

SERIE MONOGRÁFICA DEL I. PAYRÓ 11 / ISSN: 0328-9745

Entramados visuales: Cuatro revistas argentinas (1905-1937)

Patricia M. Artundo (directora)

Vanina Denegri

Florencia Galeslo

Mariana Luterstein

Patricia Nobilia

Mayra Romina de los Milagros Piriz

ITHA : Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

SERIE MONOGRÁFICA DEL I. PAYRÓ 11

**Entramados visuales:
Cuatro revistas argentinas (1905-1937)**

Patricia M. Artundo (directora)

Florencia Galesio

Mariana Luterstein

Vanina Denegri

Patricia Nobilia

Mayra Romina de los Milagros Piriz

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Ricardo Manetti	Secretario de Investigación Jerónimo Ledesma	Consejo Editor Virginia Manzano
Vicedecana Graciela Morgade	Secretaria de Posgrado Claudia D'Amico	Flora Hilert Marcelo Topuzian María Marta García Negroni Fernando Rodríguez
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretario de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Martín González	Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Secretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Matías Verdecchia Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattafoni
Secretario de Hacienda y Administración Leandro Iglesias	Subsecretaria de Bibliotecas: María Rosa Mostaccio	Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Serie Monográfica
ISSN 0328-9745

Imagen de tapa: Ilustración de Ernesto M. Scotti. En: Castelnuovo, Elias. "La Editorial";
La Nación. Revista Semanal (Buenos Aires), núm. 57 (03/08/1930), p. 3, detalle.
"Digitalización gentileza Centro de Estudios Espigas (UNSAM) / Fundación Espigas".

Director: Ricardo González
Comité Académico de la colección:
Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Patricia Favre
María Lía Munilla Lacasa

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2024

Subsecretaría de Publicaciones
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina
Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar
<http://publicaciones.filo.uba.ar>

Índice

- 7 Cómo pensar una revista. Cuatro estudios de caso
 Patricia M. Artundo
- 27 Dibujos escolares en contexto. De *El Monitor de la Educación Común* a *El dibujo en la escuela primaria* de Martín A. Malharro
 Mariana Luterstein
- 79 Páginas y portadas. Aproximación a las imágenes e ilustradores de *Mundial Magazine*
 Patricia Nobilia
- 131 *La Nación Magazine* (1929-1931)
 Vanina Denegri y Mayra Romina de los Milagros Piriz
- 137 Estética y diseño. El modelo visual y formal de *La Nación Magazine* (1929-1931)
 Vanina Denegri
- 193 Las fotografías de las tenistas nacionales y extranjeras en *La Nación Magazine*
 Mayra Romina de los Milagros Piriz

237 Attilio Rossi, Grete Stern y Horacio Coppola en la revista italiana *Campo Grafico*, 1937

Florencia Galesio

269 Las autoras

Cómo pensar una revista

Cuatro estudios de caso



Patricia M. Artundo

Las propuestas de lectura recogidas en este volumen constituyen ejemplos acerca de las diferentes posibilidades y perspectivas de abordaje a adoptar frente al objeto revista. En algún punto todas ellas coinciden en aquel preguntarse acerca de ciertas cuestiones que hacen a su propia especificidad. En principio, su materialidad y su visualidad, trascendiendo lo meramente descriptivo, aunque esto esté en la base del análisis emprendido (Artundo, 2010). Luego los contextos de edición, de publicación, de producción y de lectura (Louis, 2014), como así también el reconocimiento de la existencia de una sintaxis de revista (Sarlo, 1992). A partir de estos marcos conceptuales, cada autora se detiene en diferentes problemáticas que en algún punto exceden al objeto físico o, mejor dicho, lo comprenden en el marco de un discurso visual que también se expresa en lo material, sin ignorar la discursividad textual.¹

¹ Los trabajos reunidos aquí son el resultado de las investigaciones realizadas en el marco del Programa de Reconocimiento Institucional de Equipos de Investigación de la Facultad Filosofía y Letras (periodo de ejecución 2016-2018), res. 2830/16, titulado: “Problemáticas teóricas y metodológicas para el abordaje del estudio de revistas culturales. Cuatro estudios de caso: *El Monitor de la Educación Común*, *Mundial Magazine*, *La Nación Magazine* y *Sur*”, radicado en el Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró.

Por otra parte, la variedad de los títulos elegidos para esta *Serie monográfica* es índice de una línea de trabajo marcada por la intensificación del estudio de las revistas durante las últimas cuatro décadas, la que, entre otras cosas, implicó la ruptura de la noción de “corpus”. Frente a aquellas publicaciones que durante la primera mitad del siglo XX se integran dentro de una suerte de canon —por ejemplo los casos de *Nosotros*, *Martín Fierro* y *Sur*—, hoy no existe jerarquía o límite alguno que prevalezca en la elección de los títulos a ser estudiados cuando nos referimos a revistas impresas sobre papel.

Las publicaciones elegidas —*El Monitor de la Educación Común*, *Mundial Magazine*, *La Nación Magazine* y *Campo Gráfico*— encontraron su expresión en distintos espacios y tiempos, y estuvieron destinadas a públicos bien diferenciados. En el caso de *El Monitor de la Educación Común* (MEC) —publicado en su primera etapa entre 1881 y 1949 por el Consejo Nacional de Educación— fue una publicación oficial de alcance nacional. Se trató de uno de los mecanismos elegidos no solo para mantener informada a la comunidad educativa en cuestiones pedagógicas y noticias relativas al ámbito educativo, sino también para comunicar cuestiones relacionadas con el propio gobierno, atravesada por lo que hoy se denomina “transparencia”, al hacer públicos presupuestos, gastos, etcétera. Fue, asimismo, un espacio dinámico destinado a exponer las doctrinas que debían orientar a todos aquellos comprometidos en el sistema educativo nacional. El período trabajado por Mariana Luterstein en “Dibujos escolares en contexto: de *El Monitor de la Educación Común* a *El dibujo en la escuela primaria* de Martín A. Malharro”, es aquel que marcó la actividad del artista y pedagogo al frente de la inspección especial de dibujo entre 1904 y 1909, durante el cual puso en marcha el “Programa de dibujo intuitivo implantado en la escuela argentina”, conocido como método Malharro. Se trató de un proyecto educativo que no estuvo exento de cuestionamientos por dentro y por fuera del espacio institucional, pero

tal vez lo más importante (y sobre lo que trabaja la autora) es que su salida abrupta del Consejo Nacional de Educación lo llevó a no dejar que su experiencia educativa quedase constreñida al espacio de una revista oficial, sino que trascendiese a una comunidad más amplia, también comprometida con la educación artística del niño.

Por eso, la elección del formato libro —*El dibujo en la escuela primaria: pedagogía-metodología* (1911)— que contiene una selección de aquellos artículos dados a conocer en el MEC, en ese traslado de un espacio a otro implicó que estos fueran sometidos a un nuevo ordenamiento. En ese proceso, en ese pensar ahora en términos de un libro, Malharro sumó otros textos e incluyó nuevas imágenes para ilustrarlos. En el espacio de la revista, aquellos dibujos de niños realizados en distintas instancias de aprendizaje del método ampliaron el horizonte visual de los lectores más acostumbrados a la uniformidad de las páginas con textos y con algunas pocas fotografías, y no a aquella nota fresca que proporcionaban los dibujos. El resultado fue un libro de educación artística, ilustrado y primorosamente armado: impresión en blanco y negro, láminas a cuatro colores en papel ilustración —pegadas a mano en los lugares elegidos por su autor—, y tres pliegos, cada uno de ellos impreso a dos tintas (en este orden: azul, verde y ocre). Ese proceso creativo que reconstruye el pasaje de la revista al libro, dando como resultado un nuevo objeto, es el abordado aquí por Luterstein.

Al respecto, el pasaje de un conjunto de textos desde una revista o periódico a un libro era una práctica muy instalada, por lo menos desde fines del siglo XIX, y que se proyecta hasta nuestros días, en particular, en el ámbito literario. Es lo que uno puede identificar en el caso de Rubén Darío y la sección “Cabezas” en *Mundial Magazine* (París, 1911-1914), presentada en veintiuno de sus números —ilustradas casi en su totalidad por Daniel Vázquez Díaz—, como lo señala Patricia Nobilia en “Páginas y portadas: aproximación a las imágenes

e ilustradores de *Mundial Magazine*". La situación de la revista, en este caso, su estatus precario frente al peso del escritor nicara-güense, queda puesto de manifiesto en la edición del ahora libro, *Cabezas*, publicada en 1916 en los "Cuadernos de ediciones mínimas" editados en Buenos Aires por Ernesto Morales y Leopoldo Durán. Una selección de nueve de aquellas figuras, sin ilustraciones (salvo, para ese entonces, el consabido retrato fotográfico del autor), en la que se estableció un nuevo ordenamiento que no es aquel con el que fueron apareciendo en el *Magazine*. Una decisión, la exclusión de las imágenes, que excedió al escritor, ya que el libro es un homenaje póstumo.

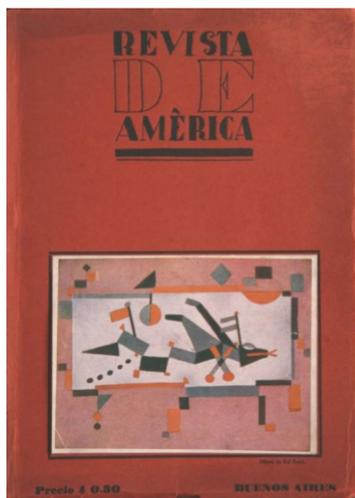
Mundial Magazine fue un espacio pensado en términos de una relación explícita entre texto e imagen, donde esta última tuvo un lugar de privilegio, anunciado por sus tapas. Precisamente, lo que Nobilia recupera es todo un entramado visual que compromete a las mismas imágenes pero que, al mismo tiempo, recupera y pone en valor la figura de su director artístico, Leo Merelo, y las de sus ilustradores. Estos últimos, salvo escasas excepciones —Vázquez Díaz y Roberto Montenegro podrían ser dos de ellas—, hasta ahora no habían sido incorporados plenamente a la lectura del magazín. Dicho entramado es activado a partir de distintas fuentes —la misma publicación—, pero también por medio de la correspondencia sostenida entre los distintos actores, testimonios, etcétera. A ello, suma el trabajo directo con los ejemplares de *Mundial*, a pesar de que la publicación se encuentra digitalizada en varios reservorios. Es ese acercamiento al original el que le permite hacer una descripción precisa del objeto en términos materiales, sumándola a una lectura integradora. Nos referimos a un acercamiento a la revista, sin las mediaciones e intervenciones que sufren a veces los objetos al ser digitalizados y que hemos comprobado en el caso de *Mundial Magazine*, como ser recorte por los bordes a partir de un encuadre que produce una

regularidad en las páginas que es ajena a él; en muchos casos, la reducción de la calidad de la imagen como resultante del proceso de digitalización; inclusión de una marca de agua y, a veces, doble sistema de digitalización: color para las tapas y páginas que lo tienen, blanco y negro para el resto.

Nos interesa destacar aquello que hacía a la construcción de un libro — como lo mencionado en relación con el libro de Martín A. Malharro— y, la de una revista, tal el caso de *Mundial Magazine*. Patricia Nobilia señala la particularidad que presentan los primeros números de esta última que llevan una reproducción de una obra a cuatro colores, realizada en papel ilustración, que ha sido primero recortada y luego pegada sobre la cartulina de la tapa. Una práctica que tuvo una larga pervivencia en la historia material de las revistas y que trascendió la caída del modelo de magazín representado por *Mundial* —con el quiebre político, social y cultural que significó la Gran Guerra—, todavía estrechamente ligado a formas finiseculares. Es claro que Leo Merelo, en tanto su director artístico, buscaba una excelente calidad gráfica en la reproducción de obras en las tapas, y que no importaba si el recurso elegido encarecía el costo de la publicación, debido a que no solo sumaba a la cartulina el empleo de papel ilustración, sino también mayor tiempo comprometido en la producción del objeto (pegar en la tapa, ejemplar por ejemplar, la reproducción mencionada).

Si uno trata de pensar la persistencia de esta y otras prácticas, en principio, limitándonos a las revistas y dejando de lado la situación del libro, los ejemplos y las posibilidades que se abren a consideración son variados. Así podemos mencionar a una revista como *Alfar* que, en su periodo montevideano (1929-1955), no abandonó la práctica sostenida durante los años en que fue conocida como publicación de Casa América-Galicia (La Coruña, 1923-1927). Bajo la dirección del poeta y crítico Julio J. Casal, este apostó a ese recurso

y, más aun, mejoró la calidad del papel y de la fotografía de las obras en relación con su antecedente coruñés. En lo que hace al medio local, existen bastantes ejemplos acerca de esta práctica. Por ejemplo, *Revista de América* (1924-1926) la eligió por lo menos para una de las tapas de sus seis números publicados. Otra revista contemporánea como *Áurea* (1927-1928) aplicó en su interior un sistema mixto para la reproducción de obras, dejando el recurso descripto para aquellas que quería destacar en el contexto de un artículo, pero incorporando también la reproducción a color con el mismo sistema. En relación con las dos primeras publicaciones, a las que podríamos sumar otras como *Valoraciones* (La Plata, 1923-1928), el procedimiento elegido, con un alto grado en la calidad de las reproducciones, permite recuperar obras cuya localización es desconocida, o han sido destruidas, o han sufrido cambios provocados por los mismos artistas o por terceros, con lo que se constituyen en registros fieles y únicos del original.



Revista de América (1924-1926), tapa

En la aplicación de este mecanismo, un caso paradigmático lo constituye la revista *Ars* (1940-1980?), que combinó las tapas ilustradas a color con la reproducción de una obra —no en todos, pero en algunos casos también, aplicando el recurso que venimos estudiando en las tapas— y, en su interior, eligió una cartulina de gramaje desacomtumbrado y de color, buscando una cuidada impresión de los textos que combinó con la de las imágenes, empleando el mismo recurso de papel ilustración pegado. Al respecto, privilegió la calidad de la reproducción en blanco y negro, de alto impacto visual sobre una cartulina gris: se trataba de reproducciones realizadas en medidas generosas que gozaban de un aire que estimulaba la mirada del lector/espectador al estar insertas en páginas también de generosas dimensiones. Revista cuidadosamente construida, sumaba mayor calidad con la protección externa de papel *glassine*, una práctica que tenía una extensa tradición en el campo editorial.

De manera curiosa, una revista contemporánea pero que se ubicaba en sus antípodas, *Arturo* (1944) —la primera revista de arte concreto de la Argentina—, se situó en lo que hace a sus elecciones materiales en la misma línea de *Ars*, y eligió para la reproducción de pinturas y objetos el mismo sistema: papel ilustración recortado y pegado sobre la página. Si a ello sumamos el empleo de *papier cristal* para proteger a la revista en su cara externa (tal como lo hacían *Alfar*, *Sur* y *Ars*), y su inclusión en su interior, aunque ahora cuestionando su sentido originario: proteger las ilustraciones de dobleces y plegados y evitar la transferencia de tintas. Un sentido que en *Arturo* aparece subvertido, ya que no fue sobre las reproducciones cuidadas y destacadas de las obras de Tomás Maldonado, Rhod Rothfuss, Maria Helena Vieira da Silva, Joaquín Torres-García, Wassily Kandinsky, Emilio Pettoruti o Piet Mondrian que se las ubicó, sino sobre aquellas ilustraciones que eran una tinta impresa a toda página de Lidy Maldonado (Lidy Prati) y un linóleo de Tomás Maldonado que, por

el tamaño de su reproducción, se ubican en un lugar ambiguo entre ilustración a toda página y viñeta.

La situación planteada genera la paradoja de que el lector se encuentra primero con el *papier cristal* sobre la página impar, que es la dotada de mayor peso visual en la lectura y en la que se ubican generalmente ilustraciones a color. Como resultado, los que estarían siendo protegidos y destacados, aunque sin quererlo, eran los poemas de Murilo Mendes y de Gyula Kosice, respectivamente. Si a esto sumamos el hecho de que también *Arturo* optó por el empleo de papel ilustración para la página que funciona como portada, y que en su reverso presenta la reproducción *Invención n.º 2* de Maldonado —seguramente, dado el perfil irregular de esta obra, fue realizado a partir de un molde de troquel—, nos enfrentamos a una página que fue pegada de la misma manera que lo habían sido treinta años atrás las páginas con ilustraciones a color en *El dibujo en la escuela primaria* de Malharro. Asimismo, María Amalia García (2018) recuperó, en relación con la participación de Prati en *Arturo*, parte de la mecánica empleada para la reproducción de *Composition en blanc, noir et rouge* (1936) de Mondrian, aclarando no solo la procedencia de la imagen (levantada y apropiada de otra revista) sino también el trabajo manual realizado por la artista, quien pintó la línea roja ubicada en la parte inferior de la reproducción. Una solución que responde a la imposibilidad de absorber mayores costos de producción, es decir, la impresión a cuatro colores.



Arturo, reverso de portada con reproducción de *Inención n.º 2* de Tomás Maldonado

En relación, precisamente, con esos costos de producción, uno comprende que la elección del color quedase limitada a la tapa con el empleo de un plano de color rojo extendido en sentido horizontal, donde el blanco está dado por el soporte (impreso sobre el mismo tipo de cartulina chalorada empleada por *Sur*), lo mismo para el retiro de tapa y contratapa (dos tintas), y a la página adicionada al cuerpo de la revista que funciona como portada (papel ilustración a dos tintas). Es decir, la misma economía de tintas que en los tres pliegos del libro de Malharro de 1911. Que los editores de *Arturo* comprendieron ciertas situaciones (y si se quiere, incongruencias planteadas) queda de manifiesto por una carta de Carmelo Arden Quin a Murilo Mendes, recuperada por Cristina Rossi (2018: 25), en la que el uruguayo le informa el lanzamiento de un próximo número

y le aclara que sería “*muito maior que este e com outro diagrama e reproduções em côres*”.

A partir de lo dicho hasta aquí, podemos identificar la continuidad de ciertas prácticas que, en la construcción del objeto revista, todavía comprometían un trabajo manual y casi artesanal como en el caso de esta *revista de artes abstractas*. Pero ese trabajo sirve, como lo hemos afirmado antes, para reconocer la persistencia de prácticas que permiten establecer nexos entre objetos (libros o revistas) a partir de su materialidad, aun distantes entre ellos en los objetivos que guiaron su publicación, como así también alejados en el tiempo. Pero, tal vez, lo más importante es que esto permite entender, en ciertas revistas, la existencia de un proceso de construcción que en algunos casos fue buscado de manera explícita por sus propios editores, y que a veces esto ocurrió en condiciones presupuestarias no favorables, como en el caso de *Arturo*. También es cierto que la descripción de esta última publicación nos habla de jóvenes artistas revolucionarios en términos teóricos —la vanguardia regional de arte concreto—, enfrentados a todo lo anterior. Sin embargo, a la hora de publicar una revista recurrieron a prácticas establecidas y que ellos mismos conocían: se habían educado no solo en una determinada cultura visual sino también en una determinada cultura material en lo que hace al objeto revista (y al libro también).²

Un caso particular y distinto es el que nos proporcionan Vanina Denegri y Mayra Romina de los Milagos Piriz referido a *La Nación*

² El punto, en todo caso, es que no eran profesionales en ese oficio; por eso buscaron modelos entre aquellos que conocían. Al respecto, a partir del estudio de la correspondencia intercambiada por los editores de *Arturo*, Rossi (2018) informa acerca del origen del interés por la obra de Maria Helena Vieira da Silva, a través de Torres-García, y referencia un artículo suyo sobre la artista portuguesa publicado en *Alfar*. Es claro que esta revista —que, desde que se instaló en Montevideo, intensificó las relaciones entre artistas y escritores de ambas orillas— fue parte de un conjunto de posibles modelos materiales para la revista argentina.

Magazine que se publicó entre 1929 y 1931. En relación con él nos interesa destacar que era publicado por un prestigioso periódico que para 1929, con casi sesenta años de historia, por su peso político y cultural, puede ser pensado en los términos de una institución editorial, tal como es definida por Renato Poggioli, aplicada a las revistas *Mercure de France* y *Nouvelle Revue Française*, pero que resulta instrumental para pensar al matutino argentino:

A veces, condiciones particularmente favorables permiten a alguno de estos periódicos ejercer una influencia más vasta y duradera sobre un público más variado y difuso y, entonces, llegan a ser instituciones editoriales de índole normal y permanente, con colecciones colaterales e iniciativas complementarias. (Poggioli, 1964: 37)

Y en esa línea, es válido recordar que *La Nación* lanzó en 1901 la Biblioteca de La Nación, que se extendió hasta 1920 con la edición de 872 volúmenes, y que en 1902 hizo lo propio con su primer suplemento, impreso en papel color celeste. Inició, entonces, una línea que retomaría, ya iniciada la década de 1920, en clara competencia con los suplementos publicados por otros diarios, pero que señala la necesidad de renovación permanente, que fue obligando a actualizar formatos y contenidos en pos de atraer a un público amplio. Es precisamente su visibilidad lo que le otorga al magazín aquí estudiado un peso particular, publicado por un diario que le marcaba los lineamientos a seguir y cuya existencia dependía de él. Por eso, cuando dejó de aparecer en 1931 no medió explicación alguna, a diferencia de los anuncios que rodearon su aparición dos años antes, sino que, como lo señala Vanina Denegri, el diario promocionó las novedades técnicas aplicadas a los suplementos próximos a aparecer. El magazín fue el resultado de una política editorial, marcada por las exigencias de mercado, de ahí su necesidad de actualización permanente, y por ello también lo precario de su existencia en el tiempo.

Las dos líneas de análisis propuestas por Denegri y Piriz fueron realizadas a partir de una lectura intensiva, esto es:

... una lectura especializada, concentrada, que debe abarcar la totalidad de un medio; se genera así una imagen de continuidad y de linealidad, que subraya la coherencia, así como las incoherencias, de un medio. Nuestra lectura especializada permite percibir las repeticiones, las comunicaciones internas y las redes que atraviesan una publicación, y provoca una impresión determinada, construyendo una imagen específica del objeto. (Louis, 2014)

En el caso del *Magazine*, a pesar de la existencia de estudios previos, es la primera vez que, aun con líneas de análisis distintas, se realiza una aproximación que nos da, precisamente, esa “imagen específica” de la que habla Louis.

En “Estética y diseño: el modelo visual y formal de La Nación Magazine, Denegri reconoce en el magazín un modelo visual y material, así como identifica sus variaciones a lo largo de su período de publicación. Para ello reconstruye aquellos aspectos que hacen al contexto de edición, se ocupa de ciertas cuestiones técnicas comprometidas en su producción, a la par que aplica su *expertise* a un complejo y rico análisis de su diseño (maquetación, tipografía, etcétera), para llegar a establecer aquella relación entre contenido textual y visual, tal como se exterioriza en una estructura cuidada y pensada por los profesionales del diario *La Nación*, dedicados a la edición del magazín. En esa construcción del objeto se detiene en el funcionamiento de la tapa y de la contratapa; allí, uno puede reconocer un continuo discursivo que, aun en sus respectivas especificidades (tapa y contratapa, cuerpo de la revista), permite pensar en una lectura integradora entre continente y contenido. Por otra parte, a través de diferentes elementos y aspectos relativos a su materialidad y visualidad, incluida

su propuesta publicitaria, sitúa a la mujer como *target* al que estaban destinados muchos de los contenidos visuales y textuales en el magazín. Un lugar que en cuanto “programa editorial pudo haber sido consciente o producto de la casualidad de la combinación de elementos, pero en definitiva está marcando el modo de ser de la revista”.

Este planteo es el que, desde otro lugar, analiza Mayra Romina de los Milagros Piriz en “Las fotografías de las tenistas nacionales y extranjeras en *La Nación Magazine* (1929-1931)”, un recorte preciso que demarca los dos puntos que definen su investigación, la fotografía y la mujer deportista, la tenista. Para su estudio, la autora emplea herramientas de análisis que le permiten, por un lado, pensar y relacionar los marcos conceptuales en relación con el objeto revista. Por otro lado, retoma líneas de análisis generadas en otras áreas del conocimiento las que, a partir de los estudios de género, han ganado un fuerte impulso en el campo disciplinar del medio académico local. Pero, tal vez, lo más importante radica en que si esos son sus puntos de partida, en su estudio Mayra Romina de los Milagros Piriz desgrena la narrativa visual subyacente en las páginas del magazín. No se trata solo de mujeres tenistas vistas a través del discurso patriarcal de la domesticidad, sino de comprender las tensiones que se produjeron en ese contexto, un medio periodístico como el *Magazine de La Nación*, y cómo funcionaron en él los modelos representacionales de la mujer moderna.

En otro sentido, es cierto que el *Magazine* se distingue por su adopción de un formato revista que se presenta separado del cuerpo del diario, en una voluntad manifiesta de dotarlo de independencia material respecto de él. Sin embargo, también es verdad que, en su naturaleza híbrida, este magazín luego revista semanal, condensa el contenido de los distintos suplementos que se afirmarían a partir de 1931, y en los que la técnica de impresión a partir del rotograbado prevaleció y se destacó en varios de ellos.

Al respecto, el espacio de los suplementos, en particular los ilustrados, puede ser pensado integrándose a otras estrategias editoriales. En 1935, *Sur* —una revista en camino a consagrarse como institución editorial, lo que lograría en pocos años— cedió las salas de su redacción para la realización de la exposición “Fotos: H. Coppola y G. Stern”. Para ese entonces, la publicación de Victoria Ocampo había dejado atrás su carácter de revista ilustrada con fotografías, entre ellas las del mismo Coppola (Artundo, 2016 y 2017). A pesar de que el folleto que acompañó la muestra incluyó un texto programático del fotógrafo, por sus características materiales no era apto para actuar como soporte para la reproducción de fotografías. Por eso, los expositores, en una estrategia acordada seguramente con la revista, consiguieron la publicación, el 6 de octubre de 1935, de sus fotografías en los suplementos ilustrados de *La Nación* y de *La Prensa* (cuatro en cada uno de ellos y como anticipo de la exposición próxima a inaugurar), que constituyen hoy el único registro de las obras presentadas en Viamonte 548 (la sede de *Sur*).

Esta situación no solo nos informa acerca de los problemas económicos que debía enfrentar una revista si quería ser ilustrada con reproducciones de calidad. Algo que *Sur* ni siquiera alcanzó en el período 1931-1932, cuando la opción por la fotografía moderna era una decisión tomada. Las estrategias adoptadas en 1935 quebraron sus propios límites físicos al expandirse a los suplementos de dos de los más importantes diarios del país. En ese movimiento se deben haber considerado tanto aquella comunidad ampliada de lectores con que estos contaban, como (y, sobre todo) la comprobada calidad en la reproducción de fotografías a través del rotograbado.

Debemos recordar también que, en el suplemento de *La Nación*, a diferencia de cómo fueron presentadas las fotografías en el de *La Prensa*, solo se indicó la dirección del local de la exposición sin

mencionar a *Sur*. Esto se debió a que Eduardo Mallea, desde 1931 al frente del suplemento literario, estaba estrechamente ligado a la revista desde el momento de su fundación. De hecho, y como lo analiza Florencia Galesio, poco después aparecería públicamente ligado a la pareja de fotógrafos a partir de la ilustración (fotografía, montaje y diseño de cubierta) para *La ciudad junto al río inmóvil* (1936) publicado por *Sur* y que comprometió a las tres figuras estudiadas por la autora: Attilio Rossi, Grete Stern y Horacio Coppola.

Y si uno busca establecer nexos entre los suplementos y otras revistas, el caso de *Campo Grafico. Revista di Estetica e di Tecnica Grafica* (Milán, 1933-1939) se vuelve significativo ya que su número 3 de marzo de 1937, realizado enteramente por Grete, Rossi y Coppola, comparte, casi dos años después de la exposición, dos de las fotografías publicadas en el suplemento de *La Nación*. Resulta clave, entonces, el trabajo emprendido por Galesio en “Attilio Rossi, Grete Stern y Horacio Coppola en la revista italiana *Campo Grafico*, 1937”, ya que se ocupa de situar a estos actores, así como de delinear cuidadosamente el camino emprendido por ellos a partir de una praxis colaborativa que, si contó con un punto de encuentro en *Sur*, este fue también el punto de partida para el establecimiento de ciertas estrategias para arribar a la revista editada en Milán.

Por eso, el número estudiado de *Campo Grafico* puede ser comprendido como un espacio de intervención pensado por el propio Rossi, para actuar sobre el campo cultural y artístico específico de esa revista en Milán. Sin embargo, lo que parece ser más importante es que la publicación fue el destino elegido para la exportación desde Buenos Aires de aquellos valores de la fotografía, diseño y tipografía modernos que el diseñador italiano reconocía en las figuras de Grete y de Coppola y en la suya propia. Cada una de las decisiones que se tomó para la edición de la revista milanesa, tal como se desprende del artículo

de Florencia Galesio, implicó un posicionamiento que comprende la opción por la fotografía moderna,³ en la marca del nuevo diseño a partir de las propuestas de tapa de Grete, y sobre la tipografía, que se traduce tanto en diferentes aspectos de la tapa y su interior, como en el texto de Rossi (“Fotografía e tipografía”). Todo ello refiere no solo a aquellas instancias que identifican el trabajo conjunto en *Campo Grafico*, sino que señala además el rumbo por el que optarían los tres actores en los años subsiguientes, el que encontraría su hito en la edición de *Cómo se imprime un libro*, publicado por la Imprenta López en 1942. Allí, en dos fotomontajes y en una fotografía, aparece como punto de enlace *Sur*, y lo hace como editorial —con el libro de Victoria Ocampo, *Emily Brontë: (terra incognita)*—, como revista y como tapa en proceso de edición por parte de los correctores de la imprenta.⁴

Los cinco trabajos reunidos en este volumen nos permiten delinear un recorrido que se extiende en un arco temporal de poco más de treinta años. Distintas publicaciones —diferentes espacios de intervención también: Buenos Aires, París y Milán—, que son abordadas desde sus respectivas especificidades, es decir, aquellas propias del objeto revista. Lo que nos interesa recuperar entonces es una expresión de Ernst Jünger —“el reverso del gobelino” (Fermandois, 1995)— que, aunque empleamos en otro sentido, tiene el poder de una metáfora que nos permite pensar nuestro objeto.

Es decir, se trata de no ignorar aquella otra imagen final que se exhibe ante nosotros, pero también y sobre todo de indagar por detrás de

³Exhibida en el texto a manera de manifiesto de Coppola, que remite también a *Sur*, y en las fotografías reproducidas.

