, los encargados de *Caras y Caretas* de Montevideo revelan una idea que tiene como único fin agrandar y entretener al público lector: la publicación de una novela colectiva, cuyos capítulos serán escritos por encargo por siete autores diferentes: "Se trata de publicar una novela sin plan fijo, y escrita por siete plumas diferentes".³⁶ Como puede observarse, la estrategia lúdica es similar a la de *Madrid Cómic*, modelo que no se menciona ni se reconoce en este anuncio. Sin embargo, se diferencia del plan de ésta, así como el de su homónima bonaerense, en que los capítulos no están limitados al número de sus autores, sino que estos autores irán rotando en la escritura de nuevos capítulos de acuerdo con el orden original. De este modo se asegura una continuidad creativa hasta alcanzar una cantidad de 21 capítulos.

Se menciona a los escritores convocados: Daniel Muñoz, Samuel Blixen, Alfredo Duhau, Ricardo Usher Blanco, Enrique



EL PARAGUAS MISTERIOSO

(Novela en colaboración. — El próximo capítulo será escrito por doctor José Luis Murature)

CAPÍTULO III

EL PARAGUAS HACIENDO DE LAS SUYAS

Pero no negar no es asentir. Volvió a mirar la tela del paraguas, esta vez e n menos estupefacción, como que acababa de sacarse con su t-ómula m-ano la capa de telarañas que parecía tener sobre sus ojos, y, girándose en torno, los detuvo sobre los i-acundos del *Caballero de la Dama Blanca* y los impenetrables de Vergüenza.

—Y bien!—prorrumpió el hombre misterioso.—¡Hablad! ¿Qué esperáis?

—Que se me alivie el dolor de las orejas, dijo Nerprun que ignoraba que en aquellos cartilagos yacían siete inyecciones.—No sé quien diablos puede estarse acordando en este momento de mí, de esta manera.

—El o no hace al caso. ¡Hablad!

—Antes de hacerlo,—replicó el representante popular,—necesito estar seguro de que la libertad más completa ampara la expresión de mis ideas.

—Más completa,—afirmó Vergüenza.—¡Hablad!

—¡Hablad!

—Y bien,—dijo Nerprun, con el compás de espera que le era peculiar en los párrafos inde isos de su oratoria caracoleada y profusa.—Yo necesito recapitular un tanto, quiero decir, ir mar de atrás la exposición de los hechos.

Vergüenza recordó con un movimiento expresivo al *Caballero de la Dama Blanca* que él había garantizado la vida del infeliz prisionero en aquel sitio.

Y el *Caballero de la*, se mordió el labio en señal de convencimiento, aunque forzado, y esperó.

Nerprun dijo entonces, llevándose el pañuelo a la oreja izquierda:

—Sí; yo sa ía en aquel instante de la Cámara. Acababa de pronunciar un discurso a favor de Sáez del Río para que venga sin demora a ocupar la dirección de nuestra facultad de filosofía y letras; los demás diputados no atinaron a sorprender en m estilo el estilo del maestro y estallaron en irrupción horrenda; salí luego a la calle donde me recibí el aura popular que de continuo acaricia la cabellera y la personalidad de mi colega el socialista; y hasta recuerdo que algunos íntimos me hablaron de un complot tramado en mi contra por Eduardo Ladislao H imberg y losé Ingegnieros, denuncia que desdené incrédulamente haciéndoles presente que yo no había intervenido ni en el dec eto in-consulto de Casares sobre el Jardín Zoológico ni en el artículo de Emilio Becher titulado «El médico imaginario» y publicado recientemente no sé donde. Luego, prosiguió Nerprun, llevándose el pañuelo a la otra oreja, ¿qué más me aconteció? ¡Ah! ¡Va recuerdo! Os acercásteis al llegar a la esquina de Defensa y me invitasteis a subir a un coche...

—¡Jesucristo!—interrumpió el *Caballero de la Dama Blanca*, haciendo estremecer la gran linterna y el paraguas misterioso.

—¿Qué os ocurre?—preguntó la dama con una emoción mal comprimida.

—¿Qué pasa? ¿Qué he dicho?—balbuceó Nerprun.

—Ah ¡Dios mío!—prosiguió el *Caballero* con voz más apacible. Señora Vergüenza, me lo hubieráis recordado... ¡El coche! ¿Qué desventura!

—¿Eh?

—¡Sí, pues! Desde anoche está a la puerta, como el famoso pieo de gas que dejó abierto Picaporte. ¿Queréis bajar, digo, subir, señora Vergüenza y abonarlo? Tomad mi cartera.

Vergüenza hizo presente al *Caballero* que ella no había tenido nunca contacto con cocheros. El *Caballero* entonces tocó el timbre de sonido estrafalario y al primer individuo que acudió, de los tres que tenía a su servicio, entrególe catorce pesos con ochenta centavos dándole ciertas órdenes en voz baja.

Nerprun, más dueño por instantes de sí mismo, aprovechó un movimiento de Vergüenza hacia el resplandor de la linterna para hundirle su mirada escrutadora a través del antifaz, mientras le decía en voz muy baja y casi seductora.

—¿Quién es la enmascarada?

El *Caballero de la Dama Blanca*, rehecho de la sacudida y del misterio incidente alcanzó a percibir la interrogación de Nerprun, y volviéndose hacia él, livido de cólera, le fatigó las doloridas orejas con este grito:

—¡Infeliz! ¿Qué habéis dicho?

Pero Nerprun diputado al fin, contestó serenamente:

—¿Yo? Repetía el título originario de una comedia de Duhau. ¿O preferís que le hable a esta señora de *Revolucion en Chulampó*?

Vergüenza confirmó que ninguna otra frase le había sido dirigida en el breve intervalo, y restablecida la aparente calma, Nerprun prosiguió así:

—Llegados a esta casa...

—Y bien; ¡basta!—rugió el *Caballero de la Dama Blanca*. ¿Qué pretendéis con reeditar estos capítulos?

—Elaborar el mío,—contestó Nerprun con cierta lemnidad cómica, recordando que el procedimiento de hacer como que se trabaja se lo había aprendido a su colega Varelita Ortiz.—Llegar a lo que me interesa personalmente. Invoco vuestra promesa de dejarme hablar, por lo demás.

—Tiene razón,—dijo la dama.

—Y bien, hablad. Seguid.

—Aquí,—prosiguió Nerprun,—he sido víctima de algo extraño. Vuelto en mí—y otra vez llevó el pañuelo a sus apéndices laterales como si le sangraran,—vuelto en mí, me habéis abierto esta negra sombrilla como si tronara, me habéis recitado un cimen en las dos /a; y dale que dale con Goy-cochea, personaje del que se ha ocupado Antonio Montecavaro en el primer folleto de «Diario Nuevo» y ahora vos; y a quien yo —os lo declaro— solo conozco por livianas y literarias referencias.

—¿Pero os obstináis todavía? ¿exclamó, vociferó el *Caballero de la Dama Blanca*? Queréis poner a prueba el resto último de tranquilidad que me reservo? Os juro que a ínsis ir en vuestra bellaquería...

—Vos sois el bellaco,—replicó Nerprun, al intentar de todos modos hallar un delincuente donde solo existe un diputado.

—De modo que os decís inocente después de la prueba irrefragable, única...

—¡Soy inocente!

Entonces ocurrió una cosa vertiginosa y terrible.

El *Caballero* enarboló el paraguas misterioso, cerrándolo de un golpe, sobre la cabeza de Nerprun; pero éste, rápido se lo arrancó de un manotón que fue zar-pazo y al retroceder para descargarlo con su h-r-cúlea fuerza de hijo de boticario, tropezó con la linterna, y, ciego de ira y de su luz, dejó caer el nervudo brazo en la espan-able tiniebla, una y des y muchas veces, en remolino, en punta, en flanco y de cabeza, como un atacado del mal de San Vito que hiciera esgrima con mil sierpes en el fondo de un abismo.

Un ¡ay! rasgó la tiniebla de improviso. Un ¡ay! de alma temenina que súbitamente es separada de su vestidura. ¡El diputado acababa de herir mortalmente a la Vergüenza!

El *Caballero de la Dama Blanca* que se arrastraba como voluminoso reptil desde el comienzo del embate para eludir los golpes de aquella furia indómita, dió por fin con la puerta de salida, y, cual un corcel que rompe las ligaduras, huyó, huyó despavorido. Un transeunte le asió fuertemente por el brazo tomándolo por un criminal *infraganti*.

—S ítadme —gimió el *Caballero de la Dama Blanca*.

—Me pertenecéis. Quién sois?

—El *Caballero de la Dama Blanca*. ¿Y vos?

—Un periodista que os aprovechará sin dardaros: Soy José Luis Murature.

DAVID PEÑA.



Dib. de Giménez.

Lemos y José Artal. Por su parte, aunque no se lo explicita, Eustaquio Pellicer también participa de algunos capítulos.

Otra diferencia con la propuesta de *Madrid Cómico* reside en el modo de selección del título de la novela. El relato presupone una reunión grupal con el cuerpo de autores convocados por los editores de la revista y el establecimiento de reglas mínimas, así como la decisión de echar al azar la selección del título: se sugiere a cada escritor escribir una frase que pudiera funcionar como título de la novela en un trozo de papel, luego se los dobla y se reúnen todos los trozos, colocándolos en un sombrero. Se selecciona a ciegas uno de estos trozos, el cual resulta ser finalmente el título elegido: "Por seguir a un galgo". Este procedimiento se presenta como justificación del arbitrario título y del tema inicial que condiciona el desarrollo de la novela.³⁷ Del mismo modo, por medio del sorteo, se decide el orden de escritura de cada autor. Así queda planteado el improvisado y flexible plan novelístico:

"Capítulo primero: José Artal, —Capítulo segundo: Samuel Blixen. —Capítulo tercero: Daniel Muñoz. —Capítulo cuarto: Alfredo Duhau. —Capítulo quinto: Ricardo Usher Blanco. —Capítulo sexto: Eustaquio Pellicer. —Y capítulo séptimo: Enrique Lemos, volviendo el señor Artal con el artículo octavo y siguiendo los demás señores en el mismo orden hasta la terminación de la novela, que constará de veintidós capítulos, si Dios nos dá salud á todos".³⁸

Se anuncia, además, que cada entrega incluye ilustraciones a cargo de Charles Schütz, uno de los principales dibujantes de la revista.

En cuanto a la condición de dificultar la trama para el escritor que debe continuarla en el capítulo siguiente, la similitud con el juego de *Madrid Cómico* resulta evidente: "Las condiciones en que se va a escribir la novela *Por seguir a un galgo*, amenazan con grandes torturas de ingenio a sus autores pues cada uno de ellos pondrá especial cuidado en hacerle difícil la continuación al que deba escribir después".³⁹

Los últimos párrafos se dirigen al público garantizando la diversión y el entretenimiento en la puesta en juego del ingenio de los escritores desafiados, en el momento íntimo de su producción literaria.

En el número cinco de la revista, correspondiente al 17 de agosto de 1890, comienza la publicación de la novela anunciada, pero con un cambio de última hora aclarado en la sección "Menudencias".⁴⁰ Se incorporan al proyecto colectivo de novela dos escritores conocidos del ambiente literario uruguayo: Luis Cardoso Carvallo y

Rafael Fraguero. El primero de éstos es el autor del primer capítulo, quien sustituye a José Artal, anunciado el día anterior. Estos cambios de último momento ponen en evidencia la improvisación de tal proyecto.

El primer capítulo se titula "Donde aparece el galgo", cuyo texto se despliega en tres columnas completas en la página 35 y la primera mitad de la primera columna de la página 38. El capítulo se encuentra encabezado por el dibujo de un galgo enmarcado en una suerte de pergamino desplegado. Esta imagen se constituye en el encabezado de las entregas siguientes.

En las páginas 36 y 37 se despliega la sección "Variedades", consistente en viñetas humorísticas de gran tamaño. El texto de la novela aparece así recortado por el humor de las páginas intercaladas con "Variedades".

La novela se presenta muy atractiva gráficamente, ya que incorpora entre sus columnas los grabados ilustrativos de Schütz, intercalados con el texto. Se trata de pequeñas viñetas sin marco, cuyo recuadro se encuentra delimitado por una sombra ambiental que representa un fondo de escena. El tamaño reducido de estas viñetas contrasta con la sección "Variedades" que interrumpe el relato. Estas interrupciones confirman la exigencia de una lectura dinámica, capaz de reconstruir el rompecabezas de las notas periodísticas, ya acostumbrado al quiebre de la sucesión lineal de la noticia o del artículo en la prensa diaria, buscando su continuación en columnas fragmentadas y recortadas por diversos textos.

Las imágenes de Schütz representan escenarios y situaciones cuyo ambiente es el conventillo de Don Ignacio. Como puede observarse, apunta a una realidad social concreta, la de los inmigrantes y la pobreza de la periferia. Así como los ambientes irán cambiando según la creatividad de los escritores, la historia se torna policial.

En los capítulos siguientes se mantiene la misma diagramación de textos y dibujos intercalados, todos ellos a cargo de Shütz. Excepto la última entrega de la serie, en el número 24 de la revista correspondiente al 28 de diciembre de 1890, que promete continuidad, pero que se interrumpe sin mayores explicaciones. Se trata de los capítulos 10, 11 y 12, escritos por el mismo Eustaquio Pellicer. La particularidad de dicha entrega reside, primero, en que el director de la publicación escribe tres capítulos seguidos y los publica a todos en un mismo número; y segundo, en que las ilustraciones de este número cambian radicalmente de estilo. Los estilizados diseños de Schütz son reemplazados por dibujos de trazos toscos y

gruesos que simulan inexperiencia plástica, y representan imágenes elaboradas por manos infantiles. Todos estos dibujos aparecen acompañados con la firma de Pellicer. La inversión de roles y de tareas entre Schütz y Pellicer forma parte de la broma por el día de los inocentes que anima el número completo. Schütz escribe con un español plagado de galicismos la nota "Zig-Zag", de la que habitualmente está encargado Pellicer. A su vez, el director realiza la mayoría de los dibujos de dicho ejemplar, suplantando a Schütz en dichos espacios.

Luego de esta última entrega no se publican otros capítulos de la novela colectiva, a pesar de prometerlos en su inacabado "continuará".

El paraguas misterioso

Al igual que su antecesora uruguaya, la versión bonaerense de *Caras y Caretas* emplea la misma sección "Menudencias" correspondiente al número 311 del 17 de septiembre de 1904 para anunciar la publicación de una novela colectiva. El escueto aviso no brinda más detalles que los nombres de sus autores y de los capítulos a su cargo en el orden previsto de su publicación:

"El Paraguas Misterioso: En el próximo número aparecerá el primer capítulo de esta novela, firmado por el doctor Eduardo L. Holmberg.

A dicho primer capítulo seguirán otros doce, obra respectivamente de los señores: doctor José Ingenieros, doctor David Peña, doctor José Luis Murature, doctor Severiano Lorente, José Luis Cantilo, Diego Fernández Espiro, doctor Carlos Octavio Bunge, Alberto Ghirardo, Roberto J. Payró, doctor Enrique del Valle Ibarlucea, doctor Manuel Cares y Gregorio de Laferrere".⁴¹

Tal como promete el anuncio, en el número siguiente la revista publica el primer capítulo de *El paraguas misterioso*, con dibujos de Cándido Villalobos. Además, como parte de los folletines de *Caras y Caretas*, este mismo número incluye la reproducción de *La última pesquisa* de Arthur Conan Doyle, con ilustraciones de Pérez y Giménez. De este modo, en una misma edición, la revista apuesta por la entrega de una propuesta lúdica de orden local y de una novela exitosa de procedencia internacional. En ambos casos, los dibujos son exclusivamente elaborados por artistas plásticos –no se trata de simples reproducciones de ilustraciones ajenas– y su autoría es reconocida por medio de la inclusión de la firma del artista.

Todos los capítulos de *El paraguas misterioso* están encabezados con un dibujo cuyo

absurdo pone de relieve el afán lúdico de la empresa. Dicha imagen consiste en una representación de la gran esfinge de Gizeh con un paraguas negro desplegado cubriendo su cabeza, cuyo rostro esboza una leve sonrisa. De este modo, el encabezado reproduce el procedimiento de enmarcar diferenciadoramente el texto, ya empleado por su antecesora de Montevideo con la ilustración del galgo.

A diferencia del proyecto de novela colectiva emprendido en Montevideo, cuyos dibujos pertenecen solamente a Schütz, las ilustraciones de los capítulos de la revista bonaerense están a cargo de artistas plásticos diferentes. Algunos de ellos llegan a ilustrar dos o tres capítulos, sin llegar a predominar ninguno en particular.

El primer capítulo se titula "El diputado Nerprun" y su autoría pertenece a Eduardo L. Holmberg,⁴² tal como se anticipa en el anuncio del día anterior. El único dibujo, además del encabezado, que presenta esta primera entrega corresponde al español Cándido Villalobos. Se encuentra entre las dos grandes columnas en las que se despliega el texto, recortándolo, y representa una escena con dos personajes en actitud animada señalando un paraguas negro plegado. Al igual que la propuesta novelística de su antecesora uruguaya, la preferencia por el policial y el misterio resulta evidente ya desde el título.

Los demás capítulos reiteran esta diagramación (un dibujo intercalado entre las columnas textuales más el encabezado), la que constituye, tal como puede verificarse, otra diferencia visual sustancial con la propuesta montevideana.

Cabe señalar el predominio de ilustradores españoles, entre los que se encuentran Juan Carlos Alonso, José María Cao, Francisco Fortuny, Cándido Villalobos, además de algunos dibujantes argentinos (Alberto Arnó) y uruguayos (Aurelio Giménez, quien también fue ilustrador de la revista montevideana).

Observación final

Una particularidad que comparten las novelas colectivas de *Caras y Caretas* en sus dos versiones, la montevideana y la bonaerense, es que en todos los capítulos, las ilustraciones y dibujos pertenecen a artistas plásticos contratados o que pertenecen al cuerpo responsable de la publicación. Esta particularidad resalta la importancia para la época de las firmas tanto de los autores literarios consagrados como de los artistas plásticos y dibujantes, a quienes se reconoce por igual la labor creativa.

Entre las diferencias perceptibles entre ambos proyectos, cabe destacar la particular articulación gráfica y verbal. En el caso de *Por seguir a un galgo*, los estilos literarios de cada uno de los capítulos son diferentes, agudizando el ingenio de cada escritor responsable de su entrega. Esta diferencia estilística no se acompaña en el plano visual, ya que predominan las ilustraciones de un solo dibujante, Schütz, cuyo estilo es aparentemente satirizado en la última entrega por el mismo Pellicer.

En cambio, en *El paraguas misterioso*, a cada estilo literario corresponde un estilo artístico diferente, de modo que las representaciones son variadas y heterogéneas llevando a su máxima expresión la intención lúdica, que implica un desafío tanto para escritores como para artistas plásticos. El único dibujo que se mantiene invariable es el del encabezado.

Como puede observarse, las nuevas propuestas artístico-literarias articuladas en las publicaciones estudiadas muestran la configuración de un público lector amplio al que no sólo se busca conquistar con las atrayentes y entretenidas revistas ilustradas, sino que se le exige un nuevo modo de leer que sintetice en su mente un mensaje que articule la dialéctica entre la imagen y la palabra plasmada en la página impresa.

Bibliografía:

Fuentes primarias:

Colecciones de las revistas *Caras y Caretas* de Montevideo y de Buenos Aires disponibles en la Biblioteca Nacional de Argentina, en la Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín (Alemania) y las versiones digitalizadas en la Biblioteca Nacional de España.

Fuentes secundarias:

AAVV *El paraguas misterioso* (edición a cargo de Julio Imbert), Rosario, Ameghino Editora, 1998.

DELGADO Sinesio "A guisa de prólogo" *Las vírgenes locas, Madrid Cómico*, n° 168, 8 de mayo de 1886, p. 7.

IMBERT Julio "Nota preliminar" en AAVV *El paraguas misterioso*, Rosario, Ameghino Editora, 1998.

PENALVA Joaquín Juan "Leopoldo Alas Clarín y el autor de *Las vírgenes locas*, Octavio Ortega y Carrión", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponible en

<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/0134940855460384199802/p0000001.htm> [Consultado el 20 de Julio de 2014].

RISCO Ana María "Historietas y folletines en *Fray Mocho: herramientas de entretenimiento y de formación cívico-social*" en *Actas del Primer Congreso Internacional de Viñetas Serias*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2010.

RIVERA Jorge B. *Panorama de la Historieta en la Argentina*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1992.

ROGERS Geraldine *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2008.

ROIG Mariana "Las novelas colectivas, ¿son una novedad? *El Paraguas Misterioso, un singular antecedente histórico*", en *Revista del Domingo*, Diario *El Día*, La Plata, domingo 23 de marzo de 2009. Disponible en <http://www.eldia.com.ar/edis/20090329/revistadomingo66.html> [Consultado el 03 de julio de 2014]

ROMANO Eduardo *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos, 2004.

SOUGUEZ Marie-Loup *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2004.

SZIR Sandra "De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas de Buenos Aires en el siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional" en GARABEDIAN Marcelo, SZIR Sandra y LIDA Miranda *Prensa argentina siglo XIX*, Buenos Aires, Ediciones de la Biblioteca Nacional, Teseo, 2009, pp. 53-84.

VERSTEEG Margot *Jornaleros de la pluma. La (re)definición del papel del escritor-periodista en la revista Madrid Cómico*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2011.

Ana María Risco

CONICET-Universidad Nacional de Tucumán

**LIBRERIA
GUTENBERG**
desde 1927 en Morón

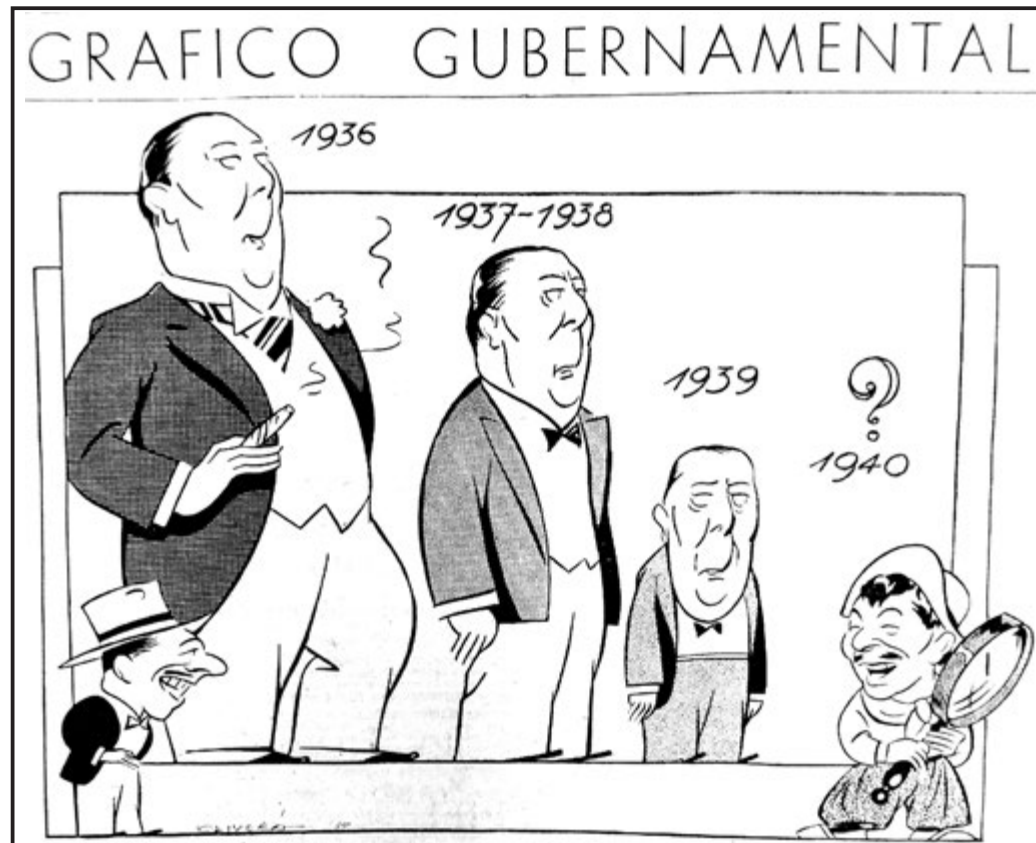
**PAPELERÍA COMERCIAL
ESCOLAR - TÉCNICA
TARJETAS PERSONALES
SELLOS - PLASTIFICADOS
RECARGA DE CARTUCHOS
COPIADO LIBRO COMERCIALES
ATENCIÓN A EMPRESAS Y
ENTIDADES EDUCATIVAS
ENTREGAS A DOMICILIO**

Casa central:
Alte. Brown 750 (1708) Morón
Tel. 4489-5567

ÑO MANUEL EN LA ESTANCIA BUENOS AIRES

Caricaturas y política en *El Día* de La Plata durante la gobernación de Manuel Fresco (1936-1940)

Agustín Algaze



"-¿Y esa lupa?; - Es pa' verlo en 1940..." *El Día*, 25/02/1939

"Uno siempre es caricaturable. Es un absurdo creer lo contrario o ponerse en guardia contra el caricaturista".¹
Ramón Columba

Diez días después de decretada la intervención de la provincia en 1940, el periódico moronense *El Imparcial* publicaba un manifiesto del reciente ex gobernador Manuel Fresco, en el cual se podían leer las siguientes líneas: "La intervención a Buenos Aires, fundamentada en denuncias caprichosas y ridículamente clasificadas, no investigadas ni comprobadas; en escándalos de prensa e informes interesados [...] será condenada por la opinión honrada y desinteresada del país. [...] La opinión pública y la posteridad, con su juicio inexorable, dirán si el Presidente de la Nación [...] fue leal con el gobernador de Buenos Aires y con el partido que lo llevó al poder...".² Según el propio destituido, el final puesto a su gestión

había sido fruto no sólo de actitudes maliciosas del Ejecutivo Nacional y algunos colegas conservadores o de un intencionado ahogo financiero para con el estado provincial, sino también del accionar de cierta prensa que no representaba a la opinión pública honrada del país, la cual seguramente lo redimiría en el futuro. Lo que quizás no sospechaba era que el decreto de intervención había terminado con algo más que su gestión: su propia carrera política. Las investigaciones históricas que dan cuenta del derrotero político e ideológico de Fresco y que abordan los rasgos centrales de su obra de gobierno provincial, han abarcado un sinnúmero de aspectos que permiten entender este desenlace. No obstante,

creemos que la influencia ejercida por la prensa en este proceso no ha sido debidamente dimensionada. Sin pretender dar una acabada respuesta a todos los interrogantes que tamaño problema de investigación plantea, en este artículo nos proponemos explorar el papel desempeñado por *El Día* de La Plata a partir de las caricaturas políticas que publicaba. Tomando un corpus de más de 500 imágenes relevadas, que cubren el período 1936-1940, analizaremos algunos aspectos de la manera en que esta empresa periodística presentaba a Manuel Fresco y otras figuras del conservadurismo, tomando a este diario como un actor político con capacidad de influenciar la opinión pública. Previamente, reseñaremos algunas características de la caricatura como un arma privilegiada para el combate político, caracterizaremos el periódico y describiremos parte del "arsenal" de los dibujantes de *El Día*.

La caricatura política

La caricatura moderna tiene su origen en los talleres de los hermanos Carracci en la Bolonia de fines del siglo XVI. La expresión proviene del italiano *caricare* -cargar tanto en el sentido de exagerar rasgos como en el de preparar un arma para disparar-, a la vez que la técnica del dibujo de *ritratti carrichi* -retratos cargados- aspiraba en sus comienzos a revelar un carácter personal, a capturar lo esencial e interior de un hombre perforando la apariencia exterior. Esta secular tradición pictórica ha sufrido profundas transformaciones hasta que se ha incorporado como recurso habitual de la prensa escrita, pero se ha nutrido desde sus comienzos de algunas técnicas y procedimientos que son definitorios del género. Uno ha sido la distorsión y la exageración de ciertos rasgos del blanco elegido, que separan a la caricatura del mero insulto pictórico.³ Junto a ellos, la simplificación y reducción son también esenciales, entendidas como la capacidad de percibir y representar una personalidad o una situación en pocas líneas, incluso sinecdóticamente.⁴

Estos procedimientos no han dependido históricamente sólo del talento del dibujante, sino que siempre son el resultado de un proceso de constante experimentación, que se alimenta del progresivo descubrimiento de la diferencia entre parecido y equivalencia. En efecto, lo que un caricaturista eficaz logra no es un parecido basado en la imitación sino una equivalencia que permite ver la realidad en términos de una imagen y la imagen en términos de realidad. Dicha equivalencia depende de una

correcta configuración de pistas no visibles a *piori* que logran que el producto remita a una identidad y convenza sin ser objetivamente realista.⁵ Así, la caricatura debe poder conjugar simplicidad con capacidad de evocación.

El humor no es un rasgo definitorio del género. Más bien, reír o no dependerá de la gravedad del tema abordado: primordialmente la caricatura debe satisfacerse por su capacidad de resumir.⁶ Lo mismo sucede con la relación antes mencionada entre la caricatura y el cargar un arma, agredir, destruir a una persona pública. Si bien es recurrente encontrar cierta dosis de violencia y mordacidad, en otras ocasiones estas obras pictóricas ni atacan ni enaltecen a una figura, sino que describen una situación.⁷ Ahora bien, cuando analizamos específicamente caricaturas políticas, la presencia del humor y la ofensa es bastante común. Sucede que se trata de un tipo particular de este género que desde el siglo XVIII ha funcionado como una temida arma social para combatir al poder,⁸ mediante la crítica a sus detentores y el sistema de jerarquización social que sostienen.