⁴El ejemplar que hemos consultado pertenece a la biblioteca de Xul Solar (Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar). Sin embargo, al momento de escribir esta introducción en plena pandemia, fue imposible volverlo a mirar. Por eso, para esta breve descripción nos guiamos por las reproducciones del libro en Carballal (2018).

ella. A lo que buscamos acceder es al reverso del tapiz, a algo que en general no se mira y que no está previsto que sea así. Pero en el caso que nos ocupa —el estudio de las revistas— nos permite recuperar entramados visuales (y textuales): con su variedad de texturas y colores que se expresan de una manera diferente de aquella con que quedan definidos en su cara exterior; con sus nudos y ataduras, y con sus irregularidades y deformaciones en el tejido, producto de tensiones y presiones ejercidas sobre él. Todo esto, entre tantas otras posibilidades que uno descubre y reconoce al detenerse ante aquel reverso del gobelino: expuesto a la mirada (y a la lectura), pero también como soporte y estructura, de la que es necesario considerar sus formas y modos de funcionamiento.



Bibliografía

- » Artundo, P. (2008). Cronología. Schwartz, J. (comp.), *Horacio Coppola Fotografía*, pp. 296-313). Madrid, Fundación Telefónica.
- » Artundo, P. (2010). Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas. *IX Congreso Argentino de Hispanistas: el hispanismo ante el Bicentenario*, pp. 15. La Plata, Asociación Argentina de Hispanistas, Universidad Nacional de La Plata. En línea: <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/artundo-patricia-m.pdf/at_download/file>.
- » Artundo, P. (2016). Acerca de la materialidad y visualidad de una revista (I): el caso de *Sur* y sus primeros números (1931-1932). *Caiana*, núm. 9, pp. 25-35. En línea: <<http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/9-pdf/CAIANA9-Artundo-final.pdf>>.
- » Artundo, P. (2017). La fotografía en la revista *Sur*: Víctor Delhez, fotógrafo. *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas. Ficciones metropolitanas: revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana*. Buenos Aires, Espigas. En línea: <http://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/artundo_fotografia#>.
- » Carballal, D. (coord.) (2017). *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950*. La Coruña, Fundación Luis Seoane.
- » Fernandois, J. (1995). Ernst Jünger: escritura en tiempos de catástrofe. *Estudios Públicos*, núm. 58, pp. 465-525. En línea: <https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20160303/20160303184703/rev58_JFernandois.pdf>.
- » García, M. A. (coord.) (2018). *Edición facsimilar de la revista Arturo: ensayos y traducciones*. Buenos Aires, Fundación Espigas.
- » Greco, M. (2016). Los suplementos culturales como objetos de estudio: el caso de *La Nación* (1929-1931). *Revista de Literaturas Modernas*,

núm. 46 (2), pp. 139-173. En línea: <https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/12197/o6rlm-1-35.pdf>.

- » Louis, A. (1997). *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*. Paris, L'Harmattan.
- » Louis, A. (2014). Las revistas literarias como objeto de estudio. Ehrlicher, H. y Rißler-Pipka, N. (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica*, pp. 31-57. Aachen, Shaker Verlag.
- » Louis, A. (2018). Leer una revista literaria. Autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de los años 1920. Corral, R., Stanton, A. y Valender, J. (eds.), *Laboratorios delo nuevo: revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, pp. 27-54. México, El Colegio de México.
- » Poggioli, R. (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Traducción R. Chacel. Madrid, Revista de Occidente.
- » Rossi, M. C. (2018). *La revista Arturo en su tiempo inaugural*. Buenos Aires, Fundación Espigas. En línea: <<http://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/catalog/download/36/41/219-1?inline=1>>.
- » Sarlo, B. (1992) Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 9-10, pp. 9-16. En línea: <https://www.persee.fr/docAsPDF/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047.pdf>.
- » Torres, A. (2014). Leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de revistas ilustradas. Ehrlicher, H. y Rißler-Pipka, N. (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica*, pp. 13-29. Aachen, Shaker Verlag.

Dibujos escolares en contexto

De *El Monitor de la Educación Común* a *El dibujo en la escuela primaria* de Martín A. Malharro



Mariana Luterstein

Introducción

Hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX se produjo una expansión del sistema de instrucción pública bajo las políticas educativas del Consejo Nacional de Educación (CNE). Fueron años de debates sobre las metodologías de enseñanza y sobre los contenidos que debían aprender las niñas y los niños en las escuelas primarias. Diferentes posturas acerca de si el dibujo debía ocupar un lugar en la escuela primaria, si debía tener un fin educativo, artístico o utilitario, se cruzaban en *El Monitor de la Educación Común* (MEC), publicación oficial que llegaba a todas las escuelas de la Capital Federal, de las provincias y de los territorios nacionales dependientes del Consejo.¹

¹ El Consejo Nacional de Educación era el gobierno del sistema educativo nacional y estaba formado, durante el período estudiado, por un presidente, cuatro vocales y un secretario. Su cuerpo de funcionarios se completaba con un conjunto de inspectores generales, inspectores técnicos de la capital federal, inspectores nacionales por provincias y, en 1890, se incorporó el cargo de Inspector General de Escuelas de Territorios y Colonias Nacionales que fue ocupado por Raúl B. Díaz durante 26 años. Sobre la historia del Consejo Nacional de Educación ver Marengo (1991).

En 1904, en el marco de la gestión de Ponciano Vivanco como presidente del CNE (1903-1908) y Joaquín V. González como ministro de Instrucción Pública (1904-1906), se crearon las inspecciones diferenciadas para materias especiales y se designó a Martín Alejandro Malharro² para inaugurar el cargo de Inspector Técnico de Dibujo.³ Como inspector, Malharro asumió el compromiso de desarrollar e implementar un método de enseñanza de dibujo para la escuela primaria. La construcción del método tenía como objetivo actualizar la enseñanza de la asignatura en sintonía con los debates internacionales y tomaba como referencia los sistemas educativos de otros países, principalmente, el modelo norteamericano.

Martín Malharro ocupó el cargo entre 1904 y 1909. Durante ese periodo promovió una serie de cambios basados en las siguientes premisas: el dibujo es para el niño una forma de inscribir intuitivamente lo que observa o lo que imagina y por lo tanto es un instrumento vital de la educación integral; la metodología, acorde con su desarrollo evolutivo, debe basarse en la copia directa del natural, en lugar de la copia de estampas, y en el ejercicio del dibujo libre. Como parte de su trabajo como funcionario, Malharro publicó quince artículos en *El Monitor* que desarrollan diferentes aspectos del método. En siete de los quince artículos incorporó dibujos realizados en las escuelas primarias de la Capital Federal. Los dibujos publicados fueron realizados por niñas y niños de entre seis y doce años y seleccionados entre miles de trabajos que los docentes hicieron llegar a la Inspección.

Dos años después de su renuncia al cargo, en 1911, Malharro se encontraba trabajando en escuelas secundarias y normales y publicó,

² Nació en Azul, provincia de Buenos Aires, en 1865, falleció en Buenos Aires en 1911.

³ Las otras inspecciones fueron ocupadas por Enrique Romero Brest (Educación física), Clotilde Guillén (Economía doméstica) y Leopoldo Corretjer (Música).

con la editorial Cabaut y Cía. Editores, el libro *El dibujo en la escuela primaria. Pedagogía - metodología*. Allí desarrolló de forma completa y en detalle el “Programa de dibujo intuitivo, implantado en la Escuela Argentina en 1905 (Método Malharro). Copia directa del natural de I a VI grado”. Para la edición, Malharro reunió, seleccionó y organizó su trabajo como inspector. Recuperó sus artículos publicados en *El Monitor* e incorporó nuevos contenidos. Ahora bien, observamos que los dibujos escolares tienen una presencia importante en la revista y en el libro, lo que lleva a preguntarnos: ¿con qué objetivos Malharro incorporó dibujos en sus escritos educativos?, ¿qué función cumplen en el desarrollo de su método?, ¿qué efectos tuvo el pasaje de los dibujos publicados en una revista oficial (*El Monitor*), a un libro editado por una editorial privada (Cabaut y Cía. Editores)?, y ¿cómo influyó en la selección e incorporación de dibujos las características de cada uno de los soportes? Tomando estas preguntas como punto de partida, el propósito de este artículo es estudiar las funciones que cumplen los dibujos escolares en los textos sobre educación de Malharro, y cómo repercutió en el trabajo con estas imágenes el cambio de la revista al libro.

Para entender el pasaje de uno a otro soporte tomamos el concepto de Annick Louis de “creación de volumen”, como lo explica la autora:

El movimiento de un tipo de medio a otro marca un pasaje que puede ser mejor descrito como una *creación*, en la medida en que no se trata exclusivamente del desplazamiento de los textos de una revista a un libro; implica, al mismo tiempo, la necesidad de construir el segundo medio sobre la base del material que proviene de otro medio, pero a partir de elementos formales específicos de la forma-libro. Es decir que el volumen resulta ante todo de una consciencia de las implicaciones formales y de su inscripción en el texto, pero también de la intención de inscribir en el volumen una determinada orientación de lectura. Cada

uno de los elementos formales que participan de la construcción de una obra adquiere importancia y tiene un papel particular. Resulta así evidente que los conceptos de “puesta en volumen” y de “creación de un volumen” se excluyen uno al otro dado que presuponen concepciones opuestas del trabajo de recuperación de textos. (Louis, 2014b: 162)

Es decir, consideramos que el pasaje que hizo Malharro de sus artículos desde *El Monitor* a su libro publicado en 1911 no se trató de un simple cambio de medio, sino que en la recuperación de textos y dibujos incidieron los aspectos formales del libro y los objetivos del autor. Para estudiar el movimiento de un medio a otro y los efectos de dicho movimiento resulta operativa, también, la noción de “contexto” de Louis (2014a) en tanto “espacio plural de inserción de los textos”. De esta manera, intentaremos reconstruir el “contexto de producción”, “contexto de edición” y “contexto de publicación”, entendidos como instrumentos teóricos y metodológicos dinámicos, cuya definición varía con las características del objeto de estudio.⁴ Estas categorías flexibles se vinculan con la materialidad del objeto y nos sitúan en una perspectiva teórica que considera a la revista como un objeto autónomo en línea con los planteos de Artundo (2010).

Trabajamos con los siete artículos publicados en *El Monitor* entre 1905 y 1908 que poseen reproducciones de dibujos infantiles y con el libro publicado por Malharro en 1911. En cuanto a las condiciones de accesibilidad de dicho material, *El Monitor de la Educación Común* puede consultarse en la Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros, es también accesible en formato digital en su sitio web y el libro puede consultarse en esa misma biblioteca y en la Biblioteca del Docente.

⁴ La autora también plantea la categoría “contexto de lectura” que en este trabajo no tomaremos.

El Monitor de la Educación Común: circuitos institucionales

En primer lugar, para reconstruir el contexto de producción, “las condiciones materiales específicas, culturales y sociales, de producción de los textos” (Louis, 2014a), del primer espacio de publicación de los dibujos, indagamos en el proceso de fabricación de la revista. Dado que *El Monitor* era la revista institucional del CNE, su circulación y financiación dependía de los fondos estatales. Se repartía gratuitamente a las personas y escuelas de la órbita del consejo, a bibliotecas y por canje con otras publicaciones nacionales e internacionales. En mayo de 1904 el CNE autorizó la venta de números sueltos, las suscripciones nacionales y del exterior, y la inclusión de avisos comerciales, estos últimos siempre que se vincularan con las temáticas de la publicación; se insertaron en hojas separadas y quedaron por fuera de la compilación del tomo (El administrador, 1904). Con esta apertura, además de ampliar la llegada a lectores de otras latitudes y de otras áreas, para los que las temáticas podían suscitar algún interés, la revista sumó fondos propios que fueron administrados por la tesorería del consejo.

Durante el periodo estudiado, el trabajo de impresión y encuadernación de la revista se definía por medio de licitación. El primer llamado bajo la gestión de Vivanco salió favorable para Francisco Araujo (dejando afuera a la Compañía Sud Americana de Billetes de Banco), quien firmó un contrato anual el 8 de enero de 1905 y lo renovó cada año durante todo el periodo estudiado. El acuerdo establecía una tirada de 3.300 ejemplares de 48 páginas por número. El costo se modificaba de un número a otro, ya que no incluía el precio de los clichés y el número de páginas variaba todos los meses. Progresivamente fue aumentando tanto la cantidad de páginas como de imágenes reproducidas. El acuerdo establecía que el CNE debía entregar los dibujos en condiciones de reproducción fotográfica y que

su producción y reproducción se pagaba de acuerdo con la técnica, al material de la matriz y al tamaño: cinco centavos por centímetro cuadrado por cincografía (o zincografía), siete por autotipia cinc y nueve por autotipia cobre.⁵ Los dibujos de los niños debieron pasar por este proceso para ser reproducidos en la revista y su incorporación implicó un aumento del costo de la edición.

Por otro lado, la producción de los escritos educativos de Malharro en *El Monitor* y la incorporación de dibujos en ellos formó parte de su labor como inspector y, en particular, de la construcción y difusión de su método de dibujo.⁶ Las primeras conferencias que Malharro dictó para profesores especiales de dibujo y maestros de grado a comienzos de 1905 fueron transcriptas al *Monitor* (Malharro, 1905a y 1905b). En ellas comenzó a formular las bases del método: declaró que su objetivo era desarrollar el dibujo educativo (ni artístico ni utilitario) y, por lo tanto, sus lineamientos obedecían a principios generales de pedagogía. Tomando como referencia la obra de Jean Jaques Rousseau, Malharro sostuvo que el principio del método es la copia directa del natural.⁷ Enfatizó que no se debían utilizar cuadernos cuadriculados ni copiar estampas porque afirmó que las estampas representaban la “naturaleza falseada” y calificó a los dibujos escolares basados en estas

⁵ Se fotografiaban las imágenes sobre una plancha de metal con gelatina bicromatada sensible a la luz y se colocaba una trama entre el lente y el negativo para generar pequeños puntos. Luego, la plancha era expuesta al ácido y de esta manera se generaba la matriz (cliché). El uso de estas técnicas permitía lograr medios tonos por medio de una mayor o menor concentración de esos pequeños puntos (Bellocq, Palacio *et al.*, 1942).

⁶ El método de dibujo de Martín Malharro para las escuelas primarias ha sido estudiado desde el ámbito de las artes y de la educación. Entre los trabajos sobre el tema podemos mencionar a Muñoz (1996), Rabossi (1996), Welti (2011) y Giambelluca (2012).

⁷ Elisa Welti analizó el concepto de dibujo que Jean Jaques Rousseau (1712-1778) desarrolló en su libro *Emilio* publicado en 1762. El autor se refirió al dibujo como una actividad fundamental para la educación del niño porque desarrolla la coordinación del ojo y la mano y es una forma de favorecer un conocimiento sensible del mundo. Rousseau postuló que la naturaleza debe ser el único maestro y que constituye el ambiente propicio para el desarrollo de la sensibilidad de las y los niños (Welti, 2016).

imágenes de la siguiente manera: “Todo es aquí poético, sentimental y lírico; dibujo anémico, banal y superficial hasta el fastidio. Pero cautiva al papá y cautiva á la mamá. La superficialidad es su razón y su fuerza” (1905a: 518). Malharro reiteró su postura en sus siguientes artículos y contó con el apoyo del consejo para llevarla adelante. Esto queda ejemplificado con la medida promulgada, en julio de ese año, por la comisión didáctica que, por pedido del inspector Malharro, prohibió para todos los grados el uso de muestras de estampas para la enseñanza del dibujo (Actas del Consejo, 1905: 229).

Malharro también incorporó las premisas del método Pestalozzi, que desarrolló tanto en la conferencia destinada a maestros de grado (1905b) como en su libro de 1911.⁸ Destacó de las ideas de Pestalozzi, principalmente, la importancia de que el niño utilice sus sentidos en el aprendizaje, que el maestro vaya graduando las dificultades y que el proceso vaya de la síntesis al análisis. Tomando estos principios, organizó su método en tres tipos de ejercicios que se complementaban entre sí: copia directa del natural, dibujo libre y dibujo decorativo. La copia directa del natural era el ejercicio que ocupaba la mayor cantidad de clases en el programa anual. Mediante la variación de modelos se iban escalonando las dificultades en la enseñanza, clase a clase, grado a grado (tal como recomendaba Pestalozzi). Por ejemplo, en primer grado se comenzaba por la copia de formas naturales simples, es decir, frutas y hortalizas sin detalles ni simetrías. Luego, a partir de segundo grado, se utilizaban como modelos para la copia conjuntos de dos formas y en tercero se incorporaban las formas manufacturadas.

⁸ Cuando hablamos del método de dibujo Pestalozzi nos referimos al método sistemático para la enseñanza del dibujo que desarrolló Johann Heinrich Pestalozzi, pedagogo suizo de fines del XVIII y comienzos del XIX. Pestalozzi tomó como referencias los métodos de las academias de arte, pero buscó un método exclusivo para los niños. Elaboró un programa que comienza con formas sencillas y avanza gradualmente hacia otras más complejas. Sus ideas influyeron en el modelo de enseñanza norteamericana que estaba en el horizonte del modelo local (Efland, 2002: 120-130).

En cuarto grado, con la guía de los profesores especiales, se iniciaba la observación de los detalles, las agrupaciones eran cada vez más complicadas y se incorporaba la copia de bajorrelieves. En quinto se ejercitaba el estudio de modelos y las excursiones de dibujo y, finalmente, en sexto grado los alumnos practicaban el dibujo geométrico y la perspectiva científica.

En cuanto a las consideraciones generales acerca de cómo debían llevarse adelante las clases de dibujo, Malharro (1905a: 520) lo resumió de la siguiente manera:

¿El principio?..... la naturaleza

¿El método?..... el profesor

¿El local?..... cualquier local

¿La luz? cualquier luz

¿El papel?..... cualquier papel

¿El lápiz?..... cualquier lápiz

¿La goma?..... si es posible ninguna goma

¿La posición? si fuera posible parados ya que no se puede
hacerlo caminando

Como resultado de las instrucciones de Malharro, los niños y las niñas produjeron cientos de dibujos guiados por sus maestros y profesores. Nos interesa indagar en aquellas condiciones que posibilitaron que los dibujos fueran del aula a manos del inspector y, de allí, a

El Monitor. En primer lugar, fue necesaria la puesta en marcha del aparato burocrático y el apoyo de las autoridades del CNE para facilitar que las escuelas de la capital enviaran dibujos, en respuesta a la solicitud que el inspector hizo como parte de sus primeras medidas. Los dibujos enviados fueron fiscalizados por las autoridades y luego por los propios profesores para observar cómo se aplicaban las nuevas indicaciones y realizar las correcciones necesarias. Y, en el libro, Malharro explicó que este pedido se fundamentaba, además, en que era necesario hacer un trabajo estadístico de dibujos infantiles para comparar: a) la actuación de maestros y profesores especiales en las diferentes escuelas; b) la acción de los maestros de grado y los profesores especiales; c) los trabajos realizados en clase con los realizados de forma libre; d) los resultados de la metodología en práctica; y e) los resultados del esfuerzo del niño con y sin la intervención docente (1911: 62-68). Es decir, que el estudio de dibujos servía para conocer la situación de la enseñanza de la materia y, en particular, para analizar dos de los grandes temas que fueron el foco de su gestión: la pertinencia de la formación de los profesores de dibujo para trabajar en las escuelas primarias y la importancia del “dibujo libre”.

Sobre la actuación de los profesores de dibujo, Malharro fue muy rotundo al decir que estos profesores carecían de preparación pedagógica y que, por lo tanto, el dibujo educativo, antes de su llegada, no existía en la escuela primaria (1905a y 1911). En cuanto a los dibujos libres (también llamados “espontáneos”), a partir de su análisis en 1906 y 1907, se realizó una lista de los temas predilectos por los niños: paisajes, flores, animales, banderas, objetos, figura humana y frutas. A partir del estudio de estas imágenes, Malharro concluyó que los cursos que más practicaban el dibujo libre mejor dibujaban. En el programa se indicaba que su práctica debía ser continua de primero a sexto grado. Esta clase de dibujos debía ser realizada tres veces por semana en el hogar. Mientras que la copia directa era guiada y pautada

en la clase, el dibujo libre se realizaba lejos de la mirada del docente y no respondía a ninguna consigna. Su importancia residía en que permitía el desarrollo de la individualidad, de la imaginación, de la expresión de una idea, una observación o un sentimiento. Y, además, Malharro utilizó los estudios estadísticos para elaborar informes que mostraran a las autoridades los resultados de la aplicación del nuevo método tras un año de su implementación.⁹



9. - «La Primavera». Concepto descriptivo del dibujo libre.
Trabajo perteneciente a una niña de once años, de nuestras escuelas públicas.

Dibujo reproducido en *El dibujo en la escuela primaria.*
Pedagogía-metodología (1911: 61)

⁹ En 1906 se recibieron 800.000 dibujos, se seleccionaron 350.000 de los cuales 104.800 eran dibujos libres. En 1907 la inspección trabajó con 99.500 dibujos libres de los mismos grados y escuelas. Sobre el trabajo estadístico realizado por Malharro cfr. Artundo (2003).

En segundo lugar, fue necesario contar con personas capaces de analizar y clasificar ese caudal de dibujos. Dicha tarea fue realizada por el inspector junto con las profesoras de dibujo Dolores Alazet y Emilia Troller (que se desempeñaron como sus ayudantes). Fueron trabajados en los cursos normales de dibujo destinados a los maestros comunes (de primero a tercer grado eran los maestros de grado los que enseñaban dibujo) que se dictaron en 1905 y 1906 (Vivanco, 1905). También en las conferencias doctrinales que Malharro brindó a los profesores de dibujo, cuyo objetivo era difundir las reformas en la metodología de enseñanza, evaluar y corregir su desarrollo y en las conferencias pedagógicas a cargo de dichos profesores. Algunas de esas conferencias también se publicaron en *El Monitor* acompañadas por dibujos infantiles. Por ejemplo, las de Ernesto Salas y de Emilia Troller (1905) y de Raymundo Robert (1905) sobre el dibujo escolar en sus relaciones con las aptitudes del niño.¹⁰ Como explica Silvia Finocchio (2009), la formación de los docentes hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX estuvo marcada por la dupla: conferencias pedagógicas y prensa educativa. Ambos mecanismos fueron ampliamente utilizados por Malharro para difundir y controlar la implementación de su programa.

Para comprender el contexto de edición, abordamos *El Monitor* en su conjunto. La revista, fundada en 1881 por Domingo Faustino Sarmiento, quedó establecida como órgano oficial del CNE por la Ley 1480 sancionada en 1884. Se publicó mensualmente (todos los últimos días del mes) de forma casi ininterrumpida durante más de sesenta

¹⁰ Las conferencias doctrinales formaban parte de las obligaciones de Malharro como funcionario. Los temas eran consensuados por el inspector y las autoridades. Cada conferencia tenía un destinatario específico: maestros de grado, profesores especiales de dibujo o directores de escuelas. Eran disertaciones en las que se contemplaba un tiempo para la exposición, otro para las objeciones por parte de los asistentes y otro para la réplica del expositor. Esas conferencias tenían como último destino ser publicadas en *El Monitor*. Para un desarrollo de los contenidos abordados en las conferencias sobre dibujo cfr. Artundo (2003).

años (1881-1949).¹¹ Cada gestión del CNE imprimió su sello particular al *Monitor*. En enero de 1904 Vivanco asumió la presidencia (formaba parte del consejo como vocal desde 1901) y Pablo A. Pizzurno el cargo de inspector técnico general (1904-1909). En aquel entonces, el sistema educativo se hallaba en un periodo de expansión y consolidación, cuya consecuencia, entre otras, fue la puesta en marcha de un aparato vertical y burocrático complejo para centralizar y controlar la administración de la educación en todo el territorio. La creación de un cuerpo de inspectores y funcionarios fue un elemento clave para la construcción de un “Estado docente”, como explican Palamidessi y Suasnabar (2006). Los inspectores mediaban entre las escuelas y la conducción del CNE y fueron artífices no solo de mecanismos de regulación sino también de un conocimiento especializado. En el marco de estas políticas ingresó Malharro como inspector de dibujo.

La gestión de Vivanco modificó tanto los contenidos como el formato de la revista: pasó de un formato periódico a un formato libro, consecuente con la importancia que fueron ganando los artículos de funcionarios (sobre todo de los inspectores técnicos) y de prestigiosos intelectuales locales y extranjeros.¹² A partir de 1904 se incorporó en el margen superior el título del contenido y, además, la sección oficial —que publicaba los movimientos burocráticos mensualmente— se publicó toda junta al final de cada tomo. Estas medidas hicieron que la lectura fuera más fluida. La figura del director de la revista también se modificó. Juan Manuel de Vedia, el entonces director, se retiró y pasó a dedicarse con exclusividad a la administración de la

¹¹ Luego se publicó por periodos hasta 1976 y actualmente se edita de forma virtual por el Ministerio de Educación Nacional con una frecuencia irregular (Programa Memoria e Historia de la Educación Argentina, s/f).

¹² Podemos citar como ejemplos los textos publicados entre 1904 y 1908 de Alfredo Binet sobre la enseñanza de los “niños anormales”, los estudios de psicología pedagógica de José Ingenieros y los textos de Augusto Bunge sobre la “La higiene social en la escuela”.

Biblioteca y del Museo Escolar. La nueva gestión separó la dirección de la revista de las otras dependencias (antes eran consideradas como una unidad con funciones complementarias) y determinó que el mismo secretario del consejo, Felipe Guasch Leguizamón, asumiese la dirección de la revista, lo que suponemos se tradujo en un mayor control por parte del órgano de gobierno sobre lo que se publicaba.

Consideramos también como parte del contexto de edición los elementos materiales, visuales y de contenido de la revista (Artundo, 2010). En cuanto a su materialidad, observamos que era una publicación sencilla, impresa con tinta negra sobre papel obra, con un tamaño de 26 x 17 cm. La revista estaba destinada a ser encuadernada, como se infiere de la numeración corrida de uno a otro ejemplar hasta completar un tomo. En el transcurso del periodo estudiado la cantidad de páginas por número fue aumentando y, por lo tanto, la cantidad de revistas por tomo disminuyó para evitar que el volumen fuera excesivamente grande e incómodo para manipular. Hasta el tomo XIX (septiembre de 1903) se incluían veinte ejemplares, pero, a partir de 1908, el número se redujo a tres. Los volúmenes completos se podían adquirir en la administración que funcionaba en la sede actual de la Secretaría de Educación de la Nación y Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros. Cabe aclarar que, si bien hemos tenido acceso a algunos números sueltos, nuestro contacto con la revista es con los números ya encuadernados.

En cuanto a las características visuales, *El Monitor* contaba con un banco de imágenes que abarcaba pequeñas ilustraciones, por lo general, de carácter científico o figuras realizando un ejercicio físico, fotos de las nuevas edificaciones escolares, niños trabajando en el aula o en el patio, y celebraciones colectivas en fechas patrias. Al pie de la reproducción se ubicaba una breve línea que hacía referencia a su contenido. No se indicaba el autor de la imagen, a excepción de los

trabajos realizados por alumnos publicados en los textos de Malharro, como se analizará más adelante. En este contexto, la presencia de dibujos infantiles constituyó una novedad, ya que no se publicaron ni antes ni después de la gestión de Malharro. Estos dibujos introdujeron un registro diferente al de los textos e imágenes realizadas por profesionales, eran el trabajo de los propios alumnos. Si bien el dibujo como asignatura formó parte de los contenidos a ser enseñados en las escuelas elementales desde el inicio del sistema educativo estatal, nunca se habían publicado los resultados de los programas que se difundieron desde *El Monitor*.

En cuanto a su contenido, era una revista con múltiples registros. Funcionaba, a la vez, como biblioteca pedagógica, como medio informativo sobre la actualidad educativa nacional e internacional y como herramienta del aparato burocrático escolar. Por el caudal y diversidad de información y, sobre todo, por la publicación de obras teóricas de intelectuales de la época, estimamos que los lectores podían atesorarlo para su formación y como orientación para su práctica. Si bien la revista contenía información muy precisa para ser leída y llevada a la práctica al momento de su publicación, la encuadernación implicaba un anhelo por permanecer en el tiempo. Brindaba la posibilidad a los lectores de recurrir a la revista en diferentes situaciones y extender su tiempo de lectura por varios años.

Nos vamos a centrar ahora en el contexto de publicación, para lo cual nos focalizamos en los elementos materiales presentes en cada uno de los artículos de Malharro. Apenas pasados seis meses de asumir el cargo, Malharro seleccionó algunos dibujos realizados por alumnos de cuarto a sexto grado en las clases de los profesores que aplicaron el nuevo “Programa de dibujo intuitivo” para publicar en *El Monitor de la Educación Común*. Los dibujos fueron incorporados en los artículos titulados “Los primeros resultados”

(Malharro, 1905c y 1905d). Estos resultados muestran trabajos que representan plantas, frutas, jarrones y otros objetos, a partir de la consigna “copia directa del natural”, alternándose con copias de bajorrelieves de yeso. La mayoría de las reproducciones ocupan la página completa pero también se ven composiciones sencillas que yuxtaponen dibujos de objetos similares, realizados por distintos alumnos. Observamos en estas imágenes las marcas de su paso por la escuela: las firmas de los alumnos, del docente, un número y el sello institucional. En el epígrafe se indica la escuela, el nombre del niño, el grado, el nombre de la maestra y la consigna a la que respondía el dibujo. De esta manera los dibujos quedaron anclados en el escenario escolar como un producto del trabajo conjunto entre el alumno y el profesor. Para analizar este corpus, Malharro utilizó categorías técnicas: criticó el uso de esfumino, elogió los trabajos que abordaban las sombras de forma más sintética y destacó aquellos que parecían más espontáneos frente a los que poseían muchos detalles y resultaban “demasiado estudiados”. Atribuyó la responsabilidad de estos errores a la actuación de los docentes y, por lo tanto, la observación de estos dibujos le permitió destacar el trabajo de algunos profesores y alentar a los demás a continuar el ejemplo. Para Malharro la intervención del profesor o maestro era central para lograr el éxito del método. El docente debía iniciar la clase de dibujo con la explicación oral del modelo a copiar. Debía guiar al alumno para que pudiera aprender a ver el modelo en su conjunto, sin detenerse en detalles, observar los planos de luz y sombra, las formas y relieves. Luego, debía realizar una demostración gráfica en el pizarrón y borrarla inmediatamente para que los alumnos no copiaran de allí. Malharro reiteró en varios de sus artículos que el docente debía tener iniciativas propias, sugerir modelos, realizar comentarios particulares adecuados a cada alumno, brindar palabras de estímulo y preguntas sugestivas.