Así, la caricatura política puede ser incluida dentro del grupo más amplio de las caricaturas de opinión, entendidas como formas visuales de comunicar opiniones o actitudes, y de resumir situaciones. Como tipo específico dentro de este grupo, depende particularmente del reconocimiento por parte de los lectores de los personajes, sujetos y eventos descriptos, siendo menos frecuente la utilización de estereotipos.⁹ En este sentido, la equivalencia se intenta construir a través de la captación y representación de la expresión dominante del personaje caricaturizado, de su máscara: esos aspectos inmediatos que tornan diferente al sujeto de otros en nuestra percepción. Sobre ellos pivotean todas las transformaciones, combinaciones, exageraciones y distorsiones que no alteran la identificación buscada.¹⁰

Por último, esta práctica apunta específicamente hacia la opinión pública para condicionar su percepción de la realidad, representando un particular punto de vista. Desde esta perspectiva, la caricatura política es "una estrategia de acción [...] en las luchas por la producción y el control de imaginarios colectivos" y sus dibujantes pueden ser pensados como periodistas políticos que ejercían su profesión desde lo visual.¹¹

El Día de La Plata: periodismo, lucro, opinión pública y política

Respecto de la fuente primaria elegida,

tengamos presente que no se trata de un periódico específicamente satírico-político (*El Mosquito*, *Don Quijote*) o una revista miscelánea (*Caras y Caretas*, *PBT*), sino de un diario de información general. A diferencia de aquellos casos emblemáticos, los abordajes de las obras caricaturescas publicadas en este soporte han atraído mucho menos a los historiadores. Sabemos, por ejemplo, que *Última Hora* fue el primer diario que, sin ser político, utilizó desde 1913 el humor gráfico en su crónica diaria, con una caricatura en la portada que funcionaba como editorial. Por esos años, *Crítica* también utilizaba dibujos y caricaturas en sus páginas interiores¹²; dos décadas después, los mismos elementos protagonizaron el diseño interior de *El Día*. No podía ser de otra manera si quería seguir al nuevo periodismo norteamericano, que había tornado a pares como el de Natalio Botana en empresas exitosas durante los años '20. Títulos y encabezados llamativos, noticias por sobre opinión, ilustraciones y fotografías, cobertura de crímenes y deportes populares, objetividad e independencia: allí estaba el secreto.¹³

El Día salió a la calle por primera vez el 2 de marzo de 1884, a dos años de la fundación de La Plata y a días del traslado de las autoridades a la nueva capital provincial, siendo esta coincidencia un caso único en el habla hispana.¹⁴ Desde entonces se presentó como una empresa comercial que obtenía sus ingresos fundamentalmente de la publicidad, propaganda y avisos. Dado el perfil estudiantil y burocrático de la ciudad, este diario circulaba entre los sectores medios y altos, de empleados, funcionarios, políticos e intelectuales.¹⁵ En los comienzos su tirada fue limitada e inestable, debiendo superar entre 1893-95 una "época aciaga" en la que imprimió sólo 385 ejemplares.¹⁶ La primera administración de Hugo Stunz logró capear la tormenta y desde los albores del nuevo siglo la tirada fue en constante ascenso, consolidándose como el medio impreso de mayor circulación en La Plata, compitiendo eficazmente con los cercanos y

poderosos diarios de la ciudad de Buenos Aires y aumentando paulatinamente su presencia en otras localidades bonaerenses. La "provincialización" de este diario -conectado tan íntimamente con el desarrollo platense- fue el corolario de la saturación del público lector local alcanzada a fines de los '30, que obligó a la empresa a captar nuevos consumidores en el interior de la Provincia.¹⁷ De esta manera, en momentos de la intervención provincial de marzo de 1940 cuando se cierra nuestro trabajo, *El Día* llegó a imprimir más de 53.000 ejemplares, informaba como mínimo a 130 pueblos y ciudades de la provincia, poseía 8 agencias de venta en la Capital Federal, sumados a las de Estación Constitución, Galerías Güemes y Florida y Hotel Castelar, y tenía puntos de venta en todas las estaciones del Ferrocarril Sud y el Provincial Buenos Aires¹⁸. En ese mismo año, la provincia rondaba los 3.145.000 habitantes, y La Plata superaba los 250.000, mostrando un interesante crecimiento con respecto a los poco más de 185.000 censados en 1933.¹⁹ En buena medida, el éxito empresarial se nutría en los '30 de la definición que hacía el periódico de su imagen pública, contando su propia historia, consagrando sus aniversarios como noticias periodísticas, anunciando mejoras técnicas o edilicias. Siguiendo este camino autorreferencial trazado por *Crítica*²⁰, dedicó en 1935 cuatro páginas completas para informar detalladamente sobre la compra de una moderna rotativa -sería el sexto cambio desde su creación- fabricada por la firma K.W. Crabtree and Sons Ltd. de Londres, que reemplazaría a la Vomag utilizada desde hacía una década²¹. Con el mismo tono triunfal, *El Día* anunciaba las obras de ampliación del edificio sobre diagonal 80, necesidad impuesta por el tamaño de la nueva rotativa, o retrataba las toneladas de papel que llegaban al puerto local desde Canadá o Escandinavia como insumo²². Eventualmente, reproducía copias fotográficas a página completa de los documentos mediante los cuales la Cámara de Comercio, Propiedad e Industria de la Provincia y la Price Waterhouse Peat & Co. certificaban la circulación paga que, según el diario, saturaba la ciudad estando en contacto con más de 150.000 lectores.²³ Con

| TIRADA 1884-1900 | | | |
|------------------|-----------------|------|-----------------|
| Año | Promedio diario | Año | Promedio diario |
| 1884 | 922 | 1893 | 385 |
| 1885 | 985 | 1894 | 908 |
| 1886 | 1.150 | 1895 | 963 |
| 1887 | 1.326 | 1896 | 1.105 |
| 1888 | 2.218 | 1897 | 1.300 |
| 1889 | 3.780 | 1898 | 1.593 |
| 1890 | 3.120 | 1899 | 2.173 |
| 1891 | 2.025 | 1900 | 3.645 |
| 1892 | 1.310 | | |

| TIRADA 1901-1940 | |
|------------------|-----------------|
| Año | Promedio diario |
| 1901-1910 | 4.314 |
| 1911-1920 | 7.711 |
| 1921-1930 | 15.403 |
| 1931-1940 | 33.349 |

estrategias similares buscaba recurrentemente captar anunciantes para robustecer su situación económica, destacando su rol como agente publicitario en la ciudad.²⁴

Como se ve, lejos estamos del tipo de prensa política propia del último tercio del siglo XIX. En La Plata, existieron diarios políticos que convivieron con *El Día* a fines de ese siglo, como *El Constitucional* (mitrista) o *El Tribuno* (radical).²⁵ Su duración, línea editorial, estilo, finanzas y personal dependían del partido o facción política a la que servían de portavoz y foro de discusión para ganar los combates por la opinión pública. Los actores del sistema político consideraron desde entonces a la prensa como representante de la opinión pública -encumbrada como cuarta fuerza del estado- e instructora de la ciudadanía en valores cívicos, nacionales y republicanos. Entendiéndola no como una tribuna objetiva sino como la arena misma del enfrentamiento, la opinión pública fue disputada por los partidos que decían ser sus auténticos representantes y se erigió en fuente de legitimidad privilegiada de gobiernos y oposiciones.²⁶

Sin encajar en el perfil de un diario político, *El Día* no escapó a los avatares de aquel contexto. Según recordaba en una entrevista el intendente de La Plata y periodista Luis María Berro, el periodismo había sido por entonces la cuna de grandes estadistas y el escalón obligado de la ascensión a posiciones en el gobierno. La casa de este diario fue para aquellos un lugar obligado de reunión, donde en más de una oportunidad se encontraron soluciones políticas e institucionales en tertulias denominadas "cabrioneras". Varios de sus directores -Hugo Stunz, Juan José Atencio, Máximo Víctor Lamela, Adolfo Miranda Naón, Juan B. Lavié- habían ocupado u ocuparían destacados cargos. Vinculados con el periódico también estuvieron personalidades como José Inocencio Arias, Juan Ortiz de Rozas, Ramón Falcón, Luis Reyna Almandos o Fortunato Damiani.²⁷

Si bien el sitio privilegiado de la opinión pública y el rol instructor de la prensa pervivían en la década de 1930, el modelo de prensa comercial triunfante con el nuevo siglo era bastante diferente. No sólo por cuestiones de financiación o modernidad estilística, sino también porque *El Día*, como todos los periódicos modernos, se presentaba destacando su independencia respecto a los partidos políticos y su objetividad en el tratamiento de las noticias. En esa misma entrevista, Berro expuso cómo este diario "evolucionó" hacia la tendencia moderna, alcanzando una "absoluta independencia y objetividad", con



I - El Día, 29/04/1936

periodistas sustraídos de toda participación política, ajenos a influencias exteriores.²⁸ Sin embargo, es evidente que este diagnóstico común ocultaba torpemente la agencia de estas empresas periodísticas para tomar posiciones e incluso actuar dentro del sistema de poder nacional e internacional. En efecto, *El Día* era en los años '30 un diario independiente que apoyaba a distintos sectores del arco político de acuerdo a sus objetivos autodefinidos y a la coyuntura del momento. De esta manera, y como todo periódico, debe ser considerado como un actor político, con múltiples estrategias y recursos para influir sobre la toma de decisiones de los actores del sistema y de difundir determinadas representaciones entre los lectores²⁹, disputando el control sobre parcelas del espacio público (entendido como una esfera intermedia entre la sociedad civil y el Estado). *El Día* se posicionaba como mediador entre el poder político y la ciudadanía, siendo narrador, comentarista y actor de los conflictos. El hecho mismo de que el diario se autoproclamara representante verdadero de la opinión pública es una evidencia nada menor de lo consciente que era de su cuota de poder. Esta operación la realizaba constantemente y apelando a unas pocas metáforas: era el "vocero autorizado de la ciudad" y la "adecuada caja de resonancia"

de las inquietudes y aspiraciones de sus habitantes; guiaba "en La Plata y en la Provincia los mejores anhelos de la opinión pública" como "un centinela incorruptible"; su éxito se debía a su seriedad y elevación de miras que le permitían custodiar los intereses públicos, vigilar la gestión de los gobiernos, iluminando como un faro no sólo a la opinión pública sino también a los colegas del resto del país.³⁰ Todos estos tópicos fueron sintetizados en una editorial de 1939 titulada "Los gobiernos y la prensa". Allí se presentaba a la prensa ejerciendo una función social dentro de los regímenes republicanos como valla contra la discrecionalidad e instrumento decisivo de control del pueblo sobre los actos oficiales. El periodismo era celoso vigilante de las desviaciones de los mandatarios y "los poderes deb[ían] comprender la profunda influencia social de periodismo y el nexa que lo une con el sistema democrático".³¹ Si el gobernador Fresco no compartía estas definiciones sobre las relaciones entre periodismo y democracia liberal, algunos funcionarios destacados de su gestión parecían sí hacerlo, reconociendo el lugar que la prensa local quería asignarse. El también platense Roberto Noble -que ya había ejercido por años la profesión y luego sería el fundador del diario *Clarín*- fue el encargado de felicitar oficialmente desde su cargo de Ministro de Gobierno provincial a *El Día* por la inauguración de su nueva rotativa en 1937. Afirmando ser un lector asiduo del periódico y ser amigo de los directores, Noble entendía que la prensa cumplía una función social y cultural central para el debate público, gravitando en todos los aspectos de la vida colectiva. Lo único que pedía es que el ejercicio de ese "cuarto poder" -que la prensa correctamente se había atribuido a sí misma- fuera ejercido responsablemente.³² Quizás una mejor síntesis de este consenso alcanzado en torno a la función de la prensa moderna la realizara al año siguiente el Jefe de Prensa provincial, Isidoro de la Calle, en ocasión de inaugurarse una moderna sala de periodistas en la Casa de Gobierno provincial. En su discurso, de la Calle reconocía en los periódicos un complemento indispensable del ejercicio de gobierno, difundiendo y comentando las acciones de los funcionarios. La prensa, decía, "nació con un criterio formativo de la opinión pública, y fue así como en sus primeros tiempos se caracterizó como un arma de combate, de lucha, de agitación y de polémica fuerte [...] pero [...] ya no se rige, en realidad, por un criterio netamente formativo de la opinión pública, sino por un criterio informativo, que es menos

pretensioso y más eficaz".³³ Aunque con estas declaraciones quisiera amonestar los excesos de "opinión" de los periodistas, pidiendo que fueran amplios, veraces y no dogmáticos, el vínculo entre republicano, civilidad, prensa y opinión pública era una apelación cristalizada para la mayoría de los actores.

Las caricaturas en *El Día*: el arsenal de Valdivia y Olivera

La incorporación de caricaturas e historietas formó parte del proceso de modernización encarado por *El Día* a principios de los '30. Desde febrero de 1932, publicó la historieta "Los amores de Coquita" de Paul Robinson, agregándole luego otros títulos del mismo Robinson como "Los Tortolitos" y de otros afamados dibujantes como Walt Disney, Carl Anderson, Segar, Wills Gould o Phil Davis.³⁴ A ellos se sumaban la sección "Rico y Aya" de su dibujante exclusivo Herberto Redoano y las recreaciones de escenas deportivas destacadas por Casajús.³⁵ Según nuestro relevamiento, *El Día* comenzó a incluir caricaturas políticas el 29 de abril de 1936, firmadas por "Olivera". Entre los meses de junio y agosto, Víctor Valdivia se encargó de continuar esta tarea, para dejarla en manos del primero de allí hasta 1940, momento en que Valdivia volvió a tomar la posta. Esta intensa actividad mermaría luego de la intervención de la provincia en marzo de 1940. Las caricaturas políticas perdieron continuidad y tamaño en la diagramación del periódico, a la vez que la producción de Valdivia satirizó casi exclusivamente temas internacionales desde 1941 hasta la intervención del periódico por el peronismo. Sabemos que Víctor Genaro Valdivia (Potosí, 1897-1967) comenzó su labor en *El Día* en 1936. Había trabajado como caricaturista para periódicos de La Paz desde muy joven. Becado por el gobierno boliviano estudió en la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires entre 1919 y 1923, bajo dirección de Pío Collivadino. Antes de egresar como Profesor Superior de Dibujo, ya había comenzado a trabajar en diarios portefios como *Última Hora*. Desde 1925 y hasta el cierre de la revista en 1939, fue dibujante permanente de *Caras y Caretas*, donde se destacó en las portadas y los retratos a colores en el interior. Además de caricaturista, realizó óleos y acuarelas sobre paisajes bolivianos y fue ilustrador de libros para editoriales como Kapelusz. Estuvo vinculado a otros artistas destacados como Alonzo, Rechain, Alvarez, Sirio, Mayol, Redondo, Peláez, Quinquela Martín, Centurión, Requena Escalada. En cambio, no hemos encontrado la filiación del artista que firmaba en *El Día* como

"Olivera", cuyas caricaturas fueron publicadas entre 1936 y 1939. Sólo contamos con algunos indicios que permiten sospechar que fueran la misma persona, aunque no podemos aseverarlo definitivamente.³⁶ En principio, el estilo y el trazo parecen muy similares en ambos artistas, y la experimentación constante de dibujar a Manuel Fresco por años llevó a resultados similares en cuanto a la simplificación de algunos trazos y la exageración de otros. Luego, si bien se lo destaca como talento local en un número especial³⁷, no tenemos referencias en el periódico a su nombre completo, cuando sí aparece en ocasiones el de Valdivia. Incluso en una entrevista hecha en el contexto del centenario del periódico, un ex trabajador de la redacción de los '30 recuerda como dibujantes sólo a Valdivia, Redoano, Casajús y Truet.³⁸ Es llamativo el olvido, dado que por tres años *El Día* publicó casi diariamente caricaturas firmadas por "Olivera". Por último, la sincronía entre la desaparición de Caras y Caretas y la reaparición de Valdivia como único caricaturista en *El Día* parece apuntar en el mismo sentido. Ambos utilizaron un amplio repertorio iconográfico para producir significados mediante la creación de imágenes. Existían determinados escenarios y personajes legados por siglos de tradición histórica y cultural occidental que fueron operativos para satirizar la política provincial. Haciendo un ejercicio de éfrasis, podemos representarnos a Fresco descubriendo el quinto continente "Comunismo" como un nuevo Rodrigo de Triana en 1492, bajando cual César el pulgar en el coliseo a proyectos parlamentarios inconvenientes, sonriendo como el gran Pantagruel criollo con un escudo nobiliario compuesto por un tenedor y una cuchara, interpretando a Don Juan

Tenorio para conquistar a "Sor provincia", recitando vestido de princesa una sonatina de Rubén Darío, abrazándose a Barceló como en el óleo "Amistad" de Jeff Leempoels (II), posando como un Napoleón que proyecta la sombra del mismo "don Alberto", ofreciendo como romano a los dioses del templo "casa rosada" las cabezas de sus ministros Ameghino y Noble, rompiendo las tablas de la ley como Moisés, sufriendo crucificado como Cristo, exhibiendo como un faraón las obras en Mar del Plata, etc. En el mismo sentido, los lápices de Valdivia y Olivera se valieron del repertorio de la literatura y el arte gauchesco, acompañando en muchas ocasiones los dibujos con fragmentos del *Martín Fierro*. En estas caricaturas más telúricas, Juan Pueblo cobraba notable protagonismo como contrafigura de los políticos, con sus reclamos y advertencias. En ellas se puede ver a Fresco en carreras de sortijas, preparando la mazamorra electoral, montando a caballo por campos y estancias, bailando danzas folklóricas, mandando a peones y retando a "chinas", tocando la guitarra, payando o tomando mates. Otras fuentes donde abrevaron para ambientar sus caricaturas fueron los deportes populares como el turf, el boxeo o el fútbol; los espectáculos teatrales, circenses o cinematográficos; y las escenas bélicas. Algunos percances personales también fueron aprovechados para mofarse del gobernador, como en el caso de su operación por apendicitis satirizada con un "Dr. Barceló" que le extirpa al paciente Fresco el apéndice "Grupo Renovador" -aludiendo a la fallida estrategia del gobernador que intentó fortalecer a dicha facción para ganar la pulseada interna del conservadurismo bonaerense. De todas maneras, los ambientes y situaciones creados en las caricaturas



"Amistad" de Jeff Leempoels, óleo. Colección Museo Nacional Bellas Artes



II Barceló y Fresco - El Día, 09/09/1938



III - El Día, 08/02/1940

estudiadas remiten en su mayoría a un despacho, un hogar, un salón o la vía pública, sin más connotaciones que produzcan *per se* el efecto deseado. En estos casos, el remate provenía del texto que acompañaba a la imagen –en ocasiones pasajes de algún discurso público o de noticias periodísticas–, del reflejo de un espejo, de una secuencia de imágenes que narraban una breve historia en dos o tres actos, de un juego de palabras, de contraposiciones, de un juego de escalas entre los personajes, etc. En resumen, a lo largo de 500 caricaturas se puede descubrir un muy amplio abanico de recursos...

Lo que conviene retener es su escasa originalidad. Las caricaturas de *El Día* repetían tópicos, metáforas y apelaciones presentes en publicaciones anteriores. Además, solo se diferenciaban por un tono más provincial y un soporte de menor calidad de las que por los mismos años ilustraban, por ejemplo, *Caras y Caretas*. En algunos casos, los préstamos son muy evidentes y constatan una fuerte comunicación entre la revista y el diario. Personajes como Víctor Valdivia o Benito Lynch encarnaban estas conexiones. *El Día* esperaba y buscaba que Valdivia repitiera parte de su exitosa labor anterior y anunciaba desde el título de cada caricatura al autor, a diferencia de las obras de Olivera que no llevaban más que su firma. La aparición en el diario de una versión en historieta de *Los caranchos de La Florida* de Lynch, es otro ejemplo de esta circulación: se eligió nuevamente a Valdivia, que ya había ilustrado varios cuentos del mismo autor en *Caras y Caretas*.³⁹

Esta escasa originalidad no implicaba falta de talento. Ambos dibujantes manejaban solventemente la tensión entre, por un lado, la exageración y la deformación de ciertos



IV - El Día, 19/02/1939

rasgos y, por el otro, la capacidad de evocación y reconocimiento del personaje satirizado. La primera aparición del gobernador que hemos detectado en abril de 1936 parece una presentación pública: Fresco en primer plano, con el rostro en tres cuartos, tomando mate "Concordancia" y con un título de por sí indicativo –"En la 'Estancia' de ño Manuel" (I). Estos elementos evocan a la persona real desde el principio y esta identificación inicial permite luego jugar con distintas representaciones que nunca son confusas, por más que el personaje aparezca minúsculo en un segundo plano, algún objeto cubra parte de su rostro o, como en una ocasión, sea sólo una parte de un aparato de radio. Olivera y Valdivia lograron captar la máscara de Fresco, su expresión dominante: bastaba representar a un hombre portentoso, con rostro largo, gesto adusto, algo de papada, gomina y sus imprescindibles bolsas en unos ojos casi siempre entreabiertos. Desde su vasta experiencia en la tarea, otro talentoso y afamado dibujante de la política argentina, Ramón Columba, definía al caricaturista como "un buscador de desarmonías", que enfoca primero hacia la cara de un hombre, buscando no fealdad o belleza sino algo que lo individualice: "encontrar ese 'algo' es el milagro de este 'arte de la caricatura'".⁴⁰ Retomando esta metáfora, los artistas que trabajaron para *El Día* lograron el milagro y ello permitió que ante un lector ya entrenado sólo una máscara o un antifaz en tiempos de carnaval bastara para mofarse del gobernador sin poner en riesgo la identidad (III y IV).

Valdivia y Olivera también supieron condensar una serie de ideas y significados en una imagen impactante, convertir una

ecuación intelectual en una fusión visual, mucho más poderosa que una extensa editorial ante un público apresurado por captar todo de una sola ojeada.⁴¹ De entre muchos ejemplos, tomemos dos que satirizan las internas del conservadurismo bonaerense. En el primero (V), el niño Fresco es retado por su madre –la mayoría oficialista de la Legislatura bonaerense– que le advierte que lo encerrará en "el cuarto del retrato". El personaje retratado allí es nada menos que Federico Martínez de Hoz, obligado a renunciar en 1935 por presiones intrapartidarias, luego de que hubiera sido restituido ante un golpe de estado promovido por sectores conservadores. La imagen de aquel ex gobernador con quien se compara a Fresco volvió a aparecer en otras oportunidades, dado el paralelismo que el lector podía trazar entre ambos –en tanto figuras surgidas de la negociación entre dos tendencias dentro del conservadurismo, en momentos en que sus disputas internas minaban el poder del partido ante el siempre amenazante radicalismo. En el segundo (VI), se ve en tres actos a Fresco como domador de un león llamado Partido Demócrata Nacional y resume en unos pocos trazos la derrota del gobernador en su intento de disciplinar al partido.⁴²

El Día pasa a la ofensiva: denuncias, editoriales y caricaturas

Antes de iniciar su mandato, el gobernador electo ya era el blanco de fuertes críticas de parte del diario platense. Con titulares como

"Son inquietantes las perspectivas que nos ofrece el futuro gobierno" o "Desde hoy el gobernador surgido de los oscuros comicios de noviembre ejercerá la más alta magistratura", *El Día* fustigaba contra Manuel Fresco por su "fe antidemocrática", prédica violenta, origen fraudulento y escaso arraigo popular.⁴³ En el día de su asunción, el periódico, desafiante, le advertía al gobernador que había sobrevivido durante 52 años signados por distintos gobiernos, y que controlaría su gestión como un centinela incorruptible. Para cumplir esa función autoasignada, *El Día* se valió, como mencionamos, no sólo de noticias o editoriales sino también de las caricaturas. De ellas, hemos cuantificado unas 500 que involucran al entonces gobernador. La muestra ha sido dividida en cuatro categorías y hemos constatado una variación en el tono a partir del 22 de julio de 1938 (CUADRO 1). Como toda clasificación, encierra problemas difíciles de resolver en forma acabada. Ante la dificultad para "encajar" algunos casos en una u otra categoría, hemos optado por considerar qué era lo predominante en ellas, en una operación por demás subjetiva. A pesar de los reparos del caso, podemos extraer algunas conclusiones preliminares. Como hemos señalado más arriba, no siempre implicaron una agresión hacia la figura retratada y en ocasiones sólo se destacaban por resumir magistralmente una situación política compleja, sin atacar un objetivo predefinido. Este estilo predominaba en



-¡A repasar la lección que aprendiste hace dos años! Y si seguís portándote mal, te encierro en el cuarto del retrato V - El Día, 02/09/1938



VI - El Día, 30/05/1939



El Día, 15/03/1938

aquellas que representan temas de política general y, con menos intensidad, están presentes también en las que resumen los conflictos intrapartidarios. Por el contrario, las caricaturas que satirizaban tanto la gestión de gobierno en sus diversas manifestaciones, como los valores y prácticas antidemocráticos del gobernador tienen un tono general mucho más crítico, cáustico y agresivo. A riesgo de caer en una perogrullada, también podemos verificar que las candidaturas para los ejecutivos nacional o provincial acapararon la atención de los dibujantes en los momentos de su definición. Algo similar ocurre con las caricaturas que objetan las prácticas fraudulentas, que rebrotaban en cada ocasión electoral.

La mayor presencia del gobernador en las caricaturas que abarcan los últimos 19 meses de su gobierno con respecto a los 30 anteriores, coinciden con este viraje del diario hacia un tono más crítico. La única categoría recurrente en todo el período fue la dirigida contra sus prácticas y valores antidemocráticos. Como vimos, estaba presente desde las primeras editoriales. Pero, cumplido el primer aniversario de la asunción, el gobernador supo recoger los elogios de *El Día* en base a su "fecundo" plan de obras públicas y refundación administrativa.⁴⁴ En este "período de gracia" hasta julio de 1938, todavía no había comenzado la ofensiva abierta contra la administración Fresco. En efecto, al

cumplirse el segundo año de gobierno, una editorial resumía la posición tomada por el diario en esos años, ponderando positivamente la faz administrativa y negativamente la política, y pidiendo armonizar estos aspectos separados por una "distancia abismal".⁴⁵ Aquella ofensiva es la que tificó el segundo período, iniciado con una serie de caricaturas que satirizaban el plan de obras públicas a desarrollar en Mar del Plata, que iba asociado al fomento del juego, fervientemente criticado por el diario. Entonces, la presencia de Fresco en temas de política general disminuyó para crecer notablemente dentro de los conflictos intrapartidarios –ya no contenidos por el envío inicial de la gobernación– y en las críticas a su gestión gubernamental. La aparición de caricaturas que satirizan denuncias de corrupción es otro indicio de esta ofensiva de *El Día*.

Las caricaturas eran uno más de los recursos de los que se valía el diario para manifestar su gusto político. Funcionaban como un refuerzo de las editoriales y las noticias principales, a las que seguían de cerca en la misma edición o en la siguiente, al mismo tiempo que podían ser un disparador atractivo para leer aquellas en profundidad. El recrudecimiento de la campaña opositora fortaleció este diálogo entre imagen y palabra, con editoriales que calificaban de faraónico y suntuoso el plan de obras destinadas a la construcción del Casino y Hotel Provincial de Mar del Plata (VII),

creando un templo al vicio de los sectores privilegiados sin auscultar a la opinión pública o a la prensa.⁴⁶ Al poco tiempo, comenzaba a desatarse la interna partidaria que generaría dos cambios ministeriales y tendría como eje la candidatura para la futura gobernación. Estos temas, junto a una decena de caricaturas mofándose del Censo Permanente, protagonizaron el resto del año 1938.

Las caricaturas reflejaban la toma de posiciones de los líderes y las fracciones del partido gobernante a lo largo de la segunda mitad de 1938 y el año 1939 (VIII). La disputa por la sucesión dividió a los conservadores en "tradicionalistas" (liderados por Barceló) y "renovadores" (congregados en torno a Santamarina, a sectores afines a Rodolfo Moreno y apoyados ambiguamente por Fresco). Al comenzar 1939, la crisis interna sumada a la reversión del ciclo económico y una restricción a las posibilidades provinciales de tomar créditos por decisiones de la Hacienda Nacional, redundaron en la salida de los ministros de Gobierno y Hacienda de Fresco –Noble y Ameghino–, reemplazados por dos renovadores: Espil y Obregón. El vasto plan de obras públicas fue abandonado y las economías presupuestarias llevaron, entre otras cosas, a la rebaja de los sueldos de la administración pública.⁴⁷ Ante estas medidas, los tradicionalistas tomaron una cautelosa distancia, y el mismo Barceló combinó ausencias, desaires, protestas y renunciaciones para consolidar su posición disidente.

Este turbulento escenario fue leído por el

diario como el indicado para desplegar todas sus armas. Desde los titulares, fustigaba contra el despilfarro de fondos del ejecutivo provincial, con gastos aprobados fuera del presupuesto. La "corruptela", el discrecionalismo y los descuentos partidarios obligatorios a los empleados públicos fueron denunciados, acompañados de pruebas fotográficas. A su vez, desde el 15 de enero de ese año las editoriales de *El Día* reclamaron en varias oportunidades la intervención federal o la renuncia de los más altos funcionarios, agregando a la larga lista de abusos y errores el derroche de los dineros fiscales con gastos personales bajo las partidas de imprevistos. Según *El Día*, la historia de Martínez de Hoz se repetía: a la nueva aparición de la caricatura "Escenitas del hogar" le sumaba una dura editorial que definía al proceso político como una nueva descomposición, producida por el fraude, la venalidad, la corrupción y el problema de sucesión.⁴⁸

Aún peor, el gobernador se ensañaba con los empleados públicos –buena parte del público lector del diario en la ciudad– y hacía recaer sobre ellos "las consecuencias de tres años de despilfarros", disponiendo una rebaja de sueldos "inoportuna, arbitraria e injusta". *El Día* se colocaba en el centro de la defensa de los afectados, publicando cartas –no sabemos si verdaderas o falsas– de empleados y jubilados en las cuales se destacaba la gestión del anterior gobernador (Raúl Díaz) y el rol del diario como un revelador de los manejos oscuros de la administración.⁴⁹ Al mismo tiempo, repetía las fotografías de los funcionarios



VII - El Día, 31/07/1938



- ¡No pregunto cuántos son, sino que vayan "saliendo"!...
VIII - El Día, 12/03/1939

responsables de la crisis y cargaba las tintas contra ellos en sus epígrafes. Esta última medida catalizó la definición de posiciones en la interna partidaria. Fresco percibía como un "alzamiento" cualquier crítica que surgiera hacia su gestión desde dentro del partido e intentó disciplinar a figuras como el diputado Miguel Mujica Garmendia. En tanto, Barceló fortalecía su posición disidente y era presentado por *El Día* como el contrapunto de Fresco, un "indiscutido líder" ejerciendo "una honda y positiva gravitación". Esta operación se acentuaba con el uso de la imagen que hacía el diario. A partir de estos días, las fotografías de Manuel Fresco lo mostraron en muchas ocasiones con los ojos cerrados o semicerrados con la mirada perdida; Barceló, en cambio, siempre mirando al lector en una pose solemne.⁵⁰ Las caricaturas, por su parte, resaltaban la figura de Barceló por sobre la del gobernador, exagerando su dimensión corporal (por cierto más pequeña de la de Fresco), exaltando su astucia, arraigo popular y caudal electoral. En los hechos, el grupo renovador comenzó a disolverse y el gobernador fue cediendo poder frente al partido -que solicitaba su prescindencia política para poder definir la sucesión-, mientras que Barceló y los tradicionalistas recuperaban las riendas del partido. Su aparente derrota ministerial de enero y su renuncia a la presidencia partidaria a principios de marzo, culminaron con el retorno triunfal del caudillo de Avellaneda al partido a fines de mes.⁵¹ En el resto del año 1939, *El Día* continuó con las críticas al gobernador y su gestión,

mientras daba un trato más respetuoso a la figura de Barceló, que se perfilaba como el futuro gobernador a pesar de la resistencia de su rival interno Santamarina. Los pedidos de intervención fueron al compás de las referencias a la crisis financiera, los despilfarros de viáticos, las prácticas electorales autoritarias y fraudulentas. Las caricaturas resumieron con detalle los vericuetos de la interna partidaria que culminó con la imposición de la fórmula Barceló-Miguez por encima de la respaldada por Santamarina (De Miguel- Lima), casi siempre mofándose de las posiciones que iba tomando el gobernador. Con la pluma de Olivera, *El Día* atacó también el comportamiento personal de Fresco, caricaturizando la utilización que hacía del aparato del Estado para beneficio propio y de su entorno familiar. En julio el diario denunció que 10 días después de la victoria electoral de Fresco en 1935, su mujer Raquel Monasterio había presentado una nota al ministerio de Hacienda para cuestionar la valuación de unas 414 has que poseía con sus hermanas en Chascomús, sobre la laguna Chis Chis. Monasterio aducía que la otrora abundante pesca de pejerreyes en la laguna era ahora nula, lo cual ameritaba cuestionar el valor estipulado en 1927 de \$90.000. Según lo dispuesto por ley, podría haberse rebajado como máximo en un 15%, pero increíblemente la propiedad fue revaluada en \$4.000, retroactivo por diez años. Por otro lado, el inmueble lindaba con dos campos propiedad de otras de sus hermanas, uno de los cuales fue ejecutado por el fisco provincial y adquirido por el jefe



- ¿Porqué será que los peces no pican en estas lagunas? - Es que con este "fresco" no se puede pescar
IX - El Día, 21/07/1939



(Con música de una canción popular) -"Soy un pobre ferroviario ... soy un pobre ferroviario..."
X - El Día, 26/07/1939



Contraste fotográfico entre Fresco y Barceló. El Día 24/02/1939. Abajo, otros ejemplos del mismo diario



- El Caballero de la Alegre Figura, Gran Señor de Pantagruel XI - El Día, 29/08/1939

de policía Ganduglia a un precio vil. El remate judicial pareció un allanamiento, con un nutrido despliegue de fuerzas policiales, y el juicio fue seguido en rebeldía a los dueños del terreno, que se enteraron cuando el rematador fue a poner un cartel. *El Día* apuntaba a Fresco como el probable comprador, y se burlaba de su maniobra con una serie de caricaturas ambientadas en la laguna (IX).⁵²

A este caso, se sumaba el de la mansión donde el gobernador vivía en Haedo. Por una ley de abril de 1937, la Legislatura había eximido de toda contribución a las construcciones hechas con hipotecas del Hogar Ferroviario. El proyecto había naufragado por cuatro años, hasta que el gobernador lo reflató y declaró de interés público y urgente para tratar en sesiones extraordinarias. Así logró que su vivienda de 1025 m² y valuada en \$43.500 -el doble del máximo estipulado por la ley- fuera eximida de impuestos. Junto a una mordaz caricatura (X), el diario ironizaba: "Cuando se escriba la historia en base al registro de contribuyentes, no faltará el cronista que afirme haber tenido en Buenos Aires de 1936 a 1940 un gobernador ferroviario. Pero tan poco hecho a la profesión, que descarriló la Provincia entera".⁵³

Por último, la prensa se quejó en muchas ocasiones de la virtual acefalía en que dejaba el ejecutivo provincial, con sus recurrentes viajes, mitines, almuerzos y cenas políticas (XI). Según *El Día*, el gobernador se dedicaba más a temas partidarios que a la gestión y si se encontraba en la capital provincial -la cual había dotado de un lujoso palacio como residencia- sólo era para

presidir reuniones con dirigentes de las distintas tendencias.⁵⁴

Hacia fin de año, la renuncia del ministro Espil significó una nueva victoria de la tendencia partidaria de Barceló, al tiempo que la prensa cubría su exitosa campaña electoral con actos en distintas ciudades y pueblos de la provincia. Sin embargo, la interna se resolvió recién en enero de 1940, luego de un diciembre en el que pareció que el partido se fracturaría. Fresco fue señalado por *El Día* como el principal responsable de las divisiones, a la vez que hacía balances siempre negativos sobre su gestión. Según el diario, este gobernador "con pujos de dictador" había practicado el principio de "divide y reinarás", balanceándose entre las tendencias por su afán de predominio, dividiendo a la Legislatura e intentando disciplinar mediante el control del juego clandestino, la reforma policial y las intervenciones comunales a los caudillos locales.⁵⁵

Barceló, sabedor de su capital electoral, tensó la cuerda al máximo. Primero, amagó con reeditar el viejo Partido Provincial -que le había dado buenos resultados en 1922 como desprendimiento del tronco conservador- bajo el nombre de "Concordancia Cívica Provincial". Luego, impidió el quórum de la convención partidaria, mientras hacía demostraciones de fuerza en las calles. Recién el 14 de enero de 1940 fue proclamada la fórmula Barceló-Miguez, a sólo dos meses de las elecciones. El diario dedicó un apartado titulado "El candidato popular" a exaltar la figura del caudillo de Avellaneda. Era la primera vez en años que los conservadores contaban con un



Página completa de caricaturas, satirizando las obras de Mar del Plata, la crisis financiera, el juego clandestino, el plan de viviendas obreras, las carencias en infraestructura escolar y hospitalaria. XII - El Día, 18/02/1940

candidato con apoyo de la masa partidaria, la "voz anónima de la calle" había proclamado su nombre y se lo habían entregado a los dirigentes. El empuje de los adherentes había vencido al "resabio oligárquico" que pugnó por prevalecer hasta el último momento. Respetado por compañeros y adversarios, don Alberto estaba "aureolado con el sello de la popularidad" y poseía una "bondad congénita", un "corazón generoso" en el que no anidaban ni el odio ni el rencor.⁵⁶

Una intervención con sabor a victoria

Dirimida la candidatura, la interna del conservadurismo se aplacó en función de la inminencia del momento electoral. La firme decisión del presidente Ortiz de terminar con las prácticas fraudulentas y los ejemplos de intervención federal en otras provincias imponían cautela en el partido gobernante. Mientras, el descalabro financiero, administrativo y político de la provincia volvía a ser puesto en el centro de la escena

por el diario platense para justificar los pedidos de una intervención federal destinada a normalizar y fiscalizar la situación en los próximos comicios, de modo que emergieran autoridades sin la mácula del fraude fresquista. Desde mediados de enero, *El Día* repetiría que la provincia era "un caso federal". Por motivos ya denunciados, pero también porque no cabía esperar un cambio de conducta de Fresco (que prometía elecciones libérrimas) ni de la "máquina oficialista" de caudillos secundados por la policía. La "subversión en la provincia" se debía a la existencia de un absolutismo, totalitarismo y demagogia sólo comparable con el del rosismo; la "cirugía federal" tenía que anticiparse a las elecciones del 25 de febrero. La opinión pública de la provincia pedía "borrón y cuenta nueva"; renovar así íntegramente los Concejos Deliberantes y una Legislatura que de otra manera quedarían con miembros surgidos del fraude.⁵⁷

Durante los últimos meses de la gestión, las caricaturas de *El Día* tuvieron como destinatario casi exclusivo al gobernador saliente, mostrando cierto triunfalismo frente a una figura política cada vez más desprestigiada. El cuarto aniversario de la administración Fresco inspiró una página completa de caricaturas hechas por Valdivia (XII), donde se combinaron irónicamente fragmentos de discursos del gobernador con un dibujo que satirizaba cada situación. Respecto de Barceló, el periódico destacaba una supuesta lejanía con el fraude en su pago chico, el apoyo popular que concitaba su candidatura y las promesas electorales de libertades democráticas y de prensa. Los comicios del 25 de febrero registraron una moderación en las prácticas ilícitas, pero la intervención parecía estar ya decidida.

El Día reclamó decididamente esta solución - criticando cualquier defensa de la autonomía provincial y del federalismo- para restablecer "la soberanía popular". No obstante, este final significaba para el diario algunas cosas más. Por un lado, era la mejor manera de repudiar públicamente al gobernador saliente, tal como lo resumía en una editorial: "Solo así, desalojada por una intervención que lleva el auspicio de toda la opinión sana y ponderada del país, debe dejar la primera magistratura el gobernante que no supo honrarla y que hizo todo por macularla con sus actos, gestos y expresiones. Tal es el significado que reviste la intervención que la ciudadanía espera".⁵⁸ Por otro, la avidez del público por las novedades políticas impulsó un importante aumento de la tirada, que le permitía volver a situarse como la voz autorizada de La Plata y

de muchos pueblos de la provincia saturados de prensa facciosa. Además, esta retórica triunfalista se vio realimentada por el aniversario del diario, que permitía contraponer la imagen decadente del "fresquismo" al progreso constante y el sentido del deber de *El Día*. Según sus propias palabras, había asumido "la función de acusadores de malos mandatarios [...] desenmascarando a los falsos apóstoles", anticipando con sus acusaciones "el juicio que pronunciará la historia".⁵⁹

A pesar de una nueva jornada comicial aún más limpia, el 8 de marzo se concretó la tan ansiada intervención, con la toma del mando por el general Luis Casinelli. Comenzaba "la reconstrucción de Buenos Aires"; terminaba "la agonía de un régimen profundamente carcomido". *El Día* fue el encargado de difundir la noticia en la ciudad, haciendo sonar su sirena cerca del mediodía, como corolario de una actuación periodística que, según sus páginas, el pueblo premiaba con su favor creciente.⁶⁰ Orgulloso, manifestaba así el papel bifronte que había representado en el escenario público de fines de los '30: órgano periodístico y actor político.

Consideraciones finales

Hemos querido reconstruir los posicionamientos políticos de un periódico provincial a partir de las caricaturas que publicaba. De los múltiples abordajes posibles, intentamos hacer dialogar estas imágenes con el texto de las noticias y editoriales, extraer algunas conclusiones de su cuantificación, y explorar los recursos de que se valían los artistas que las creaban. Recientemente, una especialista del tema ha expuesto las deficiencias teóricas y metodológicas que todavía existen en el uso de caricaturas para analizar procesos históricos superando una simple descripción formal. Sus reflexiones han estado presentes en este trabajo, y coincidimos en afirmar que en este campo "cada investigador debe encontrar su propio camino".⁶¹

Algunos problemas abiertos y que sobrevuelan nuestra exposición pueden ser mencionados como cierre. En primer lugar, la especificidad de la caricatura para abordar los procesos políticos frente a otras fuentes reside en lo que nos dicen sobre la cotidianeidad de las sociedades estudiadas, sobre hechos en apariencia insignificantes que impactaban en la opinión pública.⁶² No entender a *prima facie* algún chiste es un indicio de que existen tópicos que interesaban a los actores del momento que se han perdido en otros relatos, y que están a flor de piel en el humor gráfico. Miradas de este modo, las caricaturas constituyen un



Fresco en la redacción de Caras y Caretas
Nº 2133, 26/08/1939

atajo al mundo simbólico de los sujetos en un espacio y tiempo acotado, a pesar de que el chispazo de placer que generaba su comprensión inmediata en el pasado se haya extinguido y se necesiten hoy largos comentarios para explicar su sentido.⁶³ Como afirmaba Columba, "una caricatura alejada del instante que le dio vida es una cosa muerta".⁶⁴

Segundo, está el problema de la recepción de esas imágenes. Partimos de la hipótesis de que a través de las caricaturas se intenta operar sobre los imaginarios colectivos, se difunden tópicos e ideas, se busca influir sobre la opinión pública. Sin embargo, en casi todas las investigaciones queda pendiente saber cómo se apropiaban los sujetos –el público general pero también los políticos– de ellas. Conocemos la fuerza que tuvieron para estigmatizar a algunos personajes, contribuyendo a su destitución. También el deseo de los políticos de ser ridiculizados antes que olvidados por los dibujantes, dado el poder comunicativo de las caricaturas.⁶⁵ Pero estamos a tientas en lo que se refiere a la forma en que estas representaciones se tornaban (o no) operativas en determinadas dinámicas políticas.

Por último, carecemos de investigaciones biográficas suficientes sobre la mayoría de los caricaturistas. Esto dificulta enormemente la reconstrucción de sus trayectorias individuales o grupales, sus pautas de sociabilidad, sus filiaciones políticas, artísticas, ideológicas, etc. En nuestro caso, hemos podido reconstruir un breve perfil de Víctor Valdivia pero aún nada sabemos del artista que firmaba con el seudónimo "Olivera".

Notas:

- ¹ COLUMBA R. *¿Qué es la caricatura?*, Bs. As., Esquemas, 1959, pp. 19.
- ² *El Imparcial*, 17/03/1940. El diario *El Día* publicó fragmentos del mismo el 08/03/1940.
- ³ GOMBRICH E. H. "Magia, mito y metáfora. Reflexiones sobre la sátira pictórica" en *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, F.C.E., 2003.
- ⁴ GOMBRICH E. H. y KRIS E. "The principles of caricature", en *British Journal of Medical Psychology*, vol. 17, 1938; en <http://gombriearchive.files.wordpress.com/2011/05/showdoc85.pdf>
- ⁵ GOMBRICH E. H. "The experiment of caricature" en *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Londres, Phaidon Press, 1984 y GOMBRICH E. H. "La máscara y la cara. La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte" en GOMBRICH E. H., HOCHBERG J. y BLACK M. *Arte, percepción y realidad*, Bs. As. Paidós, 2007.
- ⁶ GOMBRICH E. H. "El arsenal del caricaturista" en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Debate, Madrid, 1998.
- ⁷ Algunos autores se han encargado de destacar incluso casos en los que la caricatura devuelve una imagen positiva de un personaje. Ver COUPE W. A. "Observations on a Theory of Political Caricature" en *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 11, Nº 1, 1969, pp. 79-95.
- ⁸ GOMBRICH E. H. y KRIS E. "The principles..."
- ⁹ KEMNITZ T. "The cartoon as a historical source" en *The Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 4, Nº 1, 1973, pp. 81-93.
- ¹⁰ "Ese rasgo distintivo puede ser muy banal pero es la desviación de la norma que capta nuestra atención y nos permite alcanzar un reconocimiento casi instantáneo" GOMBRICH E. H. "La máscara y la cara"...
- ¹¹ GANTÚS F. "Las caricaturas y la historia política. El caso del México declimonónico" en *PolHis*, año 6, Nº 11, 2013
- ¹² SAÍTTA S. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Bs. As., SXXI, 2013, pp. 36-40.
- ¹³ Para el caso de Crítica en estos mismos términos, SAÍTTA S. *Op. Cit.* En su cincuentenario (02/03/1934), *El Día* recordaba con el lema "Los grandes títulos anunciadores de las grandes noticias" haber incorporado los títulos a 7 columnas desde el 31 de marzo de 1929.
- ¹⁴ DÍAZ C. "El Día, el diario que nació con la ciudad" en *Oficios Terrestres*, Nº 3, 1996. Los fundadores fueron Manuel Láinez, Martín Biedma, Julio Botet y Arturo Ugalde, a los que se sumó luego Roque Carabajal.
- ¹⁵ Ambas afirmaciones en QUINTEROS G. y GUTERRES LUDWIG F. A. "Avisos publicitarios y Revolución de Mayo en la prensa gráfica. El Día, 1943-1958" en *Historia Crítica*, Bogotá, Nº 42, 2010.
- ¹⁶ Ver Suplemento Especial por 50º Aniversario, 02/03/1934.
- ¹⁷ Esta explicación retrospectiva en *El Día*, 02/03/1944.
- ¹⁸ *El Día*, 11/09/1937; 18/08/1938 y 09/03/40.
- ¹⁹ Cifras extraídas de GANDOLFI F. y GENTILE E. "Ciudades bonaerenses. Un palimpsesto en la Pampa" en PALACIO J. M. *De la federalización de Buenos Aires al advenimiento del peronismo (1880-1943)*, tomo 4 de PALACIO J. M. (Dir.) *Historia de la Provincia de Buenos Aires*, Bs. As., Edhasa-UNIPe, 2013. Según las cifras del Censo Nacional, La Plata tenía 303.610 habitantes en 1947 y

la Provincia registraba unos 4.273.874.

- ²⁰ Es similar a lo estudiado por SAÍTTA S. *Op. Cit.*
- ²¹ *El Día*, 19/11/1935.
- ²² *El Día*, 02/03/1937 y 21/05/1938.
- ²³ *El Día*, 07/06/1936. Esta revisión había iniciado en octubre de 1932. El cálculo de lectores se basaba en contar cinco por cada ejemplar, siguiendo estadísticas internacionales. Según este criterio, la tirada de marzo de 1940 habría superado los 250.000 lectores.
- ²⁴ *El Día*, 17/10/1936; 01/07/1937 y 18/08/1938.
- ²⁵ SOLER R. *El Día: cien años de vida platense*, La Plata, Sociedad Impresora Platense, 1982.
- ²⁶ Para este tema, DUNCAN T. "La prensa política: Sud-América, 1884-1892" en FERRARI G. y GALLO E. (Comp.) *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Bs. As., Sudamericana, 1980; ALONSO P. "En la primavera de la historia, el discurso político del roquismo de la década del ochenta a través de su prensa", en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, Tercera serie, Nº 15, 1997 y ZIMMERMAN E. "La prensa y la oposición política en la Argentina de comienzos de siglo: el caso de La Nación y el Partido Republicano" en *Estudios Sociales*, No. 15, Segundo Semestre, 1998.
- ²⁷ *El Día*, 11/09/1937.
- ²⁸ *Idem.*
- ²⁹ Esta es la propuesta de BORRAT H. *El periódico, actor político*, Barcelona, Gustavo Gili, 1989.
- ³⁰ *El Día*, 19/11/1935; 18/02/1936; 17/01/1939.
- ³¹ *El Día*, 13/06/1939.
- ³² *El Día*, 11/09/1937: "Nada hay que se asemeje tanto a la función de gobierno como el periodismo, dice el doctor Noble",
- ³³ *El Día*, 18/05/1938.
- ³⁴ *La Nación* fue el primer diario argentino en publicar historietas en los años 20, apareciendo anteriormente en las revistas como *Caras y Caretas*. Para 1932 ya existían el semanario *El Tony* y *Crítica* publicaba un suplemento de historietas a color.
- ³⁵ *El Día*, 02/03/34 y 10/09/37. En este último número, le dedican una página completa a las caricaturas.
- ³⁶ Por lo cual, en el resto del texto hemos decidido seguir el relato como si fueran dos artistas distintos.
- ³⁷ *El Día*, 10/09/37.
- ³⁸ Ver la entrevista a Osvaldo Tomatti reproducida en KATZ R. *Periodismo platense (Génesis y evolución)*, La Plata, Ed. Del autor, 2004.
- ³⁹ *El Día* anunciaba su próxima aparición en la edición del 10/12/1938 con el título "Los caranchos de La Florida" en interpretación gráfica hecha por Valdivia, publicará EL DIA". Se publicó en el año 1939.
- ⁴⁰ COLUMBA R., *Op. Cit.*, pp. 19-21.
- ⁴¹ Tanto para Gombrich como para Streicher esta capacidad de condensación de significados en imágenes es definitoria del *métier* del caricaturista. GOMBRICH E. H. "El arsenal ..." y STREICHER L. "On a theory of political caricature" en *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 9, Nº 4, 1967, pp. 427-445.
- ⁴² Es interesante a su vez que el diario repitiera la caricatura en cuestión en enero del año siguiente, solo cambiando el nombre de la madre por el de "Opinión Pública".
- ⁴³ *El Día*, 30/12/1935 y 18/02/1936.
- ⁴⁴ Ver BÉJAR M. D. *El régimen fraudulento. La política en la provincia de Buenos Aires, 1930-1943*, Bs. As., Siglo XXI, 2005 y REITANO E. *Manuel Antonio Fresco: entre la renovación y el fraude*, La Plata, Instituto Cultural de la Pcia. de Bs. As.-AHPBA, 2005.
- ⁴⁵ *El Día*, 18/08/1938. En ese mismo número, fueron dedicadas seis páginas completas a la propaganda de

la labor gubernamental.

- ⁴⁶ Ver *El Día*, 24/07/1938 "Trámite tortuoso de obras fastuosas"; 27/07/1938 "Hay que detener el plan faraónico"; 29/07/1938 "El plan faraónico avanza"; 12/08/1938 "La legalización del juego".
- ⁴⁷ Para ello, BEJAR M. D. *Op. Cit.*
- ⁴⁸ *El Día* 12/01/1939, 13/01/1939, 15/01/1939, 16/01/1939, 17/01/1939, 19/01/1939 y 16/03/1939.
- ⁴⁹ *El Día*, 31/01/1939 y 01/02/1939.
- ⁵⁰ La primera vez que detectamos esta operación fue el 16/01/1939.
- ⁵¹ *El Día*, 03/02/1939, 24/02/1939, 04/03/1939 y 25/03/1939.
- ⁵² *El Día* 17/07/39, 10/08/1939, 05/09/1939 y 20/07/1939.
- ⁵³ *El Día* 25/07/1939.
- ⁵⁴ Ver *El Día* 27/06, 27/07, 12/08, 16/11, 23/11, 18/12 del año 1939.
- ⁵⁵ *El Día* 22/12/1939.
- ⁵⁶ *El Día* 14/01/40.
- ⁵⁷ *El Día* 18/01/1940, 19/01/1940, 20/01/1940, 21/01/1940, 22/01/1940, 23/01/1940, 26/01/1940, 27/01/1940, 28/01/1940.
- ⁵⁸ *El Día* 01/03/1940.
- ⁵⁹ *El Día* 02/03/1940.
- ⁶⁰ *El Día* 08/03/1940.
- ⁶¹ GANTÚS F. *Op. Cit.*
- ⁶² Aquí el texto de GANTÚS F. *Op. Cit.* coincide con la formulación más temprana de KEMNITZ T. *Op. Cit.*
- ⁶³ GOMBRICH E. H. "El arsenal ..."
- ⁶⁴ COLUMBA R., *Op. Cit.*, p. 30
- ⁶⁵ *Ibid.*, pp. 34.

CUADRO 1

| Tema | Subtema | I | II | Subtotal |
|--------------------------------------|--------------------------------------|-----|-----|----------|
| Política General | Otros | 40 | 26 | 66 |
| | Radicales/Oposición | 14 | 3 | 17 |
| | Candidatura presidencial | 30 | 0 | 30 |
| | Subtotal | 84 | 29 | 113 |
| Críticas a gestión | Administración general | 1 | 27 | 28 |
| | Ausentismo | 2 | 9 | 11 |
| | Censo Permanente | 0 | 9 | 9 |
| | Empleo público | 5 | 4 | 9 |
| | Finanzas | 5 | 31 | 36 |
| | Legislatura | 8 | 4 | 12 |
| | Obras Mar del Plata | 0 | 5 | 5 |
| | Policía | 1 | 2 | 3 |
| | Municipios | 6 | 0 | 6 |
| | Corrupción | 0 | 10 | 10 |
| | Juego | 7 | 1 | 8 |
| | Renuncia | 0 | 6 | 6 |
| Subtotal | 35 | 108 | 143 | |
| Conflictos intrapartidarios | Interna partidaria | 8 | 75 | 83 |
| | Candidatura gobernador | 1 | 40 | 41 |
| | Subtotal | 9 | 115 | 124 |
| Valores y prácticas antidemocráticas | Fraude, Voto cantado, Ley Saenz Peña | 41 | 27 | 68 |
| | Pedidos de Intervención | 8 | 24 | 32 |
| | Fascismo, Autoritarismo, Represión | 15 | 5 | 20 |
| | Subtotal | 64 | 56 | 120 |
| Total | | 192 | 308 | 500 |

Elaboración propia, en base a *El Día*, 1936-1940.
I: 18/02/1936-21/07/1938; II: 22/07/1938-08/03/1940

Agustín Algaze
Profesor en Historia
Investigador IAHHM
Universidad de Morón

CALÉ A TRAVÉS DE SUS IMÁGENES

Susana Boragno



Calé, Alejandro del Prado, fue un dibujante y humorista argentino. A pesar de su corta vida, dejó un copioso material que hoy nos permite conocer, a través de sus dibujos, la década del 50 y comienzos de la siguiente. Sus trabajos, con rigurosos detalles destacan la vida, las costumbres, la moda de ese momento. En sus dibujos hay zaguanes, veredas, bailongos, calles, colectivos, fútbol, etc. Toda la cotidianeidad está presente.

El valor de una imagen

A través del tiempo se puede determinar cuan importante es el valor de una imagen. Ellas nos permiten comprender mejor la vida, los acontecimientos que se fueron sucediendo en la humanidad. A lo largo de la historia dibujantes, pintores, escultores, es decir todos los que manejaron de una u otra forma la imagen, tuvieron la necesidad de plasmar sus sentimientos, sensaciones y transmitirlos en diferentes soportes. Se puede destacar la trascendencia de la labor de los copistas en la antigüedad, que

retrataron situaciones que han llegado hasta nuestros días.

Actualmente una imagen tiene mayor protagonismo que una palabra o un escrito. Todo se comprende mejor a través de una imagen. Contamos con los adelantos de la informática, los videos, las fotocopias, la fotografía, la digitalización, etc. Los niños de hoy se manejan casi exclusivamente a través de imágenes.

La imagen ayuda a representar las situaciones que se quieren contar y necesita que el observador complete con su propia imaginación lo que pueda faltar. En su tiempo Ortega y Gasset opinaba lo contrario: "Soy un hombre que quiere ante todo ver y tocar las cosas y que no se place imaginándola".¹

Imagen en griego es *eikon*, cuyo significado es reflejo de uno mismo. *Eikonos*, reflejo divino o de Dios. La palabra imagen deriva de la voz latina *imago*, "Figura, representación de una cosa".²

Otros significados: "aparición visible de una persona o cosa por efecto de ciertos fenóme-



nos de óptica. Reproducción de la figura de un objeto sobre un espejo, pantalla. Representación de una persona u objeto, especialmente religiosos, en pintura, escultura, representación mental de alguna cosa percibida por los sentidos".³

Se conoce las imágenes como objetos de culto desde la más remota antigüedad de la iglesia. En las catacumbas se encuentran imágenes sagradas desde los siglos II y III. En la literatura la imagen es la "...representación viva y eficaz de una cosa por medio del lenguaje". Otra: "por imagen se entiende una expresión que pudiera dar al pintor asunto para una pintura".⁵

En cada periodo de la historia, la imagen tomo diferentes expresiones. Con la aparición de la imprenta y las técnicas gráficas el uso de la imagen se multiplicó. Las publicaciones, diarios, y revistas fueron un ámbito propicio para el desarrollo de la caricatura, el humor gráfico y la historieta.

La imagen de la historieta se instala en los periódicos locales

A fines del siglo XIX y principios del siglo siguiente, Buenos Aires recibió una gran masa de inmigrantes provenientes de Europa. En la segunda década del siglo XX se produjo el desarrollo del sainete urbano en el teatro popular. Ahí estaban retratados los personajes típicos de ese momento con su lenguaje y sus costumbres. Para esa época, tomó fuerza el tango, que a pesar de ser prohibido por el Papa Pío X, se impuso como música ciudadana, que dado su éxito se trasladó a Europa.

En el diario *World*, de la cadena de Pulitzer (E.E.U.U.), apareció en 1893 la primera tira humorística con *globos o fumetti*, para señalar y enmarcar las palabras de cada

personaje. La tira se llamaba "El niño amarillo". Su nombre y el color de la ropa del personaje, dieron origen a la denominación de "periodismo amarillo", refiriéndose a la prensa sensacionalista e inescrupulosa.⁶

Natalio Botana en 1913, comenzó a editar una publicación muy exitosa: el diario *Crítica*. Botana, era un atento observador de los diarios americanos y tomó muchas cosas de esa prensa para su diario. Como por ejemplo: llamar la atención con titulares basados en la difusión de noticias policiales sangrientas y como refuerzo, utilizar la caricatura, la historieta y el dibujo costumbrista.

Sus páginas contaron con dibujantes y humorista de importante trayectoria como José María Cao, Manuel Silva y después Guillermo Divito. Según se cuenta, Divito, con 16 años tomaba apuntes de las coristas en los teatros de revistas, de allí nacieron las futuras chicas Divito. Otro dibujante fue Diógenes Taborda, mas conocido como el Mono Taborda.

Desde esas páginas desbordaron la agudeza, la ironía de las estampas porteñas, que sólo se podían comparar con el humor escrito en las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt, que se publicarían, años después, en el diario *El Mundo*.

En la revista *Caras y Caretas*, colaboraba Ramón Columba, quien en 1922, decide editar su propia revista: *Páginas de Columba*. Era un taquígrafo del Congreso que comenzó a bocetar lo que sucedía en las sesiones de las Cámaras. Exponía al conocimiento de sus lectores, las interpellaciones, los exabruptos, los cambios del gabinete. Era como presentarlos en ropa interior. Esas páginas tenían el encanto de la crónica, del chisme, pero nunca violento o mal intencio-



Calé, Alejandro del Prado

nado. Su humor no fue demasiado comprometido. Existe un libro donde están recopilados sus trazos: *El Congreso que yo he visto 1906-1943*.

Dentro de su revista, tuvo mucho éxito el suplemento infantil *El Tony*, independizado como revista autónoma en 1928, transformado en poco tiempo en una revista de historietas.⁷

Otras historietas aparecieron en los trazos de Arturo Lanteri, quien creó el personaje "Tijerita" que salía en la revista *Mundo Argentino*. Esto fue el antecedente de las "Aventuras de Pancho Talero" que en 1922, empezó a publicarse en la revista *El Hogar*.

Dante Quintero, ayudante del Mono Taborda se independizó de su tutela en 1925. Comenzó a publicar "Pan y Truco" en el suplemento de *Crítica* y "Andanzas y desventuras de Manolo Quaranta" en la *Novela Semanal*. Después, desde las páginas de *Mundo Argentino* lanzó su "Don Fermín", que años más tarde se transformarían en el "Patoruzú". La tira pasó a *La Razón* para luego recalar en su revista propia en 1936 durante la presidencia de Agustín P. Justo. El indio Patoruzú se adhirió a la ideología gobernante, identificándose con el conservadurismo.