Las copias de bajorrelieves de yeso que aparecen en estos artículos ponen en evidencia que este ejercicio formaba parte del programa de Malharro, como complemento de la copia directa del natural. Los bajorrelieves eran utilizados, a partir de cuarto grado, para practicar el dibujo lineal, ornamental y figurativo. Según detalla en el libro Malharro, las escuelas contaban con una colección de yesos organizada en series para trabajar la proporción, el orden y el equilibrio (1911: 181-184). Si bien su utilización era una práctica previa al ingreso de Malharro al sistema de educación primaria, el inspector afirmó que su ejercicio era poco frecuente porque, según los profesores, no resultaba interesante para los alumnos (Malharro, 1905a).¹³

Al año siguiente, Malharro volvió a publicar de forma consecutiva dos artículos que incluyen reproducciones de dibujos. Dichos trabajos fueron realizados con pluma y lápiz por los alumnos de la escuela “Rivadavia” y de la “Presidente Roca” durante una excursión al Jardín Zoológico, guiados por las ya mencionadas profesoras Alazet y Troller (Malharro, 1906c y 1906d). Estos dibujos recibieron por parte de Malharro un tratamiento diferente. Con este corpus de trabajos no hizo un análisis individualizado, sino que los abordó en su conjunto en un texto en clave poética sobre la experiencia del paseo y el contacto con la naturaleza. Malharro afirmó que esos croquis tenían como finalidad “cristalizar las fugitivas sensaciones”, es decir, que no

¹³ Sobre la copia de bajorrelieves de yeso para la enseñanza del dibujo no nos extenderemos en este artículo. Sin embargo, es interesante mencionar que, en 1905 y 1906, Ernesto de la Cárcova viajó a Europa (al igual que Eduardo Schiaffino) y compró calcos de yeso para ser utilizados en la enseñanza del dibujo en instituciones de nivel secundario y superior. El artista también formó parte del CNE con diversos cargos: integrante de la comisión revisora de textos en 1900, miembro destacado de uno de los consejos de distrito en 1904 y participó en la Inspección de la Enseñanza secundaria en 1903. Unos años más tarde, en 1909, tanto De la Cárcova como Schiaffino mencionaron la importancia de los calcos de yeso como elementos decorativos en las escuelas y para la educación del gusto en sus artículos publicados en *El Monitor* (De la Cárcova, 1909 y Schiaffino, 1909). Sobre el uso de los calcos en la educación artística cfr. Corsani (2006) y Gallipoli (2017).

servían para copiar, sino para expresar la vivencia personal. Y también que no había unos mejores que otros y que todos, pese a la variedad de imágenes, pertenecían a un mismo género. Además, sostuvo que dibujar al aire libre durante las excursiones era el coronamiento de los estudios en pequeña escala realizados en el aula. Podemos vincular estos escritos, en particular, con su práctica artística, con sus paisajes al óleo y acuarelas. En este sentido, notamos que en estos artículos Malharro apeló a su experiencia como artista y a sus conocimientos sobre la historia del arte; así afirmaba que: “Desde Fidias á Rodin, desde Apeles á Rembrandt, y desde éste á Millet, todos han fundamentado sus obras en el estudio de la naturaleza y todos la han interpretado según sus antojos ó recursos” (Malharro, 1911: 172).

En paralelo a la publicación de estos dibujos, es importante mencionar, como parte del contexto, la primera Exposición de Dibujo Escolar en la Escuela “Presidente Roca” que el inspector organizó en 1906. Nos interesa detenernos en esta exposición ya que allí se exhibieron en otro contexto los dibujos que estamos analizando. La exposición estaba conformada por trabajos de primero a sexto grado realizados antes y después de la aplicación del nuevo método y dibujos de escuelas norteamericanas que había traído el inspector José J. Berrutti de su viaje a la Exposición Universal de la ciudad de Saint Louis en 1904. Berrutti viajó a dicha exposición como parte de la delegación enviada por el Consejo junto con Ernestina A. López y Ernesto Nelson (encargado de la sección escolar argentina).¹⁴ Las repercusiones de este evento se publicaron en *El Monitor* y el propio Malharro mencionó en su primera conferencia que los dibujos argentinos de la sección de pedagogía

¹⁴ En la Exposición Universal se presentaron diversos trabajos realizados por alumnos de las escuelas argentinas como, por ejemplo, dibujos, bordados, colecciones de historia natural, escritura, dulces y encurtidos. También se enviaron trabajos de docentes entre los que destacamos la monografía de Fernando Fusoni, profesor de dibujo en la Escuela Superior de varones del Distrito 1 (nota de la redacción, 1904).

habían sido criticados “tanto por lo ineficáz de sus métodos, cuanto por la poca bondad de los trabajos presentados” como un argumento en defensa de las reformas que iniciaba (Malharro, 1905a).

La delegación del consejo, durante su estadía en Estados Unidos, no sólo visitó la exposición sino que también recorrió durante aproximadamente cinco meses establecimientos educativos de las ciudades de New York, Boston, Indianápolis, Cleveland, Washington, Buffalo, Chicago y Milwaukee. Los representantes del CNE conversaron con maestros, directores, observaron clases y exposiciones con el objetivo de hacer un registro de la situación de la enseñanza en ese país que sirviera de insumo para la renovación del sistema educativo argentino (Berrutti, 1905). Esta delegación envió cartas e informes y brindó conferencias elogiosas sobre el sistema norteamericano que se publicaron, durante 1905, en *El Monitor* junto con los primeros artículos de Malharro en dicha revista. Un año después, durante el discurso inaugural de la exposición en la escuela “Presidente Roca”, Malharro expresó que el objetivo era mostrar los progresos de la asignatura y servir de guía para los docentes, para que puedan interpretar las instrucciones del “método que es exclusivamente nuestro; método formado aquí con entusiasmos, desvelos y sacrificios que hoy honran a todos: autoridades superiores, directores, maestros y alumnos” (1906a: 314). Pero, además, la comparación con los dibujos norteamericanos servía como prueba de que las críticas que habían recibido los dibujos argentinos en la Exposición Internacional habían sido superadas.

El Monitor publicó dos fotos del día de la inauguración. Al pie de las reproducciones podemos leer “Fot. de ‘*Caras y Caretas*’”. En efecto, una de ellas había sido publicada por el semanario *Caras y Caretas* junto con un breve párrafo de presentación del evento (Malharro, 1906a y Exposición de dibujo, 1906). Este tipo de reutilización de imágenes era una práctica común en este periodo. La exposición sirvió

para extender el programa más allá de los límites de la Capital, ya que fue visitada por autoridades de la provincia de Buenos Aires y profesores de todo el país, pero, además, la presencia de este evento en un semanario popular nos permite suponer que su difusión trascendió el ámbito escolar. En la foto podemos ver un salón muy concurrido por adultos y algunos niños rodeados por paneles superpuestos a la arquitectura con, al menos, tres filas de dibujos. Así lo describió Julieta Lanteri, una activa luchadora por los derechos cívicos de las mujeres en *El Monitor*: “La naturaleza entera tiene su afecto en los pobres cartones, en los desdeñados recortes de diario, en la hojita de cuaderno, en la cartulina coqueta” (Lanteri, 1907: 489).¹⁵ Esta imagen nos brinda una idea acerca de la materialidad de los dibujos y funciona como testigo de uno de los cambios que introdujo Malharro en la enseñanza de la materia: se empleaban diversos tipos de papel para dibujar en la escuela. Como veremos más adelante, Malharro sostuvo que la cuestión económica, el costo de los materiales, no debía ser un impedimento para el ejercicio del dibujo, por lo que habilitó el uso del papel de diario como soporte de la práctica escolar.

Otro elemento que aparece en la fotografía publicada en *Caras y Caretas* son las carpetas de dibujos que sostienen en sus manos algunos de los asistentes o que se ven apoyadas sobre las mesas centrales. Suponemos que se trata de los paquetes de veinticinco dibujos que formaban series de “dibujos tipos” para entregarse a todas las escuelas del país que lo solicitasen. Según Malharro, hasta el momento se habían repartido mil quinientos dibujos (Consejo Nacional de Educación, 1909). En este punto, nos surgen algunas preguntas: ¿cuál era la forma

¹⁵ Julieta Lanteri (1873-1932) nació en Italia y emigró de niña al país junto a su familia. Fue una de las primeras mujeres en acceder a la educación superior y se graduó como médica en la Universidad de Buenos Aires. En 1906 participó en el Congreso Internacional del Libre Pensamiento, encabezó la lucha por el voto de las mujeres llevando el reclamo a instancias judiciales (Barrancos, 2014).

en que los profesores y maestros debían utilizar este material? ¿Cómo se definía la categoría de “dibujos tipos”? Tanto los dibujos expuestos como los que estaban en las carpetas no tenían como fin ser copiados por los alumnos, sino que sus destinatarios eran los maestros y profesores y, como explicó Malharro, eran imágenes que servían de orientación sobre qué era lo que se esperaba como resultado de la aplicación del método. A diferencia de los dibujos publicados en *El Monitor* que iban acompañados de un análisis por parte del inspector, estas carpetas circulaban sin texto. Suponemos que la forma en que debían mirarse y utilizarse se reponía en los mecanismos de difusión del programa antes mencionados. Entendemos que la denominación “dibujos tipos” indica que se trata de trabajos que responden a un mismo principio (“la naturaleza”), que poseían rasgos comunes y que se consideraban representativos de la gráfica infantil. Representan el “término medio”, brindan una idea de lo que puede exigirse a los alumnos.

En el sistema escolar (primario y secundario) era usual que los profesores de dibujo trabajasen con cuadernos y manuales en sus clases. Hemos podido observar, como ejemplo de este material, el *Cuaderno modelo* realizado por Fernando Fusoni (1902). Este cuaderno había sido aprobado y recomendado por el CNE para que lo utilizaran los estudiantes en las clases de dibujo. De formato apaisado, contenía un dibujo (realizado por Fusoni) por página y un espacio contiguo en blanco recuadrado para que los estudiantes copiaran.¹⁶ Es interesante

¹⁶ El *Cuaderno modelo* realizado por Fusoni se encuentra disponible para consulta en la Sala Americana de la Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros. La elección de los cuadernos era responsabilidad de una comisión revisora de textos escolares de cada asignatura nombrada por el CNE. En 1901, la comisión revisora de textos de dibujo fue conformada por Martín L. Boneo, Ángel Della Valle, Ernesto de la Cárcova y Augusto Ballerini quienes evaluaron, principalmente, la idoneidad de dibujos y la extensión (y por lo tanto el costo) de los cuadernos y resolvieron aceptar los cuadernos presentados por Fernando Fusoni y por D. Mackay con la condición de que sus autores reemplazaran algunas de las láminas. Los mismos integrantes de la comisión se ofrecieron a realizar las imágenes especialmente para ser utilizadas en el sistema escolar (CNE, 1902: 263-264).

pensar la diferencia entre este tipo de cuadernos con modelos y las carpetas con “dibujos tipos”, similares a los publicados en *El Monitor*. Mientras que los primeros eran realizados por profesionales del ámbito artístico con indicaciones precisas para que pudieran ser reproducidos, los “dibujos tipos” fueron realizados por niños de las escuelas comunes para servir de orientación a los docentes, para que puedan interpretar qué es lo que se esperaba como resultado del nuevo método.

Malharro volvió a publicar en la revista institucional en 1908. Para ese año, el contexto de edición había cambiado, en particular, en lo que refiere a la política educativa. En enero de 1908, José María Ramos Mejía asumió la presidencia del CNE (1908-1913) y le imprimió una nueva orientación caracterizada, según Roberto Marengo (1991), por la expansión administrativa del sistema a través de la multiplicación de mecanismos de control y por la orientación hacia la enseñanza nacional en asignaturas, ambiente y rituales escolares. La revista quedó a cargo del nuevo secretario Alberto Julián Martínez, quien asumió el cargo de secretario/director de *El Monitor* y Francisco Araujo continuó con la licitación de la impresión y encuadernación. El costo aumentó considerablemente, ya que la revista llegó a tener un promedio de doscientas páginas ese año. En este periodo creció la publicación de textos sobre pedagogía y disminuyeron las traducciones de artículos del exterior.

Estos cambios político-educacionales repercutieron en la revista. En agosto de ese año Malharro publicó un artículo que originalmente había sido parte del ciclo de conferencias doctrinales destinadas a los directores de escuelas (Malharro, 1908a). En este texto incorporó reproducciones de dibujos libres realizados en las escuelas de la Capital y dibujos libres realizados en escuelas francesas que habían sido publicados por Gastón Quénioux en el *Manuel Général de l'Instruction Primaire*. Al igual que Malharro, Quénioux publicaba

asiduamente en el *Manuel*, la revista institucional de la Société pour l'Instruction Élémentaire de Francia que tenía una frecuencia semanal, un formato periódico y un promedio de treinta y seis páginas por número. Los artículos de Quénioux se publicaban por entregas de dos páginas e incluían casi siempre dibujos de niños, cuya puesta en página rompía con el bloque de texto.¹⁷ A pesar de que durante ese año *El Monitor* publicó numerosas traducciones de la revista francesa, no tradujo el texto de Quénioux sino que Malharro tomó de aquí las imágenes para elaborar su propio escrito. Al igual que en la Exposición en la “Escuela Roca”, Malharro comparó dibujos para demostrar los adelantos de la asignatura según la vara internacional. En este caso, la comparación mostraba que la implantación del método intuitivo que se realizaba en las escuelas argentinas era paralela a la renovación en las escuelas francesas.

Es pertinente mencionar que Quénioux participó en la reforma de la enseñanza del dibujo escolar en Francia que se concretó en 1909 y sustituyó la aplicación del método geométrico (también llamado “Método Guillaume”) por el método natural (o intuitivo) basado en la observación directa.¹⁸ Este cambio de metodología fue uno de los

¹⁷ Gaston Abel Hyppolite Isidore Quénioux (1864-1951) se formó como dibujante en la Escuela Nacional de Artes Decorativas y fue nombrado a *l'inspection générale pour l'enseignement du dessin* el 7 de junio de 1910 (Havelange Huguet y Lebedeff-Choppin, 1986). La publicación francesa *Manuel Général de l'Instruction Primaire* fue fundada en 1830. Al igual que *El Monitor*, publicaba artículos sobre enseñanza, legislación educativa, correspondencias, notas sobre otras revistas, bibliografía, textos doctrinarios y tenía numeración corrida (Buisson, s/f). De los dibujos publicados en *El Monitor* pudimos localizar dos de los dibujos en Quénioux (1908: 332-334).

¹⁸ El llamado “método geométrico” se refiere al método elaborado por el escultor francés Eugène Guillaume (1822-1905) que fue adoptado en las escuelas francesas como método oficial desde 1880. Guillaume sostuvo que la base de la enseñanza del dibujo era la geometría y criticó el ejercicio de la copia porque carecía de reglas científicas. En contraposición con este método, el método natural o intuitivo vinculado a las ideas del filósofo francés Félix Ravaisson (1830-1900) postuló observación directa y el desarrollo de la sensibilidad como base de la enseñanza del dibujo. Sobre el tema cfr. Welti (2016).

temas centrales en el segundo Congreso Internacional de la Enseñanza del Dibujo de 1904 que se realizó en Berna, unos meses antes del nombramiento de Malharro como inspector. En *El Monitor* se publicó la convocatoria al congreso y se informó acerca de los temas principales que se discutieron: el arte y la escuela y la reforma de la enseñanza del dibujo. En las conclusiones de dicho congreso quedó establecido que se debía enseñar el dibujo como lenguaje, abandonar el método geométrico y aplicar la copia del natural (que se utilizaba en Estados Unidos), tal como lo impulsó Malharro desde su cargo.¹⁹

En el artículo “Del dibujo libre (Conferencia). A los señores directores de las escuelas comunes de la Capital”, Malharro (1908a) describió los “conceptos diferentes del dibujo libre”: realista, histórico, anecdótico o descriptivo y simbólico. Aplicó estas categorías para explicar que las resoluciones formales que los niños eligieron en cada caso respondían al predominio de uno de esos conceptos. Debajo de cada dibujo indicó la edad del estudiante, el concepto y en algunos casos incluyó el título que le había puesto su autor: “El niño malo”, “Lo que trae el pan á mi casa”, “Mientras fuimos a pasear en el tranvía, mamá y tía se quedaron mirando al elefante”. Con estos parámetros, Malharro organizó los dibujos y justificó su producción, porque si bien los alumnos no ejercitaban la copia, aplicaban otras operaciones intelectuales de gran valor para el aprendizaje escolar y mostraban sus inclinaciones individuales. Y, además, era una forma de mostrar que tanto los dibujos escolares de Francia, como los locales, respondían a los mismos conceptos. Es decir, una forma de comparar y equiparar.

¹⁹ El primer *Congreso Internacional de la Enseñanza del Dibujo* se realizó en París en 1900 durante la Exposición Universal, el segundo en Berna (1904), el tercero en Londres (1908), el cuarto en Dresde (1912) y luego se interrumpieron como consecuencia de la Primera Guerra Mundial. En el congreso de 1904 fueron como delegados oficiales de la Argentina: Ingeniero Otto Krause (director de escuela industrial), profesor Leopoldo Herrera (director de la Escuela Normal de Paraná) y Fernando Fusoni, como miembro adherente, presentó una monografía (*La enseñanza artística en el XXº congreso de maestros suizo-alemanes, 1904*).

Pero, además, este artículo nos permite reconstruir otro aspecto del contexto: la circulación de dibujos de niñas y niños durante ese periodo. Existía un interés en la gráfica infantil a nivel internacional que llevó a que los dibujos (tanto los originales como sus reproducciones) cruzaran las fronteras y fueran utilizados, por ejemplo, por funcionarios escolares como un insumo para comparar el desarrollo de la asignatura entre las diferentes escuelas (locales e internacionales) y fundamentar las reformas en los planes de estudio. De publicación en publicación, de exhibición en exhibición, los mismos dibujos se reprodujeron en diferentes soportes y contextos, acompañados de diversos textos que les imprimieron nuevos sentidos.

En junio de 1908, Pablo Pizzurno publicó en *El Monitor*: “La educación patriótica. Instrucciones al personal docente” en respuesta a las disposiciones de Ramos Mejía (Pizzurno, 1908). El artículo reproduce la carta enviada a los directores de escuelas para que tomaran conocimiento de las distintas maneras de “acentuar el carácter patriótico”. En cuanto al dibujo, Pizzurno transcribió un informe de Malharro en el que menciona diferentes recursos que pueden ser utilizados para la educación patriótica: copia de bajo-relieves de próceres y del escudo nacional, de la flora y la fauna local, dibujos libres que representaran escenas de la historia nacional y croquis durante las visitas al Museo Histórico. En esta línea, Malharro publicó el artículo “De la contribución del dibujo libre a la enseñanza patriótica. A los señores profesores especiales de Dibujo, dependientes del Consejo Nacional de Educación” (Malharro 1908b), cuyo título promete una respuesta clara a las demandas de las nuevas autoridades del CNE. El artículo comienza de una forma curiosa, considerando lo que promete ofrecer: “¿Qué tema no aborda el niño cuando tiene una tiza ó un carbón en la mano? ¡Pobres paredes, pisos, puertas ó ventanas, pues todas las superficies le serán pequeñas para las actividades de su fantasía!” (Malharro, 1908b: 203). El contenido

versa sobre la defensa del dibujo como un arma poderosa para la expresión individual, pero los dibujos que reproduce el MEC poseen exclusivamente elementos del escudo nacional, de manera que la relación entre el texto y la imagen parece forzada. En ellos se observa el retrato de Belgrano y los elementos del escudo nacional desarmados y vueltos a ordenar en una diversidad de combinaciones, formando composiciones que se ajustan, en algunos casos, a la hoja de cuaderno. También se ven las marcas escolares: la firma de los alumnos y el sello de la escuela. Los dibujos son clasificados como “Concepto Decorativo del Dibujo Libre correlacionado con la enseñanza patriótica”. Es decir, que volvió a aplicar los conceptos antes mencionados, pero seleccionó las imágenes y orientó su análisis según las exigencias de la nueva gestión.

El texto que publicó Malharro en octubre de 1908 también tiene reproducciones de dibujos libres, en este caso de niños de primer a tercer grado (Malharro, 1908c). En este artículo, Malharro volvió a hacer un análisis puntual de cada dibujo, pero en esta ocasión explicó en qué estadio del proceso evolutivo se encontraban: si se trataba de una representación simbólica o imitativa y cómo los niños representaban visualmente diferentes sensaciones. Por eso seleccionó dibujos que incluían el nombre del niño o alguna frase manuscrita, para explicar de qué manera “la escritura de las formas es auxiliada por la escritura alfabética”. Es decir, aplicó categorías propias del análisis del dibujo infantil en lugar de aplicar otras importadas del ámbito artístico profesional. Malharro describió las sucesivas etapas de la evolución de la gráfica infantil según la “ley de desenvolvimiento orgánico” formulada por Herbert Spencer, otra de las referencias teóricas que Malharro tomó para la construcción de su método.²⁰ También

²⁰ Herbert Spencer (1820-1903) sostuvo que era un error enseñar dibujo por medio de copias y ejercicios de líneas. Afirmó que la enseñanza del dibujo debe ser consecuente con la

comparó las pinturas egipcias con los dibujos de niños. “El mismo proceso evolutivo que presenta la jeroglífica egipcia como lenguaje escrito, lo hemos notado en el dibujo de nuestros niños” (Malharro, 1908c: 479). Es decir, realizó un abordaje con el que construyó un breve ensayo sobre la gráfica infantil desde una mirada científica en sintonía con una de las teorías vigentes de la época, la de emparentar las etapas evolutivas del dibujo infantil con el proceso histórico (Gil Almejeiras, 2002: 93). Además, en el texto incorporó relatos de directoras de escuelas sobre las explicaciones que daban las niñas y niños acerca de sus propios dibujos, lo que nos brinda una idea de que las conversaciones sobre dibujos eran habituales y nos remite al contexto de producción de esas imágenes.

Este artículo nos permite afirmar que Malharro estaba al tanto de los diversos métodos de análisis del dibujo infantil que se desarrollaron durante los primeros años del siglo XX. Era usual encontrar este tipo de información en *El Monitor* ya que contaba con una sección fija de noticias del exterior, otra con reseñas de revistas pedagógicas y relatos de corresponsales que difundieron asiduamente noticias sobre la enseñanza del dibujo en otros países, especialmente en Bélgica, Francia y Estados Unidos; es decir, funcionaba como un canal de acceso a la información internacional.²¹ En aquel entonces

psicología y el “orden natural”, que hay que permitirle al niño dibujar modelos cercanos que le resulten atractivos y utilizar el color. El objetivo no es que el niño haga una representación mimética sino que desarrolle sus facultades. Sobre el concepto de dibujo de Spencer *cfr.* Welti (2016).

²¹ Si bien el análisis de la formación pedagógica de Malharro excede el objetivo del presente artículo, es interesante observar que varios de los autores que Malharro mencionó en sus artículos aparecen como referencias destacadas en *El Monitor* durante el periodo estudiado. Citamos como ejemplos: “La filosofía: del sistema de enseñanza de Pestalozzi, según el mismo” publicado en julio de 1901; “Herberto Spencer. Su obra de educación” en enero de 1904; “Los grandes maestros (traducción del ‘School’): Rousseau”, en septiembre de 1904; y “Concepto evolutivo de la psicología. La psicología infantil. Métodos de investigación” de Rodolfo Senet en octubre de 1908.

los trabajos de los niños fueron estudiados por psicólogos como una forma de analizar la evolución de la conducta infantil. A partir del estudio de dibujos espontáneos, se establecieron etapas. Y también artistas y críticos, desde un enfoque estético, se preguntaron acerca de si se podía denominar “arte” a los dibujos infantiles (Hernández Belver, 2002).

Ese fue el último texto que publicó Malharro en *El Monitor*. A comienzos del año siguiente, el inspector técnico general Ernesto A. Bavio (1909-1911), sucesor de Pizzurno, promulgó un dictamen que suprimió los cursos teóricos-prácticos de dibujo (y el curso normal de ejercicios físicos) y declaró cesante al personal dedicado a esas tareas (Bavio, 1909). Justificó las medidas considerando que tales actividades solo representaban un gasto de tiempo de los profesores y de los fondos del CNE. Este dictamen estaba alineado con la postura de Ramos Mejía acerca de que las materias especiales no eran de utilidad para la orientación patriótica que buscaba imprimir a todas las materias, que se les concedía demasiada importancia y desató una polémica que determinó la renuncia de Malharro a su cargo. La salida de Malharro del CNE formó parte de una serie de renunciaciones durante la presidencia de Ramos Mejía que comenzó con la de Pizzurno, en febrero de 1909, quien dejó numerosos testimonios sobre las diferencias con la nueva gestión: “Y debimos abandonar el campo a los que suprimían el trabajo e intensificaban el palabreo y el culto externo y ruidoso de la patria” (Pizzurno, 2013: 476).²² Precisamente, en 1910, se implementó

²² También renunciaron Gerardo Victorín (inspector general de provincias), Enrique Romero Brest (inspector de educación física) y José J. Berrutti (inspector general de escuelas nocturnas y militares de la república). La declaración citada formó parte de una crónica publicada en el diario *La Capital* de Rosario sobre una conferencia que Pizzurno dio en esa ciudad el 12 de junio de 1924. Luego fue publicada en 1934 en *El Educador Pablo A. Pizzurno: Recopilación de trabajos. Medio siglo de acción cultural en la Enseñanza secundaria, normal y primaria y, recientemente, este volumen ha sido revisado y publicado con el título *Cómo se forma al ciudadano y otros escritos reunidos* (Pizzurno, 2013).*

un nuevo plan de estudios en las escuelas primarias que reemplazó al que había formulado Pablo Pizzurno en 1906.²³

El dibujo en la escuela primaria: pasado y futuro del “Método Malharro”

La construcción y publicación del libro de Malharro supuso cambios en los contextos analizados. En 1911, Malharro se hallaba alejado de su cargo en el CNE pero vinculado al Ministerio de Instrucción Pública, más precisamente al ámbito de la enseñanza secundaria y normal. Si bien ya no contaba con el espacio de *El Monitor* para difundir sus ideas, lo hizo en otras publicaciones educativas: *El Libro* (publicación de la Asociación Nacional del Profesorado), *Boletín de la Instrucción Pública*, y la *Revista de la Educación Física* (dirigida por Enrique Romero Brest). Pero, sin duda, la posibilidad de publicar el libro por la editorial Cabaut y Cía. Editores fue la oportunidad de reunir gran parte de su tarea como inspector y de enunciar con palabras e imágenes el “Programa de dibujo intuitivo implantado en la Escuela Argentina en 1905 (Método Malharro)”.

Para estudiar el proceso de “creación de volumen” y analizar cuáles fueron las operaciones que Malharro realizó en el pasaje de los dibujos de su primer contexto de publicación al nuevo soporte, indagamos cómo estaban planteados los diversos contextos. En lo que respecta al contexto de producción, como recién mencionamos, hacia 1911 Malharro ocupaba una nueva posición dentro del ámbito educativo pero seguía vinculado a aquellas

²³ Si bien el programa de Pizzurno había sido enviado como proyecto a los directores de las escuelas dependientes del consejo en 1907, no contaba con una sanción definitiva. Para un desarrollo del tema *cfr.* Artundo (1999).

personas con las que había compartido su gestión como inspector: Clotilde Guillén, ex inspectora de economía doméstica, era la directora de la Escuela Normal de Maestras de Barracas al Norte y Pablo Pizzurno, ex inspector técnico general, era el director de la Escuela Normal de Profesores en donde Malharro se desempeñaba como profesor de dibujo. Joaquín V. González, ex ministro de Instrucción Pública, era el presidente de la Asociación Nacional del Profesorado en la cual Malharro actuaba como vocal. Los cargos que desempeñaba al momento de la publicación aparecen enumerados en la primera página del libro, lo que presenta a Malharro como una figura del ámbito educativo. Además, esto marca una diferencia respecto a otros libros de Cabaut y nos da la pauta de la importancia que la editorial les concedía.²⁴

Para indagar el contexto de edición, analizamos el perfil de Cabaut y Cía. Editores. La editorial estaba estrechamente vinculada con el desarrollo del sistema educativo estatal, proveía libros a la Biblioteca de Maestros, vendía útiles escolares al CNE y comercializaba su material en la Librería del Colegio. Contaba con una enorme colección de textos para la enseñanza, al punto de caracterizarse como “especie de fundación privada al servicio de la instrucción pública” (*Pequeña historia de una librería grande. 1830-1955*, 1955: 9). Incluso, en 1904, participó en la sección educativa de Argentina en la Exposición Internacional de Saint Louis antes mencionada, y sus publicaciones escolares fueron premiadas con medalla de oro (*Catálogo General Ilustrado de la Librería del Colegio*, 1911).

²⁴ También se menciona su cargo como profesor en el Colegio Nacional Central y en la Escuela de dibujo de la Universidad Nacional de La Plata, cuyo presidente era Joaquín V. González. Víctor Mercante y Rodolfo Senet (asiduos colaboradores de *El Monitor* en el periodo estudiado) se desempeñaban como director y profesor de la Facultad de Ciencias de la Educación respectivamente en dicha universidad. Sobre la labor de Malharro como docente en la UNLP cfr. March (2012).

Otro elemento que nos sirve para estudiar el contexto de edición son los otros libros que publicó en la editorial en aquel periodo. El mismo año que se publicó el libro de Malharro, Cabaut publicó varios tomos sobre pedagogía de autores que aparecen citados en el libro de Malharro como Víctor Mercante y Rodolfo Senet, cuyas ideas también se habían difundido en *El Monitor*.²⁵ La otra novedad editorial fue *Pedagogía de la Educación Física* de Enrique Romero Brest (1911), quien se había desempeñado en el mismo periodo como inspector técnico de educación física y que, al igual que Malharro, renunció en 1909 como consecuencia de las políticas impulsadas por J. M. Ramos Mejía. Ambos encontraron en la editorial privada un medio de difusión de sus ideas y de lo realizado durante su gestión. Por medio de sus obras, los fundamentos de sus programas consiguieron mayor alcance, sobre todo, en los ámbitos de formación de maestros y profesores en los que continuaron su labor profesional. En este sentido, debemos tener presente que lo que sucedía en las escuelas normales tenía relación con lo que sucedía en las escuelas primarias, ya que sus egresados serían los futuros docentes al frente de las aulas.

El libro de Malharro apareció en el mercado en un momento de crecimiento del consumo de material escolar, como queda ilustrado en la comparación del catálogo de 1907 que contaba con siete libros sobre dibujo con el de 1911, que tenía una oferta de ochenta y dos (*Catálogo General Ilustrado de la Librería del Colegio*, 1907 y 1911). En este último catálogo hay publicidades ilustradas, entre las que encontramos la del libro de Malharro. La novedad editorial se presentó como una respuesta al encargo de los editores “deseosos de que tal experiencia forme parte de la biblioteca pedagógica” (*Catálogo*

²⁵ Pudimos localizar en la Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros los libros de Mercante (1911), Senet (1912) y González (1911).

General Ilustrado de la Librería del Colegio, 1911) y se promocionó por el gran resultado que había obtenido como inspector.²⁶

La materialidad y visualidad del libro se diferencian de la revista editada por el CNE en varios aspectos. El libro tiene un formato más pequeño que la revista, impreso en papel ilustración está forrado con lienzo azul y posee el título y el nombre del autor grabados en letras blancas. Es una edición cuidada, con los bordes redondeados y los folios cosidos, destinada a las bibliotecas de los maestros. A diferencia de otros libros dedicados a la enseñanza del dibujo publicados por Cabaut, el de Malharro es un único tomo, mientras que los otros se vendían como cuadernillos separados para los diferentes niveles. Es una obra completa que compila pedagogía y metodología, es decir, que contiene la fundamentación del método con las actividades para cada grado y reproducciones de dibujos de los chicos. Una obra en sí misma, no vehículo de publicidades de otras publicaciones de la editorial como las que aparecen en el interior de la tapa y contratapa de los libros destinados a los alumnos, por ejemplo, en el de Joaquín V. González (1911). Es un libro de poco peso que puede sostenerse con una sola mano y trasladarse con facilidad.

El formato y la cantidad de páginas de *El Dibujo en la escuela primaria* es similar al libro de Senet (1912) y al de Romero Brest (1911), pero se distingue de aquellos principalmente por la cantidad y calidad de las imágenes. La incorporación de láminas a color fue el elemento distintivo no sólo por sus implicancias educativas sino también comerciales. De los ochenta y dos libros sobre dibujo que promociona el catálogo, sólo dos poseían láminas a color. En el libro, los dibujos en blanco y negro están impresos en el cuerpo

²⁶ No se ha logrado, por el momento, obtener más información sobre cuál fue la tirada que hizo la editorial Cabaut y Cía. del libro de Malharro.

del texto; en cambio, las láminas a color fueron impresas en hoja aparte y sin numerar sobre una sola carilla. Fueron cortadas y pegadas manualmente al folio en un sitio cuidadosamente seleccionado por Malharro: hay una o dos láminas a color a continuación de las indicaciones para cada grado. Este dedicado trabajo implicó un aumento del costo y le agregó al libro un valor como objeto. Pero, además, esta apuesta por parte de la editorial a la publicación nos da la pauta de que la editorial consideraba a Malharro una figura trascendente en el ámbito educativo y que posiblemente la venta de su libro cubriría la inversión.

Estas láminas a color poseen mejor calidad y permiten apreciar mejor las cualidades de los materiales utilizados en las clases de dibujo: lápiz, pluma y acuarela. Los dibujos son ejercicios de copia directa del natural, composiciones de elementos de la naturaleza, algunos combinados con objetos manufacturados tal como indicaba el programa. Al pie de cada imagen no se indica ni el nombre del alumno ni del profesor, pero se especifica en qué medida debió ser reducida para que entre en el formato del libro, cuáles fueron los materiales utilizados y el tiempo de ejecución.

Para Malharro, el uso del color fue un tema de suma importancia. En el libro incorporó un capítulo titulado “Nociones elementales sobre la teoría de los colores” y explicó que el color debe utilizarse desde primer grado porque forma parte de la observación correcta del conjunto. Por eso los modelos debían copiarse directamente con color, pero las sombras debían realizarse con trazos de lápiz negro para poder dar cuenta del relieve. Malharro también incorporó el color como parámetro en sus estudios estadísticos. Llegó a la conclusión de que, si bien la mayoría de dibujos fueron realizados en lápiz negro, los niños preferían usar colores, y afirmó:

De esa desproporción enorme debemos tener presente que muchos de los dibujos negros han de haber sido ejecutados así por falta de dinero para adquirir los colores, ó por la negativa de los padres á prestarse á lo que ellos consideraban un lujo. (1911: 110)

Es decir, Malharro defendió la incorporación del color desde el principio de la escolaridad (tal como se hacía en las escuelas norteamericanas), alegando que era importante para el desarrollo de la percepción visual y respetuosa de la tendencia “natural” del niño.

El libro también posee dibujos a color en la última sección: “Los principios elementales de decoración”. En este caso, la sección está impresa en un cuadernillo aparte, por una cuestión de costo, en tres tintas: azul (celeste), verde y terracota. Todos los dibujos se insertan en el bloque de texto y algunos, impresos a página completa, poseen un pequeño epígrafe descriptivo. Malharro planteó la ornamentación como elemento de la educación estética y desarrolló una serie de ejercicios para practicar el dibujo decorativo, basados en la geometría y en la imitación de la naturaleza. Si bien el dibujo decorativo formaba parte del programa de enseñanza desde primer grado, se practicaba en menor medida, cada tres lecciones de copia del natural, una de ornamentación. Al igual que la copia del natural, los ejercicios planteaban un aumento gradual de las dificultades: comenzaban con la decoración por punto, luego con líneas, se incorporaba el uso del patrón hasta llegar a la estilización de la flora y la fauna. Mediante estos ejercicios, el objetivo era inculcar el hábito de calcular distancias y tamaños, repetir, combinar y alternar formas iguales y diferentes, simetrías y asimetrías.

En cuanto al formato general de las imágenes en el libro, observamos que la puesta en página es bastante uniforme: algunas imágenes más pequeñas aparecen intercaladas respetando el bloque de texto,

otras ocupan una página completa y las horizontales cambian el sentido de la lectura. Los dibujos aparecen distribuidos a lo largo de toda la publicación. En la primera parte, “Pedagogía”, se presentan como ejemplos de los principios que Malharro va enunciando, por ejemplo: “Del dibujo libre o dibujo espontáneo”, “De los modelos y procedimientos correlativos”, “Excursiones” y “Siluetas y croquis”. En la segunda parte, “Metodología”, explica los ejercicios grado por grado e intercala “dibujos tipos” de cada nivel realizados en color, lápiz negro, pluma y acuarela. El libro tiene como principales destinatarios a los maestros de grado; por eso profundizó en cuestiones específicas de la enseñanza del dibujo, incorporó autores que abordaban su didáctica (a los que también criticó), desglosó todos los detalles de los ejercicios, el uso de los materiales y teorías sobre la visión y el color para que los maestros puedan llevar a las aulas esta asignatura. En este sentido, los “dibujos tipos” servían como una “representación objetiva” de las explicaciones, completaban la teoría.

Estos dibujos se intercalan con el programa gráfico realizado por la profesora de dibujo Dolores Alazet (la ex ayudante de la inspección). El programa consiste en una cuadrícula para cada grado. En cada casillero aparecen dibujados los elementos que los niños debían copiar del natural, clase por clase, y las lecciones de decoración. La secuencia permite visualizar cómo se van escalonando las dificultades durante todos los meses del ciclo lectivo con la incorporación de modelos a copiar. El programa gráfico constituye una suerte de contracara de los dibujos de alumnos. Malharro afirmó que este programa tenía por objetivo sintetizar el método de forma visual y era el resultado de sus años al frente de la inspección.

Para abordar el contexto de publicación, nos vamos a centrar en la selección de dibujos y las diferentes relaciones texto-imagen que se plantean en el libro. Malharro modificó, en gran medida, la colección

de trabajos escolares. Entre los pocos dibujos que fueron recuperados del MEC e incorporados al nuevo contexto encontramos, en primer lugar, los dibujos realizados durante las excursiones. En este caso los dos artículos (1906c y 1906d) que relataban las experiencias de dibujo al aire libre se trasladaron al libro conservando el texto y las imágenes. Esta incorporación nos remite directamente al periodo en que Malharro ejercía sus funciones como inspector. En segundo lugar, también incluyó los dibujos de las escuelas francesas y dos dibujos que habían sido publicados en el artículo “Sobre la contribución del dibujo libre a la enseñanza patriótica” (Malharro, 1908b), éstos últimos con el mismo texto, pero con diferente título: “Conceptos diferentes del dibujo libre”. En este nuevo contexto, Malharro hizo un cambio en el epígrafe de estos dibujos: dejó la parte de “concepto decorativo” pero anuló la frase “correlacionado con la enseñanza patriótica”. Es decir, que en el libro los dibujos quedaron desvinculados de su carácter patriótico, ya no son un género aparte, sino que fueron incorporados en categorías más generales. Esta operación resulta elocuente a la luz de la polémica sobre el aporte del dibujo escolar a la enseñanza nacional durante la gestión presidida por Ramos Mejía, que mencionamos anteriormente. Esta polémica repercutió en la mirada retrospectiva que hizo Malharro de su gestión y, en particular, en la “creación del volumen”. En este sentido, en el prefacio del libro manifestó:

Deseaba, pues, completar la obra comenzada presentándola como una exponente de dicha labor, en la que fui eficazmente estimulado por el doctor Ponciano Vivanco, el entonces inspector general Pablo A. Pizzurno y el señor Felipe Guash Leguizamón. (1911: VI)

Notamos en la construcción del libro la voluntad de inscribir el método como parte de la política educativa llevada a cabo por Vivanco al frente del consejo.

En el caso de estos dibujos que ya se habían publicado, suponemos que se reutilizaron los clichés. Este punto nos permite indagar en algunos de los cambios en el contexto de producción del libro. Es posible pensar que Cabaut y Cía. Editores tuvo fácil acceso al material del MEC, teniendo en cuenta su estrecha relación con el CNE y que la técnica de impresión era similar a la de la revista. A comienzos del siglo XX se utilizaba el fotograbado de medio tono como técnica para reproducir imágenes fotográficas a gran escala. Este procedimiento también fue utilizado en la publicación para niños *Pulgarcito*, editada por Cabaut en 1904 y analizada por Sandra Szir (2006).²⁷

Pero en el caso de los dibujos que se publicaron por primera vez en el libro y teniendo presente que Malharro había renunciado hacía ya dos años, nos preguntamos si eran dibujos que formaban parte de su colección personal o que habían sido fotografiados, pero no publicados y que la editorial había recuperado los clichés. Si bien no tenemos los elementos para responder estas preguntas, revisando los nombres de los autores de los dibujos nos encontramos con Leónidas de Vedia de ocho años, Clemencia Romero Brest también de ocho y Haydée Pizzurno de once años. Los apellidos pertenecen a algunas de las figuras que apoyaron a Malharro durante sus años en la inspección y con quienes siguió vinculado, que le pudieron haber facilitado parte del material que incluyó en el libro.

Entre los dibujos que Malharro incorporó se destaca uno que fue realizado sobre papel de diario, más específicamente, sobre un periódico francés. Este trabajo aparece en el apartado “Del formato de papel” donde recomienda usar diarios viejos o papel “marquilla ó

²⁷ La editorial Cabaut y Cía. también incorporó color en la tapa de la publicación para niños *Pulgarcito* (Szir, 2006: 136).

barrilete” para los ejercicios de dibujo en los grados inferiores, y reservar el uso de papel Canson o Ingres para los grados superiores. El costo del papel no era un tema menor y fue motivo de discusión en aquel entonces, como sucedía con el color; incluso hubo un debate acerca de si valía la pena que los niños más pequeños utilizaran cuadernos para practicar los ejercicios de escritura o si era mejor utilizar una pizarra manual.²⁸ Los gastos que implicaba la enseñanza del dibujo no estuvieron exentos de estos cuestionamientos. La utilización de papel de diario como soporte de los ejercicios escolares era una cuestión que ya había llamado la atención de Julieta Lanteri (1907) durante la exposición de 1906, como mencionamos con anterioridad. Teniendo en cuenta las ideas políticas y sociales que Malharro manifestó en su carrera, podemos pensar que la elección de reproducir este dibujo es una toma de posición respecto a que las cuestiones materiales no debían ser un impedimento para que todas las niñas y los niños, sin distinción de clase económica, pudiesen desarrollar sus facultades por igual (visión, imaginación, habilidad manual y síntesis intelectual), sin importar cuál sería su futuro.²⁹

²⁸ La polémica sobre la utilización de la pizarra o el papel en el sistema escolar, sobre todo para los primeros grados, estuvo condicionada por cuestiones económicas, de higiene y de pedagogía desde fines del siglo XIX hasta la década del cuarenta. Para un desarrollo del tema *cfr.* Gvirtz (1999).

²⁹ Para un desarrollo del enfoque social del arte por parte de Malharro *cfr.* Burucúa y Telesca (1989) y Malosetti Costa y Plante (2008).



Dibujo reproducido en *El dibujo en la escuela primaria. Pedagogía-metodología* (1911: 142)

Otra novedad que proveía el formato del libro es que incluía un espacio debajo de cada imagen más grande que en la revista, y que Malharro utilizó para enfatizar las ideas centrales de su programa y desarrollar diversos análisis, aplicando los enfoques mencionados.

Por ejemplo:

Dibujo de Leónidas de Vedia de ocho años. En este dibujo libre de un niño de ocho años, que no hizo ejercitamiento previo de líneas, buen dibujo, que caracteriza admirablemente las ridiculeces de una moda, punto que su autor quería demostrar, las líneas son gruesas, nerviosas y espontáneas, cualidades que nos revelan el temperamento del autor, cualidades que hubieran desaparecido si un maestro exigiera una línea fina y pura, hecha con un lápiz de punta muy aguda. (Malharro, 1911: 261)

En este caso analizó en qué medida los dibujos reflejaban la personalidad de cada niño. Insistió en reiteradas ocasiones en que estos dibujos libres eran instrumentos poderosos para los profesores, porque les permitían conocer el temperamento de cada estudiante y, de esta manera, adecuar la enseñanza para hacerla más efectiva. Así, la incorporación de este formato le permitió a Malharro hacer un análisis más particular de los dibujos, acorde a lo que les pedía a los profesores que hicieran con sus propios alumnos.

Conclusión

El recorrido por el trabajo que hizo Malharro con los dibujos escolares nos permitió entender con qué objetivos los incorporó en sus textos. En el caso de la revista *El Monitor*, Malharro declaró que servían como pruebas, como evidencia del trabajo concreto en las aulas y mostraban la teoría llevada a la práctica. Por eso, podían ser utilizados para evaluar la marcha del nuevo método y, sobre todo, para controlar si los profesores llevaban a cabo sus instrucciones. La implementación de mecanismos de control era de suma importancia en una estructura educativa cada vez más grande. La construcción de un método de dibujo propio de la escuela argentina tenía como propósito actualizar

la asignatura, pero también homogeneizar su enseñanza bajo las directivas centrales del consejo. Además, la publicación de los dibujos en la revista regulada por el CNE funcionaba como un reconocimiento e incentivo para aquellos que lo apoyaron y para mostrar, a los que aún no lo hacían, cuáles eran los resultados esperados. En este sentido, consideramos que la reproducción de dibujos formó parte de las estrategias de Malharro para su autoconstrucción como intermediario entre los educadores y directivos con las autoridades del consejo.

En cambio, en el libro, que tenía como destinatarios principales a los maestros y maestras de grado (en ejercicio o a futuro) y circulaba por fuera de la órbita del CNE, los dibujos asumieron el estatus de modelos ejemplares del “Método Malharro”. Si bien, hacia 1911, Malharro no tenía el impacto inmediato ni la autoridad otorgada por el cargo de funcionario, el libro le permitió difundir sus premisas e intervenir en la enseñanza desde un nuevo rol. Como él mismo insistió en numerosas ocasiones, el método tenía como objetivo la copia directa del natural y el destierro de la copia de estampas. Una vez fuera de circulación estas imágenes legitimadas, era necesario construir un corpus de “dibujos tipos” que reemplazara a las anteriores. Resulta interesante pensar que para Malharro los modelos válidos no eran contruidos por adultos sino por los mismos niños. Así como en la creación del libro Malharro organizó sus escritos publicados en *El Monitor* en un texto completo que los ordena en capítulos y les da sentido como parte de un método, lo mismo sucedió con los dibujos escolares que fueron asignados a las diferentes partes del método.

El estudio de los contextos de cada uno de los soportes nos permitió ver cómo las redes socio-profesionales que sostuvieron a Malharro durante su gestión fueron las mismas que posibilitaron, tiempo después, la publicación de su libro. Nos referimos, sobre todo, a Pablo Pizzurno y Enrique Romero Brest, quienes le proveyeron de apoyo

y material. Es decir, notamos una continuidad en el círculo de profesionales que acompañó la trayectoria de Malharro en el ámbito educativo. Del otro lado, destacamos cómo las diferencias con las nuevas autoridades del CNE que en 1908 provocaron su renuncia repercutieron tanto en la elección de algunos dibujos, como en el discurso en torno a ellos. En particular, en lo referente a la relación entre dibujo y enseñanza patriótica.

Es claro que Malharro les concedió una gran importancia a los dibujos infantiles. Tanto en la revista como en el libro, su incorporación implicó un aumento de costos. Pero el formato y las cualidades materiales del libro le permitieron reunir más cantidad y diversidad de dibujos, publicarlos en mejor calidad y hacer un estudio más detallado, es decir, jerarquizarlos. Además, esas reproducciones debían servir para mostrar que su paso por el sistema escolar había producido cambios en la forma de dibujar de los niños y las niñas argentinas, equiparable a lo que sucedía en otros sistemas escolares valorados, como el de Estados Unidos.

Malharro no ocultó el entusiasmo que le generaban las características expresivas y estéticas de estos trabajos y criticó a quienes se reían de ellos, tildándolos de mamarrachos. Desplegó diversas estrategias de análisis: pasó de un trabajo estadístico al análisis detallado de cada dibujo y de la aplicación de categorías de psicología evolutiva, a un abordaje en términos estéticos. Teniendo presente que desarrolló su acción dentro del sistema educativo, era necesario que los nuevos parámetros sirvieran para evaluar esos dibujos, para clasificarlos y otorgarles un valor pedagógico. Pero también es posible pensar que estos dibujos fueron un elemento fundamental en la construcción de un saber especializado sobre dibujo infantil. La creación de una inspección diferenciada implicaba la conformación de un conocimiento específico que se diferenciaba del que tenían los

maestros, pero también del de los profesores de dibujo. Finalmente, consideramos que el trabajo que hizo Malharro con los dibujos formó parte de una tendencia de época para crear categorías de análisis propias de la gráfica infantil y mostró su anhelo por posicionar al dibujo infantil como una cuestión de relevancia educativa y social.



Bibliografía

- » Artundo, P. (1999). La educación argentina y la educación patriótica. Gutman, M. (ed.), *Buenos Aires 1910: Memorias del Porvenir*, pp. 82-86. Catálogo de exposición realizada en Abasto de Buenos Aires, mayo-junio. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires - Consejo del Plan Urbano Ambiental - Universidad de Buenos Aires, IIED - América Latina.
- » Artundo, P. (2003). Bibliografía crítica de Martín Malharro: el dibujo como agente de educación. *Estudios e Investigaciones*, núm. 9, pp. 73-108.
- » Artundo, P. (2010). Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas. *IX Congreso Argentino de Hispanistas "El hispanismo ante el Bicentenario"*. La Plata. En línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf>.
- » Barrancos, D. (2014). Participación política y luchas por el sufragio femenino en Argentina (1900-1947). Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe, núm. 11 (1), pp. 15-26. En línea: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476947241002>>.
- » Bellocq, A. y Palacio, L. et al. (1942). Imprimir, los procesos de grabado y de impresión, desde la xilografía al rotograbado. *Revista Argentina Gráfica*, noviembre-diciembre, pp. 77-78.
- » Buisson, F. (dir.) (s/f [1911]). Manuel général de l'instruction primaire. Nouveau dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire. En línea: <<http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3121>>.
- » Burucúa, J. E. y Telesca, A. M. (1989). El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica. *Estudios e Investigaciones*, núm. 3, pp. 67-112.

- » Corsani, P. (2006). Eduardo Schiaffino y el museo de los sueños: la “Sección de Escultura Comparada” del Museo Nacional de Bellas Artes. *Avances. Revista del Área Artes*, núm. 9, pp. 49-64.
- » Efland, A. (2002). La reinención del arte en las escuelas comunes. *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*, pp. 115-172. Buenos Aires, Paidós.
- » Finocchio, S. (2009). *La escuela en la historia argentina*. Buenos Aires, Edhasa.
- » Gallipoli, M. (2017). En el horizonte de la copia. Calcos escultóricos y educación artística. Baldasarre, M. I. et al., *Ernesto de la Cárcova*. Catálogo de exposición realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, pp. 63-67. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.
- » Giambelluca, V. (2012). La enseñanza del dibujo en la escuela. El aporte de Martín Malharro. *Arte e Investigación*, vol. 14, núm. 8, pp. 98-105. En línea: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39758>>.
- » Gil Almejeiras, M. T. (2002). Tres tipos de representación simultánea en los dibujos infantiles. *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 14, anejo 1, pp. 89-101. En línea: <<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARISo202110089A/5866>>.
- » Gvirtz, S. (1999). *El discurso escolar a través de los cuadernos de clase. Argentina 1930-1970*. Buenos Aires, Eudeba.
- » Havelange, I., Huguet, F. y Lebedeff-Choppin, B. (1986). Quénioux Gaston Abel Hyppolite Isidore. *Les inspecteurs généraux de l'Instruction publique. Dictionnaire biographique 1802-1914*, pp. 569-570. Institut National de Recherche Pédagogique. Histoire biographique de l'enseignement, 11. En línea: <https://www.persee.fr/doc/inrp_0298-5632_1986_ant_11_1_6541>.
- » Hernández Belver, M. (2002). Introducción: El arte y la mirada del niño. Dos siglos de arte infantil. *Arte, infancia y creatividad*, anejo 1,

pp. 9-43. En línea: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARISo202110009A/5901>>.

- » Louis, A. (2014a). Las revistas literarias como objeto de estudio. Ehrlicher, H. y RißlerPipka, N. (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica. Leer y mirar las revistas: desafíos materiales, metodológicos y tecnológicos*. En línea: <<https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>>.
- » Louis, A. (2014b). *Jorge Luis Borges: obra y maniobras*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- » Luterstein, M. (2017). La voz del Inspector. Los artículos de Martín Malharro en *El Monitor de la Educación Común. XII Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes visuales, teatro y música. El Arte y la multiculturalidad*, 9-11 de agosto. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. En línea: <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JEI/XIIJEI/paper/viewFile/5352/3406>>.
- » Luterstein, M. (2020). Los dibujos escolares en los textos de Martín Malharro. *IV Encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes*, pp. 161-168. Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). En línea: <bit.ly/actas-jovenes18>.
- » Malosetti Costa, L. y Plante, I. (2008). Imagen, cultura y anarquismo en Buenos Aires. Las primeras publicaciones ilustradas de Alberto Ghirardo: de *El Sol a Martín Fierro*. Malosetti Costa, L. y Gené, M. (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, pp.197-244. Buenos Aires, Edhasa.
- » March, N. (2012). Malharro educador. *Martín Malharro*. Centro Virtual de Arte Argentino. En línea: <http://www.cvaa.com.ar/ozdossiers/malharro/o4_produccion_4.php>.
- » Marengo, R. (1991). Estructuración y consolidación del poder normalizador: el Consejo Nacional de Educación. Puiggrós, A. (dir.),

Sociedad civil y Estado en los orígenes del sistema educativo argentino, pp. 71-176. Buenos Aires, Galerna.

- » Muñoz, M. A. (1996). Martín Malharro, arte, pedagogía y positivismo. *Segundas Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, pp. 67-69. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia de las Artes "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- » Palamidessi, M. y Suasnábar, C. (2006). El campo de producción de conocimientos en educación en la Argentina. Notas para una historia de Argentina. *Educación y Pedagogía*, núm. 18 (46), pp. 59-77. En línea: <<https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/6885>>.
- » Programa Memoria e Historia de la Educación Argentina (MHedAr) (s/f). *El Monitor de la Educación Común, Consejo Nacional de Educación, 1881-1949; 1959-1961; 1965-1976*. Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, Presidencia de la Nación. En línea: <http://www.bnm.me.gov.ar/proyectos/medar/publicaciones_educativas/fondos_historicos/monitor/revista_elmonitor.pdf>.
- » Rabossi, C. (1996). Los planteos pedagógicos de Martín Malharro. *Segundas Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, pp. 70-72. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia de las Artes "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- » Szir, S. (2006). *Pulgarcito, 1904*. Señales de masificación en la prensa periódica infantil y en la cultura visual. *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*, pp. 111-176. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- » Welti, M. E. (2011). Martín Malharro y la enseñanza del dibujo en la escuela primaria argentina (1904-1909). *VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. La Plata, Facultad de Bellas Artes de

la Universidad Nacional de La Plata. En línea: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38353>>.

- » Welte, M. E. (2016). *Orígenes y desarrollo de la educación artística en la Argentina (1878-1940). Del dibujo a la educación estética*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de Entre Ríos.

Fuentes primarias

- » Actas del Consejo (1905). *El Monitor de la Educación Común*, núm. 25 (390), t. 20, serie 2.^a (10), pp. 229, 31 de julio.
- » Bavio, E. (1909). Dictámenes: sobre excursiones escolares, cursos teóricos-prácticos de dibujo y ejercicios físicos para los maestros, y sobre la inconveniencia en restablecer los concursos anuales de educación física. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 28 (438), t. 29, serie 2.^a (10), pp. 457-468, 30 de junio.
- » Berrutti, J. (1905). Las escuelas primarias en los Estados Unidos de Norte América. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 25 (387), t. 20, serie 2.^a (7), pp. 664-675, 30 de abril.
- » *Catálogo General de la Librería del Colegio* (1907). Cabaut y Cía. Editores.
- » *Catálogo General Ilustrado de la Librería del Colegio* (1911). Cabaut y Cía. Editores.
- » Consejo Nacional de Educación (1902). *Informe sobre educación común (Educación Común en la Capital, Provincias y Territorio Nacionales. Año 1901. Informe presentado al Ministerio de Inspección pública por el Dr. José María Guiterrez. Presidente del Consejo Nacional de Educación)*. Imprenta y litografía de Martino y Vallet. En línea: <<http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/monitor/Educacion-comun/Educacion-comun-1901.pdf>>.
- » Consejo Nacional de Educación (1909). *Informe sobre educación común (Educación Común en la Capital, Provincias y Territorio Nacionales. Años*

1906 y 1907. Informe presentado al Ministerio de Inspección pública por el Dr. José María Ramos Mejía. Presidente del Consejo Nacional de Educación). Talleres gráficos de la Penitenciaría Nacional. En línea: <<http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/monitor/Educacion-comun/Educacion-comun-1906.pdf>>.

- » De la Cárcova, E. (1909). La educación estética en la escuela. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 28 (436), t. 29, serie 2.^a (56), pp. 30-32, 30 de abril.
- » El administrador (1904). *El Monitor de la Educación Común. El Monitor de la Educación Común*, núm. 24 (376), t. 19, serie 2.^a (8), pp. 818-835, 31 de mayo.
- » Exposición de dibujo (1906). *Caras y Caretas*, vol. IX, núm. 390, 24 de marzo.
- » Fusoni, F. (1902). *Cuaderno Modelo*, núm. 1, 2 y 3. Blanch Hnos.
- » González, J. V. (1911). *Patria*. Cabaut y Cía. Editores.
- » La enseñanza artística en el XX^o congreso de maestros suizo-alemanes (1904). *El Monitor de la Educación Común*, núm. 24 (374), t. 19, serie 2.^a (9), pp. 855-856, 31 de marzo.
- » Lanteri, J. (1907, 30 de junio). La escuela y el dibujo. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 27 (414), t. 24, serie 2.^a (34), pp. 488-492, 30 de junio.
- » Malharro, M. (1905a). El dibujo en la escuela primaria. Conferencia á los profesores especiales de dibujo, dada el 13 del corriente en la escuela Presidente Roca. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 25 (386), t. 20, serie 2.^a (6), pp. 510-529, 31 de marzo.
- » Malharro, M. (1905b). El dibujo en los grados inferiores de la escuela primaria. Conferencia dada en los Consejos Escolares de la Capital Federal. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 25 (387), t. 20, serie 2.^a (7), pp. 623-640, 30 de abril.

- » Malharro, M. (1905c). El dibujo en la escuela primaria. El método natural. Los primeros resultados. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 25 (388), t. 20, serie 2.^a (8), pp. 818-835, 31 de mayo.
- » Malharro, M. (1905d). El dibujo en la escuela primaria. Los primeros resultados. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 25 (389), t. 20, serie 2.^a (9), pp. 878-895, 30 de junio.
- » Malharro, M. (1906a). Inauguración de la exposición de dibujos en la escuela “Presidente Roca”. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 26 (398), t. 22, serie 2.^a (18), pp. 307-318, 31 de marzo.
- » Malharro, M. (1906b). En la escuela Presidente Roca. Una visita á la exposición de dibujo. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 26 (403), t. 23, serie 2.^a (23), pp. 1-13, 31 de julio.
- » Malharro, M. (1906c). El dibujo en la escuela primaria. Una excursión provechosa y un ensayo feliz. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 26 (403), t. 23, serie 2.^a (23), pp. 60-71, 31 de julio.
- » Malharro, M. (1906d). El dibujo en la escuela primaria: Croquis de una excursión escolar efectuada por la Escuela “Presidente Roca” el 26 de julio. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 26 (404), t. 23, serie 2.^a (24), pp. 154-165, 31 de agosto.
- » Malharro, M. (1907). El dibujo en la escuela primaria. Instrucciones a los profesores especiales de Dibujo del 15 de marzo de 1905. Educación Común en la Capital, Provincias y Territorios Nacionales, Años 1904 y 1905. Informe presentado al Ministerio de Instrucción Pública por el Dr. Ponciano Vivanco, Presidente del Consejo Nacional de Educación. Buenos Aires.
- » Malharro, M. (1908a). Del dibujo libre (Conferencia) A los señores directores de las escuelas comunes de la Capital. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 28 (428), t. 27, serie 2.^a (48), pp. 48-66, 31 de agosto.
- » Malharro, M. (1908b). De la contribución del dibujo libre a la enseñanza patriótica. A los señores profesores especiales de Dibujo, de-

pendientes del Consejo Nacional de Educación. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 28 (429), t. 27, serie 2.^a (49), pp. 203-217, 30 de septiembre.

- » Malharro, M. (1908c). El dibujo libre en los grados inferiores: contribuciones á la psicología del dibujo infantil. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 28 (430), t. 27, serie 2.^a (50), pp. 475-485, 31 de octubre.
- » Malharro, M. (1911). El dibujo en la escuela primaria. Pedagogía-metodología. Buenos Aires, Cabaut y Cía. Editores.
- » Nota de la redacción (1904). Exposición de Saint Louis: trabajos de las escuelas públicas de la capital remitidos por el Consejo Nacional de Educación a la Exposición de Saint Louis. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 24 (375), t. 19, serie 2.^a, pp. 970-972.
- » *Pequeña historia de una librería grande. 1830-1955* (1955). Librería del Colegio.
- » Pizzurno, P. (1905). Circular. A los directores de las escuelas públicas de la capital. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 25 (394), t. 21, serie 2.^a (14), pp. 425-430, 30 de noviembre.
- » Pizzurno, P. (1908). La educación patriótica: instrucciones al personal docente. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 28 (426), t. 26, serie 2.^a (46), pp. 341-351, 30 de junio.
- » Pizzurno, P. (2013). El gobierno superior de la enseñanza general, primaria y secundaria: ¿a cargo del Ministerio, de un Consejo o de un superintendente? *Cómo se forma al ciudadano y otros escritos reunidos*, pp. 471-479. Universidad Pedagógica Nacional.
- » Quénioux, G. (1908). Dessin. *Manuel Général de L' Instruction Primaire*, núm. 21, 22 de febrero, pp. 332-334.
- » Robert, R. (1905). Del dibujo escolar en sus relaciones con las aptitudes del niño. *El Monitor de la Educación Común*, núm. 25 (392), t. 21, serie 2.^a (12), pp. 169-181, 30 de septiembre.