Otros dibujantes acompañaron a Quintero en su "Patoruzú" como Alcides Gubellini y Eduardo Muñiz. Se siguen sucediendo otras revistas hasta que luego aparece la revista *Rico Tipo* donde participaban Warnes, Bruto, su inseparable Oski y Chamico.

Era tal el interés del humor gráfico en la década que va de 1945 al 55, que el diputado José Gobelo, presentó en el Congreso, un proyecto de ley que exigía que todas las

publicaciones editada en el país, debía por lo menos contar con un 65% de material gráfico nacional. Pero el proyecto no prosperó.

Se cuenta que *Rico Tipo* nace en 1944, de una pelea entre Dante Quintero editor de "Patoruzú" con uno de sus dibujantes más conspicuos: José Antonio Guillermo Divito.

En un reportaje, Divito contó que desvinculó de "Patoruzú" porque le pedían que le alargara las polleras a sus chicas. Es probable que las diferencias hayan sido más profundas. Divito alquiló una oficina en el edificio *Gloria* de Diagonal Norte al 800 y convocó a los mejores humoristas del momento. "Las chicas de Divito" son al comienzo, el principal atractivo de la nueva revista. Respondían a unas faldas breves, cuerpos esculturales y el pensamiento de unas muchachas emancipadas. Las modistas copiaban sus modelos y era común decir: "pareces una chica Divito", piropo halagador en boca de un hombre de la calle. Para la época, era común la expresión "Tiene una cinturita fina como las chicas de Divito". En la revista se retrataban, a través de sus páginas, las costumbres argentinas y las fantasías eróticas de millones de argentinos de los años 40 y 50. "Las chicas Divito" marcaron una época de nuestra cultura popular.

Divito va creando personajes típicos de la época: "Fallutelli", "Bómbolo", "Fúlmine", "El otro yo del Dr Merengue", personajes que duraron muchos años. La revista *Rico Tipo*, que salía los miércoles, creció mucho. En 1947 la tirada llegaba a 260.000 ejemplares semanales, un récord no alcanzado por ninguna otra publicación hasta ese momen-

to.

Siempre había sido una revista apolítica, pero a partir de 1949, comienza la inclusión en sus páginas de elogios a la obra del partido peronista.

Hacia 1951, se suma a *Rico Tipo* un humorista que hizo historia con una doble página que se llamó "Buenos Aires en Camiseta", Alejandro del Prado, conocido como Calé.

¿Quién fue Calé?

Alejandro del Prado nació en Buenos Aires el 14 de diciembre de 1924. Sus padres eran Federico Alejandro del Prado y Juana Nicolás. Desde muy chico, se traslada con su familia a Rosario donde vivió hasta sus años mozos.

El arte estaba instalado en su casa, una familia amante de la música y de la pintura. Sus tías daban clase de dibujo. Su abuelo materno Julián Nicolás dibujaba y fue el primer importador de la porcelana Limoges. Su madre desarrolló una notable carrera pictórica. Expuso sus obras junto a Spilimbergo.

Alejandro del Prado tenía dos grandes pasiones: el fútbol y tango. Apenas terminado el servicio militar, decide viajar a Buenos Aires. Piensa dedicarse a ser un cantor de tango o jugador de fútbol en el club de sus amores, River Plate. No se destaca en ambas situaciones, pero mientras tanto, observaba y anotaba las costumbres de los porteños.

Calé recorría los lugares de tango siguiendo a su ídolo Horacio Salgán, con quien toma clases de piano como excusa para estar cerca. Se hace amigo de Aníbal Troilo y Astor Piazzola. Era la época de oro del tango, de las grandes orquestas y de los cantores como figuras estelares. Calé deviene en represen-

tante de tangueros, en dibujante de programas de baile y en organizador de milongas y shows en clubes de barrio.⁸ Lo acompaña siempre lápiz y papel con los que dibuja a los músicos y al ambiente. Después recorre redacciones ofreciendo sus trabajos.

Por entonces vivía en una pieza de una casa situada en Campana y Av. San Martín, Barrio de Villa Devoto.

En 1946, publica sus primeros trabajos de humor en la revista *Descamisada*, autodefinida como "La primera revista de humor peronista". Al año siguiente aparece en el diario *Democracia* su primer personaje fijo "El perro Pistola", un perro sin dueño ni correa, puesto en la vida cotidiana del barrio. Aparecen en la tira los chicos jugando en la calle, el peluquero, la charla de las mujeres en la vereda y un personaje odiado de esos tiempos, el agente de la perrera que intentaba "cazar" a los perros sueltos. La serie pasa al diario *La Época* y modifica su nombre: "Pistola un perro criollo" y "Pistola un perro porteño".⁹ Trabaja además en la revista *La Canción Porteña*, donde publica chistes, retratos y biografías ligadas al tango. Estos trabajos tendrían después su correlato en la serie gráfica de "Buenos Aires en camiseta", en la revista *Rico Tipo*. En el año 1951 aparece en el diario *El Laborista*, la tira "Tijerita" que relata la vida de un peluquero temido y requerido por sus clientes masculinos en tiempos de "jopos, gomina y milongas"¹⁰. También suma sus comentarios descriptivos de fútbol, donde ya deja entrever su registro "costumbrista, irónico y ácido"¹¹ que lo caracterizaron en sus crónicas deportivas posteriores. En ese mismo año llega a los kioscos el primer número de *Pica*

Pica, una publicación que surge para apoyar la reelección del presidente Perón, que hace foco en la oposición, la Unión Cívica Radical. Ridiculiza las frases hechas de los discursos de los contrarios. Firma sus trabajos como Calé o Bichi.

Conjuntamente publica en la revista *Pobre Diablo*, de origen chileno que cuenta con una edición argentina. Comparte una sección "Pura Milonga" donde despunta su estilo gracioso y afilado relacionado con la música: tango, jazz, mambo, etc. Aparecen esos personajes tan típicos de Calé, con jopos monumentales, tramados de ropa, etc; que marcaron una época que el sostuvo con sus dibujos.

Cuando Alejandro del Prado se casa con María Ester Pérez en 1951, fueron a vivir a Ramón Lista 5755, y pasaje Ostende, Barrio de Villa Real, donde nacieron sus hijos: Horacio, escritor y periodista y Alejandro, músico, el autor de "La Murguita del Barrio de Villa Real".

Calé tomó del "rioba" los personajes para sus tiras, basados en sus vecinos, en sus gestos, en sus ropas, en sus hábitos cotidianos. El Club *El Amanecer* de Avenida Beiró le dio los personajes de esos bailongos tan populares de la década del 50, que sintetizó y plasmó

en sus dibujos.

En 1952 es recupera la conocida *PBT*, y es utilizada para apoyar al gobierno. La página de Calé era a color y se llamó "Cosas que pasan aquí y allá". Recurre al planteo de los distintos puntos de vista sobre un mismo tópico, un recurso inteligentemente explorado por el dibujante. Su trabajo no para. Su tira "Buenos Aires, íntima" se empieza a publicar en la revista *Sucedió con la farra*. Un ejemplar llega a las manos del director de la revista *Rico Tipo*, el conocido Guillermo Divito, que decide convocar al autor.

La misma tira comienza a salir en *Rico Tipo*, ahora con el nombre: "Buenos Aires en camiseta", título sugerido por Divito. Sus dibujos fueron una revolución en la manera de contemplar Buenos Aires. Su plumín mostraba el opuesto a los trabajos de Divito. Estaban las vecinas en chancleta y ruleros, los tipos que se empilchaban así nomás durante la semana, pero el sábado usaban buena gomina, buena afeitada, buena corbata, traje bien planchado, camisa limpia y de ahí al baile. Calé era un sufriente contemplador de la ciudad y el barrio. Se lo consideraba el Gardel de los dibujantes.

Recordaba Divito que Calé "Fue el único dibujante al que él, en persona, tuvo que ir a

buscar para que aceptara trabajar en la revista y el único al que le perdonaba todo"¹². En varias oportunidades Calé no enviaba a tiempo sus trabajos y llegaban los reclamos a través de telegramas, llamados telefónicos en casa de los vecinos, etc. Por entonces la revista tenía una tirada de 350.000 ejemplares semanales. Eran los años dorados de la historieta, que *Rico Tipo* compartía con otras revistas como *Intervalo*, *Patoruzú*, *Patoruzito*.

Calé además dibujaba en *Rico Tipo* otras columnas como "Desde la popu" o "Muzzarella deportiva". Las firmaba como *Tablonacho*, donde desplegaba su humor tan característico.

En 1953, aparece otra revista: *Así, vidas y hechos del deporte* donde realizaba retratos de futbolistas y viñetas sueltas.

A finales del mismo año, Calé se incorpora al staff de la revista que lee desde chico: la *Revista de River*. Escribe en la sección "Alejandro el fana", donde él se retraba como hincha. Las páginas de esta tira "...articulan maravillosamente textos y dibujos y no dejan títtere con cabeza: jugadores (...), dirigentes (propios y ajenos), hinchas y sobre todo- los periodistas deportivos son el blanco de su crítica impiadosa".¹³

Su estilo y sus conceptos hicieron que la revista triplicara sus ventas. No sólo la adquirían los hinchas de River, también los simpatizantes de los otros equipos, para leer sus sabrosas crónicas.

A partir de 1961 Calé es redactor de notas en la revista *Canal T.V.*, no los firma o lo hace con nombres de fantasía. Para el suplemento infantil, escribe cuentos breves protagonizados por chicos con sus mascotas. Al año siguiente, escribe monólogos para *Canal 9* difundidos con el nombre "Negro el 4". También colaboró con Delfor en los libretos de la *Revista Dislocada*.

En 1962, empieza a escribir textos para el cortometraje "Buenos Aires en camiseta" de Martín Schor, que Calé no logró ver, puesto que falleció antes del estreno.

En los últimos tiempos, vivía obsesionado por mejorar su trazo, que él veía imperfecto. Su insatisfacción interna lo lleva a realizar cada vez más bocetos, hacer y rehacer páginas, sobre exigirse a dormir poco y recurrir a las anfetaminas para rendir más. Su corazón quedó resentido. Dijo su hijo Horacio: "desgaste circulatorio incluido, puede sintetizarse en la cercanía de dos frascos de marcas tan contradictorias como Pelikan y Actemin, en la cercanía de la angustia ante la página por dibujar y la carcajada al terminarla, al darla, al compartirla."¹⁴

Calé falleció el 3 de mayo de 1963, a los 38 años dejando un recuerdo imborrable.

Dijo Horacio de Dios, en el Diario *El Mundo*, el día después de su muerte: "retrató profundamente bajo un dibujo barrocamemente simple, el conglomerado suburbano que se integró a Buenos Aires a partir de 1946. Fue



Calé por Jorge de los Ríos





un artista excepcional, auténtico como sus criaturas. Su muerte nos priva de un excelente cronista. Era reo, lo que no es mersa, porque respira verdad"¹⁵

En palabras de Calé

Calé no era sólo dibujo, sus textos son memoriosos. Fue un agudo observador de los hechos y de las cosas.

Sobre los sueños: "Soñar con fuego significa matrimonio; soñar con que a uno lo matan significa malas noticias, y soñar con un terremoto, malos negocios. Y soñar con las tres cosas juntas y además con monstruos, fieras, fantasmas y un montón de horrores más, significa que uno esa noche cenó en una cantina bien, pero bien italiana".

Sobre las mudanzas: "Uno se muda porque les va mejor o porque le va peor. Es lo corriente. Claro, hay excepciones. Hay tipos que les va mejor pero no se mudan de la pieza. Son los que amarrocan para la casa propia. Y hay tipos que les va peor y sin embargo se mudan pagando lo que sea sacándolo de donde sea. Son los que viven en casa de la suegra".

Sobre las mujeres que trabajaban: "Hay dos clases de mujeres que trabajan. Las que lo hacen para ayudar al padre o esposo a mantener el hogar. Y la que lo hace para ayudar al padre o esposo para mantener peleterías, joyerías, perfumerías, cines, teatros, confiterías, maisons de donde vuelven con el pelo azul y clubes de esos que entran con raquetas y con short bien shortito y salen con un novio de dos apellidos".¹⁶

Escribe Calé "Ha comenzado el baile...el público inundó el club, y la pista es un multicolor escaparate de atavíos y peinados exóticos...de polleras largas y vergüenzas cortas. Las mamás, casi todas gordas, han tomado posesión de su habitual silla, que no



abandonarán hasta el final de la velada, desde donde, con ojo avizor, vigilan el buen nombre y prestigio de la familia, al mismo tiempo que las carteras y los saquitos, 'por si refresca a la vuelta'..."¹⁷

Dicen sobre Calé

Dicen Carlos Trillo y Alberto Brócoli que la relación de Calé con Buenos Aires era "...una relación de amor y odio, por momentos avasalladora, por momentos nostálgica, siempre aguda y exacta. Calé y Buenos Aires de los años 50 se parecieron mucho. Tal vez hayan sido la misma cosa".¹⁸

Juan Sasturain nos habla sobre la obra de Calé en relación al lector: "...la mirada de Calé tiende a disolver la distancia entre observador, protagonista y receptor de la observación".¹⁹ En este sentido establece un interesante paralelo con otro gran observador de la Buenos Aires porteña:

"Como Discépolo, Calé fundó un sujeto: Uno. O sino, usted: el interlocutor-lector es el protagonista de la saga existencial, las pequeñas peripecias y miserias cotidianas".²⁰ Pablo de Santis opina que "Calé inventó un género propio, que nada tiene que ver con las tiras o los chistes tradicionales. El costumbrismo de su obra, ese relato casi cínico de los hábitos porteños, de las clases medias y bajas, distrae a veces del otro costado de su obra: la experimentación." Y agrega "Su gran descubrimiento es, acaso, su mirada: la capacidad de registrar detalles, intenciones calladas, pequeños rasgos que definían una época".²¹

En el prólogo del libro "Calé: Buenos Aires en camiseta", Sylvina Walger presenta a Calé como una suerte de Vacarezza de los años 50: "...los entrañables, e impiadosos, personajes de los dibujos de Calé con sus camisetas y tiradores (de entracasa, claro),

con sus trajes azules y sacos de solapas anchas (según se tratara del trabajo o la farra del sábado) y esos impagables jopos "construidos" (...). Los amenazantes batones femeninos, inevitablemente acompañados por algún utensilio de limpieza, que se aglomeraban en la cuadra echando diabólicas miradas a las atrevidas que osaban enfundar las sexys polleras tubo (...), con sombreros y blusas que permitían imaginar el interior."²²

Calé fue revalorizado con el paso de los años. Muchas notas se fueron escribiendo. Muchos homenajes se fueron sucediendo. Hoy los jóvenes son atraídos por su abundante obra. Muchos dibujantes se inspiran en sus trabajos. Cuando dibujaba Calé no había tantos maestros para inspirarse, él fue maestro de quienes le sucedieron. En un reportaje realizado a Caloi, Carlos Loiseau, en la revista *Automundo* del Automóvil Club Argentino, decía de Calé:

"De chico yo copiaba los arcos que dibujaba Calé...yo digo que Calé es uno de los grandes Caballeros de la Orden del Rombo. Les llamo así esos tipos que se agarran del alambrado en las canchas y miran el partido a través del rombo del alambrado. Y por ese rombo lo único que asoman, apretados como la fiata contra el vidrio de Discepolín, es la nariz y el ojo. (...) Huele el pasto y hasta linimento de los jugadores, escuchan lo que se dicen, el ruido de la pelota al picar, al ser pateada... Por eso algo que me admiraba en los dibujos de Calé era el trabajo de detalles. (...) De chico he tratado de copiar tal cual esos arcos. Y aunque los arcos de fútbol, como el barrio (...) han ido cambiando, siempre tengo presentes aquellos dibujos de Calé cuando los chistes o las tiras de Clemente me ponen en la alternativa de dibujar un arco".²³

Caloi contaba que el no lo conoció a Calé por razones generacionales, lo recuerda en "Buenos Aires en camiseta" de la revista *Rico Tipo*. Caloi publicó su primer dibujo en *Tía Vicenta* en 1966, y decía "...para ese entonces yo lo admiraba...quizás le hubiese manguado un dibujo...le hubiese pedido algún consejo...yo no estudié en ninguna escuela, me hice solo, aunque imitando a los maestros del humor gráfico...Calé radiografiaba su barrio (...). Lo había descubierto en la Revista de River. "Lo que Calé decía yo lo vivía...Era como si alguien sacaba fotografías de mi barrio. Cuando Calé ya desaparecía y yo era un profesional, empecé a valorizar su obra, porque a la par de él, el barrio, los valores y todas esas cosas que Calé tan bien describía, empezaba a desaparecer. Es ahí donde la figura de Calé crece, se agiganta, no por la nostalgia sino por la profundidad con que había pintado una parte de mi vida, curiosamente era la misma de la mayoría de los argentinos".²⁴

Otro dibujante, Carlos Nine, opinaba sobre los testimonios que dejó Calé: "los diversos lenguajes, la construcción de las frases, los razonamientos del sentido común que sobrevolaban los barrios eran de una precisión tan prodigiosa y reconocible que permitirían a cualquier estudioso de ésta época explorar a la perfección aquella otra sin problemas".²⁵

Homenajes

La Legislatura Porteña el 14 de diciembre de 1999, día de su cumpleaños, rindió un homenaje al dibujante y humorista Calé, donde hablaron Caloi, Faruk y Juan Sasturain.

Cuando el Correo era una empresa estatal, emitió una estampilla con una de sus obras.



Cuadro de "Escuchando...", de la serie Buenos Aires en camiseta | Original: tinta, 50 x 34,5 cm. | Publicado en Rico Tipo Nº 455, agosto de 1955
Dibujo para el corto Buenos Aires en camiseta, de Martín Scnor, circa 1962

Algunos de sus dibujos fueron utilizados como telón de fondo para la apertura de un programa de cable llamado "La hora del referí".

El jueves 14 de diciembre de 2000, a las 20 horas, la Junta de Estudios Históricos del Barrio de Villa Real colocó una placa en la casa que fuera del humorista Calé, Ramón Lista y pasaje Ostende. Asistieron su esposa, sus dos hijos y numeroso público. Se recordó que a través de esa ventana, dibujó a su barrio y a los vecinos. Los recordatorios se sumaron: "Calé inventó un género propio".

En el Club Atlético River Plate, se realizó el "Primer Festival Internacional de Humor Gráfico e Historieta: Con Humor a River" en conmemoración del 101 años de la creación del Club. Fue del 8 al 11 de noviembre de 2002. En dicha exposición fue homenajeado Calé donde participaron humoristas, amigos y familiares. Se proyectó el film "Buenos Aires en Camiseta" de Martín Schor. Dicha exposición, después fue presentada en el Centro Cultural Recoleta, salas 11, 12 y Espacio Historieta del 13 al 9 de marzo del 2003.

En diciembre de 2009, se realizó en el Museo Sívori, una muestra de humor político y costumbrista desde 1806 hasta ese presente. No faltaron los trabajos de Calé que ilustró varias revistas argentinas.

Alejandro del Prado en la Biblioteca Nacional

En el año 2012, la Biblioteca Nacional inauguró el "Programa Nacional de Investigación en Historieta y Humor Gráfico Argentino" con el objetivo de identificar, reunir, preservar y catalogar material y favorecer el estudio, la investigación y difusión de trabajos de y sobre estos géneros y lenguajes.

Frente a un legado colectivo disperso en algunos acervos y en varias colecciones



privadas, estas iniciativas dan una respuesta a la histórica ausencia de un archivo específico impulsado por el Estado y con carácter público.

La función de la Biblioteca Nacional, con respecto a la memoria impresa de los argentinos como parte de su herencia cultural, destaca, que el sentido fundamental del programa, es preservar los materiales, para que tengan acceso las generaciones futuras.

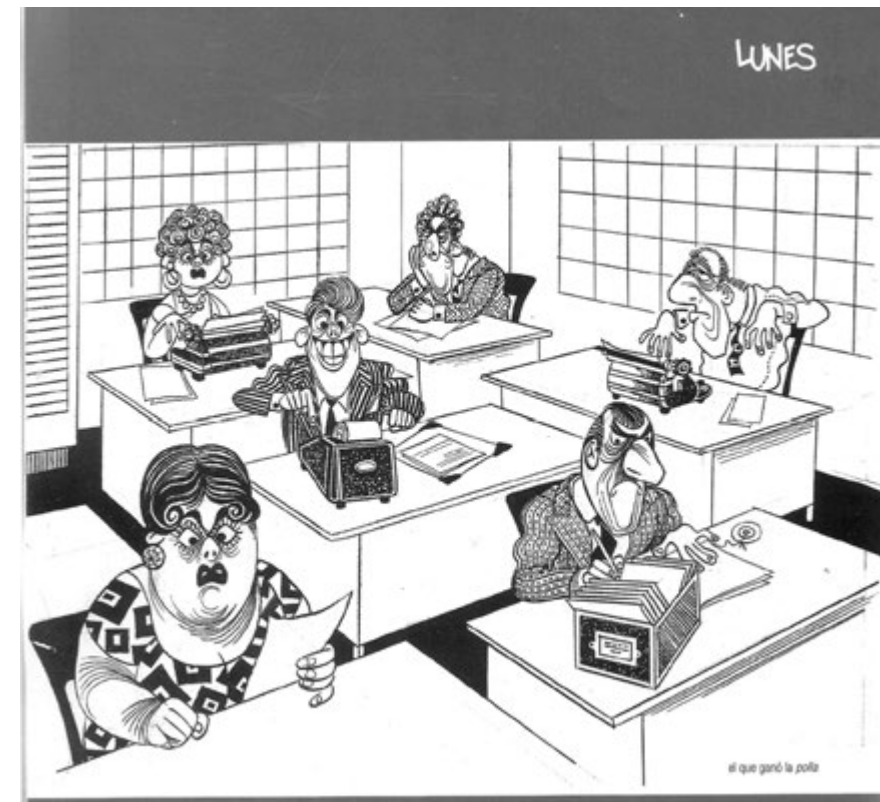
El programa consiste en realizar muestras, ediciones para difundir estos materiales, recuperar y revalorizar la obra de los grandes maestros del humor gráfico y de la historieta nacional.

La Biblioteca ya ha recibido donaciones, filmaciones, bocetos y originales, revistas, cartas, fotos y los va clasificando. Se han recibido obras que pertenecieron a Eugenio Zoppi, Francisco Solano López, Carlos Trillo, León Poch y Calé.

Del 18 de octubre al 19 de noviembre de 2013, la Biblioteca se vio engalanada con la exposición "Calé, Trapitos al Sol" con sus trabajos originales, que fueron provistos por su familia que atesora con mucho cariño y orgullo sus dibujos y que quiere mantener viva su memoria.

A la muestra se le sumó una importante folletería, postales y un catálogo de excelente factura, con importante información. La inauguración, muy concurrida, fue un excelente motivo para conocer su abundante obra. Es de destacar la importante tarea ejecutada por este "Programa Nacional de Investigación en Historieta y Humor Gráfico", con el trabajo especial de Judith Gociol.

Unos años atrás hubiese sido impensable destacar y rescatar la obra de estos humoristas que tanto llegaron al alma de los argentinos. Quizás se catalogaba como un arte



menor, de bolsillo, popular y no de tanta importancia. Que suerte que hoy se tenga una mirada diferente, y se valoricen estas producciones culturales populares.

En lo personal he realizado homenajes a Calé en la Academia Porteña del Lunfardo.

El 9 de diciembre de 2010, cure una muestra con sus trabajos. La exposición de los dibujos y textos de Calé se pudo realizar gracias a la buena disposición de María Ester, señora de Alejandro del Prado que me facilitó las reproducciones de las obras. En el homenaje participaron humoristas, algunos amigos del artista. Se proyectó el documental de Martín Schor "Buenos Aires en camiseta". Jorge Boulosa silbó unos tangos evocando a los músicos Horacio Salgán, Aníbal Troilo y Astor Piazzola, ídolos y amigos de Calé. Su hijo Alejandro brindó temas de su autoría.

En el año 2013, nuevamente se homenajeó a Calé en la Academia Porteña del Lunfardo, donde estuvo presente Judith Gociol (del "Programa Nacional de Investigación en Historieta y Humor Gráfico"), quien contó detalles de la exposición y la repercusión que tuvo. En esa oportunidad entrevisté a su compañero de la infancia en Rosario, Carlos Andrés Milanesi que lo recordó así:

"... Conocí a Calé, a fines de los años 30. Fuimos vecinos, puesto que vivíamos en la misma cuadra. En aquella época, eso y la Escuela, era nuestro mundo. Lo apodábamos 'El japonés Peca' por sus ojos achinados y su cabello negro, peinado hacia atrás. Nuestra primera asociación fue Carnaval, en que hicimos una pequeña murga, disfrazados de

payasos y pierrot y recorrimos la cuadra entera, recitando unos versitos que aprendimos para la ocasión, tocando los timbres de las casas.

Cuando fuimos creciendo, afloró nuestra pasión por el fútbol y ahí fue donde Calé comenzó a demostrar su espíritu organizativo, pues él, era el que armaba el equipo y conseguía los rivales y también los huecos, donde desarrollaba los partidos, que por aquellos tiempos se llamaban "desafíos". Además se encargaba del diseño de las camisetas, que era nuestro distintivo y hasta las financiaba. De aquella época, quedó una anécdota que es conocida, que para esos fines, había negociado una aspiradora de polvo, propiedad de la casa de sus tías, donde vivía. Paralelamente, se fue desarrollando su pasión por el dibujo, de lo que fuimos testigos, por las caricaturas que hacía de sus amigos...".²⁶

Su compañero de trabajo, Jorge de los Ríos, muy emocionado dijo de Calé:

"Allá por los años 60, el destino me brindó una gran oportunidad, fue la de conocer a uno de los mas grandes dibujantes y humoristas...Calé, que aparte de su talento artístico, tenía la virtud de ser un gran "Ser humano".

Trabajamos juntos en la revista River, Alejandro trabajaba también en la revista CANAL TV, al fallecer Abel Ianiro, realizador de la portada, comenzó a alentarme y al final convencerme que mis caricaturas podrían cubrir el gran hueco que había dejado Ianiro. Por lo tanto, escritorio de por medio, com-



ARGENTINA Calé: *Trapitos al sol*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2013.
 BROCCOLI Alberto y TRILLO Carlos *El Humor Gráfico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
 CALÉ *Buenos Aires en Camiseta* (Selección Rudy), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994.
 COLUMBA Ramón *El Congreso que yo he visto, 1906-1943*, Buenos Aires, Columba, 1951.
 Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano, t. XI, Barcelona - Nueva York, Montaner y Simón - W.M. Jackson, s/d.
 Enciclopedia Concisa Sopena: *Diccionario Ilustrado de la Lengua Española t. 2*, Barcelona, Ramón Sopena, 1974.

Notas:

- ¹ Gran Enciclopedia Larousse t. 10, España, Larousse, 1967, p. 920.
- ² Enciclopedia Concisa Sopena: *Diccionario Ilustrado de la Lengua Española t. 2*, Barcelona, Ramón Sopena, 1974, p. 60
- ³ Gran Enciclopedia Larousse t. 10, op. cit., p. 920.
- ⁴ Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano, t. XI, Barcelona - Nueva York, Montaner y Simón - W.M. Jackson, s/d, p. 754.
- ⁵ Id.
- ⁶ TRILLO Carlos y BROCCOLI Alberto *El Humor Gráfico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971, p. 21
- ⁷ *Ibid.*, p. 24
- ⁸ BIBLIOTECA NACIONAL DE LA REPÚBLICA ARGENTINA, *Calé: Trapitos al sol*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2013, s/p.

- ⁹ Id.
- ¹⁰ Id.
- ¹¹ Id.
- ¹² Id.
- ¹³ Id.
- ¹⁴ Id.
- ¹⁵ TRILLO Carlos y BROCCOLI Alberto, *op. cit.*, p.79
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 81
- ¹⁷ BIBLIOTECA NACIONAL DE LA REPÚBLICA ARGENTINA, *op. cit.*, s/p
- ¹⁸ TRILLO Carlos y BROCCOLI Alberto, *op. cit.*, p.81
- ¹⁹ SASTURAIN Juan "Las camisetas de Calé" en *Página 12*, Buenos Aires, 25 de marzo de 2013, Contratapa.
- ²⁰ BIBLIOTECA NACIONAL DE LA REPÚBLICA ARGENTINA, *op. cit.*, s/p
- ²¹ SANTIS Pablo de "Calé: Manual para la melancolía porteña", en *Clarín*, Buenos Aires, 5 de mayo de 1994, p.8
- ²² WALGER Silvina en *Calé, Buenos Aires en camiseta* (prólogo), Buenos Aires, Ediciones De la Flor, 1994, p.7.
- ²³ CALOI "Calé x Caloi", en *Revista Autoclub*, Buenos Aires, ACA, N° 176, enero 2003, p. 24.
- ²⁴ Id.
- ²⁵ TRILLO Carlos y BROCCOLI Alberto, *op. cit.*
- ²⁶ Carlos Milanese, Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires, diciembre de 2013.
- ²⁷ Jorge de los Ríos, Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires, diciembre de 2013.

partimos el trabajo en esa editorial, ¿dije compartí...? No, yo disfruté de su talento y de su humor. Pero también el destino, decidió que partiera en forma prematura de este mundo, dejándonos un cuantioso tesoro artístico, que desarrolló en su corto paso por la vida. ¡Calé te extrañamos!²⁷

Luego se sumaron al acto "Los tangueros de Saladillo" interpretando temas de Alejandro del Prado(h). Siempre estuvo presente la familia de Calé.

Estos homenajes se realizaron en el marco del mes de la "Feria del Libro Lunfardo", que coincide con la fecha de su cumpleaños el 14 de diciembre.

En el año 2012, fui curadora de la muestra "Recordando al Maestro del Dibujo y la Historieta, Calé", Alejandro del Prado, en el Museo de la Reconquista, en el Municipio del Tigre, auspiciado por el Círculo Regional de Prensa de la Provincia de Buenos Aires.

En marzo de 2012, estuvo expuesta la muestra de Calé, en el Museo del Automóvil, celebrando el aniversario de la Junta de Estudios Históricos de Villa Real.

A modo de conclusión

Traer al presente el recuerdo de las imágenes de Calé es una interesante forma de evocar un pasado reciente. Hoy su obra ha sido descubierta y puesta en valor por las nuevas generaciones que observan el encanto y la profundidad de sus trazos y de los textos que

los acompañan.