- » Romero Brest, E. (1911). *Pedagogía de la educación física*. Cabaut y Cía. Editores.
- » Salas, E. y Troller, E. (1905). El dibujo en la escuela primaria: conferencias del señor Ernesto Salas y de la señorita Emilia Troller. El dibujo libre en la escuela "Rivadavia". El *Monitor de la Educación Común*, núm. 25 (390), t. 20, serie 2.^a (10), pp. 1040-1060, 31 de julio.
- » Schiaffino, E. (1909). Educación estética. El *Monitor de la Educación Común*, núm. 28 (436), t. 29, serie 2.^a (56), pp. 21-29, 30 de abril.
- » Senet, R. (1912). *Apuntes de pedagogía: adaptados al programa de 1º año normal*. Cabaut y Cía. Editores.
- » Vivanco, P. (1905). Acuerdo del Consejo Nacional de Educación creando los Cursos de Dibujo para Maestros. El *Monitor de la Educación Común*, núm. 25 (389), t. 20, serie 2.^a (9), pp. 893-895, 30 de junio.

Páginas y portadas

Aproximación a las imágenes e ilustradores de
Mundial Magazine



Patricia Nobilia

Introducción

Mundial Magazine fue una revista cultural ilustrada que se editó en París entre mayo de 1911 y agosto de 1914. Financiada por los banqueros uruguayos Armando y Alfredo Guido, tuvo a Rubén Darío (1867-1916) a cargo de la dirección literaria y a Leo Merelo (1884-1964)¹ como director artístico. La publicación, lujosa y cuidada, contó con diversos y prestigiosos colaboradores literarios, además de acreditados ilustradores y fotógrafos. Sus páginas incluyeron una variedad de artículos, crónicas y reportajes sobre arte, ciencias, teatro, literatura, historia, moda, curiosidades y actualidad política y social, además de secciones especiales donde se publicaron cuentos, novelas y poesías.

Nuestro trabajo realiza una primera aproximación a las imágenes e ilustradores que trabajaron en la revista, tanto en la concepción de las

¹ Por razones de síntesis discursiva hemos optado por incluir solamente los datos concernientes a las figuras o artistas que tuvieron relación directa con *Mundial*. Nos extendimos más en algunos de ellos, en la medida que consideramos el aporte de información inédita.

tapas como en el interior de sus páginas, centrándonos en aspectos visuales vinculados al diseño y a la producción gráfica.

Avances de nuestra investigación

En nuestro estudio sobre *Mundial Magazine* enfocaremos cuestiones visuales y discursivas, teniendo en cuenta diversos contextos, no solo el temporal geográfico, sino también el de publicación, edición y producción.² Nuestra metodología de abordaje será pensar el objeto revista en términos estéticos y teóricos, tratando de comprender su visualidad, materialidad y formas de acercamiento posibles a partir de dos instancias precisas: la *primera impresión* que recibe el lector ante la tapa de la revista y el *recorrido interior* a través de sus páginas. Precisamente, en términos metodológicos, consideramos algo central haber accedido a la revista digitalizada en varios reservorios pero, a efectos de poder valorar su materialidad, fue de vital importancia haber llegado a los ejemplares de *Mundial* en formato físico. La particular característica en el uso del papel, sus diferentes calidades y gramajes, así como la utilización de una imagen pegada en las primeras portadas, no hubiera sido posible sin antes enfrentarnos en el sentido táctil y visual directo con el ejemplar físico de la revista. Estas cuestiones materiales dejan de ser percibidas o suelen perderse en el proceso de digitalización.³

² Annick Louis (2014) propone una serie de instrumentos teóricos y metodológicos para estudiar las publicaciones como objetos autónomos. Para ello establece cuatro contextos desde los que estas revistas pueden ser estudiadas: el contexto de publicación, el de edición, el de producción y el de lectura. Louis señala también la importancia de pensarlas en el marco de una red de publicaciones, lo que permitiría observar la circulación de autores e ilustradores entre una y otra.

³ Los ejemplares de *Mundial* en formato físico fueron consultados en el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Accedimos a los ejemplares digitalizados a través de distintos reservorios: hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España; Colección Rubén Darío, Archivo IAC, Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura "Dr. Norberto Griffa" (Universidad

Sobre los artistas, dibujantes o ilustradores, nos referiremos a aspectos generales, deteniéndonos en aquellos que tuvieron un rol más destacado o que con el tiempo llegaron a tener un reconocimiento artístico mayor.

En el relevamiento de esta etapa inicial nos hemos planteado varias preguntas que actuaron como disparadoras de nuestra reflexión. ¿Quiénes fueron los artistas que ilustraron las tapas y el interior de la revista? ¿Quiénes eran consagrados? ¿Quiénes no? ¿Cuáles fueron los motivos propuestos para las tapas? ¿Es posible pensar esas cubiertas como un material decorativo? ¿Qué tipo de artículos o secciones fueron ilustrados por estos artistas o ilustradores? ¿Cómo se plasmó la puesta en página de la revista? ¿Qué semejanzas tuvo con publicaciones contemporáneas? ¿Cuáles fueron los modos de visualidad que se construyeron en la época? ¿Qué semejanzas o diferencias existieron entre los ilustradores que participaron en la revista? ¿Cuál fue el grado de incidencia que tuvo la dirección literaria y cuál fue el rol de la dirección artística en el tipo de imágenes seleccionadas?

Nacional de Tres de Febrero); colecciones digitales: América Lee, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDinCi); fondos y colecciones digitales del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani" (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).

Aproximación a *Mundial Magazine*⁴

Con una periodicidad mensual, *Mundial Magazine* se editó en París entre 1911 y 1914. A lo largo de esos tres años se llegaron a publicar cuarenta números. La revista, escrita en castellano, se distribuyó en diversos países: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Ecuador, España, Filipinas, Guatemala, Haití, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, Portugal, El Salvador, Uruguay y Venezuela.

La venta se hacía a través de suscripciones y, según se anunciaba en sus páginas, en París se ofrecía en “todos los kioscos del Boulevard [¿Saint Germain?]” (Los editores, *Mundial Magazine*, 1911b: 113), grandes hoteles y en las principales librerías. También se podía adquirir en los propios locales de *Mundial* sitios en el 6, Cité Paradis y 24, Boulevard des Capucines; incluso en este último se había instalado un salón de lectura para que sus abonados y lectores pudieran concurrir. El taller

⁴ En los últimos años ha habido un avance significativo en lo que respecta a investigaciones sobre publicaciones periódicas culturales. Sobre *Mundial Magazine* se han realizado estudios desde distintas miradas. Con respecto a quienes la han abordado teniendo en cuenta la faceta artística, mencionaremos los trabajos de Alejandra Torres (2014), quien consideró, entre otros temas, la relación arte-tecnología, la incidencia de los medios masivos, la emergencia de la cultura visual, las cuestiones materiales y la cultura gráfica y literaria de la época. Por su parte, Laura Malosetti Costa y Marisa Baldasarre, en su artículo “Enclave latinoamericano (o en clave latinoamericano): el arte y los artistas en *Mundial Magazine* de Rubén Darío” (2014: 197-227), plantean la contribución que la revista tuvo para forjar una comunidad de artistas y escritores, unidos por sus ideas y su condición de ser latinoamericanos. En los últimos años ha aparecido una serie de números especiales dedicados a la figura y obra de Rubén Darío, como *Chuy*, revista de estudios literarios latinoamericanos de la UNTREF donde se destacan el “Pequeño Atlas Rubén Darío”, archivo digital que unifica distintos documentos del nicaragüense y la publicación de las actas del Congreso Internacional *Rubén Darío. La sutura de los mundos*, realizado en 2016. También vale la pena señalar el conjunto de trabajos publicados en *Zama*, revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en el número extraordinario dedicado a Rubén Darío. Sobre el tema específico de tapas de publicaciones ilustradas, se destaca el trabajo de Oscar Steimberg y Oscar Traversa (2009), quienes han dedicado un número de *Figuraciones* a las tapas de semanarios del siglo XX.

en donde se imprimía estaba situado en el Impasse Ronssin, cercano a la estación de Montparnasse.

En las páginas de *Mundial* estuvo presente la vocación de diálogo y reencuentro entre España y las naciones de Hispanoamérica. Darío promovió el vínculo de escritores latinoamericanos y españoles en París, ciudad que los confirmaba como artistas destacados ante el mundo (Pineda Franco, 2016: 107-123). Entre sus colaboradores literarios se hallaban Alcides Arguedas, Manuel Gálvez, Ventura García Calderón, Enrique Gómez Carrillo, Max Henríquez Ureña, José Ingenieros, Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, José Enrique Rodó, los hermanos Antonio y Manuel Machado, Jacinto Benavente, Ramón del Valle Inclán, Alberto Ghirardo, Manuel Ugarte, Alejandro Sux, Pompeyo Gener, José E. Rodó, Alfons Masseras, José Francés, Fernán Félix de Amador, Juan Zorrilla de San Martín, Edmundo Montagne, Ramiro de Maeztu y Enrique Larreta, entre muchos otros.

Mundial fue un *magazine* cultural y como tal reunió en sus páginas diversos textos e informaciones de carácter general, arte, literatura, humor, cultura, política, publicidad con ilustraciones y fotografías variadas (Torres, 2014). Precisamente, al referirse a este punto, los editores señalaban:

La característica de *magazine* —habrá que adoptar la palabra en castellano— hará que en sus páginas alternen lo ameno y lo curioso con lo bello y lo útil, y se procurará que el interés no decaiga y que toda suerte de lectores encuentre en tal repertorio complacencia, instrucción ó provecho.

No habrá preferencia por escuela ninguna, en lo exclusivamente literario, de manera que no se tendrá en cuenta sino la belleza y nobleza de la

expresión. Lo ingenioso, lo elegante, lo risueño tendrán, como es de razón, su consiguiente cabida. (Los editores, 1911a: 5)

También desde la porteña *Caras y Caretas* citaban a *Mundial* destacando la universalidad de sus colaboradores y la importancia que la cultura general de los países de habla hispana le había otorgado. Refiriéndose al género de la publicación, agregaban con ironía:

MUNDIAL tiene de *magazine* sólo la variedad de cosas que trata, desde el estudio de un Greco, un Velázquez, un Goya, un Ribera, un Zurbarán y otros, hasta la actualidad universal, por cierto, que de interés general únicamente (*e si non, non*), aparte de los trabajos de toda clase de literatura, descriptiva, narrativa, poética, magistral siempre. (Nota de la redacción, 1912)

La revista articuló textos con gran cantidad de ilustraciones, dibujos, fotografías, orlas y viñetas. Sus páginas fueron concebidas para que todos los contenidos textuales fueran acompañados por imágenes. Para Darío, ser el director de esta publicación era también una posibilidad de convertirla en un instrumento de difusión de una nueva estética. Desde el inicio, la revista fue definida de manera optimista destacando la calidad que prometía:

Mundial aparece lleno de buena voluntad y con elementos que hacen esperar el éxito, si el público hispano-americano acoje [sic] con simpatía y estímulo a quienes quieren llevar a cabo una obra de cultura, haciendo los sacrificios que requiere una publicación que en lengua castellana no tendrá rival por su presentación tipográfica y artística y por lo nutrido y vario de su colaboración literaria. (Los editores, 1911a: 5)

También desde el primer número se resaltaba la excelencia de su edición: la calidad artística, la tipografía utilizada, las páginas donde se

alternaría lo bello y lo útil, y la ilustración de todos los trabajos, ya sea por la fotografía, o por el “talento y habilidad de especiales dibujantes”, en donde la dirección artística procuraría “el mayor esmero” (1911a: 4).

Se recibían dibujos, caricaturas, croquis e ilustraciones procedentes de cualquier punto de América sobre asuntos que tuvieran un interés general para los americanos, los cuales debían ser dirigidos a Leo Merelo, director artístico de la revista. Precisamente Leopoldo Merelo y Gómez-Talavera fue el gran responsable de esa calidad estética y gráfica conferida a la publicación. Nacido en Madrid en 1884 y fallecido en la misma ciudad en 1964 tras una larga enfermedad, Merelo fue un caricaturista, dibujante, periodista y editor español.

Considerado como el verdadero gestor de *Mundial*, su talento fue muy reconocido por sus pares, sobre todo por parte de sus compatriotas que permanentemente le dedicaban elogios y exaltaban su figura en diarios y revistas españolas. Su hermano Roberto Merelo también fue periodista, hecho que seguramente contribuyó a que se le abrieran puertas en la prensa española.

Leo Merelo marchó a París siendo muy joven y allí trabajó en grandes periódicos de la ciudad, enviando con frecuencia trabajos a España. Una de las primeras menciones a su nombre apareció en 1907 en el Salón Iturriz, primer certamen dedicado al arte de la caricatura, organizado en Madrid por el humorista Filiberto Montagud y por jóvenes artistas agrupados en torno a la revista *Por el Arte* (Anaya, 1907). Entre las obras que Merelo envió desde París se hallaba una caricatura titulada *Chez Maxim's* que aludía al famoso restaurant parisino. En aquella ocasión presentaron obras cincuenta y cuatro artistas, entre ellos gran cantidad de catalanes que ya gozaban de prestigio en el arte de la caricatura. También expusieron Xaudaró y Moyano (X.Y.Z, 1907), ilustradores que años más tarde colaborarían en las páginas de *Mundial*.

En 1908 expuso en el *II Salón de Humoristas de Madrid*, realizado nuevamente en las salas de la casa Iturriz. En esa segunda edición, inaugurada el 14 de octubre de ese año, además de Merelo participaron, entre otros, Luis Bagaría, Benito y Salvador Bartolozzi, Alfonso Castelao, Ramón Manchón, Francisco Verdugo y Ángel Vivanco. Al referirse a este evento, el diario republicano *El País* señalaba: “He aquí una viñeta humorística que al estar su autor en España —el ingenioso y experto dibujante Leo Merelo— no hubiese podido hacer” (Nota de la redacción, 1908).

En sus inicios Merelo también desarrolló su labor artística en las páginas de la revista madrileña *Nuevo Mundo* (1894-1933) e incluso estuvo en Buenos Aires trabajando junto a otro grupo de dibujantes españoles. En *Le Rire* (1894-c.1950), semanario humorístico francés de gran éxito, publicó caricaturas y artículos periodísticos. Hacia 1908 llegó a ser director artístico de *Le Cri de Paris* (1897-1940), periódico político y satírico de tirada semanal. Precisamente ese año su nombre era mencionado en *Caras y Caretas*:

En París trabaja con éxito un inteligente joven español que estuvo como dibujante en Buenos Aires. Es Leo Merelo. Aquí en América, [Francisco] Grandmontagne le pronosticó un gran porvenir. Pero, entretanto, sufrió el mal de los artistas jóvenes: la miseria. Un día desapareció de Buenos Aires... ¿Dónde había ido? ¡Quién sabe! Conformaos con saber que ahora está en Francia. Dibuja caricaturas en «Le Cri de Paris». Es su director artístico. De vez en cuando, hace cuadros. Pero, me declaró: «Prefiero hacer una caricatura con gracia que un cuadro bien hecho... Con un cuadro consigo sufrir hambre. Con una caricatura consigo lo que ahora tengo». Y Merelo, invitóme a ir al Bois de Boulogne, en su carruaje particular... (Candileja, 1908)

A partir de mayo de 1910 trabajó como corresponsal artístico y literario de *Comedias y comediantes* (1909-1912), revista teatral de Madrid, enviando trabajos fotográficos y caricaturas de los artistas españoles de gran éxito en la capital francesa.

Hacia 1912 su nombre también apareció en un interesante artículo de Emilio Dupuy de Lome publicado en la revista porteña ilustrada *Crónicas de Oro* (1909-1912), artículo citado años más tarde en *La Esfera*. En esa nota, titulada “Nuestros humoristas”, Dupuy de Lome fijaba en cuarenta y nueve el número de dibujantes que durante los primeros años del siglo XX habían destacado sus personalidades en los periódicos argentinos. Según esa enumeración, veintiséis eran españoles. Además de Merelo, el artículo mencionaba entre otros a Juan Carlos Alonso, Alberto Arnó, Felipe Barrantes Abascal, Francisco Benavente, José María Cao Luaces, Eusebio Fernández Peña, Julio Málaga Grenet, Martín Malharro, Manuel Mayol, Pelele [Pedro Ángel Zavalla], José Olivella, Henry Stein, Frans Van Riel, Mario Zavattaro y a Federico Ribas, otro artista español que también colaboraría en las páginas de *Mundial* (Lago, 1917).

Merelo trabajó en *Mundial* al menos hasta febrero de 1913, cuando, debido a desavenencias con los hermanos Guido, se alejó de la empresa. A partir de marzo de ese año su nombre dejó de aparecer en la portada junto al del director literario. Fue así como decidió continuar con un nuevo proyecto periodístico lanzando una revista de lujo femenina, que incluso llegaría a hacer propaganda en Buenos Aires, pero que seguramente quedó trunco debido a la inminencia de la Primera Guerra Mundial.⁵

⁵ Luego de finalizar su labor como director artístico en *Mundial* y en *Elegancias* (1911-1914), revista de modas también dirigida por Darío, Merelo partió hacia América. Con su experiencia y su doble condición de periodista y dibujante, colaboró en revistas de Argentina y Estados Unidos. En Nueva York, hacia la década de 1920, fue el representante de *Social*,

En relación con nuestro trabajo, es interesante destacar la labor como director que Merelo llevó adelante en *Gustos y Gestos* (París, 1910-1911), revista ilustrada de corta vida que precedió al lanzamiento de *Mundial* y de *Elegancias* (París, 1911-1914), y que dejaría de tener continuidad precisamente por la aparición de estas dos publicaciones. Editada en París quincenalmente, estaba dirigida a la mujer “elegante” y sobre todo a la extensa colonia argentina e hispanoamericana que por aquellos años residía en la capital francesa. Sus artículos se vinculaban a temas artísticos, literarios, decoración, modas y actualidad. Desde España, sus compatriotas le dedicaron grandes halagos:

[...] es, sin disputa, la mejor publicación que conocemos de las que aparecen en París, teniendo en cuenta que su precio es el de 50 céntimos, cantidad verdaderamente económica, dada la presentación y lujo con que está editada. [...] Dedicando un sincero y entusiasta aplauso a nuestro querido compañero, el exquisito artista Leo Merelo, que con tanto [...] éxito dirige la publicación. (Nota de la redacción, *El País*, 1910b)

revista fundada por el ilustrador y caricaturista cubano Conrado Walter Massaguer. Ya de regreso en Europa, hacia 1923 se convirtió en delegado especial en París de *Elegancias* (1923-1926), publicación dedicada a la mujer, que se anunciaba como la primera y única revista de modas hecha en España. Dirigida por Francisco Verdugo, se confeccionaba e imprimía en Madrid y sus redactores eran especialistas en el arte de la moda. Un aviso que anunciaba su inminente aparición señalaba: “El Sr. Leo Merelo, conocido ya como editor de buen gusto [...] une a la competencia en publicaciones de esta clase la experiencia debida a su larga estancia en aquella gran capital, y sus conocimientos de todos los países de habla española a quien va dirigida” (Nota de la redacción, *Mundo Gráfico*, 1922). Lo curioso es que el título de la revista era homónimo a la que el propio Merelo había dirigido antes del comienzo de la guerra en París, empresa que como dijimos dejaría por diferencias con la dirección. Entre 1929 y 1932 escribió notas sobre cine en *Crónica* (1929-1938), revista semanal publicada en Madrid. En sus últimos años trabajó en *ABC* y en *Marca*, un semanario gráfico de carácter deportivo dirigido por su sobrino Nemesio Fernández-Cuesta, del cual Merelo había sido parte de su redacción fundacional. Nota: esta biografía ha sido reconstruida en base a diversas fuentes ya que hasta el presente no hemos hallado una bibliografía donde su nombre aparezca mencionado dentro del campo artístico.

Según sus colegas, por la profusión de sus grabados, la impresión y el color de sus páginas, *Gustos y Gestos* se colocaría a la cabeza de las publicaciones de su género, en un lugar similar al que ocupaban entonces, revistas de gran lujo como *Le Figaro illustré* (París, 1883-1911) o *L'Illustration* (París, 1843-1944).

.Precisamente esas características materiales se replicarían más tarde en las páginas de *Mundial* y de *Elegancias*; incluso muchos de los colaboradores literarios de *Gustos y Gestos* seguirían trabajando con Merelo en el nuevo lanzamiento, entre ellos Manuel Ugarte, Enrique Gómez Carrillo, Alejandro Sux, Henri Barbuse, Rufino Blanco Fombona y el propio Rubén Darío. Lo mismo sucedió con varios de los colaboradores artísticos como Juan Cardona, Xavier Gosé, autor del primer número; Eugène Nicod, diseñador de las viñetas que enmarcaban los títulos, o Daniel Vázquez Díaz, quien realizaba estudios de cabezas femeninas de diferentes países bajo el título “La belleza no es una cuestión de fronteras”. Todos ellos trabajarían también ilustrando las tapas y el interior del nuevo *magazine*.

En cuanto al diseño gráfico, si bien el salto cualitativo y la cantidad de ilustraciones que tuvo *Mundial* fue muy notorio; varias características de la puesta en página de *Gustos y Gestos* como la ornamentación, las publicidades, la profusión de fotografías, las viñetas de los títulos, la composición de fotos enmarcadas con formas o guardas o la tipografía de los textos, guardaron similitud o coincidencias con las de *Mundial*. También la autorreferencia y exaltación a la calidad técnica de la revista, o el tono coloquial al dirigirse a sus lectores, fueron características que se repitieron en ambas publicaciones.

Al anunciarse la aparición de *Mundial*, la prensa española destacó las facultades artísticas de su compatriota, subrayando la edición del nuevo *magazine*, la cual se realizaría “con la esplendidez a que nos

tiene acostumbrados con *Gustos y Gestos*” (Nota de la redacción, *El País*, 1910c). En realidad, el proyecto original había surgido a partir de un encuentro entre Merelo y Alejandro Sux (1888-1959), seudónimo del escritor y periodista argentino Alejandro José Maudet.⁶ Al llegar a París, Sux le comentó su idea de publicar anualmente un “Álbum Intelectual Hispanoamericano” (Sux, 1946: 303-320). Merelo, con espíritu más práctico, transformó esa propuesta en una revista mensual y como ninguno de los dos contaba con los fondos para realizarlo, el español encontró a los hermanos Guido, quienes se entusiasmaron y aportaron el capital necesario.

Según Sux, la incorporación de Darío también surgió a partir de una idea suya:

Cuando Merelo me ofreció compartir con él la dirección de la revista *Mundial Magazine*, propuse a Rubén Darío en mi lugar. La proposición fue aceptada con incredulidad, pero yo hablé con Darío, lo llevé a visitar las oficinas que se estaban instalando a todo trapo en la calle Eduardo VII, a dos pasos de la Plaza de la Magdalena, y le dije que él cobraría quinientos francos mensuales por prestar su nombre y asesorarnos. A las seis de la tarde Darío rubricaba el contrato con la firma de Alfredo Guido y Compañía, en las oficinas de ésta, calle de Hauteville. (1946: 303)

⁶ Alejandro Sux nació en Buenos Aires en 1888. Escritor y periodista, afín con las ideas anarquistas, colaboró en el periódico argentino *La Protesta*, donde tenía a su cargo una columna titulada “Mis domingos”. Debido a cuestiones políticas, hacia 1910 viajó a Europa y formó parte de la colonia de escritores hispanoamericanos cuya acción profesional tuvo lugar en París. Durante su estancia en la capital francesa colaboró en *Mundial*. En 1911 publicó *La juventud intelectual de la América Hispana*, con prólogo de Rubén Darío. Fue director de *Ariel. Revista de arte libre* (París, 1912-1913), en la que la publicación de un viejo escrito de Darío sin su autorización le valió la ruptura con el nicaragüense. Durante la Primera Guerra Mundial fue corresponsal del diario *La Prensa*. Entre sus libros se encuentran *Amor y libertad* y *Bohemia revolucionaria*, novelas donde se reflejan la vida y los sentimientos de los anarquistas argentinos de principios de siglo. Hacia 1918 colaboró en *La Novela Semanal*, revista de literatura popular que se publicó en Buenos Aires entre 1917 y 1927. En sus últimos años se apartó del anarquismo.

Según Sux, debido a ciertas informalidades de Darío, tanto los administradores como el director artístico decidieron confiarle a él la dirección efectiva de la revista; no obstante, Sux no dejaba de comentarle las decisiones que se iban tomando:

Le consultaba absolutamente todo, y luego defendía sus puntos de vista ante Leo Merelo y los Guido. La lucha con el primero era corta y fácil la victoria, porque era muchacho inteligente, abierto a todas las innovaciones y de innegable buen gusto. La lucha con los segundos era más áspera, y generalmente salía de sus oficinas derrotado por completo o con victorias tan mezquinas que no merecían llamarse tales. (1946: 305)

Que Darío no hubiese sido el primero en el orden que Merelo tenía en su mente para la dirección literaria, se corrobora con un artículo escrito por el propio Sux para la revista catalana *La Actualidad* (Barcelona, 1906?) en febrero de 1911, es decir, tres meses antes de la publicación de *Mundial*. Allí mencionaban las características técnicas de la revista próxima a aparecer, el precio, el número de páginas, las distintas secciones, el nombre de los colaboradores, etcétera, pero no figuraba el nombre de Darío.

Todas esas cuestiones habían sido objeto de discusiones, dudas y cambios, pero, según Sux, el espíritu práctico para la concreción de esta empresa se hallaba concentrado en la persona de Leo Merelo, “editor español de gran talento para estos asuntos” (1911). En ese artículo, Sux también hacía referencia a los colaboradores de España, de Hispanoamérica y de Francia, de manera que quedara asegurada una representación equitativa a todas las naciones de origen latino y así contrabalancear la “propaganda paternal que desde Estados Unidos” se venía haciendo con *América*, revista que por esos años aparecía en Nueva York y que, según Sux, con el “cuento del gran americanismo”, nos estaba conquistando comercial, moral y hasta

materialmente (1911). Al finalizar la nota, el argentino agregaba sobre el futuro director artístico:

Como el señor Merelo es un hombre que ve lejos, no ha querido estampar al frente de su magazine un nombre que fuera un programa, y así ha llamado a su revista *Mundial*, apellidándolo la *gran magazine latino-americano*. Constará de ciento veinte páginas profusa y ricamente ilustradas, impresas en lujoso papel, con cubiertas a tres tintas, y relieves, y de una presentación tan elegante y original, que estamos seguros sobrepasará a todas las símiles que se publican hoy en todos los idiomas del mundo. (Sux, 1911)

También el propio Darío recordaba en sus memorias cómo había sido convocado en París por Merelo:

Llamado por el artista Leo Merelo para la fundación de la revista 'Mundial', entré luego en arreglos con los distinguidos negociantes señores Guido, y he consagrado mi nombre y parte de mi trabajo, á esa empresa, confiando en la buena fe de esos activos hombres de capital. Buenos Aires, 11 de septiembre-5 de octubre, de 1912. (Darío, 1912)

Antes de que *Mundial* viera la luz, el nicaragüense organizó una lista con los nombres de sus futuros colaboradores, tanto artísticos como literarios. Así se fue comunicando con ellos a través de una circular dirigida a escritores y figuras del ambiente intelectual. En una carta enviada al escritor hondureño Froylán Turcios (1875-1943) desde París el 12 de abril de 1911, decía:

Aquí me tiene usted de director de revista, y de la revista que todos orlábamos fuerte y bella en pleno París. Es el momento en que nuestros esfuerzos puedan contribuir a esta empresa que hará conocer todas nuestras manifestaciones intelectuales en el mundo entero. Será usted

presentado con la mayor belleza y elegancia, mi querido amigo; y sus prosas y versos ilustrados por dignos artistas. (Jirón Terán y Arellano, 2002: 319)

Según Darío, el objetivo de la revista era el de servir de propaganda literaria y gráfica de la cultura y la actividad del continente hispanoamericano. A partir de estos planteos, observamos la gran incidencia que tuvieron los trabajos de aquellos ilustradores, sobre todo teniendo en cuenta que lo que se priorizaba era el hecho de que lo que se publicara fuera ilustrable. Novelas, artículos, cuentos y poesías fueron acompañados por ilustraciones especialmente preparadas para aquellos escritos.

Esta postura se corrobora con una carta dirigida el 30 de abril de 1911 al poeta dominicano Américo Lugo (1870-1952), donde Darío resaltaba: “Me urge que su colaboración venga en seguida; si es posible con muchas fotografías pues la característica de la revista es la ilustración gráfica” (Jirón Terán y Arellano, 2002: 323). Las cartas hacían especial hincapié en ese aspecto; así le escribía al mexicano Alfonso Reyes (1889-1959) a fines de 1911: “¡Envíeme trabajos! Quiera pedir colaboración a nuestros brillantes amigos. Cuentos, impresiones, cosas ilustrables. Novelas si hay. Todo será remunerado lo más que se pueda dentro del Budget” (Jirón Terán y Arellano, 2002: 341). Los colaboradores podían enviar dibujos de “algún buen artista o aficionado”, o bien un apunte o boceto, para que alguno de los ilustradores concluyese el trabajo (Carta de Rubén Darío a Federico Henríquez y Carvajal, 12-VIII-1911; *cfr.* Jirón Terán y Arellano, 2002: 339). A partir de esta correspondencia vemos de qué manera el binomio texto-imagen fue fervientemente postulado por la dirección de la revista.

Los primeros números de *Mundial* tuvieron una gran recepción, no solo por la calidad de sus artículos sino también por la presentación

gráfica de sus páginas. Además, estimamos que, por la abundancia de menciones, el propio Merelo había difundido entre sus colegas argentinos, franceses y españoles, el anuncio del lanzamiento de la revista.

Es importante señalar el contexto temporal en cuanto a las prestigiosas publicaciones que circulaban, y que el público lector de la revista también conocía, entre ellas, *Blanco y Negro* (1891-1939), *Nuevo Mundo* (1894-1933), *La Esfera* (1914-1931), *Mundo Gráfico* (1911-1938), *Ilustración Española y Americana* de Madrid (1869-1921); *L'Illustration* de París (1843-1944); *La Ilustración artística* de Barcelona (1882-1916), o *Caras y Caretas* de Buenos Aires (1898-1941). De hecho, el *staff* de dibujantes que trabajaba en *Mundial* también lo hacía para otras revistas contemporáneas, sobre todo francesas. Muchos de ellos, destacados ilustradores del modernismo catalán, habían hecho base en París y desde esa ciudad trabajaban o enviaban sus colaboraciones a otras publicaciones. Precisamente, gran parte de la impronta de *Mundial* era afín a la corriente *art nouveau* y respondía a las características del modernismo en las artes gráficas.

En cuanto a su presentación, la calidad estética y la factura de su impresión fue una marca que le dio renombre entre las publicaciones ilustradas de entonces. A esto se sumaba el nivel de sus colaboradores literarios y artísticos.

La conjunción texto-imagen fue siempre privilegiada en el contexto de su edición; ante todo, se trataba de una revista *artística*. Sobre este tipo de decisiones, es interesante mencionar el punto de vista de Beatriz Sarlo, quien plantea que la sintaxis de una revista es casi siempre producto de juicios de valor, en donde la elección de los elementos (textos e imágenes) se ordenarán según esa sintaxis. Para ella:

... el discurso de las revistas elige políticas textuales y gráficas. Define fundamentos de valor, por los que coloca a la revista en relación con otros discursos: la literatura frente a la política, la crítica literaria frente a las ideologías, la cultura letrada frente a la popular. (1992: 12)

En el caso de *Mundial*, Darío y Merelo habían decidido que el valor artístico-literario fuera el que primara por encima del resto de los valores. Es decir, que fue clara la articulación que existió entre el discurso verbal y el visual que otorgaron a *Mundial* un resultado, planeado previamente y que convertía a la revista en un objeto estético. De hecho, ambos se ocuparon de contactar tanto a los escritores como a los artistas.

Al igual que muchas de las publicaciones ilustradas de entonces, *Mundial* operó como formadora de la cultura visual de los lectores de la época. Y consciente e insistentemente, apeló de manera directa a un público lector que podía decodificar no solo la propuesta literaria sino también la artística y gráfica. Un público ilustrado que, luego de su lectura, guardaba el volumen como “preciado tesoro” (Nota de la redacción, *Caras y Caretas*, 1912).

Primera impresión: las tapas de *Mundial Magazine*

Según el diccionario de la Real Academia Española, en periódicos y revistas, la tapa o portada se refiere a la primera página. La tapa anuncia, se comporta como una entrada, un pasaje a otra dimensión. Es una pieza material concreta que indica dónde comienza una revista, cuál es el inicio del recorrido. Está destinada a atraer la mirada, debe llamar la atención y es el primer contacto con el lector, incluso cuando este decidiera no comenzar su lectura por ella.

Los procedimientos técnicos que se llevan a cabo para la tapa se diferencian del que se utiliza para las demás páginas de una revista; al mismo tiempo, los propios lectores la distinguen del interior puesto que cumplen papeles diferentes. La instancia de producción de la tapa no es homogénea con el resto de las páginas (Steimberg y Traversa, 2009). En cuanto a su carácter material, se destaca la elección del tipo y gramaje de papel, generalmente distinto al del interior (Artundo, 2010). En definitiva, se trata de una singularización, a la que a menudo se le adjudica una condición de objeto artístico que lleva implícito una instancia de trabajo cuidado que podrían vincularlas como pertenecientes o relacionadas al campo del arte (Steimberg y Traversa, 2009).

En cuanto a los aspectos materiales, cada ejemplar de *Mundial* tenía una tapa en papel estucado, tipo *passe-partout* de alto gramaje, cuyas medidas eran 25,3 x 18,2 cm. En ellas fue decisivo el uso del color; la preferencia por una ilustración, dibujo o reproducción de una obra pictórica, en lugar de una fotografía; la autoría de un ilustrador o artista reconocido, y el nombre de la revista diseñado con una tipografía con *serif* que funcionaba como logotipo destacado en la que la presión del clisé solía dejar una leve marca de relieve.

En el margen inferior aparecía el número de volumen y de revista, el mes, el precio y, hasta fines de 1911, los nombres de Leo Merelo y Guido Fils. Posteriormente estos nombres se eliminaron y esos datos se concentraron en un rombo o rectángulo dispuesto horizontalmente en el margen superior.

El procedimiento técnico de impresión elegido era el de fotograbado con tricromía. Se fotografiaba el original, dibujo o pintura con una cámara con filtro, y luego se grababa un clisé o plancha de zinc, uno por cada color. También se utilizaron tintas especiales como la

dorada que solía usarse en los marcos ornamentados que rodeaban la imagen principal.

Precisamente, el tamaño de estas imágenes tuvo tres variantes. Las primeras reproducciones aparecieron dentro de una superficie cuadrada que ocupaba dos tercios de la página, ubicada sobre un fondo pleno. Esto sucedió hasta el número 16 y en este caso se trataba de un papel de mayor gramaje o cartulina sobrepuesta y pegada manualmente, un procedimiento que generalmente era muy costoso.

A partir del número 17 la imagen abandonó el procedimiento anterior y, ya impresa sobre la tapa, ocupó una superficie más bien rectangular que llevaba un borde blanco, enmarcada por un fondo que tenía dos o tres tipos de guardas ilustradas con motivos vegetales. Desde el número 32, en la Navidad de 1913, la imagen ocupó toda la superficie de la cubierta y el nombre-logotipo eliminó la palabra *Magazine*, dejando solo *Mundial*. La última tapa con estas características fue ilustrada por Félix Jobbé Duval (1879-1961), en el número 40 de agosto de 1914, fecha que, en plena Guerra Mundial, marcó el fin de la publicación.

Dentro de esta materialidad hay que destacar que la colección fue pensada para ser encuadrada en diferentes volúmenes; de hecho, la numeración de sus páginas seguía el orden del anterior aun cuando se trataran de números diferentes. Así fue pensada la instancia de almacenamiento, lo que al mismo tiempo provocó que muchas de sus tapas se perdieran al ser encuadradas, ya que a veces se eliminaba no solo la tapa sino también las páginas de publicidad. En líneas generales, luego de la tapa y antes de la contratapa, había un promedio de treinta a cuarenta páginas, numeradas con números romanos, donde aparecía una gran cantidad de avisos publicitarios. Esto debió ser significativo para su financiación ya que era un importante porcentaje de anuncios, sobre todo si consideramos que la revista tenía aproximadamente cien páginas de contenidos.

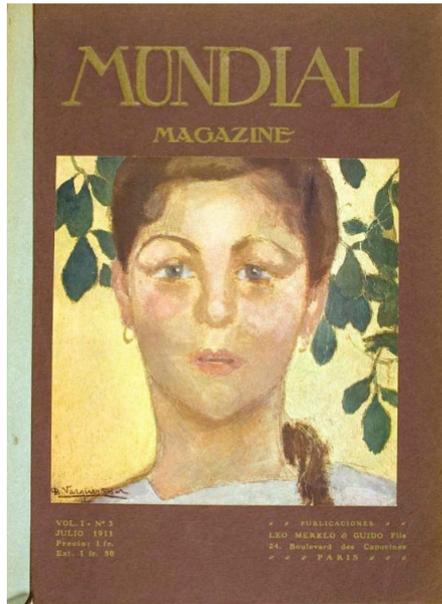
En cuanto a los aspectos artísticos, las tapas de *Mundial* se definieron por su autor, seleccionado especialmente en cada número. Para ello se recurrió a la colaboración de dibujantes, pintores e ilustradores que formaron parte de la comunidad artística de París, ciudad que los legitimaba y en la que, además de franceses, se hallaban artífices italianos, alemanes, españoles e hispanoamericanos. Muchos de ellos habían expuesto en los salones de arte y en prestigiosas galerías de la capital francesa como Georges Petit, además de colaborar en las más importantes publicaciones ilustradas de entonces.

Estos artistas pertenecían a una generación vinculada con los parámetros estéticos del modernismo, el cual se había extendido de manera muy profusa en las artes gráficas, sobre todo en la ilustración de libros, revistas y carteles publicitarios. Precisamente, la mayor parte de las portadas tenía una figura o rostro femenino, en actitudes delicadas, gráciles y sensuales, típicas de la estética modernista. Salvo en seis números (6, 8, 21, 31, 32 y 37), en todas se hallaban representadas mujeres, jóvenes o niñas. Si bien nuestro trabajo no realiza un abordaje desde una perspectiva de género, resulta interesante observar la alta presencia de figuras femeninas en las portadas de *Mundial*, sobre todo teniendo en cuenta el universo de lectoras de *Elegancias*, revista publicada de manera simultánea y también dirigida por Rubén Darío.⁷

La firma del autor de las portadas generalmente aparecía sobre la imagen. Si bien hemos podido relevar el total de las cuarenta tapas distinguiendo gran parte de las firmas, tanto en fuentes digitales como impresas, aún tenemos algunos autores pendientes de identificar, ya que sus nombres no siempre son demasiado legibles.

⁷ Sobre el tema de representaciones femeninas en *Elegancias* y otras publicaciones periódicas cfr. Torres (2014), Oviedo (2014) y Ariza (2017).

Entre los artistas que participaron o figuraron en la ilustración de las tapas de *Mundial* se hallaban Xavier Gosé, Juan Cardona, Daniel Vázquez Díaz, Manuel Orazi, Bruno Gestwicki, Serafino Macchiati, A. García-Mas, Eugène Nicod, Josep María Xiró, Francisco Povo Peiró, Marcial Plaza Ferrand, René H. Pesle, Maurice Quentin de La Tour, Leonardo, Fernando Viscaí, Hermenegildo Anglada Camarasa, Charles Joseph Watelet, Henry Raeburn, Charles de Lesseps, Thomas Gainsborough, Federico Ribas Montenegro (quien apareció con el seudónimo Mirko), Gustave Brisgand, Fabien Fabiano, Camille Prouvost, Jean-Jacques Henner, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Félix Jobbé Duval.



Mundial Magazine, núm. 3, julio de 1911.
Ilustración de tapa: Daniel Vázquez Díaz

Hay que aclarar que algunas de las cubiertas llevaron imágenes de obras pictóricas, no siempre contemporáneas, como por ejemplo: la número 21 de enero de 1913 con el *Retrato de Marie Sophie de Courcillon, Duquesa de Pecquigny, Princesa de Rohan* de Quentin de La Tour; la número 23 de marzo de 1913, donde aparecía un fragmento de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* de Leonardo Da Vinci; la número 22 con *Santa Fabiola* de Henner, pintor francés del siglo XIX (tapa cuya imagen lucía enmarcada como un cuadrito en una de las oficinas de *Mundial*); la número 31 de noviembre de 1913, con el cuadro *L'Enfant en bleu* de Thomas Gainsborough; la número 29, de septiembre de 1913, con el retrato de *Mrs. Urquhart* de Henry Raeburn, pintor del siglo XVIII, estos últimos de la colección de Braun & Cie. En el número 38 de junio de 1914 apareció el retrato de *Mlle. Myriam M.*, pastel que había sido expuesto en el *Salon des Artistes français*, pintado por Camille Prouvost (1874-1950).

La número 39 es interesante porque reproduce un fragmento del cuadro *En familia* del argentino Bernaldo de Quirós, obra adquirida en el Salón Nacional de Artes Plásticas, hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes. Aclaremos que un breve artículo sobre una exposición del pintor argentino patrocinada por el entonces ministro plenipotenciario en París, Enrique Larreta (1873-1961), había aparecido en el número anterior (Sans, 1914: 204). Muchos de los artistas mencionados también participaron en la ilustración de las páginas interiores acompañando diversas secciones.

La primera cubierta en la que apareció el nombre del ilustrador fue la número 11, donde debajo de la reproducción pegada se aclaraba que era un “Dibujo de E. Nicod”, un pintor e ilustrador francés quien poco después de que su tapa fuera publicada, murió combatiendo en la Primera Guerra Mundial, “*pour la France*”, en 1914. Cabe aclarar que, a menudo, la firma del artista podía no verse con claridad debido

a que el corte y el pegado de la cartulina sobrepuesta era un trabajo manual y, a veces al cortar algunos milímetros de más, también se eliminaba parte de la firma.

En agosto de 1912, en el número 16, el nombre del autor de la portada apareció en el sumario; en ese caso fue el chileno Marcial Plaza Ferrand (1876-1948). Estas aclaraciones se sistematizaron a partir de julio de 1913, en el número 27, cuando se comenzó a mencionar en el sumario el título de la imagen y el nombre del artista de esa tapa: “CUBIERTA. Retrato de Mlle. B. por C. J. Watelet. Cuadro expuesto en la exposición de los Artistas Franceses del año actual”, y así continuaron estas menciones hasta el final de la publicación. En el sumario también era habitual anticipar las notas que se publicarían en el número siguiente.

En marzo de 1914, en el número 35, se informaba que el próximo número tendría una “Linda cubierta debida a la hábil mano del conocido pintor Fabiano”; y en el número 36 se anunciaba para el próximo “Una linda portada del notable dibujante Macchiati”. Este tipo de distinción valorativa daba cuenta de la importancia que, tanto el director artístico como Rubén Darío, le conferían al rol estético que cumplía la tapa de *Mundial*. Tanto es así que, en octubre de 1911, la revista *Elegancias* promocionaba un número de *Mundial*, destacando en un anuncio a página completa la imagen de la portada con el epígrafe: “Reproducción de la cubierta del último número de esta elegante publicación [...]” (Los editores, 1911f: 355). Un aviso similar, publicado en el siguiente número, le confería explícitamente el carácter de “artística cubierta” (Los editores, 1911g: 387).

Algunas de ellas fueron destacadas y anunciadas por los editores, tal el caso de la tapa del número 6, que representaba la cabeza de Baco entre

racimos, como símbolo de las vendimias celebradas en esa época. Aquí, los editores sentenciaban: “será quizás una de las más artísticas de la serie [...] Debida al pincel del gran pintor Sr. MACHIATTI”. Pero lo interesante eran las menciones referidas a cuestiones técnicas gráficas: “reproducida maravillosamente por el mismo procedimiento que empleamos para nuestras cubiertas, el más moderno que existe, es la exacta reproducción del original. Un verdadero cuadrito presentado sobre *passe-partout* marrón” (Los editores, 1911d: 476).

En relación con las tapas, una de las personas que le había proporcionado a Darío el nombre de posibles colaboradores fue Pompeyo Gener (1848-1920), gran activista cultural y promotor del vínculo entre la intelectualidad catalana e hispanoamericana. En una carta fechada el 2 de agosto de 1911, Gener le ofrecía a Darío la participación de dos dibujantes:

Mi buen amigo Rubén Darío: Le mando adjuntas dos cartas, una para un dibujante de los llamados modernistas, que tiene un gran talento para hacer portadas y decorar libros, y otra para un pintor colorista y dibujante de gran talento, que ya es conocido en París. El primero es Elías, y el otro Gosé. Este último para las acuarelas de la portada de la Revista puede serles muy útil, como para otros aspectos –véanlos a ambos. (Barón Borrás y Marzo Barón, 2017: 66)

Así fue como Gener le escribió a Xavier Gosé (1876-1915) para anunciarle la nueva propuesta:

Amigo Gosé: Por la presente tengo el honor de ponerle en relación con el ilustre literato y genial poeta hispano americano Rubén Darío que ya conocerá Ud. de nombre. Es director literario de una de las primeras revistas que se publican hoy en París, llamada *Mundial Magazine*. Creo podrán entenderse Ud. para ilustrar escritos o para publicar alguno de

sus notables trabajos artísticos. Se lo recomiendo eficazmente. Sin más, ya sabe cuánto le aprecia y admira su amigo Pompeyo Gener. (Barón Borrás y Marzo Barón, 2017: 66)

Pero, evidentemente Merelo ya había tenido en cuenta a Gosé, puesto que además de que la fecha de la carta es posterior a la salida del primer número, Gosé ya había trabajado para *Gustos y Gestos*. Al mismo tiempo, el nombre de este artista catalán había sido anticipado por Alejandro Sux en febrero de 1911: “[...] sé también que la carátula del primer número saldrá del reputado pincel de un hijo de Cataluña, el exquisito y delicado Gosé” (Sux, 1911). En *Mundial*, este ilustrador trabajó a lo largo de los años 1911 y 1912 con numerosos dibujos para el interior y con la realización de tres portadas: la del lanzamiento de mayo de 1911, donde representaba a una joven mujer luciendo sombrero sentada bajo un naranjo y leyendo un libro de cubiertas verde; la correspondiente al número especial de Navidad de 1911, donde representó una composición geométrica sencilla bicolor marrón y beige inspirada en motivos vegetales; y la portada del número 13, en mayo de 1912, donde aparecía una joven de vestido estampado, con sombrero y lazo azul, portando una canasta de flores, que incluso se había anunciado en el número 12 de abril de 1912: “Artística cubierta debida á la hábil mano del gran artista Xavier GOSÉ”.

Sin duda, este ilustrador fue uno de los más destacados, no solo por las portadas sino también por los trabajos de su interior. La propia revista reconocía el mérito del catalán con una extensa nota de cinco páginas:

Uno de nuestros colaboradores, quizás el más notable, Xavier Gosé, acaba de obtener un éxito ruidoso con motivo de sus últimas exposiciones en las Galerías Dalmau de Barcelona, y Georges Petit, de París. Con este motivo publicamos el siguiente artículo que nuestros lectores leerán con interés. (Carpócrates, 1912: 243-247)



Mundial Magazine, núm. 3, julio de 1911. Ilustración de página 256: Xavier Gosé

Incluso en el número 2 se anunciaba la presentación de un cartel decorativo de *Mundial* en siete colores y oro debido al artista español Xavier Gosé. El aviso especificaba las dimensiones, 74 centímetros de alto por 52 de ancho, y aclaraba que estaba preparado para que pueda ser fijado a la pared formando cuadro; costaba 5 francos y se enviaba embalado en un tubo de iguales medidas. Este tipo de acciones dan cuenta de la presencia que tenían las imágenes de *Mundial* tornando su sentido y funcionalidad en algo que podía ser utilizado de manera decorativa.

El nombre de Gosé también se había destacado en *Elegancias*, revista referenciada por los propios editores de *Mundial* como modelo de presentación por la nitidez de sus grabados, por la perfección de la impresión y por su papel *couché* de primer orden. Allí anunciaban: “Elegancias, acaba de publicar dos números especiales que aconsejamos a nuestros lectores se procuren. Un número sobre el Grand Prix, cuya cubierta es debida al notable artista Gosé [...]” (Los editores, 1911c: 449).

Otra de las figuras que Gener recomendó a Darío hacia las mismas fechas fue Hermenegildo Anglada Camarasa (1872-1959):

Adjunta mando a V. otra carta de presentación para otro artista notable, Dn. Hermes Anglada. No sé la dirección, pero como ha expuesto en el salón, y tiene premios, y ha hecho exposiciones brillantes en la sala Georges Petit, fácil les será informarse de su domicilio. Cuando yo llegue a París ya les presentaré personalmente. (Borrás y Marzo Barón, 2017: 68)

Evidentemente, escritor y pintor pronto tuvieron una relación fluida. El 13 de noviembre de 1913 Darío le escribía a Julio Piquet acerca de una indisposición producida “[...] por un arroz de Anglada, el célebre pintor de París” (Jirón Terán y Arellano, 2002: 383) en Mallorca, anécdota que daba cuenta del vínculo entre ambos.

La primera tapa con la que colaboró Anglada Camarasa fue publicada en junio de 1913 y, la segunda, en el número 28 de agosto de ese año, con una mujer como protagonista de la composición: *Retrato de la Sta. Sonia de Klamery*, el cual reproducía un óleo sobre tela cuyas medidas eran 188 x 126 cm, actualmente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de España. Cabe aclarar que en ese mismo número había aparecido un artículo titulado “La mujer en el arte de H. Anglada Camarasa” (ATL, 1913: 1).

Gener, además de ofrecer su intermediación para contactar a Darío con otros artistas como José M. Sert, Ramón Casas o Pascual Monturiol, se ofreció él mismo para que el nicaragüense lo admitiera como colaborador. Ante este pedido, el 14 de junio de 1911 Darío le respondía: “Mi distinguido y siempre recordado amigo [...]. Todo lo que me envíe será aceptado con tal de que sea ilustrable [...]. Hoy mismo hablaré con la administración para arreglar el asunto pago” (Barón Borrás y Marzo Barón, 2017: 65). La serie de cartas entre ambos muestran la red de relaciones que se tejió entre los artistas catalanes y el director de *Mundial*.

Manuel Orazi (1860-1934) fue otro de los artistas que realizaron tapas e ilustraciones en el interior de la revista. Nacido en Roma, este pintor, ilustrador, afichista y escenógrafo realizó dos portadas: la número 4, de agosto de 1911, donde aparecía una joven con sombrero junto a un perro, y la número 20 de diciembre de 1912, con una figura femenina sosteniendo en sus brazos un niño con un halo sobre su pequeña cabeza.

También el vigués Federico Ribas Montenegro (1890-1952), quien a veces firmaba bajo el seudónimo “Mirko”, realizó tapas de *Mundial*, entre ellas la primera cubierta cuya imagen abarcaba toda la página, publicada en el número 32 de diciembre de 1913. Allí aparecían los Reyes Magos, sobre un camello y un caballo blanco, y dos hombres ofreciendo bandejas con frutas y cántaros lujosamente decorados. También realizó la cubierta de febrero de 1914, donde se representaba al carnaval. Ribas había comenzado a trabajar en *Mundial* luego de ser convocado por Antonio Linares. Evocando aquellos años con nostalgia, el ilustrador vigués elogiaba el rol de Darío y lamentaba el final de la publicación marcado por el comienzo de la Primera Guerra Mundial (Torres Carbajo, 2015).

Un recorrido interior: las páginas de *Mundial*

Según sus directores, la característica de *Mundial* era la ilustración gráfica. Por eso las decisiones sobre el diseño y la ornamentación de cada una de sus páginas tuvieron coherencia con las propuestas adoptadas para las tapas, tomando a la revista en un sentido estético integral.

Ya en los comienzos de la publicación, los editores se dirigieron a sus potenciales colaboradores anunciando que recibirían “con gusto y contra remuneración”, dibujos, caricaturas, croquis e ilustraciones de cualquier punto de la América. Es decir, se tenían en cuenta tres factores: por un lado, la amplia variedad tipológica de la obra; por otro, los remitentes debían ser de América, aunque dentro de los colaboradores fijos de la revista también los había franceses o colegas de la “madre Patria”; por último, los temas a los cuales se refirieran esos trabajos debían ser de interés para los americanos. Por otra parte, el hecho de que fueran remunerados indica, además del compromiso asumido por la revista, el grado de profesionalización de los artistas no solo en la Producción de *Mundial* sino en aquellos dibujantes que enviaban los trabajos.

En general los originales provenían de París, Barcelona, Madrid y eventualmente de algún colaborador hispanoamericano aunque por esos años su lugar de residencia se hallara en alguna ciudad europea. Gran parte del personal ya tenía experiencia en el diseño de carteles, avisos publicitarios e ilustraciones para revistas contemporáneas. Muchos de los artistas que participaban en las portadas también lo hacían para el interior ilustrando diferentes discursos textuales: novelas, cuentos, poesías, artículos de interés, notas generales o secciones fijas.

La puesta en página generalmente llevaba el título de la nota con una tipografía destacada enmarcado por frisos, orlas o viñetas, y letras capitales en el comienzo del texto. En líneas generales, el contenido se dividía en dos columnas, aunque también podía ser de una sola columna ancha, sobre todo si se trataba de una obra literaria, poesía o cuento, intercalando ilustraciones que adaptaban su tamaño a las columnas o viceversa.

Las imágenes que acompañaban las secciones podían ser en blanco y negro, monocromas con algún matiz de color o bicromáticas. También las hubo a tres colores, pero fueron escasas y limitadas a determinados textos, y, en este caso, esa condición solía aclararse en el sumario. A menudo los dibujos o las fotografías que acompañaban los artículos también iban enmarcados en orlas o viñetas realizadas por un dibujante del *staff*, que incluso podía llegar a firmar la orla, tal el caso de Eugène Nicod, quien lo hizo en reiteradas oportunidades.

Los dibujantes o ilustradores tenían asignada una sección y sus trabajos se repetían en los números sucesivos, aunque a lo largo de la publicación también aparecieron colaboradores que figurarían solo ocasionalmente. Al igual que en las tapas, los nombres de quienes ilustraron el interior de la revista aparecían entre paréntesis en el sumario de cada número, acompañando el de quien había escrito ese artículo, cuento o poesía, aunque esto no siempre contemplaba a la totalidad de los que finalmente terminarían ilustrando las páginas de esos ejemplares. El único artista que figuró de manera explícita en el primer número fue el mexicano Roberto Montenegro (1881-1968). Fue a partir del segundo número cuando los nombres de los ilustradores comenzaron a mencionarse en el sumario. Allí aparecieron Gosé, Orazi, Nicod y Hemmings. Este hecho es significativo, ya que aún muy avanzado el siglo XX no siempre se mencionaban los nombres de los artistas en los índices.

El sumario tenía un tipo de guarda con motivos vegetales, donde parecía esconderse la firma del ilustrador entre su trama y textura, motivo que fue simplificándose a partir del número 21. También era habitual que el nombre del ilustrador se aclarara en la página debajo del título del artículo, novela, cuento o poesía ilustrado. Ya en diciembre de 1913 el sumario incluyó prácticamente a todos los que habían participado en ese número. Creemos que el criterio adoptado en un principio no estuvo tan sistematizado, y que con el correr de la publicación se fijaron los nombres de aquellos ilustradores más importantes de entonces. Cabe aclarar que cuando el artículo incluía fotografías, en el mismo sumario aparecía las palabras “con ilustraciones fotográficas”, o bien “reproducciones de obras de arte” o de “estampas antiguas”, lo cual indica, por un lado, la necesidad de aclarar que en ese caso no se trataba de ilustradores, y, por el otro, la importancia que tuvieron las imágenes, cualquiera haya sido la técnica de su realización.⁸

La página firmada por “Los editores” se establecía a partir de un lenguaje coloquial que interpelaba directamente al público. Sus palabras resaltaban las cualidades técnicas, artísticas y literarias de la producción de *Mundial*. En relación con este tema es interesante señalar la extensa descripción que los editores hicieron en el número de Navidad en diciembre de 1911. Se referían a cuestiones técnicas y estéticas vinculadas a las ilustraciones y sus colaboradores. En primer lugar, destacaron la cantidad de trabajos escritos que habían recibido y que, a pesar de las dificultades que había implicado hacer llegar originales desde América, lo importante redundaba en “la satisfacción y entusiasmo que tenía el público”(Los editores, 1911h:100).

⁸ Sobre el tema de las fotografías e imágenes en *Mundial Magazine*, cfr. los trabajos de Alejandra Torres mencionados en nuestra bibliografía.

Esto es significativo porque el procedimiento luego de recibirlos era darlos a ilustrar a aquellos artistas que mejor se compenetraran con el carácter del autor, pasarlo al grabado empleando los medios de reproducción más modernos, “haciendo todos los días ensayos de color hasta llegar al resultado esperado, luego *la mise en page*, y por último, la impresión, que tan gran importancia tiene en la edición moderna”. A partir de estas palabras quedaba claro el rol significativo que tuvo el contexto de producción en la revista.

Siguiendo con las cuestiones técnicas, que obviamente los editores elegían compartir con su público, asumiendo que ese lector moderno podía comprender y valorar las técnicas que se empleaban en la impresión de *Mundial*, añadían detalles aún más específicos: hablaban de la combinación de los tonos y de las diferentes clases de papel *couché* y mate que habían tenido que buscar y encontrar. Con todo ello, inferían que el público se “daría cuenta aproximada” de lo que representaba a nivel cualitativo el número en cuestión. En este punto era evidente que los editores subrayaban la materialidad de la revista: hablaban del papel, de su calidad y de los profesionales técnicos involucrados.

En ese número de 1911 también fue muy explícita la referencia directa sobre los nombres propios de los ilustradores que venían trabajando en el magazine. Luego de referirse a la calidad técnica y artística, los editores mencionaban a sus colaboradores más directos: “Es verdad que hemos estado admirablemente secundados por escritores, artistas, grabadores, impresores y fabricantes de papel”. Así se referían a Gosé:

El genial Gosé nos presenta el primer suplemento que, en verdad, es digno de su nombre. Gosé obtiene en estos momentos un gran éxito muy merecido en París, y nos consideramos muy satisfechos si en algo hemos podido nosotros contribuir á ello. (Los editores, 1911h: 100)

Continuaban con Basté, Vázquez-Díaz y Castellucci, quienes, según los editores, “con sus lindas ilustraciones en colores” habían contribuido poderosamente al éxito. Basté había hecho su primera aparición en el número de septiembre de 1911 ilustrando “Una noche de perros”, cuento firmado por Lady Mayfair, y prácticamente intervino en el resto de los números publicados, incluyendo el último (40) ilustrando una novela de Cristóbal Castro. Este ilustrador francés a veces firmaba con su inicial y apellido, y otras con un monograma “JB”.

Al mencionar a Ángel Díaz Huertas (1866-1937), se referían a él como “el mejor ilustrador español actual”, quien recientemente había enviado desde Sevilla una serie de ilustraciones vinculadas a la Pachamama. Los editores continuaban refiriéndose personalmente a otros ilustradores que habían colaborado en ese número:

¿Qué hemos de decir del conocidísimo Simont? Su suplemento en colores ‘Bajo el Gui’ es una de las mejores páginas de *Mundial*. Xaudaró, espiritual y cómico, nos da la nota alegre con un suplemento en color, y Xiró, Le Coultre, Nicod, etc., completan el resultado artístico del número.

También mencionaban a Orazi y Parys, “dos ilustradores apreciadísimos” de sus lectores, quienes presentaban también “muy lindas ilustraciones en colores y en negro”. Sobre el primero señalaban: “De Orazi hubiéramos querido dar algo en color, pero la falta material de tiempo nos lo ha impedido. Sus ilustraciones del Capitán Proteo han tenido mucho éxito” (Los editores, 1911h: 100). Cuando en el número 5 anunciaron la publicación de esa novela histórica de aventuras escrita especialmente para *Mundial* por el “celebrado literato y sociólogo Pompeyo Gener”, aclaraban que las ilustraciones serían realizadas por “el conocido pintor Sr. Orazi, de cuyo talento, las páginas de *Mundial* contienen pruebas” (Los editores, 1911d: 476). Allí Orazi realizaría imágenes de carácter narrativo que acompañaban el texto de Gener.

El primer capítulo se publicó en el número de noviembre de 1911, mencionando su nombre, pero comenzando con una xilografía de Castellucci a manera de carátula. Esta interpelación constante al lector de *Mundial*, insistiendo en la calidad de sus colaboradores artísticos, da cuenta del grado de importancia que los directores otorgaban a los aspectos visuales.