Los porteños de esa época se sentían representados en sus tiras. Siempre había alguien en el barrio que era así, al que le sucedían esas cosas, o se vestía de esa forma. Para los no tan jóvenes, mirar esos trazos es entrar en un mundo de nostalgia, de una época pasada. Sus imágenes nos recuerdan veredas pobladas de vecinos, miradas chismosas, zaguanes que hoy no están, etc. Calé dibujaba las cosas simples de la vida. Un dormitorio con todos los adornos, cuadros, mesita de luz con cajones meticulosamente ordenados o desordenados; el cumpleaños del nene; las visitas, los regalos, los amiguitos; el viaje en colectivo colmado de pasajeros; sobretodos jaspeados, pijamas rayados, trajes Príncipe de Gales, solapas anchas; ropa de entrecasa como batones, camisetas musculosas, tiradores, chancletas, melenas enrolladas, jopos prominentes; partidos de fútbol; bailongos en los clubes del "rioba", etc. Todo estaba al detalle. Pero Calé no era solo dibujo, era el texto que lo completaba sagazmente. Hoy es otro el entorno, entorno que se añora. Por eso rescatar estas imágenes como parte de la historia hace bien, sino, estarían definitivamente olvidadas.

Bibliografía:

BIBLIOTECA NACIONAL DE LA REPÚBLICA

Susana Haydee Boragno

Junta de Estudios Históricos de Villa Real



40 años de trayectoria junto al diseño y la industria

Diseño y desarrollo de productos
 Dispositivos de Control
 Dispositivos de Armado
 Maquinas especiales
 Planos Mecánicos
 Layouts

Directorio 2280 - (1706) Haedo
 Pcia. de Buenos Aires
 tel/fax4460-2053
 magniing@gmail.com

CRUCES GAMADAS DURANTE EL GOBIERNO DE URIBURU



El Gran Campeón Al Servicio De Todos

Con ShellTOX es posible librarse de todas las plagas de insectos que llegan con el verano. Mata, efectivamente, toda especie de insectos.

Algunos insecticidas son buenos, pero ShellTOX es el mejor.

Tal es el veredicto unánime conquistado por este super-insecticida en la temporada anterior, con un éxito sin precedentes.

El Pulverizador ShellTOX

ShellTOX se emplea con el característico y maravilloso pulverizador, que transforma el insecticida en un vapor que se mantiene largo rato en el aire, sin caer en gotas al suelo.

SHELL TOX
Shell-Mex Argentina Ltd.
Suc. Morón: Brandzen 847
Sucursales y Agencias en toda la República.

Nº 1. El Imparcial, 21 de septiembre de 1930

Una imagen de la cruz gamada en un aviso de 1930 en un diario moronense, partes de la misma serie de publicidad gráfica en diarios de tirada nacional, la aparición de estas imágenes en los días posteriores al primer golpe militar en la Argentina y de que el partido nazi logre su primera gran elección en Alemania, y la relación que también justo por ese tiempo comienza a tejerse entre el hombre más importante del imperio económico de la Royal Dutch Shell, Henri Deterding, y la fuerza política que comenzaba a ser conocida por todo el mundo: el nazismo. En síntesis y como punto central de esta trama, la aparición de la publicidad de Shell-Tox en la Argentina, con

leyendas e ilustraciones de la vida cotidiana muy elaboradas, pero con el llamativo acompañamiento de la esvástica. Todos estos elementos dispersos pero que en algunos casos se pueden relacionar y en otros no, son el objeto de estudio de este trabajo, que toma como punto de inicio y de llegada, el hallazgo de una publicidad con la cruz gamada que se difundió por los diarios argentinos durante los primeros meses del gobierno de facto del general Uriburu. Así pues, con el análisis de distintas fuentes bibliográficas, de la prensa de la década de 1930 y de notas y portales de internet, este artículo se desarrolla inmerso en un constante debate, entre diversas

Lucas Georgieff

casualidades y tal vez posibles causalidades que explicarían la red de vinculaciones entre los elementos antes mencionados. Por lo tanto, casi siempre no se llegará a una conclusión que incline la balanza claramente, la controversia continuará...

La publicidad y sus imágenes

De esta manera la compañía Shell relata actualmente el momento histórico de la llegada de Shell-Tox a la Argentina: entre 1929 y 1930 "...se inauguró la primera estación de servicio, en la esquina de Libertador y Corrientes, Olivos. La flota de Shell se expandió con sus dos buques tanque: el Pampacruz y el Platacruz. También se lanzó un clásico, el Shell-Tox, un insecticida que también se usaba como limpiavidrios y como quitamanchas."¹

La serie más completa de la publicidad de Shell-Tox con la esvástica se halló en *El Imparcial*, diario del partido de Morón que se

publicaba dos veces por semana desde 1906. La misma consta de 13 publicidades, las cuales tienen dos tipos de formatos y tamaños, pero ninguna exactamente igual a la otra. El período de aparición va del 21 de septiembre al 28 de diciembre de 1930; luego en la primera mitad de 1931 se siguió publicando en casi todas las ediciones del diario otro tipo de aviso del producto, pero con un tamaño mucho más reducido, sin imágenes ni ilustraciones, y por supuesto ya sin la cruz gamada. De la serie que sí contiene la esvástica, es muy interesante analizar las logradas ilustraciones que acompañan distintas leyendas con mensajes bien claros y de gran elaboración.

-IMÁGENES Nº 1 Y 2: Las dos primeras son más pequeñas y con reducidas leyendas e ilustraciones en comparación con las subsiguientes, pero con un diseño que logra un impacto visual interesante. La primera, con respecto a las ilustraciones, contiene en



El Campeón de los insecticidas

La eficacia de ShellTOX, como destructor de todas las plagas de insectos que llegan con el verano, ha sido comprobada con el rotundo éxito que obtuvo, durante la temporada anterior.

Algunos insecticidas son buenos, pero ShellTOX es el mejor.

Han llegado a esta conclusión, por unanimidad cuantas personas lo han ensayado.

El maravilloso pulverizador ShellTOX...

...transforma el líquido en un tenue vapor que, durante largo rato, se suspende en el aire, sin caer en gotas al suelo.

ShellTOX tiene un olor agradable. No daña a las personas ni animales domésticos. No perjudica muebles, alfombras ni tapices.

SHELL TOX
Shell-Mex Argentina Ltd.
Suc. Morón: Brandzen 847
Sucursales y Agencias en toda la República.

Nº 2. El Imparcial, 28 de septiembre de 1930

el vértice superior izquierdo a un gigante sombreado que empuña un pulverizador Shell-Tox y tiene la cruz gamada por encima y a la izquierda. Por delante del hombre-pulverizador hay latas y pulverizadores también gigantes que contienen además el dibujo del mismo hombre. Luego en el horizonte una gran multitud de pequeños seres humanos que vienen de lejos a ver al "campeón". Con respecto a las leyendas, se encuentra en el vértice superior derecho con letras grandes "El Gran Campeón Al Servicio De Todos", y debajo de todas las ilustraciones una larga explicación presentando las bondades del producto y señalando que en una temporada se convirtió en el mejor insecticida por el veredicto unánime que le dio un éxito sin precedentes.

En la segunda publicidad del mismo tamaño, el gigante ya está de cuerpo entero en el margen superior izquierdo, sin latas ni pulverizadores por delante; con una figura atlética y una sombra por detrás. Por debajo de los pies del mismo una leyenda que dice "NO ATONTA LOS INSECTOS: LOS MATA", y justo más abajo una esvástica exactamente igual a la de la imagen N° 1. El resto de las leyendas e ilustraciones tienen otra distribución espacial pero son iguales a la imagen anterior, salvo por el título en el margen superior derecho "El Campeón de los insecticidas" y por un texto aclaratorio debajo de la esvástica que dice que el producto tiene un olor agradable y no daña a las personas, los animales ni los muebles. Además en este caso no encontramos la multitud que sigue al gigante de la primera publicidad.

-IMÁGENES N° 3 a 13 (del 16-10-1930 al 28-12-1930): En octubre de 1930 aparece el diseño más grande y más elaborado, con más de diez modelos que se van sucediendo a lo largo de las ediciones bi-semanales hasta diciembre de 1930; un análisis aparte merece (que se realizará más adelante en las instancias definitivas del presente artículo) la aparición por única vez de una solicitada el 7 de diciembre de 1930, en donde distintas instituciones recomiendan el uso del producto.

Estas once imágenes son las más elaboradas tanto en diseño general, ilustraciones, como en sus textos con mensajes contundentes. Todas tienen un formato casi idéntico y constan de las siguientes similitudes en sus modelos: una pequeña leyenda en el extremo superior izquierdo que le habla al consumidor aconsejándole que deje que Shell-Tox cuide, ayude o proteja, la salud de sus hijos, su negocio, su sueño, etc.; todo relacionado con la escena de la vida cotidiana que está representada inmedia-

tamente debajo en un recuadro. Las representaciones en los recuadros contienen dibujos de una gran elaboración artística, con personajes principales en la escena realizando una acción y un fondo muy logrado donde se representa de manera muy realista la vida cotidiana de sectores medios y medios altos de los años treinta. Debajo del dibujo en negrita y letras medianas, una frase que titula la escena y a veces menciona al producto como el guardián o colaborador en alguna circunstancia. Luego, más centrado del medio hacia la derecha, largas leyendas que cuentan la historia de cómo Shell-Tox interviene en la situación ilustrada logrando de acuerdo al caso: la salud, mayor producción, más ventas, o diferentes mejoras o soluciones que se conquistan gracias al insecticida. A la izquierda del texto largo, el gigante, que ahora es pequeño, accionando el pulverizador, y a los pies del mismo la frase de que no los atonta, los mata; y luego otro texto por debajo que aclara que fue analizado y aprobado por la Municipalidad de Buenos Aires. Por último la esvástica bien abajo hacia el vértice inferior izquierdo; y cerrando centrado en letras bien grandes, el nombre del producto y por debajo en pequeñas letras la importadora, Shell-Mex Argentina Ltd., y la dirección de la sucursal en Morón: Brandzen 847. (Actual calle Independencia)

De las distintas ilustraciones y leyendas de estos 11 modelos, de manera sucinta, se puede señalar en particular:

-Modelo 1 (imagen N° 3): Se destaca una imagen de una reunión de personas muy elegantes. La leyenda remarca que ese gentil encuentro entre hombres y mujeres se torna "ridículo" si las moscas molestan. Arriba en el vértice izquierdo, se refuerza en letras pequeñas que se debe permitir que Shell-Tox ayude a mostrarse en su casa, es decir el producto colabora a través de las reuniones con amigos, en la distinción social del consumidor.

-Modelo 2 (imagen N° 4): Primer plano de cuatro operarias mujeres concentradas en el trabajo, sólo una mira de frente a una supuesta cámara y sonríe; en el fondo hombres que realizan sus labores fabriles. Luego la leyenda principal refuerza una idea: como Shell-Tox es el guardián de las fábricas al evitar que los insectos molesten a los trabajadores, ayuda a aumentar la producción; y como además garantiza la higiene, conquista el prestigio para sus productos. Es decir el mensaje le habla directamente al empresario, al dueño del establecimiento.

-Modelo 3 (imagen N° 5): Shell-Tox como el guardián del sueño tranquilo; se destaca una

Deje que ShellTOX permita mostrarse orgullosa por el cuidado de su casa.



Es Ridícula Una Reunión Si Las Moscas Molestan...

Evítelo con el uso del super-insecticida ShellTOX

MUEBLES, libros, tapices y ropas, no se dañan en lo más mínimo con ShellTOX, siempre que se aplique con el pulverizador ShellTOX.

ShellTOX impregna la atmósfera con una invisible y sutil capa, fatal para cuanto insecto pulule en ella.

El líquido atomizado, forma una nube, que se mantiene largo tiempo en el aire, y no cae en gotas al suelo.

NO ATONTA LOS INSECTOS: LOS MATA.

Analizado y aprobado por la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires

SHELL TOX

Shell-Mex Argentina Ltd.

Sucursal Morón: Brandzen 847

Sucursales y Agencias en toda la República

N° 3. El Imparcial, 16 de octubre de 1930

Deje a ShellTOX cuidar en el momento de alentar para su negocio.



ShellTOX Es También El Guardián De Sus Talleres o Fábricas...

...Porque evita que los insectos molesten a sus operarios, y le permite lograr, así, que se aumente la producción; y porque garantiza la absoluta higiene de sus productos, lo cual importa la conquista de su prestigio y el aumento de su clientela.

Los mejores momentos para pulverizar con este poderoso super-insecticida ShellTOX, son la noche y el medio día.

ShellTOX no perjudica muebles, instalaciones ni envases y deja un agradable aroma en la atmósfera.

NO ATONTA LOS INSECTOS: LOS MATA.

Analizado y aprobado por la Municipalidad de Buenos Aires.

SHELL TOX

Shell-Mex Argentina Ltd.

Suc. Morón: Brandzen 847

Sucursales y Agencias en toda la República.

N° 4. El Imparcial, 19 de octubre de 1930

Deje que ShellTOX le proporcione un sueño tranquilo.



Imposible Dormir Mientras Zumban Los Mosquitos...

...Pero, si usted tiene la precaución de pulverizar con ShellTOX, el ambiente de su dormitorio, habrá asegurado su descanso.

Uselo y confíe en él. Es el mejor insecticida. Atomizado con el científico pulverizador ShellTOX, forma una nube sutil, mortífera para cualquier insecto, sin daño para muebles, tapices ni ropas.

Para pulverizar, cierre puertas y ventanas.

NO ATONTA LOS INSECTOS: LOS MATA.

Analizado y aprobado por la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires

SHELL TOX

Shell-Mex Argentina Ltd.

Suc. Morón: Brandzen 847

Sucursales y Agencias en toda la República.

N° 5. El Imparcial, 26 de octubre de 1930

Deje a ShellTOX ocuparle en la tarea de proteger a sus hijos.



Procure El Bienestar De Sus Niños Evitando que, Indefensos, Deban Soportar La Mortificación De Las Moscas

Si tiene usted niños, acuérdesese cómo mortifican y desesperan los insectos. Una pulverización diaria de ShellTOX en la habitación, los librará de torturas inútiles, y de algo más grave: de infecciones y enfermedades. Use el pulverizador ShellTOX que atomiza el líquido tan perfectamente que ningún insecto puede escapar.

NO ATONTA LOS INSECTOS: LOS MATA.

Analizado y aprobado por la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires

SHELL TOX

Shell-Mex Argentina Ltd.

Suc. Morón: Brandzen 847

Sucursales y Agencias en toda la República.

N° 6. El Imparcial, 2 de noviembre de 1930

mujer elegante lista para ir a dormir, con pulverizador en mano accionándolo para eliminar los mosquitos y tener un descanso asegurado.

-Modelo 4 (imagen N° 6): "Deje a Shell-Tox secundarle en la tarea de proteger a sus hijos", dice el pequeño texto en el vértice superior izquierdo. Luego, la ilustración muestra a una madre también elegante dando de comer en la boca a un niño pequeño con aspecto fornido y saludable. Más abajo, el resto de las leyendas apelan a un mensaje categórico que postula al producto como la mejor opción para librar a los niños indefensos de las torturas que los insectos realizan, y de las infecciones y enfermedades que eso conlleva. Así, la publicidad le habla a la madre responsable, que no sólo tiene que preocuparse por la alimentación, además debe, a través de Shell-Tox, protegerlos de torturas y enfermedades. Es claro que en este caso el producto se está promocionando desde un discurso higienista, hegemónico por aquellos años.²

-Modelo 5 (imagen N° 7): En esta ocasión se sigue reforzando el discurso higienista. El texto en negrita debajo de la ilustración remite a los sentimientos más profundos de una madre: con Shell-Tox se puede evitar la angustia de tener niños enfermos. En el dibujo se ilustra esa relación de una madre con sus tres hijos (niños muy cuidados y prolijos, el mayor está sentado a la mesa vestido de corbata), al retratar la gran dedicación para sirvelas la comida. Luego se señala en el texto principal que los insectos son vehículos comunes de peligrosos contagios para los menores. En este sentido, el mensaje de la publicidad a veces también se reforzaba con notas sobre salud en el mismo diario, que planteaban cuestiones curiosas como la siguiente:

"... Está demostrado plenamente que la tuberculosis se cura en los comienzos de la enfermedad con medidas de higiene y en preventorios y sanatorios. Suiza ha logrado éxitos extraordinarios en sus campañas intensas, constantes, enérgicas, contra la terrible enfermedad.

Los que han viajado por la República Helvética saben que la guerra contra las moscas ha dado tan completo resultado que es casi imposible encontrar una en el territorio suizo. Lo mismo que en los Estados Unidos se persigue con tesón a moscas, mosquitos, ratas, ratones... a todos los animales asquerosos que, según se ha comprobado, son vehículo de enfermedad.

Las larvas de moscas y mosquitos se destruyen con pulverizaciones de líquidos especiales, preparados por los químicos... Así los norteamericanos han exterminado moscas y mosquitos en el territorio. En Suiza no se encuentra una mosca ni un mosquito...

Los Estados alemanes tienen establecida con carácter oficial la enseñanza antituberculosa, habiendo logrado resultados maravillosos.

En el programa escolar de todos los países deben figurar las enseñanzas antituberculosas y antialcohólicas para regenerar las razas.

La higiene constante, en todas las manifestaciones, ha hecho de los norteamericanos y suizos ciudadanos fuertes y sanos..."³

-Modelo 6 (imagen N° 8): Esta publicidad es una de las más interesantes, porque implica nuevamente a los niños y sus madres pero con un nuevo sentido. El título en negrita debajo del dibujo dice "Enseñe a sus niños un nuevo y útil deporte: 'la caza de moscas con Shell-Tox'...". Luego agrega que los niños se van a poner contentos al divertirse y poder ayudarla; dirigiéndose siempre, como en los otros casos, a la madre.

-Modelo 7 (imagen N° 9): Ilustración y leyenda claras y directas. Gente elegante, dos mujeres y un hombre con galera y bastón, caminando por una vereda con vidrieras. Las letras en negrita le hablan al comerciante con el siguiente mensaje: "Evite que una mosca en su vidriera desacredite su negocio".

-Modelo 8 (imagen N° 10): En este caso el mensaje se dirige directamente a los propietarios de un restaurante. Les indica que el desgraciado hallazgo de moscas en un local puede ahuyentar a la clientela, porque la fama de limpio del negocio aumenta las ventas. Se destaca en el dibujo el fondo de un restaurante lleno y distinguido y un mozo sirviendo a un cliente, ambos muy elegantes.

-Modelo 9 (imagen N° 11): Con una temática similar a la anterior, se señala la importancia de Shell-Tox para aumentar los clientes. El foco ahora está en la cocina; en la ilustración un distinguido cocinero, y en las leyendas se plantea el descrédito que genera para mansiones y hoteles la aparición de una mosca.

-Modelo 10 (imagen N° 12): La imagen es una reunión relajada entre dos mujeres y un hombre que lee un diario. Las leyendas apuntan a lo avergonzado que puede quedar el dueño de casa ante sus amistades si no logra extirpar las moscas; a estas últimas además se las menciona como intrusas.

-Modelo 11 (imagen N° 13): Vuelve sobre la salud familiar interpellando directamente a la figura materna. La primera leyenda en el vértice superior postula a Shell-Tox como el amigo de la salud de los niños. La imagen principal evoca una comida hogareña agradable, por las sonrisas, y de una familia tipo distinguida, por los muebles de fondo, la vajilla, la vestimenta y peinados de los personajes. El resto de los textos hablan de

Deje que ShellTOX participe en la salud y en la felicidad de los hombres y de las mujercitas de mañana

ShellTOX Le Evitará La Angustia De Tener Niños Enfermos...

NO ATONTA LOS INSECTOS: LOS MATA.

Analizado y aprobado por la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires

SHELL TOX

Shell-Mex Argentina Ltd.
Suc. Morón: Brandzen 847
Sucursales y Agencias en toda la República.

N° 7. El Imparcial, 9 de noviembre de 1930

Deje que ShellTOX sea su aliado en la protección de sus niños.

Enseñe a Sus Niños Un Nuevo y Util Deporte: "La caza de moscas con ShellTOX"...

NO ATONTA LOS INSECTOS: LOS MATA.

Analizado y aprobado por la Municipalidad de Buenos Aires.

SHELL TOX

Shell-Mex Argentina Ltd.
Suc. Morón: Brandzen 847
Sucursales y Agencias en toda la República.

N° 8. El Imparcial, 16 de noviembre de 1930

Deje a ShellTOX colaborar en el aumento de clientes para su negocio.

Evite En Su Restaurant - El Desgraciado Incidente Del Hallazgo De Una Mosca...

NO ATONTA LOS INSECTOS: LOS MATA.

Analizado y Aprobado por la Municipalidad de Buenos Aires.

SHELL TOX

Shell-Mex Argentina Ltd.
Suc. Morón: Brandzen 847
Sucursales y Agencias en toda la República.

N° 9. El Imparcial, 23 de noviembre de 1930

Deje que ShellTOX colabore en su negocio.

Evite Que Una Mosca En Su Vidriera Desacredite Su Negocio

NO ATONTA LOS INSECTOS: LOS MATA.

Analizado y Aprobado por la Municipalidad de Buenos Aires.

SHELL TOX

Shell-Mex Argentina Ltd.
Suc. Morón: Brandzen 847
Sucursales y Agencias en toda la República.

N° 10. El Imparcial, 30 de noviembre de 1930

la protección de salud familiar, de que el producto realiza una destrucción radical, y de como a través de su utilización se puede manifestar el "carifio" en algo práctico.

En general en los once modelos, por un lado, se elaboran las publicidades desde un discurso higienista que plantea la importancia de la eliminación de moscas y mosquitos y está centrado en la figura de la función materna. Por otro lado, y en especial en el casos de las moscas, se dirige el mensaje a los dueños de casa, de negocios y fábricas, por el desprestigio que genera la aparición del insecto, ya que produce una situación vergonzosa ante el círculo social, ahuyenta a la clientela y/o atenta contra la producción.

El símbolo inquietante

La cruz gamada es una de las imágenes con mayor carga simbólica, por sus diferentes variaciones de sentidos a lo largo de la historia. En esas trayectorias las resignificaciones culturales hicieron su labor; éstas se entienden como acciones destinadas a buscar nuevas formas de recuperar y afianzar la identidad de pueblos, con rasgos culturales que están a punto de desaparecer o que ya están en desuso pero aún quedan en los imaginarios.

La esvástica se usaba al menos 5.000 años antes de que Adolf Hitler diseñara la bandera nazi. La palabra "esvástica" proviene del sánscrito *svastika*, que significa "buena fortuna" o "bienestar". El motivo (una cruz en forma de gancho) aparentemente se utilizó por primera vez en la Eurasia del Neolítico, quizás para representar el desplazamiento del sol en el cielo. En nuestros días es un símbolo sagrado para el hinduismo, el budismo, el jainismo y el odinismo. El símbolo resurgió a fines del siglo XIX, después del extenso trabajo del famoso arqueólogo Heinrich Schliemann, quien descubrió la cruz en forma de gancho donde estaba la antigua Troya.⁴

Los nazis adoptaron la esvástica en 1920 pero ya estaba en pleno uso como símbolo entre los movimientos nacionalistas alemanes *völkisch*, los cuales poseían ciertas posturas místico-esotéricas. Por este motivo, lo vieron apropiado para adoptarlo como símbolo de la "raza aria". Una esvástica es básicamente una cruz que está en movimiento giratorio. La importancia de esta cruz es que se encuentra en movimiento y, por tanto, el sentido del giro puede ser importante para interpretar correctamente su significado. Puede aparecer en sentido dextrógiro, el brazo superior apunta a la derecha (como la usaban los nazis, aunque girada 45°), o en sentido levógiro, el brazo superior apunta hacia la izquierda, este es el

modo más usado por los budistas.

El escritor británico Rudyard Kipling utilizaba la esvástica levógira en la portada de sus libros. Kipling, que nació en Bombay (India), utilizaba la cruz gamada en el sentido indio de buena suerte y bienestar. Pero en cuanto los nazis comenzaron a ser conocidos en el mundo, el escritor pidió que la esvástica se retirara de la cubierta de sus obras para que nadie pudiera acusarle de simpatías con el partido de Hitler.⁵

La visión de la ascendencia cultural aria del pueblo alemán fue tal vez uno de los motivos principales por los que el partido nazi adoptó formalmente la esvástica o *Hakenkreuz* (en alemán, cruz en forma de gancho) como su símbolo en 1920.⁶ La esvástica al estilo Shell-



Nº 11. El Imparcial, 7 de diciembre de 1930

Tox es circulada como casi siempre aparecía la nazi, pero con una diferencia importante: su giro va en sentido contrario a la que Hitler diseñó para su partido.

Marcos y contextos

¿Cuáles son los marcos, los contextos de estas imágenes? ¿Qué universos interpretativos le damos a la publicidad de Shell-Tox con su esvástica, qué imaginarios la contienen, la abarcan y rodean; la explican y nos revelan sentidos?

Los nazis adoptaron formalmente la esvásti-

ca ni bien se creó el partido. En *Mein Kampf*, Adolf Hitler decía al respecto: "Yo mismo, entre tanto, después de innumerables intentos, establecí la forma final; una bandera con fondo rojo, un disco blanco y una esvástica negra en el centro. Después de prolongadas pruebas, también hallé la proporción definitiva entre el tamaño de la bandera y el tamaño del disco blanco, así como la forma y el grosor de la esvástica".⁷

El uso de la esvástica por Shell en la Argentina data posiblemente de 1922, cuando esta compañía comenzó a vender nafta "Energina", con tambores con la inscripción de la misma en la tapa. El logotipo que distinguía los envases era una cruz gamada, invertida respecto a la que utilizaron los nazis. Hace ya unos años atrás, un informe de "Telenoche investiga" sobre jerarcas nazis en Argentina cayó en ese error: ilustró con imágenes de la Patagonia donde aparecían tanques de combustible con cruces esvásticas, es decir, estableció una relación directa entre cruces parecidas pero con puntuales diferencias.⁸

A partir de estos datos, pareciera que estamos ante una coincidencia en la utilización de un símbolo que estaba de moda. Hasta aquí una primera aproximación desde una comparación elemental que toma en cuenta el momento de aparición de la cruz en los productos de Shell y sus particularidades en el diseño. Ahora cabe analizar aspectos vinculados a relaciones históricas más generales y menos inmediatas a los símbolos.

El Grupo Royal Dutch Shell fue creado en 1907 cuando la *Real Compañía Neerlandesa de Petróleos* y la *Compañía Shell Transport and Trading Company Ltd* fusionaron sus operaciones para competir contra Standard Oil, el gigante estadounidense. La Royal Dutch Petroleum Company era una compañía holandesa fundada en 1890, cuando un *chárter* real fue concedido por la reina holandesa a una pequeña compañía de exploración petrolífera conocida como "Royal Dutch"; los hombres claves en los inicios fueron Jean Kessler, Henri Deterding y Hugo Loudon. Por otra lado, la Shell Transport and Trading Company era una empresa británica fundada en 1897 por Marcus Samuel y su hermano Samuel Samuel.

Luego de la unificación de las dos compañías en 1907, otro momento clave en la constitución del imperio económico fue el que se inició en 1919, cuando Shell tomó el control de la Mexican Eagle Petroleum Company, y en 1921 formó Shell-Mex Limited.⁹ Algunos años después, según plantea el investigador John Donovan,¹⁰ Sir Henri Deterding, la autoridad máxima en la compañía para esa

época, comenzó a canalizar su encono hacia los bolcheviques (porque ellos habían nacionalizado los yacimientos petrolíferos de Bakú) con una campaña contra el gobierno de la URSS. A su vez, luego, la campaña se puede relacionar con el apoyo a Hitler, para lograr en algún momento, de la mano del líder alemán, reconquistar el control de aquellos campos petrolíferos soviéticos.¹¹ En este sentido, según el investigador Walter Graziano, hacia fines de la década de 1920 ya estaban establecidas distintas conexiones que permitieron que Shell ayudara "... al ascenso de Hitler al poder mediante arreglos de su poderoso director Deterding efectuados con el gobernador del Banco de Inglaterra, Montagu Norman."¹²

Profundizando en la cuestión de los apoyos al ascenso de los nazis, cabe señalar que desde 1925 a 1929 la República de Weimar gozó de estabilidad política y una apreciable mejora económica. En este contexto de relativa prosperidad, los resultados del partido nazi en las elecciones de mayo de 1928 fueron paupérrimos: 12 diputados, con el 2,6% de los votos. Sin embargo, pese a su escaso peso parlamentario (novoeno partido en el *Reichstag*) los nazis tenían una destacada popularidad entre los agricultores, pequeños empresarios, funcionarios públicos y otras personas de la clase media que se sentían ignorados o traicionados por el gobierno de Weimar. Ya en 1928, el partido tenía más de 100.000 afiliados, apoyados en un eficiente aparato de propaganda dirigido por Joseph Goebbels. Pero más destacada era que aumentaba su influencia entre militares, empresarios y grandes industriales que le proporcionaron financiación y cobertura en las altas esferas. Cuando en octubre de 1929 se produjo el *crack* de la bolsa de Nueva York, la frágil economía alemana se deterioró rápidamente. En pocos meses hubo tres millones de desempleados. En las elecciones de septiembre de 1930, los nazis obtuvieron 6,4 millones de votos (18,3%), 107 escaños. Aunque fuera del gobierno, su protagonismo político a partir de esa instancia era indiscutible: segundo partido en el parlamento y amenazante presencia en las calles.¹³ Los diarios argentinos que ya venían siguiendo las vicisitudes políticas europeas y de Alemania en particular, de inmediato se hicieron eco de la novedad del ascenso de la nueva fuerza política. Por ejemplo *La Razón* a fines de septiembre de 1930 titulaba: "¿Quién es Adolfo Hitler, el hombre que inquieta Europa?" La nota, que era acompañada con una foto de Hitler, planteaba que proliferaban los telegramas de toda Europa hablando del nuevo líder político de Alemania. Entonces el medio local lo presen-

Deje que Shell TOX crear a sus más exitosa imprenta de su casa.



¿Qué Pensarán Sus Amigos Si No Extirpa Las Moscas De Su Hogar?

JAMAS molestarán estas intrusas si pulveriza sus habitaciones con el super-insecticida ShellTOX, utilizando el moderno pulverizador ShellTOX.

No sobreviven insectos ni larvas. Ya lo ha dicho el veredicto unánime: "Otros insecticidas son buenos, pero ShellTOX es mejor" Uselo y confíe en él. No perjudica cuadros, muebles, tapices ni vestidos, y deja en la atmósfera una agradable fragancia.

NO ATONTA LOS INSECTOS. LOS MATA.

Analizado y Aprobado por la Municipalidad de Buenos Aires.

SHELL TOX

Shell-Mex Argentina Ltd.
Suc. Morón Brandzen 847
Sucursales y Agencias en toda la República.

Nº 12. El Imparcial, 14 de diciembre de 1930

taba ante la sociedad argentina contando su biografía. Se destacaba en la misma, su temprana vocación artística, su sacrificada adolescencia en Viena, su aguda capacidad de observación y precoz "clarividencia", que le hicieron entender rápidamente "los problemas de la nacionalidad", enfocándolos en sus peores enemigos: el Marxismo y el Judaísmo. También se detallaba sus peripecias y heridas en la Gran Guerra y cómo al sentirse traicionado se decidió a dedicarse a la política y relegar su vida personal. Luego, pronto se convirtió en el líder de su grupo, por ser un gran orador y por tener "una exacta idea de lo que quiere". Finalmente la nota describe el ascenso del partido, el *punch* de 1923, la sólida organización nazi a partir de 1925, y concluye que el tiempo trabaja a favor de Hitler porque el programa nacional-socialista "es la idea del siglo XX, la idea futura que reducirá a ruinas al marxismo..."¹⁴ Por otro lado, en *La Prensa* y también con foto incluida, se lo presentaba a Hitler como el jefe del fascismo alemán. Este medio reproduce distintas notas de diarios de Europa que advierten sobre el rol que consiguieron los nazis en el parlamento alemán y las versiones de cómo sus partidarios se comenzaban armar y se instalaban "células fascistas" dentro del Ejército; todo en un clima de aguda crisis socioeconómica.¹⁵

Deje a ShellTOX ser el amigo de la salud de sus niños



Haga Práctico Su Cariño

Proteja la salud de su familia librando su hogar de insectos.

NADA existe igual a ShellTOX. Es el super-insecticida moderno para la destrucción radical de insectos y larvas.

Su vapor finamente esparcido con el pulverizador ShellTOX, penetra la atmósfera sin caer en gotas. Y ¡guay! de la mosca o mosquito a quien ese vapor alcance...

NO ATONTA LOS INSECTOS. LOS MATA.

Analizado y Aprobado por la Municipalidad de Buenos Aires.

SHELL TOX

Shell-Mex Argentina Ltd.
Suc. Morón Brandzen 847
Sucursales y Agencias en toda la República.

Nº 13. El Imparcial, 21 de diciembre de 1930

Con respecto al contexto local, la aparición de la publicidad de Shell-Tox coincide con un clima convulsionado en la Argentina, por los ataques al gobierno de Yrigoyen, la preparación del golpe y las señales de inestabilidad en los primeros meses del gobierno de Uriburu. Hacia fines de 1929 se organizó la Liga Republicana, y el nacionalismo integral de cuño argentino comenzó a tomar las calles con sus liguistas, periodistas o estudiantes. La estrategia era que el Ejército sería el instrumento de la regeneración revolucionaria del país.¹⁶ Las intenciones golpistas de Uriburu en primera instancia transcurrían por dos o tres ideas fuerza, vinculadas a transformar las instituciones y poner fin al liberalismo, realizar una reforma en la constitución inspirada en el modelo fascista italiano, y poder instalar una Cámara corporativa donde estarían representadas las profesiones.¹⁷ En concreto, el golpe se ejecutó con el protagonismo de Uriburu, ya que distribuyó armas a civiles en el Colegio Militar y se puso a la cabeza de una marcha sobre Buenos Aires. Sus efectivos ascendieron a 600 cadetes y oficiales del Colegio Militar, a los que se unieron un destacamento de la Escuela de Comunicaciones de El Palomar, que contó con 800 hombres de tropa. A todos estos hay que agregar los

civiles más o menos armados y disciplinados, que fueron aumentando en cantidad a medida que se acercaron a la Capital Federal.¹⁸ En relación a los sucesos de El Palomar, *El Imparcial* señalaba lo siguiente con respecto al líder político más importante de Morón:

"En la conciencia de todo el país y especialmente del vecindario de Morón, está claramente definida la descollante actuación que el popular dirigente conservador de esta localidad, Dr. Manuel A. Fresco (hijo), que ha tenido lugar en los sucesos ocurridos el 6 del corriente y que dieron como feliz resultado el derrocamiento de un gobierno de desvergüenza y de latrocinio... jugándose nuevamente la vida en el movimiento popular... quien en compañía de otros dirigentes opositores tuvo a su cargo la difícil y delicada misión de sublevar la Escuela de Aviación de Palomar y otras fuerzas de Campo de Mayo..."¹⁹

Es notable la claridad del diario moronense a la hora de apoyar al gobierno militar y de defenestrar al depuesto y, asimismo, de instalar como figura destacada del nacionalismo local (y con proyección nacional) al doctor Fresco.

Otro punto clave en el armado del contexto de aparición de las imágenes, son las conexiones y relaciones entre el ámbito nacional y el mundial, más allá de las repercusiones en los diarios argentinos de los sucesos alemanes. Los filo-fascistas argentinos en la búsqueda de autoafirmación siempre continuaron dependiendo mucho de fuentes extranjeras; sus contemporáneos con frecuencia los calificaron muchas veces de forma indistinta como fascistas, falangistas o nazis; pero asimismo algunas ideas muy importantes tenían raíces exclusivamente en la Argentina.²⁰ Se pueden marcar tres etapas de los nacionalistas durante la Década Infame: 1- En los primeros años es el momento de la influencia máxima del fascismo (y el nazismo). 2- A mediados de la década el elemento esencial es el catolicismo que le resta atractivo al fascismo-nazismo. 3- A principios de la década de 1940 se añaden otros aspectos y se incorporan elementos antiimperialistas. Sin embargo, en la primera etapa que corresponde al gobierno de Uriburu, la vieja oligarquía liberal-conservadora retornó al poder al integrar de forma preponderante el gabinete nacional; es decir, no ocurrió la renovación o regeneración política proclamada, salvo la excepción del ministro del Interior Matías Sánchez Sorondo, quien con 50 años era el referente de los jóvenes antiliberales nacionalistas. Luego de la caída en desgracia de Uriburu en abril de 1931, la única organización nacionalista filo-fascista

que perduró fue la Legión Cívica Argentina, creada con una estructura militar el 20 de mayo de 1931.²¹

Por otro lado, debido a los objetos de análisis de este artículo, tal vez la cuestión más crucial de los vínculos internacionales con la realidad argentina, es la visión de que el primer golpe militar fue una conspiración relacionada con las grandes compañías petroleras. Desde esta postura, el golpe petrolero estaba relacionado con diferentes cuestiones, como el otorgamiento de monopolio absoluto a YPF, los acuerdos comerciales relacionados al combustible con la URSS, la versión que circuló fuertemente en los días posteriores al 6 de septiembre, que planteaba que Standard Oil, a través del embajador norteamericano, financió el golpe, y las conexiones de funcionarios del gobierno militar con las compañías.²² Pero para entender todo este panorama, previamente hay que explicar el momento clave por el que atravesaba la industria petrolera mundial.

A lo largo de la década de 1920 el peligro por la escasez de crudo se fue desvaneciendo. Fueron aumentando las provisiones debido a descubrimientos en EEUU, Venezuela y Medio Oriente. Entonces cuando los precios decaían incesantemente por los años 1926 y 1927, ingresó al mercado mundial un nuevo exportador muy importante: la URSS. Preocupadas por esta situación, las principales compañías se unieron para limitar la producción y fijar precios. La reunión más importante fue el 17 de septiembre de 1928 con los representantes de Jersey Standard, la Royal Dutch Shell y la Anglo-Persian; se reunieron en Achnacarry, justamente en el castillo escocés de Henri Deterding. El texto firmado, que en un principio fue secreto, acordó cupos del mercado mundial y precios.²³ De esta manera, en la competencia entre las grandes firmas, hubo una tregua con el acuerdo de septiembre del 28. A partir de allí el cartel pretendió controlar los diferentes mercados sin preocuparse por los intereses nacionales en juego. Para la Argentina el mercado se había fijado de la siguiente manera: Standard Oil 45,8%, Royal-Dutch Shell 27,6%; YPF 14,6%. Ante esta situación, en agosto de 1929 el gobierno argentino decide bajar compulsivamente el precio de la nafta y dar a YPF la facultad de imponer un precio uniforme para el mercado argentino; y justamente esto se dio en el momento en que las grandes compañías extranjeras, hasta ese entonces importadoras y distribuidoras en el país, se interesaban por las reservas petrolíferas argentinas. Así, la nacionalización del petróleo se convierte en

uno de los temas más importantes de la vida política; en la campaña electoral de marzo de 1930 el partido radical planteaba la "defensa del petróleo argentino" contra los "truts internacionales".²⁴

Otro capítulo de la tesis petrolera del golpe, fue la cuestión de la Iuyamtorg. Se trataba de la agencia comercial del gobierno soviético, que se estableció legalmente en la Argentina desde 1922 bajo la forma de sociedad anónima. En agosto de 1930 la sociedad soviética se comprometió a entregar a la Argentina petróleo soviético por debajo del curso mundial a cambio del pago de productos agrícolas. Con el golpe de Estado el acuerdo se convierte en letra muerta, y en agosto de 1931 se llevó a cabo un allanamiento policial en las oficinas de la sociedad a fin de establecer sus verdaderas actividades y sus relaciones con los sindicatos extremistas.²⁵

En ese marco local conflictivo, las compañías extranjeras entre fines de la década de 1920 y principios de la década siguiente, lucharon con distintas estrategias para mantener su participación en el mercado argentino, sobre todo en los suburbios de Buenos Aires que crecían a gran velocidad. Por ejemplo Shell construyó modernas estaciones de servicio en el conurbano que contrastaban con los solitarios surtidores que instalaba YPF, y como se puede observar al comparar los diarios de tirada nacional con el moronense,²⁶ la aparición de la publicidad de Shell-Tox fue más destacada en el diario del partido bonaerense. Por lo tanto, y a pesar de los intentos por expandir YPF del gobierno radical, hacia fines de 1930 las compañías privadas controlaban todavía el 80 % de las bocas de expendio de todo el país.²⁷

Por otro lado, y más allá de las variables que se acaban de explicar, la tesis de que las compañías petroleras eran la causa principal del golpe del 30, se asentaba en primera instancia y como argumento principal en "la coincidencia de personalidades", es decir en los vínculos cercanos entre la elite gubernamental y las compañías petroleras. Desde ese punto de vista la mayoría de los miembros del nuevo gabinete nacional estaban vinculados a intereses petroleros del grupo norteamericano (Standard Oil) o del grupo inglés (Shell-Mex); el vínculo de Sánchez Sorondo en ese sentido era muy claro. Pero sin lugar a dudas, estos vínculos personales no terminan de fundamentar la tesis, porque la vieja oligarquía liberal que se reinstala con Uriburu también tenía conexiones con otras grandes compañías internacionales, y las petroleras eran una más de ellas. Además, el contexto particular en los 30 de las petroleras era el de acuerdos

para lograr el diseño de una organización a nivel global para que las firmas líderes controlen el mercado mundial; entonces para afirmar cualquier nuevo gobierno (como el de Uriburu) o lograr el ascenso de un nuevo poder político (como el caso de los nazis), la injerencia o no de estas empresas era desde ya muy importante.

Por último y como cierre de los marcos y contextos, cabe destacar un editorial de *El Imparcial* que salió en el mismo ejemplar en el que se encontraba la primera publicidad de Shell-Tox con escenas de vida cotidiana. El mismo es pertinente porque explicita las relaciones estrechas entre programas de gobierno, proyecto higienista y posturas políticas. Se titulaba "Todo un programa de gobierno" y afirmaba:

"De mil modos diversos las agrupaciones políticas aspiran al bienestar general, y lo exteriorizan en los programas y en los discursos de los prohombres, cada vez que es necesario.

Sin embargo, la tarea que se proponen es simplísima, en sus aspectos fundamentales, pues todo bienestar procede del mejor estado de salud, y este se obtiene de fuentes que son harto conocidas.

Un pueblo que vive higiénicamente... es un pueblo que se aproxima tanto a la felicidad como puede aspirarse en este mundo material.

...Por ello la batalla higiénica, la lucha por la mejor salud pública en sus fuentes primordiales, debiera ser el motivo principal de acción de los partidos políticos, la inspiración primaria de sus hombres directores."²⁸

Cabos sueltos e hipótesis varias

En 1929 el New York Times publicaba que los nazis estaban comenzando a establecer relaciones amistosas con Gran Bretaña y que habían logrado un firme vínculo con "Sir Henri Deterding, el magnate del petróleo".²⁹ Pero estos vínculos, ¿eran muy diferentes a los que mantuvieron los nazis con otras importantes compañías petroleras norteamericanas? No, no lo eran; según plantea claramente el investigador Walter Graziano en su obra *Hitler ganó la guerra*.

Con respecto a la cuestión concreta de la relación entre los dos tipos de cruces gamadas, primero cabe señalar que éstas no coinciden en el diseño por su orientación en el giro, y la llegada del símbolo acompañando un producto de Shell a la Argentina (Energina) data de 1922, cuando recién comenzaba la historia del partido nazi. Lo que puede ser interesante es rastrear las fuentes de inspiración para los diseños y utilización. Como se plantea en el artículo sobre el tema en el portal de la Enciclopedia del Holocausto, la cruz gamada resurgió en Europa y en el mundo occidental a fines del siglo XIX después del extenso trabajo del

famoso arqueólogo Heinrich Schliemann, quien descubrió una cruz con forma de gancho en la antigua Troya. Schliemann la relacionó con formas similares halladas en piezas de cerámica en Alemania y su teoría fue que se estaba ante un "importante símbolo religioso de nuestros antepasados remotos". Entonces a principio del siglo XX se comenzó a utilizar esta cruz en varios países de Europa, con multiplicidad de significados, siendo lo más frecuente, en un principio, para representar buenos augurios. Luego, en una segunda instancia, al trabajo del arqueólogo prusiano lo reinterpretaron movimientos *völkisch*, para quienes la esvástica era un símbolo de "identidad aria" y orgullo nacionalista alemán; de aquí posiblemente la inspiración de Hitler.³⁰ La utilización que hace la compañía petrolera tal vez abrevaba en la misma fuente, connotando también visiones con reminiscencias a cierto nacionalismo y algún tipo de superioridad, pero todo pareciera indicar que la función principal fue acompañar el lanzamiento de productos como símbolo de buena suerte (y por eso además su brazo superior gira a la izquierda, al inversa de la esvástica nazi). Asimismo, también otras compañías a principios del siglo XX utilizaron distintas

esvásticas en la imagen de sus productos.³¹ Por último, un pequeño cabo suelto interesante. Es la imagen N° 14, que trata sobre una solicitada que salió en el diario local moronense. La misma es de diciembre de 1930 y, a tono con el discurso higienista centrado en el rol de la mujer en el hogar, titula a página completa "Mate las Moscas-se lo pide el club de madres". Debajo, el modelo de publicidad antes mencionado que planteaba que las madres enseñen un deporte útil como la caza de la mosca con Shell-Tox. Más abajo el nombre del producto, y luego en el extremo inferior: "se lo recomienda la LIGA NACIONAL DE PROFILAXIS". Aquí nuevamente otras dos cuestiones claves de los treinta, las ligas y el higienismo, pero además con el agregado de "NACIONAL". La más conocida era la Liga Argentina de Profilaxis Social, que funcionó de 1921 a 1935,³² pero la que figura en nuestra solicitada parece desconocida y nos puede llevar a distintas conjeturas, ¿tenía que ver con los sectores nacionalistas moronenses? ¿Con la figura política local que tanto idolatraba el diario *El Imparcial*, el doctor Fresco, futuro gobernador de Buenos Aires?

Balance final con el lector-observador

Bueno querida/o lectora/lector, llegamos juntos al final del camino y lo decepciono, yo como autor y guía en este recorrido no tengo mucho más para ofrecerle, salvo otros interrogantes... pero pensemos juntos por una última vez. Le propongo que antes mire conmigo cualquiera de las imágenes de la publicidad Shell-Tox que hasta aquí analizamos y piense en lo primero que le llama la atención, que lo inquieta... sí, igual que a mí: la aparición de la cruz gamada, por los significados que encierra para nosotros, como para cualquier persona que sepa un poco de historia del siglo XX. Recién después del primer impacto del magnetismo del símbolo, en una segunda mirada, tal vez nos demos cuenta que está en un sentido contrario al que usaron los nazis, que es pequeño con respecto al resto de la publicidad, y que las ilustraciones y leyendas son muy interesantes también para analizar. Pero la mirada de un ser humano del 2014/2015 supera en 85 años de conocimiento histórico al lector-observador de los diarios argentinos de 1930, entonces seguramente la recepción de la imagen en aquel tiempo no fue la misma. Los argentinos informados de aquellos meses del treinta, recién se estaban enterando por las páginas de esos mismos diarios del crecimiento del partido nazi, de la ascendente figura de Hitler, y tal vez muchos no habían



N° 14. El Imparcial, 7 de diciembre de 1930

visto nunca imágenes relacionadas al partido alemán. ¿Pero no conocían nada de esto último los directivos de la compañía al momento de lanzar una importante campaña publicitaria en el país a fines de 1930? ¿No pensaron que el parecido con el símbolo de un partido que ya era reconocido por toda Europa podía prestarse a confusión? ¿O sólo era para ellos la imagen de una cruz que podía traer buena suerte para instalar en el mercado al insecticida? ¿Acaso ya no habían utilizado el mismo símbolo para acompañar la imagen de otros productos? ¿Entonces por qué luego la esvástica al estilo Shell-Tox desaparece de las publicidades? ¿Ya el próspero producto no necesitaba de su amuleto o en 1931 no querían confundirse con los nazis? A esta altura es obvio que las preguntas pueden seguir multiplicándose, por la tremenda densidad simbólica de estas imágenes, cargas por un lado con historias milenarias y por otro con los hechos más trascendentes de la historia contemporánea. Por todo esto, no cabe dudas que puede ser interesante el trabajo con estas imágenes, más allá de la carencia de respuestas concluyentes.

Notas:

¹ Ver: <http://www.shell.com.ar/aboutshell/who-we-are-tpkg/our-history/argentina/argentina-history.html> (Consultado en febrero de 2014)

² Los ideales de la vivienda y el barrio higiénicos, estuvieron presentes entre 1870 y 1940 como elemento importante del discurso higienista. La prevención sanitaria (en especial de la tuberculosis y las enfermedades venéreas) se ubicó en el marco de la más amplia preocupación por la conformación de una raza nacional fuerte y saludable. Además, tales discursos apuntaron al estado de salud en particular de la mujer y los niños. Véase por ejemplo: ARMUS Diego *La ciudad Impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires, 1870-1950*, Buenos Aires, Edhasa, 2007; y ROSSI Lucía A. "Argentina: profilaxis social en la década de los veinte" en: *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 27, n° 1, 2006.

³ *El Imparcial*, 19 de octubre de 1930.

⁴ Véase: Enciclopedia del Holocausto (en: <http://www.ushmm.org/wlc/es/a2z.php>), y en particular el artículo "Historia de la esvástica", en: <http://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007629>. (Consultado en marzo de 2014)

⁵ Véase: <http://www.abc.es/20120928/archivo/abci-diez-interrogantes-sobre-esvastica-201209281308.html> (Consultado en marzo de 2014).

⁶ Véase: "Historia de la esvástica", en: <http://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007629>.

⁷ Ídem.

⁸ Para consultar sitios con imágenes de la marca "Energina" en la Argentina, y en los que además hay breves reflexiones sobre las fotos, véase: <http://www.lacapitalmdp.com/contenidos/fotosfamilia/fotos/1494>; http://www.lapulseada.com.ar/58/58_museo.html y <http://www.ciudaddeluruquay.com.ar/CiudaddelUruguay/fotografana406cir>

ca1938depsitogarupdeshell.html

⁹ Para más datos elementales sobre la evolución de la compañía, véase: http://es.wikipedia.org/wiki/Royal_Dutch_Shell

¹⁰ Durante más de diez años, John Donovan ha estado dirigiendo la página web www.royal-dutchshellplc.com, donde publica informes sobre la mala conducta del grupo anglo-holandés y ha escrito miles de artículos relacionados. Véase: <http://www.voxeurop.eu/en/content/article/1701281-john-donovan-shell-s-nightmare>. (Consultado en mayo de 2014).

¹¹ Véase: <http://royaldutchshellplc.com/2010/11/06/royal-dutch-shell-nazis-secrets-part-7-why-does-it-still-matter-2/> (Consultado en mayo de 2014).

¹² GRAZIANO Walter *Hitler ganó la guerra*, (versión PDF) en: http://apitox.eu/docs/Hitler_gano_la_guerra.pdf, p. 72.

¹³ Véase: <http://www.lavananguardia.com/hemeroteca/20130130/54363029620/adolf-hitler-nazismo-alemania-1933.html> (Consultado en abril de 2014).

¹⁴ *La Razón*, 28 de septiembre de 1930.

¹⁵ Véase: *La Prensa*, 19, 21 y 23 de septiembre de 1930. Cabe aclarar que en este periódico el 17 de septiembre de 1930 comenzó que publicarse la primera imagen de la serie del aviso de Shell-Tox.

¹⁶ ROUQUIÉ Alain *Poder militar y sociedad política en la Argentina. Tomo I*, Bs. As., Hyspamerica, 1981, p. 187.

¹⁷ *Ibid.*, p. 192.

¹⁸ *Ibid.*, p. 197.

¹⁹ *El Imparcial*, 14 de septiembre de 1930.

²⁰ Ver: NAVARRO GERASSI Marysa *Los Nacionalistas*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968, p. 91.

²¹ *Ibid.*, pp. 92-93.

²² Véase: POTASH Robert A. *El ejército y la política en la Argentina -Tomo I, 1928-1945. De Yrigoyen a Perón*, Buenos Aires, Hyspamerica, 1986, p. 85.

²³ SOLBERG Carl E. *Petróleo y nacionalismo en la Argentina*, Bs. As., Hyspamerica, 1982, p. 204.

²⁴ ROUQUIÉ Alain, *op. cit.*, pp. 211-212.

²⁵ *Ibid.*, 213.

²⁶ En el diario *La Razón* la publicidad no aparece y en *La Prensa* se encuentran algunos modelos de los avisos pero no la serie completa como en el moronense *El Imparcial*.

²⁷ Véase: SOLBERG Carl E., *op. cit.*, pp. 207-208.

²⁸ *El Imparcial*, 16 de octubre de 1930.

²⁹ Citado por: http://www.tumeser.com/-/index.php?option=com_content&view=article&id=714:los-secretos-del-oro-negro&catid=65:articulos-antteriores&Itemid=84 (Consultado en mayo de 2014).

³⁰ Véase: "Historia de la esvástica", en: <http://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007629>.

³¹ Existen distintos portales de internet donde se pueden encontrar imágenes de productos y agrupaciones, que a principios del siglo XX acompañaban sus logos o publicidades con cruces gamadas. Véase por ejemplo: <http://www.taringa.net/posts/imagenes/7755854/Esvasticas-antes-del-Nazismo.html>

³² Véase: ROSSI Lucía A. "Argentina: profilaxis social en la década de los veinte" en: *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 27, núm. 1, 2006.

Lucas Georgieff
Profesor en Historia
Investigador del IAHHM

MARIO ZAVATTARO EL ILUSTRADOR GENOVÉS

Francisco Montesanto



José Hernández

El sueño americano

Fin de siglo. La crisis económica desatada en Europa se profundiza en Italia. Egidio Zavattaro, hermano mayor de Mario, encuentra en la Argentina las posibilidades de futuro que en su país se le negaban.

En 1899, a los veintitrés años, animado por las positivas referencias de Egidio, Mario se embarca en el vapor "Britannia", en busca de la tierra de promisión.

A mediados del siglo XIX, la del Río de la Plata era una región generadora de perspec-

tivas de trabajo y de progreso. Con el desarrollo de la ganadería en Buenos Aires y Santa Fe, ya entre 1850 y 1880 se avizoraban cambios significativos en el aspecto económico, provenientes justamente del ámbito rural.

Tan así era, que las exportaciones agropecuarias de la Argentina se multiplicaron por diez entre 1881 y 1912 y, en el mismo período, la población pasó de poco más de tres millones de habitantes a cerca de ocho millones. Sólo Buenos Aires, con un millón

cuatrocientos mil habitantes, albergaba a trescientos mil italianos, a los que se sumaría la mayor parte de los pasajeros del "Britannia".

Hacinados en las "comodidades" que ofrecía la tercera clase de la embarcación, se confortaban con sueños de trabajo y de prosperidad, irrealizables entonces en su país de origen.

Después de una tediosa y agotadora navegación, el 22 de noviembre de 1899 llegaron por fin al puerto de Buenos Aires.

Mario Zavattaro, un desconocido pasajero, descendió por la planchada en esa tarde de sol radiante y cielo majestuoso que, al menos en apariencia, la naturaleza había dispuesto a modo de bienvenida.

Era un joven corpulento, de tez blanca y pelo brillantemente oscuro, con un cuidado bigote de época. Vestía pantalón y saco negros, y sobre su camisa blanca se destacaba un corbatín, probablemente desanudado.

Es posible que en ese momento no lo imaginara, pero pisaba ya un escenario excluyente, en el que desempeñaría el papel que la vida le tenía reservado. Génova había quedado atrás para siempre.

La vieja patria

Las milenarias tradiciones de Génova -fue fundada en el siglo V a. de C.- se entrelazan casi desde el principio con las de la Antigua Roma, de la que se constituyó en aliada desde el siglo IV a. de C. hasta la caída del Imperio de Occidente (siglo V d. de C.).

El auge que alcanzó en la época medieval y su desarrollo económico posibilitaron la realización de relevantes obras de arquitectura religiosa y civil, magníficos ejemplos de diversos estilos, en especial románico y gótico, con rasgos locales de marcada personalidad.

El excepcional conocimiento evidenciado en las artes e industrias de la navegación, su habilidad en las finanzas y el comercio, así como la elevada capacidad de mando de sus hombres, hicieron que esta ciudad-estado fuese conocida por mucho tiempo como la "Dominadora".

Allí, el 8 de septiembre de 1876, en Piazza San Nicoloso, nació Giovanni Mario Luigi Zavattaro. Sus padres, Lorenzo Zavattaro y María Marchese, personas de condición modesta, constituyeron una familia de trabajadores artesanos.

Mario se educó en su ciudad natal, en donde la observación de los diseños de muebles que su padre ideaba le despertó -ya de niño- una decidida inclinación por el dibujo.

Durante la adolescencia frecuentó un gimnasio cercano a su casa, en el que, simultáneamente con sus estudios, comenzó

a practicar lucha grecorromana. En poco tiempo mostró particulares aptitudes para ese deporte.

Desde aquella realidad histórica inscripta en el principio de la civilización occidental, Zavattaro se trasplantó al embrión de un nuevo mundo, en el que casi todo estaba por hacerse, y en el que se iniciaba una pujante expansión económica.

Una patria nueva

La transformación que provocó el éxodo europeo hacia nuestro país a partir de fines del siglo XIX, generó inéditas condiciones de vida y de realizaciones humanas, materiales y espirituales, signadas por el progreso.

Buenos Aires se convirtió así en la principal ciudad latinoamericana. Su población de entonces, cercana al millón y medio de habitantes, tuvo la particularidad de estar configurada con el sesenta por ciento de inmigrantes -la mayoría italianos-, forjadores de significativos cambios en todos los órdenes.

Zavattaro, con sus creaciones, habría de constituirse a través del tiempo en nexo espiritual entre Génova y Buenos Aires, tan disímiles entre sí, pero que en el devenir histórico -mediante un intenso intercambio- adquirieron ciertos rasgos culturales comunes.

Nacido en una de ellas, tuvo en la otra una fecunda vida artística, con un amplio despliegue de sus infrecuentes dones de dibujante, ilustrador y pintor. Así, se constituyó en valioso observador cultural, social y político. Su talentoso testimonio abarcó más de tres décadas entre 1900 y 1932.

A poco de llegar a la Argentina, con la ayuda de familiares y paisanos genoveses, Mario se instaló en Morón, localidad del conurbano bonaerense, en donde ya residía su hermano mayor Egidio (en la calle Alvear 1175).

De todas maneras, la Capital fue el ámbito en el que iba a desarrollar su actividad profesional y mundana, a la vez tan prolífica y tan bohemia.

Buenos Aires era entonces un agitado río, por el que navegaba alborotadamente una babel de personas llegadas desde casi todas partes, y en ella transcurría la casi totalidad del movimiento social, político y cultural del país.

El joven genovés se adaptó rápidamente al acelerado ritmo porteño, y muy pronto comenzó a descubrir los lugares de reunión de los escritores, periodistas y pintores, sitios por los que se sintió inevitablemente atraído. Tanto, que muy pronto se convirtió en asiduo concurrente de aquellas tertulias, en las cuales se generaba un rico intercambio cultural, social y político.

En su iniciación frecuentó Zavattaro el mítico "Café de los Inmortales", cuyos habitués eran Florencio Sánchez, Evaristo Carriego, José González Castillo, Charles de Soussens, Alberto Gerchunoff, Antonio Monteavaro, Alberto Ghirardo, Rodolfo González Pacheco, Mario Bravo y Alfredo Palacios, entre muchos otros.

Al decir de Vicente Martínez Cuitiño, en su libro "Aquellos muchachos inmortales", estos caracterizados parroquianos constituyeron la clientela auténtica del Café, al que le otorgaron su tono olímpico. Y en su imaginario despilfarro terminaron por regalarle hasta el nombre.

Caras y Caretas

En 1901, Zavattaro encontró realmente su lugar. Ese lugar fue "Caras y Caretas", mítica revista en la que comenzó entonces a desempeñarse como dibujante.

Fundada no mucho tiempo antes, en 1898, la publicación tenía entonces como director a José S. Álvarez, escritor que alcanzó gran popularidad con el seudónimo de Fray Mocho. A Fray Mocho lo acompañaba el dibujante y pintor español Manuel Mayol, que ejercía la coordinación de la parte ilustrativa de la revista, que tuvo tanto éxito precisamente por la calidad de sus dibujos, en especial de sus caricaturas.

"Caras y Caretas" prolongó sus apariciones hasta el año 1939. En este período acompañó el desarrollo edilicio y productivo de la Argentina y se ocupó de cubrir todos los aspectos del quehacer nacional y aún del internacional, sólo que con el énfasis puesto en aspectos costumbristas locales.