Otro de los nombres destacados fue el del catalán Juan Cardona (1877-1958), de quien también se mencionaban sus obras como artista:

Aunque se trata de un colaborador habitual nuestro, no hemos dudado un instante en dedicar estas páginas á Juan Cardona, en el momento en que una Exposición de sus obras se celebra con gran éxito en Barcelona. Nuestros lectores se alegrarán de conocer, por medio de este artículo, algunos detalles de este interesante artista que, con su talento y su modestia, ha conquistado un nombre famoso. (Los editores, 1912: 509)

Aludir a muestras en las que intervenían figuras de su plantel era habitual; similares menciones se realizaron con otras exposiciones como las de Vázquez Díaz o Viscaí, entre otros. Distinguir esta faceta redundaba directamente en el prestigio, no solo de sus colaboradores como tal sino en la calidad de la revista en general.

Los editores también se refirieron al número de Navidad de *Elegancias* como “digno *pendant* con el de *Mundial*” destacando el color y el mayor número de páginas.⁹ Al mismo tiempo advertían: “Os recomendamos su adquisición hoy mismo, antes que la edición se agote. No la reimprimiremos porque los gastos son considerables” (Los editores, 1911h: 100).

⁹ Sobre la revista *Elegancias*, *cfr.* Torres (2017).

Sin duda el contexto de producción fue reiteradamente mencionado a través de un lenguaje que apelaba a un diálogo directo con su público; en ese caso, resaltaban la alta calidad de sus publicaciones a través de cuestiones técnicas inherentes a la impresión, que incluían costos y plazos. Además, si se tenían que disculpar porque no había aparecido algo anunciado previamente, ellos se justificaban explicando que el éxito de la revista radicaba en la mayor preparación previa. Según los editores, su intención consistía en mejorar incesantemente sus publicaciones, haciendo de ellas una “verdadera necesidad” para el público.

Las páginas del primer número de *Mundial* fueron acompañadas mayormente por fotografías. Sólo cuatro secciones o artículos llevaron ilustraciones. Allí se publicó una de las primeras obras literarias de Enrique Larreta, *Artemis*, breve relato de temática clásica, cuyo texto completo abarcó diez páginas, con cuatro ilustraciones de diversos tamaños, que no tenían ni firma ni aclaración de quien había sido su autor.

También había un poema escrito por Leopoldo Lugones, “Mensaje [sic] a Rubén Darío”, que abarcaba dos páginas y estaba enmarcado con una ilustración de carácter simbolista, sin firma reconocible, solo una especie de inicial “G”, que se repetía en espejo en la página opuesta.

Otro artículo titulado “Notículas” escrito por Rufino Blanco Fombona llevaba dos ilustraciones firmadas con un monograma “AP” ilustrado. El único ilustrador cuya autoría figuró de manera explícita, como ya anticipamos, fue Roberto Montenegro. Su nombre aparecía destacado no solo en el sumario sino también en el título de la página 3: “Dos estrofas de Rubén Darío y un dibujo de Montenegro”. Como dupla consolidada, la imagen exhibía no solo el trabajo del artista sino también la impronta manuscrita del propio Darío en estas dos estrofas referidas a la vida y a la muerte.

La obra del artista mexicano se caracterizó por la elegancia y la belleza idealizada de sus personajes femeninos, próximos al lenguaje del *art nouveau* y del simbolismo. Montenegro conocía el trabajo de Aubrey Beardsley y es evidente que la impronta del artista inglés tuvo su incidencia en los dibujos de tinte modernista que el mexicano realizó en aquellos años: línea estilizada, trazos sintéticos, ausencia de volumen y énfasis en lo ornamental. Las propias páginas de *Mundial* se referirían a él como un notable y exquisito artista. Para Alejandro Sux, autor de la nota, la gran imaginación de Montenegro creaba extraordinarias escenas simbólicas. Dando cuenta de su relación personal, Sux agregaba:

Todavía no he visto á Montenegro en París, y sólo sé de su labor en Méjico, por unas fotografías que el Sr. Merelo acaba de poner en mis manos y que publicará con estas líneas. Por tal motivo me abstendré de hablar de otro Montenegro, como no sea aquel que conocí en un hotel de la *rué* Notre Dame des Victoires recién llegado de Madrid, de donde traía verbosidad y entusiasmo, y con esto una carpeta llena de dibujos exquisitos, que luego publicó en álbum, con el éxito que labor tan consciente y pura merecía. (Sux, 1912: 361)

Con una mirada crítica acerca de los movimientos de vanguardia, Sux valoraba el trabajo de Montenegro sentenciando:

Verdad es que extraña, y más verdad aún, que satisface y tonifica, encontrar en estos tiempos de futurismos y cubistas un hijo de nuestras tierras de América que, despreciando el fácil éxito presente de los que se dedican á asombrar buenas gentes, tiene el tesón necesario para abrir su camino á manos limpias, sin acudir á trampolines ni garrochas para saltar por sobre la vulgaridad y esnobismo de la hora presente. (1912: 361)

Esa asociación o especie de dupla artística-literaria que Montenegro tuvo con Darío también pudo verse en una nota publicada poco después de la muerte del nicaragüense en la revista porteña *Augusta*. Allí, Fernán Félix de Amador se refería a la obra del artista mexicano incluyéndola dentro de la ilustración moderna, asociando directamente ese carácter con el de la ilustración literaria. En una referencia directa a Rubén Darío y al vínculo que unía a escritor y artista, el cronista agregaba:

Siguiendo este inicial concepto, el arte novísimo [...] de Roberto Montenegro, corresponde a la innovación poética de Rubén Darío. Así como este “raro”, no era el poeta de América, según el justo decir de J. Enrique Rodó, Montenegro, su ilustrador más comprensivo, no es tampoco el dibujante de estas tierras occidentales en las que el sol se acuesta. Su filiación espiritual, está como en Darío, más allá del Atlántico [...] Por eso la distinción ritual de su dibujo interpretativo, lleno de rítmicas insinuaciones, sorprende y desconcierta en el álbum de América, si no lo pudiéramos asociar al verso rubendariano. Me complazco en el símil, con más razón, cuanto el mismo Darío acostumbraba señalarlo. (Amador, 1918: 110)

El cronista reforzaba esta asociación citando las propias palabras del nicaragüense: “Dedicatoria hemos visto del poeta al dibujante, que prueba este aserto. ‘Para Roberto Montenegro que pinta como yo escribo, puesto que yo escribo lo que él pinta’”. Según Amador, el arte del mexicano podía clasificarse como “el arte marginal del poema” puesto que su trabajo era profundamente literario y cargado de símbolos. Y agregaba: “Así como Aubrey Beardsley, fue necesario complemento de la obra de Oscar Wilde, Montenegro es el insustituible comentarista de Rubén Darío” (1918: 111).

El trabajo de Darío en *Mundial* también estuvo asociado a otros nombres. Entre los que ilustraron sus poesías o artículos se destacó Basté, con cuatro participaciones. También Ribas, Gosé, Parys, Viscaí y Falgas. Todos ellos intervinieron en la ilustración de trabajos del nicaragüense.

Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) fue otra de las figuras que formó parte de esos binomios con el director de *Mundial*. Este artista español también había realizado dos de las portadas y numerosas estampas en el interior, entre ellas la del número 6 ilustrando “Los congelados”, de Amado Nervo. Allí, su nombre no aparecía en el sumario, lo cual quiere decir que, para esta época, o bien Vázquez Díaz no era suficientemente considerado, o bien eran decisiones que se tomaban según la marcha o luego del cierre del pliego, o simplemente se trataba de un error, puesto que el poema llevaba solo dos dibujos del español, y no dos fotografías como anunciaba el sumario.

Hay que recordar que Leo Merelo ya había trabajado con Vázquez Díaz en *Gustos y Gestos* en una sección donde el pintor realizó estudios de cabezas de mujeres de diferentes países. Precisamente fue en la sección “Cabezas” de *Mundial* donde su trabajo junto a Darío tuvo la mayor cantidad de participaciones. Se trataba de una sección fija de la revista que presentaba un conjunto de notas dedicadas a figuras del ámbito cultural o político del mundo hispanoamericano acompañada por un retrato a lápiz de un ilustrador. Todos los artículos de “Cabezas” fueron escritos por Rubén Darío, salvo el dedicado a su propia persona que lo escribió Gómez Carrillo.

En estas páginas Darío realizaba un trabajo personalizado no solo con el texto sino también con la ilustración que allí figuraba (Torres, 2014). En una entrevista realizada en 1967, el pintor relataba la manera en cómo se habían conocido:

Conocí a Rubén Darío en 1910, en la casa parisiense de Enrique Gómez Carrillo. [...] La casa de Gómez Carrillo era un lugar en que se daban cita las figuras de las letras hispanoamericanas y españolas. Allí conocí a Rubén [...] meses más tarde me llamó para ofrecerme una colaboración fija en *Mundial Magazine* [en la que] en cada número debía publicarse una cabeza de algún personaje representativo con una semblanza escrita por el propio Rubén. Dibujé las cabezas de Lugones, Amado Nervo, Larreta, del general Reyes, de García Calderón, Manuel Ugarte, Enrique Rodó, Marcos Avellaneda, hasta que hice la cabeza de Rubén Darío. (Nota de la redacción, *ABC*, 1967: 31)

En total aparecieron veintiuna figuras de la cultura iberoamericana. Con respecto a esta cifra existe una diferencia con lo relevado por Alejandra Torres (2014) quien señala un total de diecisiete nombres. En relación con este punto, podemos aclarar que en el sumario no siempre aparecía el título de la sección “Cabezas”, pese a que en el cuerpo de la revista sí figuraba este nombre acompañando al del protagonista de la nota escrita por Darío. De las veintiuna figuras que aparecieron en los sumarios, el nombre de la sección “Cabezas” se omitió en cuatro ocasiones (R. Rojas, J. Zorrilla de San Martín, M. Lainez y E. Garzón) pero, salvo en una, sí figuró en la nota respectiva, acompañando al nombre de esas personalidades. La única excepción fue la de Garzón, escrita por Darío en el número 13 y publicada en mayo de 1913, que no llevó el título “Cabezas” ni en la nota ni en el sumario; no obstante, consideramos que por su estilo, corresponde a esta misma sección.

La primera en aparecer en esta sección “Cabezas” estuvo dedicada a Leopoldo Lugones, publicada en noviembre de 1911; luego le siguieron las dedicadas a José Enrique Rodó, Manuel Ugarte, Alfonso XIII, Francisco García Calderón, Eugenio Garzón, Enrique Gómez Carrillo, Rafael Reyes, Rubén Darío, Ángel Zárraga, Ricardo Rojas, Juan

Zorrilla de San Martín, Amado Nervo, Manuel Lainez, José Pedro Ramírez, Graça Aranha, Alberto del Solar, Federico Gamboa, Santiago Rusiñol, Fray Crescente Errázuriz y Enrique Rodríguez Larreta, que fue la última en publicarse en 1914. Precisamente el artículo dedicado a Larreta apareció en el número 38 de junio de 1914, aunque ya estaba previsto desde 1913, como se desprende de la carta de Darío a Julio Piquet, datada el 11 de diciembre de 1913: “Ahora me piden ‘cabezas’ que faltan. Si viese a [Charles] Lesca, dígamele que irán tres: Larreta, Piquet, Baroja”, escribía Darío desde Mallorca a Piquet (Jirón Terán y Arellano, 2002: 388).

Vázquez Díaz realizó la ilustración para todas esas “Cabezas”, salvo la de Eugenio Garzón, que reproducía un retrato realizado por Enrique Larreta; la de Ángel Zárraga, ilustrada por Diego M. Rivera y las de Lainez y Gamboa que fueron dibujadas por René H. Pesle.

Aquellas notas que aparecieron en la sección “Cabezas” acabarían integrando un libro sin imágenes publicado en Buenos Aires por Ediciones Mínimas en 1916, luego de la muerte de Darío. Un ejemplo similar sucedió con la publicación de *Voces de gesta*, que se anunciaba en *Mundial* como “tragedia en tres jornadas, inédita de Ramón del Valle Inclán”, la cual fue ilustrada por Orazi a lo largo de los tres números en los que se presentó y que en mayo de 1912 se publicaría en Madrid en una cuidada edición, impresa a dos tintas con xilografías realizadas por Aurelio Arteta, Julio Romero de Torres y Anselmo Miguel Nieto, y pequeñas ilustraciones de Ricardo Baroja, Ángel Vivanco, Rafael de Penagos y José Moya.

A lo largo de los cuarenta números publicados, además de los artistas o ilustradores mencionados, también tuvieron una participación en las páginas de *Mundial* otros colaboradores como Juan Emilio Hernández Giró, artista cubano (1882-1953); Marcel Lecoultre,

ilustrador francés (1867-1942); Théophile Alexandre Steinlen, pintor y litógrafo francés (1859-1923); Dr. Atl, pseudónimo del pintor y escritor mexicano Gerardo Murillo Cornado (1875-1964); Pere Torné Esquiús, artista catalán (1879-1936); Luís García Falgás diseñador gráfico, cartelista y grabador valenciano (1882-1969); Yves Marevéry, diseñador francés (1888-1914); René H. Pesle, Carlos C. Wiedner, Syrový, Gutiérrez Larraya, Lambrecht; Nicollet Montis, Mogano, y A. de Parys, entre otros.

En agosto de 1914, como era habitual, se anunciaron diversas notas, poesías y artículos que se publicarían en el número siguiente, los cuales irían acompañados por “dibujos de los mejores artistas”. Ni los textos, ni las imágenes llegarían a publicarse. La guerra había comenzado.

Conclusión

La aproximación al estudio de *Mundial Magazine* nos ha permitido ver de qué manera, aquello que se puso en juego para la producción concreta de sus tapas y páginas, tuvo como fin convertir a la revista en un objeto estético-artístico.

Las respuestas a nuestras preguntas iniciales completaron parte del recorrido en tanto pudimos determinar quiénes fueron sus principales ilustradores, redescubriendo o poniendo en valor nombres de artistas-dibujantes que no habían sido considerados hasta el presente. Entre estos nombres debemos incluir especialmente a Leopoldo Merelo, el director artístico, figura que tuvo un rol sumamente destacado en el diseño gráfico de la publicación y sobre la cual existe escasa o nula bibliografía. Los lazos profesionales o de amistad que tuvo con artistas y periodistas en las distintas etapas de su carrera quedaron

plasmados en las páginas de *Mundial*. Merelo, junto a Rubén Darío, a través de sus vínculos o decisiones personales, eligieron colaboradores cuyo renombre operaba como aval de excelencia.

Eran artistas que habían participado de exposiciones internacionales y que tenían una activa presencia en los salones de arte y galerías de París, además de un amplio trabajo en las más prestigiosas publicaciones ilustradas, no solo francesas sino también alemanas y españolas. Al mismo tiempo, su punto de encuentro en la capital gala legitimaba aún más su actuación dentro del campo artístico de entonces.

A través de sus páginas se generaron interconexiones que ligaron a los protagonistas de aquellos trabajos por encargo con aquellas otras obras que merecían un lugar en los salones parisinos. *Mundial* fue una revista que se imprimía en París pero que reunió los vínculos intelectuales integrado por colaboradores literarios y artísticos del otro lado del Atlántico. Colaboraciones a distancia de aquellos otros que, sin ser franceses, habían desarrollado su trabajo artístico, de diseño y de ilustración enviando sus obras o viajando desde España, América o países cercanos, trabajando para revistas contemporáneas afines al modernismo. Sus colaboradores tuvieron en París a la ciudad que los unía; todos vivieron una etapa parisina. Algunos eran consagrados o lo serían.

En nuestra pesquisa nos acercamos a la concepción visual que definió la producción general de *Mundial*, sumando así aportes acerca de la estética de la revista. La importancia de lo esbozado hasta aquí radica en que la conjunción de portadas y páginas permitieron contrastar el propósito original que se explicitó en el primer número. Si el objetivo de Darío y de los editores era precisamente convertir a *Mundial* en un instrumento de difusión de una nueva estética y en una “obra de cultura”, sin rival por su presentación y por el talento de sus dibujantes,

estaba claro que el éxito de la empresa estaría asegurado si esta perfección se lograba desde la primera página.

La concepción del proyecto de *Mundial* fue definida por su interés de presentarse ante el público como un objeto que, además de su calidad literaria, fuera un objeto excelso en cuanto a calidad artística. Sus aspectos estéticos y técnico-gráficos, junto con los colaboradores que allí participaron, fueron constantemente destacados.

La imagen pública que *Mundial* propuso para sí fue la de ser considerada una revista artística en la que la visualidad jugó un rol preponderante. El diseño, la ornamentación, la tipografía, las ilustraciones y la calidad de impresión fueron elementos considerados tan importantes como el de sus textos.

Mundial se planteó ante sí misma y ante su público en términos visuales. El rol que cumplieron tanto el director artístico como el literario, en un trabajo retroalimentado permanentemente, fue definir que los textos, cualquiera fuese su formato o temática, debían ser ilustrados, ya sea mediante fotografías o por los trabajos de estos artistas. Es decir, la prioridad o condición *sine qua non* fue que cualquier escrito que se recibiera debía ser ilustrable. En una palabra, no se concebía a uno sin el otro.

Todo ello confluyó en un discurso textual y visual que fue parte del proyecto intelectual propuesto desde el inicio, proyecto en el que el valor artístico, gráfico y literario tuvo un peso específico muy significativo. Es decir, fue clara la articulación que existió entre el discurso verbal y las formas iconográficas. Esta conjunción de textos enriquecidos con la abundancia de material ilustrado convirtió a la revista en un objeto estético.

La autorreferencia explícita sobre cuestiones técnico-gráficas del contexto de publicación, edición y producción estuvo presente a través del diálogo que los editores establecieron con sus lectores, utilizando las páginas como soporte de comunicación permanente, estableciendo con sus interlocutores un lenguaje que podía ser plenamente entendido dada su condición de lectores modernos. Referencias a costos, calidad de fotograbados, tipos de papel, tiempos de impresión y prestigio de sus colaboradores, fueron ampliamente mencionadas y compartidas con su público. Exaltar estas condiciones era una manera de mostrar el valor diferencial que *Mundial* podía ofrecer a sus lectores.

Las tapas y páginas de *Mundial* fueron el resultado de un conjunto de decisiones tomadas en base a un proyecto intelectual que privilegió, además de la calidad de sus colaboradores literarios, la calidad artística y gráfica de la revista. Para ello la garantía estaba puesta en la dedicación técnica de una impresión a color, destacada visualmente, que priorizaba la imagen y el nombre de prestigiosos pintores o ilustradores.



Bibliografía

- » Anaya, J. P. (1907). Bellas Artes. Exposición de caricaturas. *El País*, núm. 7392, 31 de octubre.
- » Ariza, J. (2017). *Imagen impresa e historia de las mujeres. Representaciones femeninas en la prensa periódica ilustrada de Buenos Aires a comienzos del siglo XX (1910-1930)*. Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En línea: <<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/9994>>.
- » Artundo, P. (2010). Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas. *IX Congreso Argentino de Hispanistas "El Hispanismo ante el Bicentenario"*, 27-30 de abril. La Plata. En línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf>.
- » Barón Borrás, E. y Marzo Barón, C. (2017). El papel de Pompeu Gener como promotor y activista cultural a través de la revista internacional *Mundial Magazine (1911-1914)* de Rubén Darío. *Emblecat*, núm. 6, pp. 59-76. En línea: <<http://www.raco.cat/index.php/EMBLECAT/article/view/322196/412819>>.
- » Jirón Terán, J. y Arellano, J. E. (comps.) (2002). *Cartas desconocidas de Rubén Darío 1882-1916*. Managua, Colección Cultural de Centro América. En línea: <<https://www.enriquebolanos.org/libro/Cartas-Desconocidas-de-Rub%C3%A9n-Dar%C3%ADo.-Jos%C3%A9-Jir%C3%B3n-Ter%C3%A1n;-Julio-Valle-Castillo-y-Jorge-Eduardo-Arellano>>.
- » Louis, A. (2014). Las revistas literarias como objeto de estudio. Ehrlicher, H. y Rißler-Pipka, N. (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen, Shaker Verlag. En línea: <<https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>>.

- » Malosetti Costa, L. y Baldasarre, M. I. (2013). Enclave hispanoamericano (o en clave latinoamericana): el arte y los artistas en *Mundial magazine* de Rubén Darío. Malosetti Costa, L. y Gené, M., *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, pp. 197-227. Buenos Aires, Edhasa.
- » Oviedo, R. (2014). Vestir la desnudez. Moda y modernismo migrantes. La 'femme fatale' y el dandi. *Mundial, Elegancias e Historia de un sobretodo*. *Oltreoceano*, núm. 8, pp. 147-163. En línea: <<https://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano/article/view/587>>.
- » Pineda Franco, A. (2016). Rubén Darío ante los retos tecnológicos del siglo veinte: una lectura del *Mundial Magazine* (1911-1914). *Zama*, número extraordinario Rubén Darío, pp. 107-123. En línea: <<http://revis-tascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/viewFile/3411/3136>>.
- » Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970*. *Cahiers du CRICCAL*, núm. 9-10, pp. 9-16.
- » Steimberg, O. y Traversa, O. (2009). Las tapas de semanarios del siglo XX. *Figuraciones*, núm. 5. En línea: <<http://revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/index.php?idn=5&arch=1>>.
- » Torres, A. (2014). Leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de revistas ilustradas. Ehrlicher, H. y Rißler-Pipka, N. (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen, Shaker Verlag. En línea: <<https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/alejandra-torres-leer-y-mirar-la-apuesta-de-ruben-dario-como-director-de-revistas>>.
- » Torres, A. (2017). Rubén Darío: la fotografía y el arte (en la revista ilustrada *Elegancias*). *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 33, pp. 97-110.
- » Torres Carbajo, F. (2015, 12 de junio). Federico Ribas Montenegro (1890-1952), un genial ilustrador vigués. *Vigo.é*. En línea: <<https://www>>.

vigo.es/vigo/mas-vigo/federico-ribas-montenegro-1890-1952-un-ge-nial-ilustrador-vigues/>.

Bibliografía de consulta

- » AA. VV. (2016). Extraordinario Rubén Darío. *Zama*, pp. 5-338. En línea: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/issue/view/300>>.
- » AA. VV. (2016). Número especial: Rubén Darío, la sutura de los mundos. Homenaje a cien años de su muerte (1916-2016). *Chuy*, vol. 3, núm. 3, pp. 1-75. En línea: <<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/issue/view/17>>.
- » Bartalini, C. y Caresani, R. (ed.) (2016). *Actas Congreso Internacional Rubén Darío “La sutura de los mundos”*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero. En línea: <http://untref.edu.ar/uploads/ARD%20La%20sutura%2ode%2olos%2omundos%2odigital_interactivo.pdf>.
- » Guerra Sánchez, O. (2007). Tomás Morales en Mundial Magazine. *Moralía*, núm. 7, pp. 12-30. En línea: <<http://moralia.tomasmorales.com/index.php/moralia/article/viewFile/1261/1433>>.
- » Malosetti Costa, L. (2016). Rubén Darío y las artes visuales. *Zama*, extraordinario Rubén Darío, pp. 211-215. En línea: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/viewFile/3420/3145>>.
- » Malosetti Costa, L. y Gené, M. (comps.) (2009). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa.
- » Merbilháá, M. (2015). Emergencias de la mediación intelectual. “La Revista de América” (París, 1912-1914) y la red de escritores latinoamericanos en Europa a comienzos del siglo XX. *Anales de Literatu-*

- ra *Hispanoamericana*, núm. 44, pp. 253-280. En línea: <https://doi.org/10.5209/rev_ALHI.2015.v44.51514>.
- » Nobilia, P. (2017). Primera impresión: las tapas de *Mundial Magazine. XII Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes visuales, teatro y música. El Arte y la multiculturalidad*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. En línea: <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JEI/XIIJEI/paper/viewFile/5353/3401>>.
 - » Torres, A. (2010). La Argentina del Centenario. *Mundial Magazine* de Rubén Darío. *Olivar*, núm. 14, pp. 93-103.
 - » Torres, A. (2018). La conformación de los lectores y lectoras en la revista ilustrada *Gustos y Gestos* (París, 1910-1911). Rodríguez Infiesta, V. y Viguera Ruiz, R. (coords.), *Lecturas y lectores (1 parte)*, pp. 105-117. París, PILAR (Presse, Imprimés, Lecture dans l’Aire Romane). En línea: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7143081.pdf>>.
 - » Traversa, O. (2011). Dispositivos mediáticos: los casos de las tapas de revistas en papel y en soporte digital. *Figuraciones*, núm. 9, diciembre. En línea: <<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/index.php?idn=9&arch=1>>.
 - » Tünnermann Bernheim, C. (2012). Darío hace cien años. *Lengua*, núm. 184, febrero. En línea: <www.anilengua.com/index.php/descargas/category/1-revista-en-linea?download=2>.

Fuentes primarias

- » Amador, F. F. de (1918). Algunos dibujos de Roberto Montenegro. *Augusta*, núm. 3, agosto, pp. 109-114.
- » Asenjo, A. (1910). Al respetable público. *Comedias y comediantes*, núm. 14, 1 de mayo.

- » Candileja, A. (1908). Pintores jóvenes de España. *Caras y Caretas*, núm. 496, 4 de abril.
- » Carpocrates, E. de (1912). Xavier Gosé. *Mundial Magazine*, núm. 9, enero, pp. 243-247.
- » Darío, R. (1911a). Carta a Froylán Turcios, 12 de abril. Jirón Terán, J. y Arellano, J. E. (2002), p. 319. París.
- » Darío, R. (1911b). Carta a Américo Lugo, 30 de abril, París. Jirón Terán, J. et al. (2002), p. 323.
- » Darío, R. (1911c). Carta a Pompeyo Gener, 14 de junio, París. Colección Archivo Rubén Darío. Barón Borrás, E. y Marzo Barón, C. (2017), p. 65.
- » Darío, R. (1911d). Carta a Federico Henríquez y Carvajal, 12 de agosto, París. Jirón Terán J. et al. (2002), p. 339.
- » Darío, R. (1911e). Carta a Alfonso Reyes, 1 de diciembre, París. Jirón Terán, J. et al. (2002), p. 341.
- » Darío, R. (1912). La vida de Rubén Darío escrita por él mismo para *Caras y Caretas*. *Caras y Caretas*, núm. 739, 30 de noviembre.
- » Darío, R. (1913a). Carta a Julio Piquet, 11 de diciembre, Valldemosa. Jirón Terán, J. et al. (2002), p. 388.
- » Darío, R. (1913b). Carta a Julio Piquet, 13 de noviembre, Valldemosa. Jirón Terán, J. et al. (2002), p. 383.
- » Dr. Atl [seudónimo de Gerardo Murillo] (1913). La mujer en el arte de H. Anglada Camarasa. *MundialMagazine*, núm 28, agosto, pp. 357-362.)
- » Gener, P. (1911a). Carta a Rubén Darío, 1 de agosto, Barcelona (?). Colección Archivo Rubén Darío. Barón Borrás, E. y Marzo Barón, C. (2017), p. 66.
- » Gener, P. (1911b). Carta a Rubén Darío, 2 de agosto, Barcelona (?). Colección Archivo Rubén Darío. Barón Borrás, E. y Marzo Barón, C. (2017), p. 66.

- » Gener, P. (1911c). Carta a Rubén Darío, 12 de agosto, Barcelona (?). Colección Archivo Rubén Darío. Barón Borrás, E. y Marzo Barón, C. (2017), p. 68.
- » Lago, S. (1917). Los modernos dibujantes argentinos, 31 de marzo. *La Esfera*, núm. 170.
- » Los editores (1911a). Mundial. *Mundial Magazine*, núm. 1, p. 5, mayo.
- » Los editores (1911b). Venta exclusiva y suscripciones. *Mundial Magazine*, núm. 2, p. 113, junio.
- » Los editores (1911c). *Mundial Magazine*, núm. 4, p. 449, agosto.
- » Los editores (1911d). Notas de Los editores. *Mundial Magazine*, núm. 5, p. 476, septiembre.
- » Los editores (1911e). *Mundial Magazine. Elegancias*, núm. 11, p. 355, 1 de octubre.
- » Los editores (1911f). *Elegancias*, núm. 11, p. 355, 1 de octubre.
- » Los editores (1911g). *Elegancias*, núm. 12, p. 387, 15 de octubre.
- » Los editores (1911h). He aquí el número de Navidad. *Mundial Magazine*, núm. 8, diciembre, p. 100.
- » Nota de la redacción (1908). *El País*, núm. 7785, 29 de noviembre.
- » Nota de la redacción (1910a). *La Correspondencia de España*, núm. 19174, 11 de agosto.
- » Nota de la redacción (1910b). *El País*, núm. 8496, 19 de noviembre.
- » Nota de la redacción (1910c). *El País*, núm. 8581, 20 de diciembre.
- » Nota de la redacción (1912). Mundial. *Caras y Caretas*, núm. 697, 10 de febrero.
- » Nota de la redacción (1922). *Mundo Gráfico*, núm. 552, 31 de mayo.

- » Nota de la redacción (1964). Necrológica. *ABC*, Madrid, núm. 79, 20 de octubre.
- » Nota de la redacción (1967). Posos rubenianos. Conversación con Vázquez Díaz. *ABC*, Sevilla, p. 31, 15 de enero.
- » Sans (1914). El pintor Bernaldo de Quirós. *Mundial Magazine*, núm. 38, p. 204, junio.
- » Sux, A. (1911). Un “Magazine” para la América Ibero. *La Actualidad*, 21 de febrero. Barcelona.
- » Sux, A. (1912). Un notable artista mejicano. R. Montenegro. *Mundial Magazine*, núm. 16, pp. 361-363, agosto.
- » Sux, A. (1946). Rubén Darío visto por Alejandro Sux. *Revista Hispánica Moderna*, núm. 3-4, pp. 303-320, julio-octubre. En línea: <https://www.jstor.org/stable/30208474?seq=1#page_scan_tab_contents>.
- » X.Y.Z. (1907). La exposición de caricaturas. *Nuevo Mundo*, 31 de octubre.

Publicaciones

- » *ABC*. Madrid y Sevilla.
- » *Caras y Caretas*. Buenos Aires.
- » *Elegancias*. París.
- » *El País*. Madrid.
- » *La Correspondencia de España*. Madrid.
- » *Mundial Magazine*. París.
- » *Mundo Gráfico*. Madrid.

Sitios (Internet) consultados

- » Colecciones digitales. América Lee. En línea: <<http://americalee.ce-dinci.org/portfolio-items/mundial-magazine/>>. Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDinCi).
- » Colección Rubén Darío. Archivo IIAC, Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”. En línea: <<https://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/rub-n-dar-o>>. Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- » Fondos y colecciones digitales. Prensa y publicaciones periódicas. Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”. En línea: <http://ravignanidigital.com.ar/prensa_per/mm/mm_indice.htm>. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » Hemeroteca digital. En línea: <<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004275041&lang=es>>. Biblioteca Nacional de España.