Zavattaro ingresó llevado de la mano por sus amigos periodistas, que creyeron descubrir en el genovés una cualidad poco habitual para el dibujo. Y no se equivocaron. Entre los ilustradores de aquel semanario porteño, Mario habría de ser el que deleitara por más tiempo a los lectores, tanto con sus acertadas caricaturas como, en general, con la versatilidad de sus diversas composiciones, ya que iba a formar parte de la publicación durante treinta años.

Cuando Zavattaro llegó a la Argentina no contaba con ninguna certeza laboral. En la búsqueda de su camino, entre 1900 y 1901, consiguió ya destacarse en dos actividades totalmente alejadas una de la otra. Naturalmente, las dos que desplegó y que traía de su Génova natal: la lucha grecorromana y el arte de la ilustración.

Sus conocimientos de las duras contiendas, así como su valor y su destreza para afrontarlas, le dieron a "Milo" (apelativo con el que se lo denominó en ese ambiente) un fuerte apoyo para el arraigo en su nuevo país.

Este deporte, en pañales por esos días en la Argentina, tuvo en Zavattaro a una figura auténticamente destacada, primero como combatiente y luego como juez. Con su amplísima versación, que abarcaba por igual la técnica y las reglas, colaboró en el perfeccionamiento de este tipo de lucha, lo cual contribuyó al acrecentamiento de la cantidad de aficionados argentinos y extranjeros dedicados a su práctica. Los clubes y gimnasios que en esa época comenzaron a desarrollar su actividad, se disputaban la presentación de "Milo" en las exhibiciones.

Gladiador y artista

En muy corto plazo, Mario se mostró ya adaptado a la nueva situación. Sus trabajos como dibujante en la Revista "Caras y Caretas" y su destacada actuación deportiva le abrieron definitivamente las puertas de Buenos Aires. Además, ganó permanentemente nuevas amistades con su proverbial simpatía, con su imborrable sonrisa.

En mayo de 1902 fue invitado a participar en un torneo internacional en Santiago de Chile. Al respecto, escribió Martínez Cuitiño: *Alistóse Zavattaro para el Campeonato y, como estaban agotadas las representaciones de la Argentina e Italia, se le confió la del Uruguay, con la que obtuvo resonantes éxitos allende la Cordillera. Volvió feliz a Buenos Aires, para seguir colocando su otro pie en el mundo opuesto de los talleres gráficos. Allí, a la luz de una lámpara, inclinado sobre la mesa de trabajo, su ruda y ancha mano de atleta espiritualizábase y florecía en líneas ágiles y trazos pintorescos, tras haber violado sutilmente el secreto de muchas fisonomías. No se comprendía bien aquella dualidad de gladiador y de artista sin pensar en el misterio de la creación estética.*

Sin duda, convivieron en Zavattaro estas dos facetas, de forma no entendible fácilmente. De todos modos, si se quiere descifrar el enigma de esa dualidad, debe notarse que, en el principio de la convivencia, Mario había avanzado ya en la técnicas de la lucha, en tanto era un novato en el dibujo (de hecho, su formación en esta disciplina se fue dando con la práctica, ya que careció casi por completo de formación académica). De allí que sus primeros trabajos para "Caras y Caretas" muestren un diseño aceptable, pero todavía débil e inseguro. Ilustradores de esa época cuentan que Zavattaro, sólo con observar como aplicaban la técnica grandes dibujantes de la Revista -Cao y Mayol, por ejemplo-, va puliendo su estilo, afinando hasta lo sutil sus medios artísticos. Así, a cada paso, con cada nueva obra, se percibe una asombrosa superación, y en poco tiempo es posible advertir ya a un



Después, a los cuatro vientos...

ilustrador notable, de fresca y expresiva imagen, de contundente comunicatividad. Ramón Columba, dibujante y taquígrafo del Parlamento, autor del libro "El Congreso que yo he visto" y contemporáneo de Mario, relató en un libro autobiográfico: *Viendo sus manos enormes, costaba imaginar que "Milo", como sus amigos llamaban a Mario Zavattaro, fuera un gran dibujante; sorprendía ver cómo, de esas manos de robusto luchador, surgían delicadas creaciones, de una factura admirable, sencillamente con ver dibujar a sus maestros.*

Nuestra Señora de la Broma

"Caras y Caretas" fue la escuela en la que Zavattaro desarrolló su potencial como ilustrador, en la que brilló durante casi tres décadas. Esa escuela, magníficamente tutelada por Manuel Mayol y José María Cao, tuvo un conjunto de dibujantes, ilustradores y pintores de una versatilidad sin igual. Aurelio Giménez, Juan Alonso, Eduardo Álvarez, Francisco Fortuny, Nicanor Álvarez Díaz, más conocido como "Alejandro Sirio", José Friedrich, Pedro de Rojas, Julio Málaga Grenet, Arístides Rechain, Gregorio López

Naguil, Juan Hohmann, Alfredo Guido y Juan Fohn, entre otros.

Esta pléyade de artistas, que dejó estampadas en la prensa miles de notables ilustraciones, caricaturas y pinturas, no conoce antecedentes en la gráfica argentina, ni por su número ni -menos todavía- por su calidad. Desde el principio, Zavattaro compitió con él mismo, superándose día a día, trabajando a destajo en perfeccionar un estilo inconfundible, en el cual llegó a manejar con similar maestría el lápiz, la tinta, la témpera, la acuarela y el óleo. Tanto, que no hacía falta fijarse en la firma para descubrir al autor.

Mario desempeñaba su actividad preferentemente de noche, en compañía de sus maestros, Cao y Mayol, y a ellos se les unía otro gran ilustrador, ya mencionado - Eduardo Álvarez-, que también elegía las horas nocturnas para trabajar.

El ambiente era de envidiable camaradería profesional y singular fecundidad artística y social. Tanto que el gallego Cao, el andaluz Mayol y el ligur Zavattaro, al compás de lápices y pinceles, desarrollaban el singular arte de burlarse de los malos trances. Para ello ponían en juego un eficaz recurso



Aquel duro cautiverio...

humorístico: el de impetrar a una supuesta deidad, a la que llamaban "Nuestra Señora de la Broma".

Gracias al intenso cultivo de esta envidiable condición, convertían en gratos casi todos los momentos. El terceto no dejó nunca de charlar ante un público de redactores y amigos desocupados. Uno de éstos resumió la impresión general mediante la frase: "*En casa no comemos, ¡pero cómo nos reímos!*".

Realmente, dejaban las penas fuera del trabajo. Con la palabra y con el ejemplo, Mario predicaba a sus compañeros: "*Aquí hay que estar alegres*", anti solemne catequismo que tenía siempre este remate: "*Solamente así podremos ganarnos el pan... y la manteca*".

Difícil explicar ese equilibrio, que parecía sabiamente planeado. En "Caras y Caretas" los horarios eran flexibles, no existían los lugares fijos, se podía realizar las tareas en el lugar de trabajo, o no. La responsabilidad consistía en entregar una revista de irreprochable calidad, objetivo que se cumplía invariablemente y que le dio tanto éxito, ya que llegó a tirar en el promedio semanal más

de 100.000 ejemplares.

Un gran amigo

No obstante el excelente plantel que la revista tuvo en el transcurso de sus primeros treinta años, y de su renovación -que siempre se mantuvo en altísimo nivel-, Zavattaro consiguió permanecer como figura indiscutida, tanto por su singular talento como por su grata personalidad.

Además de reunir a los mejores dibujantes, pintores e ilustradores, "Caras y Caretas" seleccionó a notables escritores nacionales y extranjeros. Esas colaboraciones literarias, que se pagaban con rigurosa puntualidad, ayudaron a muchos de ellos a desarrollar su talento y a comer con más satisfactoria frecuencia.

La posibilidad material de proveerse de algún sustento económico con la profesión de escritor, ilustrador, dibujante o caricaturista, hasta ese momento era inexistente en el país. De modo que la bohemia literario-plástica de los comienzos del siglo XX halló ese recurso en "Caras y Caretas".

La innumerable lista de escritores que le otorgó a la revista la creación literaria que los

lectores esperaban semana a semana, cuando aparecía los días sábados, encontró en las ilustraciones de Zavattaro el marco adecuado a la elevada calidad de sus textos.

Por otra parte, y tal como ocurría siempre, Mario supo anudar con los escritores lazos de amistad perdurable, no sólo en el trabajo, sino también en la bohemia de aquel Buenos Aires en permanente efervescencia.

A lo largo de treinta años, Zavattaro ilustró obras de auténticos maestros, la mera enumeración de cuyos nombres resultaría agobiante por lo interminable. Sin embargo, podríamos mencionar a Florencio Sánchez, Evaristo Carriego, Alberto Gerchunoff, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ricardo Rojas, José González Castillo, Alberto Ghirardo, Nemesio Trejo, Héctor Pedro Blomberg, Baldomero Fernández Moreno, Pedro Miguel Obligado, Roberto Payró, Paul Groussac, por citar sólo a algunos de los principales.

En ese fecundo cultivo de la amistad, Mario no observó limitación alguna. De manera que supo ser tanto amigo de escritores cultos, como también de quienes, humildemente, levantaban el andamiaje de la que es, a no dudarlo, la más trascendente creación popular argentina: el tango.

En 1907 Zavattaro conoció a don Ángel Villoldo, compositor e intérprete, creador del tango "El choclo", entre otras piezas memorables. Zavattaro ilustró una serie de expresivos poemas que, sobre temas costumbristas y sociales, escribiera Villoldo y que "Caras y Caretas" publicó en aquel año.

Asimismo, y como correspondía a un genovés, frecuentó el barrio de la Boca, en donde comenzaban a brillar los conjuntos de tango de Canaro, Firpo y, posteriormente, De Caro, auténtico innovador del género.

Mario triunfa por abandono

En cierta oportunidad, un amigo periodista le preguntó a Zavattaro:

-Gringo, ¿qué te gusta más, dibujar o luchar? -Y...en realidad, luchar.

El amigo volvió entonces a preguntar:

-¿Por qué?

Y Zavattaro:

-Porque se escuchan más fuerte los aplausos.

No obstante esta anécdota, que revela la dificultad que Mario debió tener para elegir entre sus dos grandes amores, en el transcurso de 1904 -siendo ya un artista permanente en la revista "Caras y Caretas"-, adoptó la decisión de retirarse de la lucha grecorromana.

Los éxitos logrados como dibujante e ilustrador, así como su vinculación con escritores, poetas, pintores y dramaturgos,

podieron más que la pasión deportiva. Las largas noches y la bohemia colaboraron. Ya no le era posible mantener un cuerpo sano para la alta competencia.

En el ex luchador siguió vivo el entusiasmo por su deporte predilecto. Y, como profundo conocedor de las reglas de aquella disciplina, continuó siendo reconocido entre sus colegas, en especial por su honestidad.

A partir de ese año, el teatro Casino comenzó a organizar grandes certámenes internacionales de lucha grecorromana, que ya en ese tiempo lograban reunir miles de aficionados. Entonces "Milo" Zavattaro fue contratado por la empresa del Teatro, como juez, en los espectáculos que organizó hasta 1920.

Liberado de los entrenamientos, que le demandaban varias horas al día, pudo dedicarle a su gran pasión, el arte, todo el tiempo necesario. Continuó así trabajando para "Caras y Caretas", en creaciones cada vez más elaboradas, que superaron etapas anteriores en el diseño y el color, y que evidenciaron su crecimiento artístico.

Una nueva publicación, la revista "El Gladiador", de similares características a las de "Caras y Caretas" en diseño y formato, solicitó entonces la colaboración de Zavattaro para sus ilustraciones de tapa.

Considerado ya uno de los mejores dibujantes de su época, Zavattaro conquistó al público de las revistas y periódicos con el desfile de los personajes más populares del momento en las distintas esferas de la vida nacional y mundial.

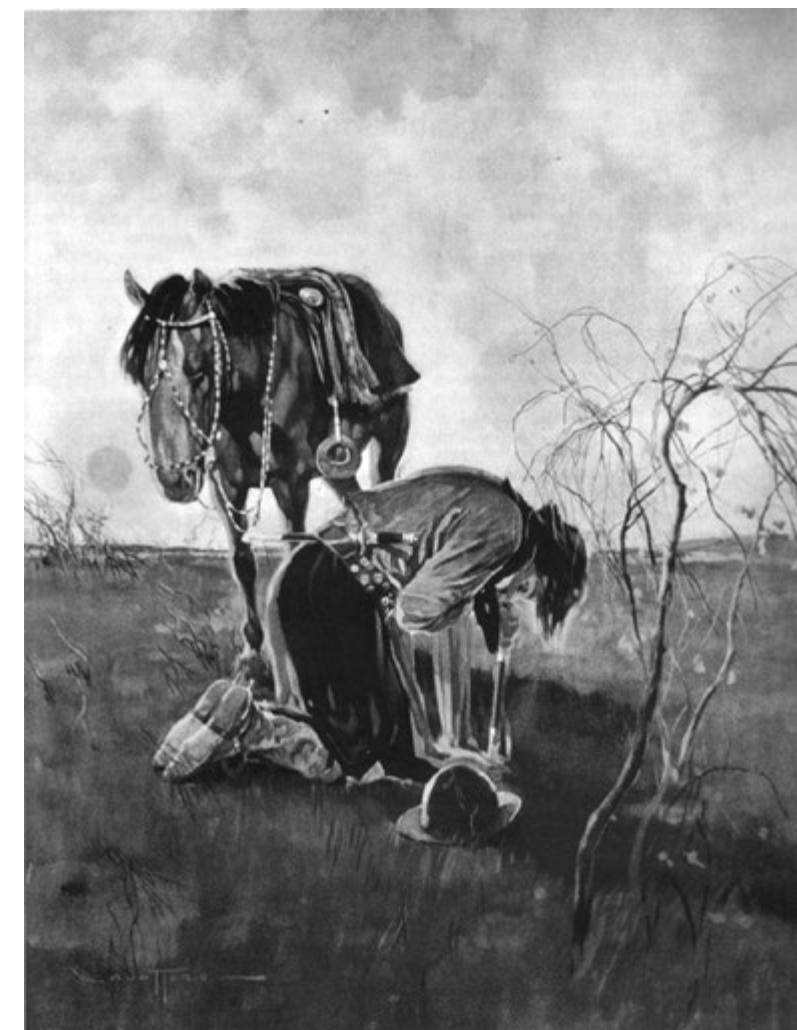
Fiel retratista de la ciudad y del campo

Así era posible apreciar tanto la figura del presidente Julio A. Roca, satirizado por su pluma, como la de Giacomo Puccini, el gran compositor, -que en esos años nos visitó-, o bien la de don Alfredo Palacios, consagrado como el primer diputado socialista de la Argentina y de América. Estos personajes, entre muchos otros, fueron presentados por Zavattaro con real ingenio y estilo absolutamente personal.

Mario ilustró todos los ambientes ciudadanos y sus personajes, en los que captó la vida cotidiana de la gente con insuperable realismo.

Activo cultor de la amistad

Mario Zavattaro se arraigó definitivamente en la Argentina, que fue su patria de adopción. Impenitente enamorado de la vida, del arte y de la amistad, del buen comer y de los tintos de noble cepaje, se lo podía ver del brazo de sus amigos novelistas, poetas, músicos o colegas pintores. Siempre de noche, recorría las calles de Buenos Aires



"Tristeza en el corazón..."

lentamente, desplegando su sonrisa contagiosa, mostrando su vestimenta cargada, su cabello brillante -con disimulado arreglo de época- y su cuidado bigote. Las amistades que conquistó y mantuvo hasta sus últimos días, estuvieron ligadas al afecto personal, puro y desinteresado.

Esas amistades incluyeron de modo relevante al pintor Manuel Mayo y a sus colegas Juan Alonso y Eduardo Álvarez. Además, Mario supo ganarse el afecto de su único profesor de dibujo y pintura, el grabador turinés Alfonso Bosco (Bosco, director en un tiempo de la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, era un artista de técnica exquisita, que alcanzó resonancia en Europa y dejó aquí discípulos de la calidad de Malharro y Canale).

Entre los periodistas y escritores con quienes Zavattaro mantuvo una afectuosa relación, se cuentan Fray Mocho, Alberto Ghirardo, Roberto Giusti, Vicente Martínez Cuitiño, Bernardo González Arrili, Carlos de la Púa y Edmundo "Pucho" Guibourg (encargado de despedir los restos mortales del ilustrador). Mario Gallo, director cinematográfico italiano que dirigió los primeros filmes del cine argentino -entre ellos "La Revolución de

Mayo" y "El fusilamiento de Dorrego"-, fue también entrañable amigo de Zavattaro, y le encargó la creación del logotipo para el cartel y la publicidad de su empresa cinematográfica.

Mario estuvo siempre dispuesto a colaborar artísticamente con toda manifestación de la cultura popular. Su fama de hombre generoso fue notable aun en el ambiente de esos años, en los que el desprendimiento y la solidaridad constituían un código de amistad y hermandad incondicionales.

Si bien entonces el estado de la economía argentina era casi de opulencia -gracias a las exportaciones agropecuarias-, la riqueza no se derramaba en mejoras para los trabajadores. Esta dura realidad alcanzaba al periodismo en general, y Zavattaro no escapó a ella, por lo que acompañó siempre su salario con trabajos adicionales en publicidad y como juez de lucha grecorromana.

Zavattaro ilustra la tapa de la biblia...lunfarda

La masiva inmigración europea a nuestro país fue configurando notables cambios en las costumbres de la vida cotidiana.

El tango, que con tanta fidelidad refleja el espíritu porteño, ganó su batalla en forma definitiva. Y con las primeras letras comenzó a difundirse el lunfardo, particularmente influido por el habla de los genoveses.

Carlos Muñoz del Solar (el "Malevo Muñoz"), periodista y escritor que firmaba con el seudónimo de Carlos de la Púa, estaba en ese tiempo por publicar "La crencha engrasada" (poco menos que una pequeña biblia lunfarda). Solicitó entonces a Zavattaro, compañero en el diario "Crítica", que ilustrara el libro; éste le obsequió una estupenda acuarela para la tapa de la primera edición impresa en 1928.

Esos años tan ricos en manifestaciones culturales, así en la música del tango como la poesía y el teatro, tuvieron en Zavattaro a un apasionado testigo. Enrique Muñio, que se consagró primero en los escenarios y luego fue ganado por el cine, entabló con Zavattaro una afectuosa relación, que favoreció el desarrollo de sus condiciones para el dibujo y la pintura.

Pascual Carcavallo y Zavattaro estuvieron hermanados por una amistad de toda la vida. Carcavallo, activo empresario teatral que en las primeras décadas del siglo XX regentaba el teatro Nacional, fue el que más solícitamente acudió en ayuda de Mario en el momento más difícil de su vida.

Zavattaro se había propuesto ser un cronista con el lápiz, la pluma y el pincel, objetivo que consiguió largamente. Sus amigos Pio Collivadino, Walter de Navazio, Thibon de Libian y Martín Malharro -plásticos de formación académica-, insistían en que debía "elevarse" a la categoría de pintor de caballete, ya que poseía las condiciones para lograr esa jerarquía. Sin embargo, ni la tentación de las exposiciones, ni la concurrencia del público "culto" a las mismas, pudo modificar su camino de ilustrador gráfico. Al que, de todos modos, su prolongada permanencia en el oficio y la calidad lograda con sus creaciones, le otorgaron un prestigio definitivo

Hacia la plenitud

Llamado a colaborar en la revista "P.B.T." - invitado por su director, Eustaquio Pellicer, antiguo redactor de "Caras y Caretas"-, Zavattaro realizó una magnífica serie de ilustraciones de tapa. El éxito de "Caras y Caretas" despertó la competencia, y tanto "El Gladiador" como "P.B.T." siguieron esa huella editorial.

Mario fue requerido igualmente para trabajar en la revista "Mundo Argentino", publicada por la Editorial Haynes.

En 1916 hizo su aparición, como apéndice lujoso de "Caras y Caretas", la revista

mensual "Plus Ultra". Era una publicación de gran calidad gráfica, muy cuidada, impresa en excelente papel, con ilustraciones a cuatro colores. "Plus Ultra" estaba dirigida por Mayol, quien llevó a Zavattaro como primer ilustrador.

Durante la misma época comenzó a publicarse la revista "El Hogar", de rasgos parecidos a los de "Plus Ultra". Zavattaro realizó entonces un buen número de trabajos destinados a la tapa, magistrales acuarelas comparables -sin desmedro- con las ilustraciones que para el "Post" creara Norman Rockwell.

La revista "El Suplemento", que editaba "La Novela Semanal" -publicación muy popular en ese tiempo-, contó con el talento de Zavattaro para ilustrar gran cantidad de tapas y cuentos de renombrados autores.

El diario "La Nación" llamó a Zavattaro, también en aquel momento, para ilustrar en el "Magazine", anticipo del suplemento cultural de los domingos. Y las ilustraciones de Mario acompañaron dignamente varios textos de grandes escritores.

Natalio Botana, dueño de "Crítica", se sumó a los solicitantes y contrató a Zavattaro para trabajar en su periódico, necesitado de ilustradores de categoría. Allí tuvo como compañeros a excelentes artistas, como Alonso, Rivas, Salinas, Guida, Arteché y Parpagnoli.

La mayoría de las revistas llevaban entonces ilustraciones, ya fuera en las tapas o en el interior. Exhibían arabescos, letras, capiteles, viñetas, caricaturas, tiras cómicas, etc., concretados en variados estilos, académicos, *art nouveau* y otros, a través de líneas que iban de lo muy simple a lo extremadamente complejo.

Como parte de un importante grupo de artistas, Zavattaro contribuyó al enriquecimiento de la gráfica, durante aquellos años en los que la Argentina, dada su juventud, buscaba proyectarse por medio de una cultura propia. E influida por los distintos contingentes migratorios y sus idiomas, costumbres e ideología, fue encontrando en sus fermentos fuentes de inspiración que - con admirable sentido de la oportunidad-, rápidamente volcó, transformados, en un torrente común.

Auténtico protagonista

La crisis socio-económica que azotaba a toda Europa trajo a estas latitudes a numerosos intelectuales de combate. Con el auge de las nuevas ideas en el mundo, ellos consiguieron que los centros, grupos culturales y sindicatos comenzaran a tener órganos difusores y defensores de sus intereses.

En esas publicaciones, el ilustrador era una

pieza irremplazable para la difusión. Así fue como en algunas de ellas -concretamente, "Papel y Tinta" y "Sol y Sombra"- Zavattaro prestó su colaboración solidariamente, mediante sus ilustraciones.

En muchas de las revistas de aquel entonces se vieron reflejadas las circunstancias políticas, sociales, culturales y religiosas del país, de América y del mundo.

La Argentina fue en ese momento como un vaso comunicante de las nuevas tendencias artísticas y trató, a la vez, de dar cauce a sus propias corrientes de creación.

Zavattaro, entre los ilustradores, se convirtió en uno de los protagonistas de aquella verdadera hazaña revisteril.

Ciertas publicaciones, como "Caras y Caretas", se autofinanciaban y ganaban dinero, no así la inmensa mayoría de ellas. Sin embargo, algunas, sin poder alcanzar las ventajas del mercantilismo, y otras, ajenas a él, difundieron las letras, las artes y las ideas de su tiempo, en franca actitud de entrega. E incluso, en ciertos casos, de total compromiso con los valores más altos de la sociedad. Hasta 1930, Zavattaro continuará trabajando simultáneamente para "Caras y Caretas" y para otras publicaciones, como en las ya indicadas.

A partir de la depresión económica de 1929 - desde el *Viernes Negro* de Wall Street-, se desplomaron todas las economías del mundo capitalista, y las graves consecuencias del derrumbe se hicieron sentir en la Argentina, en donde adoptaron, fundamentalmente, las angustiosas formas de la pobreza y la desocupación.

Esta crisis fue creando condiciones de inestabilidad política que, sumadas al descrédito del gobierno de Hipólito Yrigoyen -tambaleante ya desde tiempo atrás-, generaron un clima hostil y depresivo en todos los estamentos de la sociedad. En esas circunstancias cerraron sus puertas varias publicaciones en las que trabajaba Mario y, en consecuencia, el empleo fue disminuyendo y el dinero comenzó a escasear.

Zavattaro ilustra la biblia... gaucha.

Desde 1928, Zavattaro desarrolló silenciosamente su obra de mayor aliento artístico: las treinta y seis acuarelas que ilustran el "Martín Fierro", tarea encargada por la Fábrica Argentina de Alpargatas, en las que volcó todos los recursos de su extensa trayectoria como dibujante, ilustrador y pintor.

Muy pocas personas supieron, hasta mucho tiempo después, del trabajo que venía desarrollando Zavattaro en la creación de la magistral saga hernandiana.

Este trabajo comenzó a conocerse masiva-

mente en 1937, cuando se publicaron, en los famosos almanaques de la Fábrica Argentina de Alpargatas, las primeras doce láminas. La serie continuó en 1938 y se completó en 1939.

El éxito fue tan grande que la Empresa no pudo satisfacer todos los pedidos, aun después de haber impreso, en los tres años de las publicaciones, más de cuarenta mil ejemplares de cada serie.

Semejante éxito no alcanzó a su creador, que murió en la pobreza, recordado y reconocido únicamente por sus colegas del periodismo y las letras.

Esos almanaques son hoy piezas de colección, requeridas por los libreros anticuarios. Años antes de abordar el "Martín Fierro", Zavattaro había incursionado en temas relativos a la vida rural de nuestro país, con ilustraciones para obras de escritores y poetas de la literatura gauchesca, entre ellos el "Santos Vega".

Elas permiten apreciar una importante cantidad de trabajos en lápiz, tinta y especialmente, acuarela, técnica preferida por el genovés, en cuyo tratamiento demuestra ser un especialista.

Para encarar el poema, Zavattaro se documentó minuciosamente. En especial, estudió detalladamente las ciento veinte fotografías captadas del mundo rural bonaerense por el doctor Francisco Ayerza, correspondientes al período 1885-1900, casi contemporáneo del "Martín Fierro".

Zavattaro visitó por largo tiempo campos y estancias, y hasta logró ver de cerca alguna sobreviviente pulpería, lo cual le permitió registrar con precisión detalles como la forma de una *limeta* (botella). Su sostenida pasión por el incomparable canto hernandiano infundió verdad y vitalidad a su obra.

A la búsqueda de las acuarelas perdidas

Estas notables ilustraciones del "Martín Fierro" muestran una depurada sensibilidad. Tanto que los personajes, como el propio José Hernández, el comandante, el pulpero o el indio, aparecen en la versión de Zavattaro con un respeto documental y una pulcritud detallista que los hace, al mismo tiempo, obra artística y testimonio. Debe agregarse a ello que Zavattaro eligió para expresarse un medio como la acuarela, dificultoso porque, si bien otorga frescura a la obra, no permite corrección.

Treinta y tres, como los del Poema, fueron los cantos que ilustra Zavattaro. Agregó a ello, con atendible devoción, el retrato de José Hernández, como asistido por la musa que le inspiraba la Obra. E incluyó, asimismo, las acuarelas que denominó "Glorificación de Martín Fierro" y "Martín Fierro en el Paraíso",

la que privilegia al autor, ya que lo considera digno de alternar con los más ilustres literatos.

La obra de Zavattaro no fue únicamente un logro artístico, ya que constituyó también el homenaje que un genovés definitivamente arraigado, encariñado con los usos y costumbres del país, rindió a su patria de adopción.

Así como la memoria argentina fue olvidando al artista, se perdieron también los originales de sus acuarelas sobre el "Martín Fierro". Los hemos buscado casi incansablemente, hasta que debimos darnos por vencidos. Un resignado "ya aparecerán", cerró el estéril rastreo.

No hemos podido saber cuál fue el beneficio económico de Zavattaro, tan necesitado de ese recurso en los dos últimos años de su existencia, cuando se encontraba enfermo y empobrecido, cuando sólo sus colegas del periodismo se acordaban de él.

El homenaje que no fue

En 1930, sin dinero para sobrevivir en los nuevos tiempos, Zavattaro se recluyó, se atrincheró en su dignidad, impedido de ganarse "el pan... y la manteca" -como él decía-, con el recurso y la "cultura" del trabajo cotidiano. Pasó de ese modo, del buen vivir en la bohemia porteña y de sus largas y felices noches, a la pobreza más absoluta.

Sus amigos, enterados de su mal trance, intentaron organizar un gran homenaje, en solidaridad con Mario.

Lo encabezaron el Diario "Crítica" y Pascual Carcavallo, y aunque la decisión del homenaje estaba tomada, no tenía fecha fija, por la falta de disponibilidad de una sala acorde con el acto, que se pospuso en varias oportunidades, unas por el motivo señalado y otras porque Zavattaro, en su extrema decencia, se negaba.

El homenaje, previsto para ser realizado entre septiembre y octubre de 1930, era una excusa, y se pretendía -en realidad- una ayuda económica concreta para el artista y amigo enfermo.

Se pensó en llevarlo a cabo un sábado, desde las tres de la tarde a las once de la noche, en el teatro Nacional, con todo el apoyo de la prensa y de sus colegas del periodismo.

Fue tan grande la adhesión evidenciada por el mundo del espectáculo, de los actores, de las orquestas de tango, de los cantores, que debieron rechazarse algunas propuestas para intervenir en el acto que se estaba organizando.

Prueba de ello -y clara señal, a la vez, del elevado concepto que se tenía de Zavattaro en el medio periodístico- son los artículos aparecidos en distintos diarios y revistas de

la época.

A continuación, breves fragmentos de algunas de aquellas notas.

Prosiguen con entusiasmo los preparativos para el grandioso festival que, en honor del difundido dibujante Mario Zavattaro, se realizará en el teatro Nacional el sábado 23 del corriente.

Todo el mundo artístico quiere contribuir al homenaje a un artista a cuyo lápiz decidido e intencionado debe tanto nuestro arte, nuestras personalidades de todos los círculos, y el periodismo al que Zavattaro se entregó por entero.

Definitivamente fijado para el primer sábado de septiembre de 1930 el homenaje de la farándula y el pueblo a Zavattaro, el artista del lápiz que tan bien supo captar siempre las palpitaciones de su ciudad, no dudamos será este acto un éxito rotundo.

Todo el Buenos Aires que en CRITICA y diversas revistas siguió con interés su obra artística, impregnada de cariño hacia nuestra tierra, considerará un deber acudir el sábado a la función que en honor y beneficio del popular dibujante ha organizado el diligente empresario, señor Don Pascual Carcavallo, en el teatro Nacional.

(Diario "Crítica")

Amanda Ledesma, la popular intérprete de la canción porteña; Antonia Volpe, cantante del elenco de Parravicini; Enrique Muñoz; la orquesta típica De Caro y muchos otros de que iremos dando cuenta estos días, concurrirán el sábado a rendir su homenaje a Mario Zavattaro.

Y no pudo ser. Los acontecimientos del mes de septiembre, en el que el general Uriburu derrocó al gobierno de Hipólito Yrigoyen, postergaron para siempre aquel merecido homenaje.

El triste final

En 1932, su salud se vio resquebrajada. Sin familia, nunca se casó, ni dejó heredad. Sin medios para sobrevivir, fue internado en el Hospital Ramos Mejía, atendido por su amigo el doctor Luis Dabove (compañero de andanzas de la vida bohemia).

Mario Zavattaro murió el 2 de junio de 1932, a las seis de una tarde muy fría.

Un día después, en su despedida, Edmundo Guibourg trazó una semblanza verdaderamente emotiva de su amigo. En tanto, sus compañeros de la revista "Caras y Caretas" publicaron en el semanario una página llena de afecto hacia quien los acompañara durante treinta años.

Artista, atleta, niño

"Artista, atleta, niño: eso fue Mario Zavattaro. En todo demostraba plenamente

esa triple calidad de un espíritu y un cuerpo hercúleo, gracioso, amable. Sobre la débil mesa de dibujante, de pie, reclinaba su corpachón.

El diestro puño, grandote como una cabeza de nene, manejaba los pinceles más diminutos con ternura minuciosa; y el carro de toledo patriótico, los matarifes, los pingos, los jinetes, las paisanas lindas salían allí, evocados por arte de imaginero portentoso, mientras el chascarrillo, las anécdotas y los chistes iban surgiendo.

Era un romántico, un mosquetero; recordaba su figura poderosa al gigante Porthos, a un Porthos delicado, intrépido, noble y artista. En la autocrítica era débil; en la crítica, magnánimo. Ya podíamos hacer burla de los dibujos detestables. El siempre argumentaba: "No: fijáte en estas manitas -o en cualquier otro detalle-, son buenas". Pues su alma hermosa buscó de continuo, generosamente, "los blancos dientes del perro".

Junto a Mario Zavattaro no había penas; todo lo alegraba con su risa, su ingenio y su optimismo. Hasta en el relato de sus dolencias

y sus desventuras, el buen amigo puso gracia burlona. Tan dibujante con el pincel como con la palabra, Zavattaro prodigó las dotes de un cerebro privilegiado.

Su obra, cuyo nido favorito fue "Caras y Caretas", tiene grandes y delicadas proporciones para el folclore argentino. Hijo del País del Arte, se había acriollado intensivamente. La Argentina fue su segunda patria, y a ella dedicó lo más selecto de un espíritu excepcional.

El cotidiano luchar le restó ocasiones para mayores trabajos; pero el de su Martín Fierro es definitivo y justo. Teníamos la certidumbre de la próxima desaparición del querido y gran Zavattaro. Y a pesar de esa evidencia, la infausta noticia nos sorprendió como algo inconcebible, inesperado, Zavattaro vivirá perdurable en nuestra memoria y en nuestra admiración".

(Revista *Caras y Caretas*, Nº 1758, 11-06-1932)

Francisco Montesanto

Aclaración: Este artículo fue publicado en la revista *Todo es Historia*, Nº 546 de enero de 2013.

Los investigadores del IAHMM presentaron sus trabajos en las **V Jornadas de Historia Regional de La Matanza** que se realizaron desde el 29 al 31 de octubre de 2014 en la Universidad Nacional de La Matanza.



BANDERA DE LA GUARDIA NACIONAL DE MORÓN



Oficiales de la Guardia Nacional de Morón, 1895

**José Luis Alonso
Juan Manuel Peña**

En la calle Casullo 59, cerca del centro de Morón, se encuentra el Museo Municipal del Partido. Entre diversos objetos históricos perfectamente clasificados referentes a la historia y vida de la zona, las actividades del Museo se desarrollan en una vieja casona que ha sido bastante remodelada, gracias al apoyo de la intendencia y de la dirección del Museo. En el mismo existe una bandera histórica que consideramos conocida por pocos.

La Vexilología, ciencia auxiliar de la historia, que estudia todo lo relacionado con las banderas, estandartes, banderines, pabellones, enseñas, etc. nos puede ayudar en la clasificación y calificación de esta curiosa bandera argentina.

La misma es una enseña argentina, tal vez de tres franjas horizontales de igual ancho en su origen, hoy algo deteriorada por el paso del tiempo, y que perteneció a la Guardia Nacional de Morón. Según antecedentes en poder del Museo, como una foto que muestra el regimiento de la Guardia Nacional respec-

tivo, la misma fue a la Guerra del Paraguay en 1865, acompañando al regimiento.

Observando la bandera en detalle, la misma se encuentra plegada en dos partes y fue guardada durante muchos años en una vitrina al efecto de su conservación. Ahora se está pensando en un necesario proceso de restauración, que según lo que se desprende de actividades similares con las banderas, quedará perfectamente limpia y acondicionada para que pueda exhibirse al público en forma continua.

En la que parece ser, de acuerdo con el doblez que la enseña soporta por el medio, la parte central o franja blanca de la bandera, ostenta letras en tipo de imprenta, mayúsculas, de color dorado, que dicen en forma semicircular arriba "Batallón Morón" y por debajo en la misma forma semicircular "Buenos=Aires G.N." (sic). Este tipo de letra de imprenta se ve en banderas argentinas de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Tal vez la franja blanca de esta bandera en particular, debido al deterioro de



Bandera de la Guardia Nacional de Morón

la enseña, ha quedado reducida.

En ambos lados de la bandera, y coincidiendo con los extremos de las dos leyendas mencionadas, posiblemente en lo que constituye la franja central, muestra dos soles argentinos de color dorado. Tanto las letras como los soles están bordados, sobre la tela de la enseña. Ambos soles tienen veinticuatro rayos terminados en punta en forma de pluma y veinticuatro rayos rectos intercalados, más delgados que los de forma de pluma. Además entre estos dos tipos mencionados lleva 48 rayos sumamente delgados, intercalados de a dos en dos, alrededor de todo el sol.

Si bien, en general puede decirse con respecto a las banderas argentinas que son

muy pocas las que ostentan dos soles en el cuerpo de la misma, esto no dejar de ser una curiosidad para banderas que representaban cuerpos armados del siglo XIX como éste.

Asimismo las palabras en semicírculo arriba y abajo de la leyenda podían haber estado en las franjas superior e inferior celestes de la enseña, como puede observarse en otras banderas argentinas, tanto de la Guardia Nacional como de otros cuerpos del Ejército. Esto no deja de ser una interpretación nuestra, dado que faltan antecedentes de la confección y remisión luego al Museo de la enseña de marras.

Otra interpretación vexilológica que puede darse a esta bandera es que el escudo, grueso y bellamente bordado, es uno solo

pero pertenezca en su origen al anverso y reverso de la bandera. Puede haber sucedido que ante las roturas que tiene la bandera y la omisión de la franja blanca donde debería llevar ese escudo, se haya dispuesto cortarlo y colocarlo de la manera que se ve hoy.

Esto por supuesto, no quita mérito a este pabellón de carácter histórico y representativo de la necesidad del pueblo de estar presente en acontecimientos de suma importancia en la vida de la nación, y de la valentía y honor de los que fueron a defender la Patria en esa ocasión.

Es muy probable, como ha sucedido con otros hechos populares alrededor de la constitución de los cuerpos locales de la Guardia Nacional, que la misma haya sido regalada por suscripción popular o algún evento parecido.

Refiere el cronista del diario local "La Tribuna", que algunos directivos del Club de la Unión entregaron al coronel Emilio Conesa, una bandera para el Batallón Cuarto, que bien podía ser ésta. Fue bordada por las hijas de los socios de ese Club, que eran "...varias señoritas amables". "La partida de los contingentes locales a la guerra con el Paraguay, dio ocasión para que el mencionado Club de la Unión se mostrara como el legítimo representante de la vecindad".

Desde fines de abril, se había emplazado a unas 15 cuadras de la estación de Morón un campamento al mando del comandante Manuel Obligado. La orden respectiva decía que debía concentrarse allí un batallón de 500 plazas, que se uniría a la División Buenos Aires para marchar al frente a comienzos de mayo. Obligado había recibido ya a unos 400 guardias nacionales que habían llegado de Salto, San José de Flores y San Fernando.

Y refiere la historia menuda del lugar que hasta hubo una epidemia de sarampión entre los soldados, que hizo necesario montar un hospital de campaña, por la propagación de la enfermedad.

La denominada Guardia Nacional fue organizada el 8 de marzo de 1852, después de Caseros, cuando se dio de baja las Milicias de la ciudad y de la campaña de Buenos Aires. Tuvieron como objetivo defender a las autoridades constituidas. La formaron ochenta y dos mil hombres repartidos en fuerzas de infantería, caballería y artillería, en todo el territorio de la Nación.

Las guardias nacionales no tenían el mismo grado de instrucción. La mejor preparada era la de la provincia de Entre Ríos, que existía desde hacía mucho años y había tenido experiencia de combate en la Banda Oriental y en Corrientes.

También se llamó a estos regimientos de Caballería de Campaña "Regimientos de

Extramuros de la Guardia Nacional". En la Colección de Leyes y Decretos Militares, Tomo II, se establece que, de acuerdo con el Acuerdo el 5 de enero de 1860, esta fuerza la continuará mandando el coronel Esteban García.

La guerra contra el Paraguay, iniciada en 1865 y finalizada en 1870, determinó la creación del Ejército Nacional en campaña y dispuso los contingentes que cada provincia debía aportar para la defensa.

También, esta Guardia, estuvo presente en la Campaña al Desierto, y en los combates por la llamada "cuestión capital". Con la ley 4.031 de 1901, que creó el servicio militar obligatorio en todo el país, se produjo la reorganización del Ejército Argentino y la desaparición de la Guardia Nacional.

El pueblo de Morón hizo su aporte a la Guerra del Paraguay reuniendo un contingente de treinta hombres adiestrados en el destacamento local por el coronel Emilio Conesa, siendo el Jefe de Paz en esos años don Juan Dillon.

Un solo soldado del grupo mencionado, de Morón, retornó de la guerra. Llamado José del Río, fallecido en 1919.

Vale aclarar que los regimientos de la Guardia Nacional de la Provincia de Buenos Aires, formaron parte de la Segunda División de Buenos Aires, que comandaba el coronel Conesa. Junto con la 1ra. División de Buenos Aires, formada por porteños, cuyo jefe era el general Emilio Mitre. Hemos averiguado que el Comandante de la Guardia Nacional de Morón en 1895, era Federico Leloir.

Bibliografía y fuentes:

MUSEO MUNICIPAL HISTÓRICO Y DE LAS ARTES "GENERAL SAN MARTÍN" (MuMo), Casullo 59, Morón, Pcia. de Buenos Aires.

INSTITUTO Y ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE MORÓN, Estrada 17, Haedo, Pcia. de Buenos Aires.

ALONSO José Luis y PEÑA Juan Manuel *Las Banderas de los Argentinos. 200 años de Historia*, Grupo Fate-Aluar, Buenos Aires, 2009.

BELLOTA Araceli "El Ejército Argentino". En *El Federal*, Buenos Aires, mayo 26 de 2005.

BEST Félix *Historia de las Guerras Argentinas*, 2 tomos, Ediciones Peuser, 1960.

BIROCCO Carlos María *Del Morón rural al Morón Urbano. Vecindad, poder y surgimiento del estado Municipal entre 1770 y 1895*, Buenos Aires, VCR Impresores, 2009.

José Luis Alonso
Juan Manuel Peña
Instituto Nacional Newberiano
Grupo de Historia Militar de la
Academia Nacional de la Historia

RESÚMENES / ABSTRACTS

"QUIRQUINCHOS DE ARGENTINIDAD": ALCANCES Y LÍMITES DEL DISCURSO PARÓDICO EN LA HISTORIETA INODORO PEREYRA, EL RENEGAU

Priscila Pereira
(UNICAMP)

Este trabajo trata de la (de) construcción de la imagen gaucha en las historietas de Inodoro Pereyra, personaje creado por el humorista gráfico Roberto Fontanarrosa en los '70. Inodoro Pereyra, el renegau, nació en las páginas de la revista *Hortensia* en 1972, en el marco de las conmemoraciones del centenario del *Martín Fierro* y de revitalización del humor gráfico desde el interior del país. A través de esta historieta, analizo cómo se forja un lenguaje humorístico gauchesco que tiene como materia prima la parodia, y cuáles son los alcances y límites de este discurso que imita a otros discursos.

Palabras Clave

Historieta Argentina - Género Gauchesco - Inodoro Pereyra - Roberto Fontanarrosa

IMÁGENES DE CUERPOS, CUERPOS EN IMÁGENES

Gisela P. Kaczan
(CONICET- UNMDP)

El artículo reflexiona acerca de los significados e interpretaciones de la imagen inscrita en la vida cotidiana, en especial, de la imagen del cuerpo, desde la perspectiva interdisciplinaria propuesta por los estudios recientes de la cultura visual. Mediante su lectura es posible rastrear las formas de relación entre los sexos, la construcción de roles sociales y estereotipos, así como sus códigos y convenciones, sus puestas en tensión y su tergiversación.

Palabras Clave

Cuerpo - Estudios de Cultura Visual - Rol Social - Estereotipo - Vida Cotidiana

IMAGEN Y RELATO: EL ARCHIVO AUDIOVISUAL DEL INSTITUTO HISTÓRICO DE MORÓN

Graciela Saez
(IAHMM)

El Instituto y Archivo Histórico Municipal de Morón ha impulsado desde su creación la conformación del archivo audiovisual, que hoy constituye uno de los pilares del patrimonio histórico que resguarda la institución. Este archivo contiene más de diez mil fotografías, grabaciones orales y filmaciones, y se ha formado mediante estrategias basadas en la interacción con la comunidad. Además de estar a disposición de los investigadores, su acervo se difunde mediante variadas producciones que ilustran aspectos de la historia local. El artículo aborda la conformación de este archivo y algunos de sus contenidos: retratos del siglo XIX, álbumes familiares y arquitectura urbana, analizando cómo la imagen y el relato se potencian y entrecruzan. Así, indagaremos tanto

"QUIRQUINCHOS DE ARGENTINIDAD": THE EXTENDS AND LIMITS OF PARODIC DISCOURSE OF THE COMIC SERIES INODORO PEREYRA, THE RENEGAU

Priscila Pereira
(UNICAMP)

This paper is about the (de) construction of gaucho's image in the comic series Inodoro Pereyra, character created by the cartoonist Roberto Fontanarrosa in the '70s. Inodoro Pereyra, the renegade (the Renegade), was born in 1972 in the pages of *Hortensia* magazine, during the period of the *Martín Fierro's* centenary commemorations and the revitalization of the graphic humor from the Argentinian countryside. From this comic, I analyze how a gauchesco comical language, which has the parody as its raw material, has been created and also the extends and limits of this discourse that imitates other discourses.

Keywords

Argentinian Comic - Gauchesco Genre - Inodoro Pereyra - Roberto Fontanarrosa

IMAGES OF BODIES, BODIES IN IMAGES

Gisela P. Kaczan
(CONICET- UNMDP)

The article reflects on the meanings and interpretations of the daily life image, especially, of the body image, from the interdisciplinary perspective proposed by the recent visual culture studies. Reading those images with this approach, makes possible to trace in them the forms of relation between the sexes, the construction of social roles and stereotypes, as well as their codes, conventions, tensions and misrepresentations.

Keywords

Body - Visual Culture Studies - Social Role - Stereotype - Daily Life

IMAGE AND STORY: THE AUDIOVISUAL ARCHIVE OF MORÓN'S HISTORICAL INSTITUTE OF MORÓN

Graciela Saez
(IAHMM)

Since its creation, the Morón's Historical Institute and Archive have promoted the conformation of the audiovisual archive, which today constitutes one of the pillars of the historical heritage preserved by the institution. This archive has more than ten thousand photographs, oral recordings and films, and has been conformed through strategies based on the interaction with the community. Besides being available for researchers, its acquis is spread by different productions that illustrate aspects of the local history. This paper summarizes the archive conformation and some of its contents: portraits of the XIX century, family albums and urban architecture, analyzing how the image and the story are enhanced and intersected. In this way, we will

Si desea consultar el catálogo de nuestra revista y algunos de sus artículos, puede dirigirse a la página web de la Asociación de Amigos y Amigas del Instituto y Archivo Histórico Municipal de Morón: <http://www.moronhistorico.com.ar>

RESÚMENES / ABSTRACTS

los sentidos propuestos por la imagen, como las historias construidas a partir de ella.

Palabras Clave

Archivo Audiovisual - Álbum familiar - Patrimonio

LA FOTOGRAFÍA COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LOS TRABAJADORES DEL CEMENTO DE LA CIUDAD DE OLAVARRÍA, PROVINCIA DE BUENOS AIRES, 1940-1970

Griselda Lemiez
(CONICET-UNICEN)

El análisis de las imágenes es un aporte interesante a las investigaciones sobre el mundo del trabajo y permite acercarnos a una realidad que se representa desde el plano simbólico, adquiriendo múltiples sentidos y logrando ampliar el campo de análisis de los historiadores que en ocasiones se resisten a abordar fuentes documentales no escritas como las fotografías. Así, la incorporación de la imagen como fuente de estudio, puede lograr una particular densidad al análisis. Consideramos que, en el caso que analizaremos, es en el uso de las imágenes donde adquieren diversos sentidos las representaciones de las relaciones sociales, rescatando las voces de quienes fueron actores centrales en la construcción de las relaciones laborales: los trabajadores.

Palabras Clave

Imágenes - Fuentes - Trabajadores Laborales Relaciones

"EN MARCHA AGOTADORA POR LA YERMA PATAGONIA": SOBRE PIONEROS EN UNA PUBLICACIÓN PERIÓDICA DE MEDIADOS DEL SIGLO XX

María Jorgelina Ivars
(UNS)

Argentina Austral ha sido una revista editada por la Sociedad Anónima Importadora y Exportadora de la Patagonia y de amplia circulación desde su creación en 1929 y hasta su cese definitivo en 1968. Uno de los temas recurrentes en sus páginas ha sido el de los pioneros o personalidades a las que se les han adjudicado determinadas cualidades y que han recorrido el territorio austral, considerado como una tierra yerma e inhóspita. Este trabajo, que toma una serie de artículos aparecidos en los '40, analiza las imágenes que se han incorporado a los mismos en relación con los discursos verbales. Se considera que, además de difundir el conocimiento sobre un aspecto del pasado patagónico, también se ha pretendido legitimar la posición hegemónica adquirida por el grupo social transmisor de esos mensajes.

Palabras Clave

Pioneros - Patagonia - Argentina Austral

LAS IRONÍAS DE UN DESTINO DE PELÍCULA

Fernando Quevedo Orden
(Historiador)

Este artículo trata sobre los inicios de la industria cinematográfica argentina y la vida de unos de sus olvidados pioneros, Don Carlos Morando, quien, junto al insigne actor Pablo Podestá, protagonizó las vicisitudes de una de nuestras primeras películas argumentales: *Ironías*

Inquire the meanings proposed by the image as much as the histories constructed from it.

Keywords

Audiovisual Archive - Family Album - Patrimony

THE PHOTOGRAPHY AS A SOURCE FOR THE STUDY OF OLAVARRÍA'S, BUENOS AIRES PROVINCE, CEMENT WORKERS, 1940-1970

Griselda Lemiez
(CONICET-UNICEN)

The image analysis is an interesting contribution to the research on the world of work and allows us to grasp a reality that is represented from the symbolic level, acquiring multiple meanings and extending the field of analysis of historians that, in occasions, resist approaching unwritten documentary sources such as photographs. Therefore, the incorporation of the image as a source of study can achieve a particular thick analysis. We believe that is in the use of images where the representations of social relations acquire diverse meanings, rescuing the voices of those who were key players in the construction of labour relations: the workers.

Keywords

Images - Sources - Workers Labour Relations

"EN MARCHA AGOTADORA POR LA YERMA PATAGONIA": ABOUT PIONEERS IN A PERIODICAL PUBLICATION OF THE XX CENTURY

María Jorgelina Ivars
(UNS)

Argentina Austral has been a magazine edited by Sociedad Anónima Importadora y Exportadora de la Patagonia and of wide circulation since its creation in 1929, and until its cessation in 1968. One of the recurrent themes on its pages has been that of the pioneers or personalities whom have been awarded certain qualities and who have travelled across the southern territory, considered a barren and inhospitable land. This work, which takes a series of articles appeared in the '40s, analyses the images that have been incorporated to them in relation to verbal discourses. It is considered that, besides disseminating knowledge about an aspect of the Patagonian past, it has also sought to legitimate the hegemonic position attained by the social group transmitter of those messages.

Keywords

Pioneers - Patagonia - Argentina Austral

THE IRONIES OF A FILM'S DESTINY

Fernando Quevedo Orden
(Historiador)

This article is about the beginning of the Argentinian film industry and the life of one of his forgotten pioneers, Don Carlos Morando, who, with the famous actor Pablo Podestá, starred the vicissitudes of one of our first story movies: "Ironías del destino" of 1917. One "estancia" in

RESÚMENES / ABSTRACTS

del destino de 1917. Una estancia en San Vicente y una antigua quinta en Haedo, fueron escenarios de un relato donde se mezclaron sueños, fortunas, nuevas tecnologías, mucho arte y alguna historia de amor.

Palabras Clave

Carlos Morando - Industria Cinematográfica

UNA PROPUESTA RIOPLATENSE. FOLLETINES ILUSTRADOS Y NOVELAS COLECTIVAS EN CARAS Y CARETAS (FINES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX)

Ana María Risco
(CONICET-UNT)

El proyecto editorial de *Caras y Caretas* en sus dos versiones, la montevideana y la bonaerense, presenta dialógicamente textos e imágenes que indagan las representaciones sociales de una época en transición de la tranquilidad aldeana a la vertiginosa metrópoli. En su propuesta, se percibe una zona de indeterminación letrada y popular, evidente en la sección del folletín, donde se combinan dos lenguajes, el gráfico y el literario, que manifiestan una tensión entre las ediciones de libros infantiles y las historias ilustradas para adultos con afán de entretenimiento. El presente trabajo analiza dicha articulación en novelas colectivas de ambas publicaciones.

Palabras Clave

Folletín - Imagen - Popular - Entretenimiento - Revista

ÑO MANUEL EN LA ESTANCIA BUENOS AIRES. CARICATURAS Y POLÍTICA EN EL DÍA DE LA PLATA DURANTE LA GOBERNACIÓN DE MANUEL FRESCO (1936-1940)

Agustín Algaze
(IAHMM-UM)

Entre 1936 y 1940 *El Día*, periódico de La Plata, publicó caricaturas políticas que tuvieron como blanco predilecto a la figura del gobernador Manuel Fresco. A partir de ellas, exploraremos la utilización de esta expresión artística como un arma privilegiada para la crítica periodística. Considerando a este diario como un actor dentro del escenario político provincial en los años '30, intentaremos exponer las estrategias por las cuales las caricaturas reflejaban los pormenores de la administración provincial y de los conflictos partidarios de los conservadores bonaerenses.

Palabras Clave

Caricatura Política - Periodismo - Conservadores - Manuel Fresco

CALÉ A TRAVÉS DE SUS IMÁGENES

Susana Boragno
(Junta Estudios Históricos Villa Real)

Respondiendo a la convocatoria "La imagen: testimonio de la Historia", me gustaría traer a la memoria a Calé, Alejandro del Prado, como un buen ejercicio para conocer a través de sus dibujos y sus textos, la década del '50 y principios de la siguiente. Calé fue un dibujante muy observador, que a fuerza de bocetos y correcciones, logró una buena comunicación con sus fieles lectores. Con una afilada perfección, construyó escenas de la vida doméstica que le eran tan propias a él como a su público.

San Vicente and an old country house in Haedo, were the sets of a tale that mixed dreams, fortunes, new technologies, a lot of art and some love story.

Keywords

Carlos Morando - Film Industry

ONE PROPOSAL FROM THE RIO DE LA PLATA. ILLUSTRATED FEUILLETONS AND COLLECTIVE NOVELS IN CARAS Y CARETAS (LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURY)

Ana María Risco
(CONICET-UNT)

The editorial Project of *Caras y Caretas* in both versions, the one from Montevideo and the other from Buenos Aires, shows texts and pictures that inquire the social representation of a transition time from the quiet village life to the vertiginous chaos of the metropolis. Its objective presents a double dimension between high and popular culture, visible in the feuilleton section that combines two languages, the graphic and the literary. Both languages express the tension -as exclusive editions for entertainment- between the graphic books for children and the illustrated stories for adults. This paper analyzes such articulation in the collective novels of both magazines.

Keywords

Feuilleton - Picture - Popular - Entertainment - Magazine

"ÑO MANUEL EN LA ESTANCIA BUENOS AIRES". CARTOONS AND POLITICS IN EL DIA OF LA PLATA DURING MANUEL FRESCO'S GOVERNMENT(1936-1940)

Agustín Algaze
(IAHMM-UM)

El Día, newspaper of La Plata, published between 1936 and 1940 political cartoons that had the figure of the governor Manuel Fresco as favourite target. Therefrom, we'll explore the use of this artistic expression as a privileged weapon for the journalistic criticism. Taking this journal as an actor inside the political scene of the 1930's, we'll try to expose the strategies whereby the cartoons reflected the details of the provincial administration and the party conflicts of the conservatives of Buenos Aires.

Keywords

Political Cartoon - Journalism - Conservatives - Manuel Fresco

CALÉ THROUGH HIS IMAGES

Susana Boragno
(Junta Estudios Históricos Villa Real)

Answering the call of "The image: History's testimony", I'd like to remember Calé, Alejandro del Prado, as a way to learn about the fifties and early sixties through his pictures and texts. Calé was a great observer. With his sketches and corrections, he managed to develop very good communication with his faithful readers. With sharp perfection, he built everyday life settings, so familiar to himself and his audience. He knew how to achieve an everlasting image of what no longer exists and is greatly

RESÚMENES / ABSTRACTS

Supo concretar una imagen congelada de un tiempo y un espacio que hoy ya no están y se añoran.

Palabras Clave

Calé – Historieta – Humor gráfico - Década del '50 – Vida cotidiana

CRUCES GAMADAS DURANTE EL GOBIERNO DE URIBURU

Lucas Georigleff
(IAHMM)

El artículo analiza una serie de publicidad gráfica con imágenes de la cruz gamada, publicada completa por un diario moronense de 1930 y por diarios de tirada nacional en partes. La aparición de estas imágenes tiene un contexto histórico marcado por el primer golpe militar en la Argentina y la primera gran elección del partido nazi en Alemania. En síntesis, el punto central de esta trama es la aparición de la publicidad de Shell-Tox en la Argentina, con leyendas e ilustraciones de la vida cotidiana muy elaboradas, pero con el llamativo acompañamiento de la esvástica. Todos estos elementos dispersos que en algunos casos se pueden relacionar y en otros no, son el objeto de estudio de este trabajo.

Palabras Clave

Esvástica - Imagen - Compañías Petroleras - Publicidad - Gobierno de Urriburu

MARIO ZAVATTARO. EL ILUSTRADOR GENOVÉS

Francisco Montesanto

A principios del siglo XX, el joven genovés Mario Zavattaro arribó a Buenos Aires. Aquí, durante tres décadas se destacó como ilustrador y pintor, convirtiéndose en un agudo observador cultural, social y político. Su trabajo plasmó, con gran realismo, todos los ambientes ciudadanos, sus personajes y su vida cotidiana. Trabajó para importantes publicaciones como *Caras y Caretas*, *P.B.T.*, *El Hogar*, *Mundo Argentino* y para los periódicos *La Nación* y *Crítica*. Su obra más importante fue la ilustración del Martín Fierro para los famosos almanaques de la "Fábrica Argentina de Alpargatas", publicados a partir del año 1937.

Palabras Clave

Ilustrador – Zavattaro - Martín Fierro – Fábrica Argentina de Alpargatas

BANDERA DE LA GUARDIA NACIONAL DE MORÓN

José Luis Alonso - Juan Manuel Peña
(Instituto Nacional Newberiano - ANH)

A través de un análisis vexilológico se presentan las características de un objeto histórico moronense y pieza importante del Museo local: la bandera de la Guardia Nacional de Morón. Se mencionan dentro de este trabajo la organización y funcionamiento de este cuerpo militar y su rol en campañas nacionales e internacionales.

Palabras Clave

Vexilología – Guardia Nacional – Morón – Bandera

missed.

Keywords

Calé – Comics – Humor - The fifties - Everyday life

GAMMADION CROSSES DURING URIBURU'S GOVERNMENT

Lucas Georigleff
(IAHMM)

This article analyzes a graphic publicity series with images of the gammadion cross, published complete by a Morón's newspaper and in pieces by newspapers of national circulation. The appearance of this images has an historical background characterized by the first military coup in Argentina and the first great election of the nazi party in Germany. Summarizing, the central point of this plot is the appearance in Argentina of the Shell-Tox advertisement, with well elaborated daily life legends and illustrations, but with the striking companion of the swastika. All this scattered elements that in some cases can be linked and in others can't, are the subject of study of this paper.

Keywords

Swastika – Image - Oil Companies – Advertisement – Urriburu's Government

MARIO ZAVATTARO. THE GENOESE ILLUSTRATOR

Francisco Montesanto

At the beginning of the XX century, the young Genoese Mario Zavattaro arrived in Buenos Aires. Here, during three decades he excels as illustrator and painter, becoming a sharp cultural, social and political observer. His work captured, with great realism, all the city environments, its characters and daily life. He worked for important publications like *Caras y Caretas*, *P.B.T.*, *El Hogar*, *Mundo Argentino* and for the journals *La Nación* and *Crítica*. His most important artwork was the illustration of Martín Fierro for the famous almanac of the "Fábrica Argentina de Alpargatas", published since the year 1937.

Keywords

Illustrator – Zavattaro – Martín Fierro – Fábrica Argentina de Alpargatas

"GUARDIA NACIONAL" OF MORÓN FLAG

José Luis Alonso - Juan Manuel Peña
(Instituto Nacional Newberiano - ANH)

Through a vexillological analysis, the characteristics of an historical object of Morón and an important piece of the local Museum are introduced: the "Guardia Nacional" of Morón's flag. The organization and functioning of this military unit and its role on national and international military campaigns are mentioned in this work.

Keywords

Vexillology – Guardia Nacional – Morón - Flag