La Nación Magazine (1929-1931)



Vanina Denegri



Mayra Romina de los Milagros Piriz

El 7 de julio de 1929 salió a la luz una de las innovaciones más interesantes del programa editorial del diario fundado por Bartolomé Mitre: *La Nación Magazine*. El periódico contaba con un gran prestigio por sí mismo y se posicionaba como uno de los diarios de mayor tirada del país. La prensa se regocijó ante la revista ilustrada a color y llenó de halagos a la novedad del formato del suplemento y sus modernas técnicas de reproducción. Así lo expresaban revistas como *Nosotros*, que le daba la bienvenida con una calurosa nota en la que exaltaba la evolución de las formas con la inclusión del color y la fotografía, la ampliación hacia un público general y la conjunción entre periodismo, literatura y artes, a las cuales se sumaba el cine y el teatro.

Con Enrique Méndez Calzada a la cabeza de la dirección y Guillermo de Torre como secretario literario del *Magazine*, *La Nación* proponía una revista con un alto contenido estético y cultural, con una sintaxis propia. Un espacio en el que se reunían grandes colaboradores del ámbito nacional e internacional, como Ramón Gómez de la Serna, Leopoldo Lugones, Benito Lynch, José Ortega y Gasset, Gabriela Mistral, Julio E. Payró y Julio Rinaldini, entre otros. En el plano

artístico contó con la asesoría de Alejandro Sirio y la colaboración de ilustradores y artistas de la altura de Ernesto Arancibia, Juan Carlos Huergo, Jorge Larco, Luis Macaya, Juan Peláez, Vicente Puig y Ernesto M. Scotti.

Pese a las grandes cualidades, resultan llamativas las pocas investigaciones que se han detenido en su estudio. Hay que dar crédito a los trabajos de Carlos Mangone (1989) y Martín Greco (2016), pero indudablemente el *Magazine* exige un análisis en profundidad, nuevos recorridos a partir de diferentes tópicos que naveguen en el mar de contenido literario y gráfico que nos ofrece la revista. Tal vez el suplemento haya quedado soslayado por su corta duración —su último número salió el 15 de marzo de 1931—; o tal vez por los cambios que sufrió ante la crisis política y económica de 1930 y que fueron el batacazo final de una publicación que prometía mucho. Quizás la publicación quedó eclipsada en la historiografía por la larga trayectoria de revistas como *Atlántida* y *Mundo Argentino*, o publicaciones más especializadas del estilo de *Para Ti*, *El Hogar*, *El Gráfico* o *Billiken*.

A partir del relevamiento de las colecciones hemerográficas del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, del Centro de Estudios Espigas (Fundación Espigas) y de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno fue posible constatar, hasta el momento, que el *Magazine* contó con un total de 92 ejemplares (89 numerados y 3 ediciones especiales).¹ La publicación puede dividirse en dos etapas. La primera corresponde a las ediciones entre el 7 de julio de 1929 y el 20 de julio de 1930 (números 1 al 55, incluyendo las tres ediciones

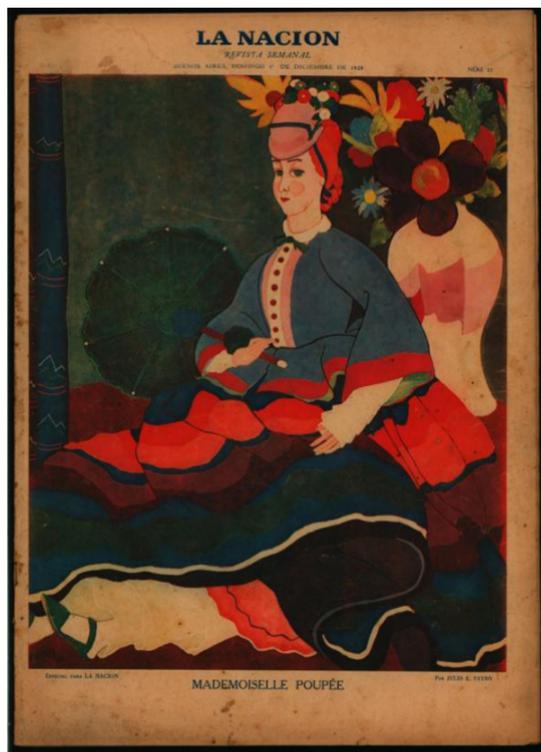
¹ La Biblioteca del Congreso de La Nación (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina) también cuenta con ejemplares del *Magazine*. Solo se han podido consultar algunos números microfilmados, sin acceder a las revistas físicas, debido a políticas institucionales.

especiales). Se caracterizó por seguir el modelo de *magazine* ilustrado en formato tabloide, con las tapas a color de un papel de mayor gramaje, mientras que el interior en papel obra se mantuvo en blanco y negro, haciendo uso de ilustraciones y fotografías. La segunda etapa se corresponde con las últimas publicaciones entre el 12 de octubre de 1930 y el 15 de marzo de 1931 (números 67 a 89). Durante este período se redujo el tamaño en unos centímetros. La revista se presentó enteramente en blanco y negro, en cuyas tapas se reprodujeron fotografías de temáticas varias, desde vistas aéreas de la región a estrellas de Hollywood. Hacia el interior la fotografía también ganó terreno, disminuyendo el contenido periodístico y literario y sus ilustraciones. Existen once números (del 56 al 66) que colaboran en la transición entre la primera y segunda etapa. En ellos se perdió el color en las tapas y la revista fue editada enteramente en blanco y negro, además de sufrir una baja en la calidad del papel de impresión. Algunos de estos números retomaron el modelo del anterior suplemento literario del diario *La Nación*, los cuales presentaban un artículo ilustrado en blanco y negro a modo de tapa. Por la fecha de edición de estos números, entre finales de junio y principios de octubre de 1930, los cambios pueden entenderse como producto de la crisis política y económica que afrontaba el país. Una característica que se mantuvo durante toda su existencia fue la de presentarse separada del cuerpo del diario, como objeto independiente, con su propia numeración y una encuadernación con grapas metálicas, la que colaboró en la permanencia de la unidad de los ejemplares, tanto en términos físicos como de diagramación.

La Nación ofreció en su *Magazine* un contenido heterogéneo que buscaba ampliar el público con sus artículos de crítica literaria, letras, historia y política; artes plásticas, arquitectura y decoración; incluyendo las novedades del cinematógrafo, el teatro y la música. Asimismo, dio lugar a secciones gráficas donde cubrió temas

de actualidad, sociedad y deportes, utilizando la fotografía como herramienta visual principal. La moda también se hizo presente de la mano de distintos colaboradores, entre ellos Eva A. Tingey. Importó tiras cómicas como la estadounidense *Betty* de C. A. Voight e introdujo juegos de entretenimiento para adultos y niños. En consecuencia, el *Magazine* fue un instrumento que se hizo eco de la modernidad, de los intereses de la clase dominante y de los nuevos tiempos, abarcando temas atractivos para cada miembro del hogar. Desde el punto de vista de su contenido y materialidad funcionó como un elemento bisagra entre los renovados años veinte y la conservadora década del treinta argentina. Es por ello que se configura en reservorio de un importante contenido, no solo en el ámbito de las ideas, sino también desde su material gráfico, cultural y social.

Los artículos que siguen se constituyen como primeras aproximaciones a un análisis más profundo del suplemento ilustrado. Este busca sumar nuevas miradas a las ideas precedentes y colaborar en la producción de conocimiento relativo al objeto de estudio.



Julio E. Payró, *Mademoiselle Poupée*, (tapa), *La Nación Revista Semanal*, núm. 22, 1 de diciembre de 1929

Estética y diseño

El modelo visual y formal de *La Nación Magazine* (1929-1931)



Vanina Denegri

Nace una revista

El 7 de julio de 1929, el diario *La Nación* lanzó su primer *Magazine*¹ ilustrado con sus tapas a color e íntegramente realizado con las modernas máquinas de rotograbado y la técnica del huecograbado. En su primera tapa se reprodujo un óleo del artista catalán (nacionalizado uruguayo) Vicente Puig, el cual representaba el rostro de una bella mujer con un gran peinotón a la usanza de los años de nuestra independencia. Sin mayores especificaciones, la obra titulada *1816* apareció con el lema “ESPECIAL PARA LA NACIÓN” y hacía referencia al festejo patrio del mes de julio, a la vez que introducía uno de los motivos más elegidos por los artistas que se harían presentes en las páginas de la revista: la imagen de la mujer. No hubo nota editorial: todo lo que se podía decir del

¹ El suplemento fue conocido como *Magazine* en sus primeros 19 números, luego comenzó a ser denominado *Revista Semanal*. Para una lectura más fluida preferimos referirnos a la revista del diario *La Nación* como *Magazine* a pesar del corto periodo en que fue nombrada de esta forma. También, otros estudios como el de Carlos Mangone (1989) y Martín Greco (2016) hacen referencia a ella como *Magazine*, alternando algunas veces entre *La Nación Magazine* y *Magazine de La Nación*.

Magazine, de su misión y circunstancias de producción, apareció en las páginas del diario.

Unos meses antes, *La Nación* optó por la estrategia de colocar algunas publicidades y anuncios que hacían referencia a la pronta renovación en materia gráfica que iba a aplicar a su suplemento dominical y estimulaba a los lectores a suscribirse para no perder la oportunidad de tener estos ejemplares en sus casas. Durante la semana previa al lanzamiento de su revista, el diario redobló su apuesta con varios artículos en los que ponía un gran énfasis en la originalidad e innovación de su *magazine* semanal en cuestiones técnicas y periodísticas, a la par que se hacía eco de su reputación y notoriedad en el ámbito periodístico y de sus secciones especiales ya conocidas por el público:

En tales circunstancias LA NACIÓN va a editar desde el domingo próximo un magazine semanal, preparado con los mejores elementos técnicos de huecograbado y con un contenido del más puro valor artístico, literario y periodístico. Esta verdadera revista será una continuación de las secciones literaria y gráfica en cuanto mantendrá el prestigio intelectual que distingue a LA NACIÓN, abriéndole un cauce mayor en cantidad e igualmente estricto en calidad, pero será también la revista de la familia en la Argentina, con la personalidad propia de un diario, con los deberes de un órgano de opinión y con el esfuerzo metódico de una empresa seria. (La revista de "La Nación", 1929d: 6)

Más adelante, en otro artículo impreso en el diario, *La Nación* volvió sobre estas cuestiones novedosas de la revista que prontamente publicaría y cómo la empresa de tal edición provocaría un gran interés en el público por su amplitud de contenido dedicado a todos los sectores etarios:

Junto con sus secciones ordinarias, y a partir de mañana, LA NACIÓN va a distribuir semanalmente entre sus favorecedores una revista totalmente impresa en huecograbado, con tapas en colores, y de cuya índole y contenido da idea el sumario publicado en nuestro número de ayer. La sola lectura de ese sumario dice ya cuál es el espíritu con que LA NACIÓN lleva a cabo tal esfuerzo e introduce dentro del periodismo argentino una innovación que —creemos poder afirmarlo sin incurrir en la vana jactancia— ha de llamar la atención del público lector por su originalidad. [...] En una palabra: no se ha dado el caso de que un diario ofrezca —como LA NACIÓN va a hacerlo desde mañana— una publicación hecha para interesar a todo el mundo, sin distinción de sexo, de condición social ni siquiera de edad; una verdadera revista semanal que las personas mayores recibirán y leerán con tanto agrado como los niños. (El magazine de La Nación comenzará a circular con nuestra edición mañana, 1929c: 6)

La empresa llevada a cabo por el diario tuvo un gran recibimiento por el público y por la prensa en general. La revista *Nosotros* le daba la bienvenida en su número de julio, así como otros organismos periodísticos de todo el ámbito nacional halagaron su original propuesta con pequeños artículos que *La Nación* no tuvo reparos en reproducir:

Una vez más el gran diario metropolitano hace un simpático alarde de sus propósitos enaltecedores del periodismo nacional y de su inspiración de progreso, así como de su probada idoneidad, profesional y de poderosos recursos para hacer efectiva su aspiración de mantenerse en las filas de vanguardia, con todos los honores de la originalidad, de la elegancia y de la belleza que peculiarizan su obra siempre palpitante de arte dentro de los más novedosos moldes del periodismo. (El “Magazine” de “La Nación”, 1929a: 7)

Puede observarse entonces que *La Nación Magazine* nació de la voluntad de un organismo largamente establecido que buscaba profundizar, enriquecer y ampliar el material de lectura ofrecido a su público gracias a la colaboración de renombrados personajes del campo artístico, literario y periodístico, continuando así el espíritu del gran diario argentino. Pero más interesante es el hecho de que *La Nación* promovió su revista semanal como una gran innovación a partir del uso de modernas técnicas de reproducción para sus tapas a color. El *Magazine* buscaba revolucionar los suplementos dominicales de los grandes diarios, transformando el suyo en una entrega cuyo formato y cualidades estaban también a la altura de competir con las grandes revistas ilustradas del periodo, como ser *El Hogar* o *Mundo Argentino*, ambas de la editorial Haynes, o *Atlántida*, primera creación de Constancio C. Vigil y su editorial homónima.

Sin embargo, el caso de *La Nación Magazine* se trató de un “fenómeno híbrido”, en el cual el suplemento se distribuyó exclusivamente con el diario que fue su razón de existir (Greco, 2016). El *Magazine*, como suplemento, se amoldó a las características del formato de revista cultural ilustrada, principalmente en cuestiones de materialidad, técnica y diseño. Además, fue una edición con cierta periodicidad —en este caso semanal— que se distinguió por su contenido misceláneo y no sujeto a la noción de inmediatez de una noticia, pero no se liberó de la exigencia de venderse con el diario, a pesar de haber estado físicamente separada y de ser de una dimensión menor a este.

La necesidad de que un organismo como el diario *La Nación* innovara en lanzar un suplemento con el formato *magazine* se podría encuadrar en el marco de una alta competencia entre diarios y revistas. Geraldine Rogers (2008) analiza el fenómeno del ingreso de la reproducción fotográfica en la prensa periódica y el surgimiento de los suplementos que acompañaron a los diarios a

principios del siglo XX como una competencia tecnológica entre diarios y revistas. Este periodo inicial se distinguió por un cruce en el campo de producción de la prensa periódica y las revistas, donde se originó un punto de quiebre en el momento en que los diarios comenzaron a introducir, gracias al rotograbado, material gráfico para acompañar las noticias. Lo que antes era exclusivo del ámbito de las revistas ilustradas se masificó y obligó a la prensa gráfica a volcarse hacia otros caminos como el desarrollo de contenidos y material de lectura miscelánea que, al carecer de la condición de actualidad, podía disfrutarse distendidamente en la semana.

Por su parte, Carlos Mangone (1989), al analizar el caso específico del diario *La Nación*, también observa que, en los primeros años del siglo XX, los diarios comenzaron a introducir el formato de “suplemento cultural ilustrado” en clara competencia con el ámbito de las revistas —dominado en ese momento por *Caras y Caretas*— y el poder gráfico que ellas exhibían. Desde 1902, el diario *La Nación* publicó un suplemento ilustrado, el cual, a lo largo de los años, fue experimentando distintos formatos con el objetivo de ocupar el tiempo libre recientemente conquistado por el público lector moderno. En julio de 1929, *La Nación* reemplazó el modelo de suplemento cultural ilustrado en blanco y negro por el formato de revista ilustrada con tapas a color de dimensiones más pequeñas al diario, y que analizaremos en este artículo.²

Por otro lado, también se observa en este momento una importante competencia entre el mercado del libro y la avasallante presencia de los diarios, sus suplementos y las revistas culturales e ilustradas. Esta

² Mangone (1989) y Greco (2016) hacen un estudio más detallado de los suplementos del diario *La Nación* del primer cuarto del siglo XX y que aparecen antes de la publicación del *Magazine* semanal en el formato analizado por nuestro artículo.

discusión quedó plasmada en las fuentes de la época. José Santos Gollán, director del suplemento del diario *La Prensa*, expresaba para la revista *La literatura argentina* esta idea de supremacía de la prensa periódica: “El libro es un instrumento del ingenio humano que va a desaparecer sustituido por el órgano manuable, movido, rico en matices, elocuente por la variedad de estética y de temperamentos, que imponen los nuevos tiempos” (1929: 6). Por lo tanto, por un lado, se pensaba al libro como un objeto en vías de desaparición ante estos nuevos dispositivos —diarios, folletines, suplementos, revistas, etcétera— que eran signos de una nueva época, caracterizada por la innovación tecnológica, la variedad, la movilidad, la inmediatez y la simplificación. Pero también, Gollán (1929) hacía referencia a otra característica de estas publicaciones que es el modo en que ellas llegaban al público lector: “el libro es necesario buscarlo; el diario, en cambio, se desparrama por las calles, atraviesa con más facilidad distancias enormes y se mete en las casas, hasta por debajo de las puertas” (1929: 6). En este punto se detiene Alejandro Eujanian (1999) al estudiar el contexto de las revistas de la primera mitad del siglo XX, donde caracteriza a la librería de la época como un lugar “selecto”, mientras que el kiosco de diarios y revistas tendía a ser más democratizador, desde un punto de vista intelectual como desde un punto de vista de acceso al mismo. Las librerías solían aglomerarse en el centro de la ciudad, mientras que los kioscos se repartían por los barrios y se acercaban a los hogares. Sumado a esto estaba el sistema de suscripción y la moderna figura del canillita.

Otra cuestión referente al libro era su costo, cuya problemática también se desarrolló en las fuentes de la época. El papel destinado a la impresión de diarios y libros provenía del exterior, así como su materia prima, y estaba gravado por un impuesto aduanero que, en momentos cercanos a la crisis de 1929, encarecía la producción del libro y atentaba contra el desarrollo de la industria (De Tomaso, 1929).

Por otro lado, la producción del libro se vio también perjudicada por la ley 11.544 que, sancionada en agosto de 1929, establecía la reducción de las jornadas laborales a seis horas en casos de lugares de trabajo considerados insalubres. En marzo de 1930, se estableció que los talleres de imprenta entraban en esta categoría: “talleres que empleen máquinas de componer, linotipos, typograph, fundidores de monotipo, fundidores de tipo, máquinas de estereotipia, manipulación de plomo, antimonio, estaño, rotograbado y aerografía” (Reglamentación de la Ley 11.544, 1930). Mientras la prensa diaria ya contaba con una jornada reducida, la implementación de estas medidas encareció aún más la fabricación del libro y, por lo tanto, se vio reflejado en el precio de venta (*cf.* La ley 11.544 es una nueva desdicha para el libro argentino, 1930).

Volviendo a la cuestión “libro” *versus* “publicación periódica”, los comentarios de Gollán encontraron su contraparte en un artículo de José Andrés Capece, publicado unos meses después en la misma revista:

El libro contiene la labor metódica, razonada, completa, por así decirlo, del escritor; mientras que el suplemento literario de los diarios apenas puede ofrecer a los lectores una producción breve, sintética, inconclusa, de tal modo que es realmente imposible no solamente gustar un estilo o escuela literaria, sino que ni siquiera podría estudiar el vigor, el temperamento artístico, la personalidad de un escritor a través de los trabajos de esa índole. (1929: 86)

Las palabras de Capece ponían en valor negativo esas características de modernidad y nuevos tiempos que ofrecían la prensa periódica y las revistas. Pero también, ponían de manifiesto un sentido culto e intelectual —incluso elitista— del libro. La primera mitad del siglo XX se caracterizó por ser un escenario cambiante: se amplió y modernizó

el espacio urbano al mismo tiempo que la alfabetización logró acercar a nuevos actores al ámbito de la cultura. Además de las cuestiones de facilidad de acceso físico y económico que proporcionaba la prensa periódica, hay que considerar que apareció un nuevo tipo de lector popular, que, en sintonía con la vida moderna, no solo buscaba una lectura particionada que encuadrara en sus momentos de ocio, sino también un tipo de literatura acorde a sus capacidades intelectuales. El acceso a la cultura ya no era exclusivo de la elite y la prensa periódica lo sabía. Beatriz Sarlo, al analizar el panorama de Buenos Aires en las tres primeras décadas del siglo XX, da cuenta de esta cuestión democratizadora y de la labor de estos dispositivos modernos:

Arman la biblioteca del aficionado pobre; responden a un nuevo público que, al mismo tiempo, están produciendo, proporcionándole una literatura responsable desde el punto de vista moral, útil por su valor pedagógico, accesible tanto intelectual como económicamente. Estas editoriales y revistas consolidan un circuito de lectores que, también por la acción del nuevo periodismo, está cambiando y expandiéndose: se trata de una cultura que se democratiza desde el polo de la distribución y el consumo. (2003: 19)

Por lo tanto, estas cuestiones refuerzan la idea del ambiente de competencia que presentaba el campo de las publicaciones periódicas. Las revistas y los suplementos competían entre ellos mismos por un lugar en los hogares argentinos, pero además se posicionaban como una opción más económica y democratizadora ante el mercado del libro. En este camino no solo respondían a un público que, como consecuencia de la coyuntura sociocultural, se encontraba en pleno proceso de conformación, sino que también ayudaban en la creación de este mismo público.

Entonces, el diario *La Nación*, hacia finales de la década de 1920, dirigió el formato y diseño de su suplemento dominical para poner a disposición de su público un material gráfico con un contenido cultural variado. Para ello se valió de las más modernas tecnologías de reproducción a su alcance, aplicando el color a sus tapas y dando preponderancia a la inclusión de ilustraciones, reproducciones de obras de arte y secciones fotográficas de actualidad social. Todo ello apelaba a una singularidad material que se observó en el formato, en el diseño, en las técnicas de impresión y en el tipo de papel utilizado. De este modo, podría entenderse que *La Nación* buscaba competir en el fuerte mercado de las revistas culturales ilustradas y de interés general, como también contra los suplementos de otros diarios.³ Presentaba para ello, asimismo, un dispositivo moderno para captar el público que, por otro lado, el libro parecía no poder sostener.

Ante este contexto en el que surge *La Nación Magazine* nos urge preguntarnos hasta qué punto el ingreso del *magazine* se puede pensar como una innovación o renovación en el medio de las revistas —tal como se proclamó a sí misma— ante la existencia de publicaciones ilustradas ya establecidas en cuanto al modelo material y visual. O si, por el contrario, la novedad ocurrió dentro del ámbito de los suplementos, adecuando estos al modelo ya impuesto, y ampliamente desarrollado, del *magazine* o revista cultural ilustrada, con la intención de conquistar nuevos espacios.

³*La Nación* no fue el único diario en buscar un plus estético en sus suplementos dominicales. Por su parte, el diario *La Prensa* en estos años también experimentó con las nuevas tecnologías de impresión a color y paralelamente al *Magazine* presentó su propia versión de suplemento. Titulado como *Sección Segunda*, se trataba de un suplemento con una primera página a color que reproducía obras o fotografías, un interior con artículos periodísticos y literarios ilustrados, además de tiras cómicas y contratapas con publicidad a página completa también a color. Sin embargo, a diferencia de *La Prensa*, lo que caracteriza al *Magazine* es el formato revista separada del cuerpo del diario.

El modelo material y visual

Para responder a tales cuestiones, partimos de una postura que toma al objeto revista desde una visión integral y que hace foco en su constitución material. El análisis del contenido —periodístico, literario, artístico, etcétera— es fundamental para entender el programa editorial de una revista, ya que marca posturas intelectuales, sociales e incluso políticas. Pero también se hace necesario observar el modo en que esta información es volcada a las páginas desde un concepto material y visual, desde el modo en que los textos son distribuidos y yuxtapuestos con otros textos, con ilustraciones o fotografías, el lugar que ocupan las reproducciones de obra y la publicidad, e incluso cómo la selección de tipografías y ornamentos paratextuales influyen en el modo en que los contenidos son presentados al lector. De este modo seguimos la noción de “sintaxis de las revistas” (Sarlo, 1992), entendiendo que, en las elecciones de contenido y en el diseño editorial, se toman decisiones que determinan el modo de ser de una revista, la manera en que se presenta y se define para un público específico. Por lo tanto, es de notar que *La Nación Magazine* se valió, para reforzar su programa editorial, de su constitución material, del diseño y de una selección particular de fotografías, ilustraciones y obras reproducidas con el fin de dirigirse a un público concreto.

Por otro lado, al pensar una revista como objeto material no se la puede desligar de la “cultura visual del lector” (Artundo, 2010). Ella circula dentro de una coyuntura histórico social moderna, que tiene como una de sus características la difusión de imágenes en soportes impresos y la visualización de la información que impregna la vida cotidiana (Mirzoeff, 2003). *La Nación Magazine* fue el soporte material de un capital que no solo fue intelectual sino también cultural, en la medida que dio acceso a un repertorio de imágenes sociales y artísticas que de otro modo el lector posiblemente no hubiera podido

consumir. Por ello es necesario, como propone Annick Louis (2018), pensar a las revistas inmersas en un contexto, a partir de las condiciones de producción de la época y lugar en que ellas toman vida. Pero esta noción de contexto propuesta es amplia y multifacética. Louis tiene en cuenta un contexto de publicación, que hace referencia a los elementos textuales y paratextuales y su forma de organizarse. Un contexto de edición en relación con las redes que se construyen con otras revistas y productos de la prensa. Un contexto de producción que atiende a las posibilidades técnicas, sociales y culturales que rodean a la materialización del objeto revista y, por último, un contexto de lectura relacionado con las propuestas que se le ofrecen al lector a partir de la materialidad de la revista. Dentro de estos aspectos, se plantean diversas estrategias visuales y materiales que marcan el modo de ser de cada revista y la manera en que se construyen a sí mismas en miras de dirigirse a un público específico y establecerse en una cultura visual determinada.

Para realizar un análisis detallado del objeto revista como objeto material y visual es útil comenzar con la pregunta ¿qué es una revista y qué la distingue de otras publicaciones producto de la imprenta? Y, en nuestro caso particular, ¿a qué modelo de revista, en cuanto a lo visual y material, respondió el caso de *La Nación Magazine*? El objeto revista que analiza este artículo corresponde a la “cultura impresa” de la primera mitad de siglo XX (Szir, 2016) y se enfoca en uno de los modelos de revista cultural ilustrada que circulaba en la época.⁴ Algunas de sus características pueden hallarse en el ejemplo del *Magazine* a pesar de su limitado tiempo de publicación entre 1929 y 1931.

⁴ Sandra Szir (2016) toma el concepto de “cultura impresa” para referirse a una amplia gama de objetos producidos con las técnicas de multiplicación de textos e imágenes derivadas de la imprenta y que adquieren, como producto del medio, un carácter masivo. De este modo, no solo hace referencia al objeto impreso y su producción, sino también a su uso, circulación y recepción. Las revistas ilustradas son un elemento más de este conjunto heterogéneo de objetos que tienen en común el medio en que son producidos.

Una de las primeras condiciones que salta a la vista al tratar de definir el objeto revista es su publicación seriada. Las revistas suelen ser editadas con una distancia mayor a la prensa diaria, como ser semanalmente en el caso del *Magazine*. Sin embargo, en estas décadas se presentaron diversos modelos en lo que respecta al formato de revista cultural ilustrada. El ejemplo de *La Nación Magazine* se distingue por lo que Sarlo (2011) denomina “sistema misceláneo del magazine”, un contenido variado seleccionado específicamente a partir de un programa editorial para la captación de un público que no es necesariamente homogéneo. Por otra parte, este contenido no está sujeto a la idea de inmediatez de la noticia periodística, sino que pierde el sentido de actualidad, ya que este tipo de revistas se proponen para ser leídas en el transcurrir del tiempo semanal e incluso mensual. No sucede así con las secciones fotográficas que, justamente, esa presunción de instantaneidad de la vida social imparte su condición de actualidad y en el transcurrir del tiempo quedarán como registros de hechos pasados.

Pero, principalmente, el modelo de revista que analizamos se diferencia de un libro, diario o suplemento informativo por su cualidad gráfica (Le Masurier, 2014). Gracias a las posibilidades técnicas de reproducción desarrolladas hacia finales del siglo XIX y perfeccionadas en los primeros años del XX, surgió un modelo que se apoyaba en la posibilidad de entrelazar el material de lectura con ilustraciones y fotografías, además de elementos gráficos. Elementos que le concedieron a las revistas culturales ilustradas un lenguaje visual distintivo. Mientras que el *Magazine* se vinculaba directamente con el diario *La Nación*, hizo uso de algunas características de este modelo para separarse físicamente de la publicación diaria. Al mismo tiempo, en su constitución material cambió su dimensión hacia una escala menor que el tamaño sábana del cuerpo del diario y lo presentó encuadernado con grapas metálicas. Sumado al uso de las tapas y contratas en color, tuvo una clara intención de presentar el contenido

en concordancia con uno de los modelos visuales y materiales que circulaban en la época para el formato de revista cultural ilustrada, modelo ya utilizado en nuestro medio por publicaciones como *Plus Ultra*, *Atlántida*, *El Hogar* y *Para Ti*, entre otras.

Sin embargo, a pesar de denominarse a sí misma revista semanal y de responder a ciertas cualidades de la definición del objeto revista que analizamos, *La Nación Magazine* sigue siendo un elemento intermedio entre suplemento y revista: es un fenómeno híbrido. Su lógica de producción era la de ser un complemento que acompañase al diario del domingo y por ende no se vendía por separado. El conjunto se distribuía a 10 centavos la edición dominical completa y, al momento de promocionarse su lanzamiento, desde las páginas del diario se confirmaba que los suscriptores iban a recibir la revista sin ningún aumento de precio. Pero, por otra parte, el diario anunciaba que no podía asegurar que aquellos que no fueran suscriptores obtendrían también el *Magazine*. De este modo, alentaban a los lectores a suscribirse y así prever la demanda del mismo, pero también nos revela la exclusiva unión distributiva entre diario y revista (Una revista semanal en colores..., 1929e: 14).

Por otro lado, el *Magazine* mostró una voluntad de crear, a partir de los elementos gráficos, una sintaxis que le fue particular y que se corresponde con las estrategias llevadas a cabo para conformar un “lector modelo” (Eco, 1993). La revista como conjunto, entendida en nuestro caso como un “sistema misceláneo”, se construye a sí misma como un texto en un sentido amplio del término. En el modo de conjugar sus elementos gráficos y textuales pone en marcha diversas estrategias en función de un lector modelo, cuyas competencias —lingüísticas, culturales, sociales, etarias, económicas, etcétera— estén a la altura de lograr una relación más completa y orgánica con la revista en cuestión. Sin embargo, el lector modelo no siempre se corresponde

con el lector empírico. Depende de esto el hecho de que todo texto tiene una instancia de apertura y, por lo tanto, interpretaciones y recorridos múltiples. Una vez que está en circulación, una revista puede seguir muchos otros caminos distintos de los previstos y encontrarse con diversos lectores de variadas competencias. Esta multiplicidad de recorridos puede estar anticipada desde el programa editorial. Sin embargo, esto no desestima que, en su lógica constructiva, una revista siempre esté pensada para un público lector determinado, no solo desde lo lingüístico, sino también desde el modelo material y visual que la configura.

Cambios y adaptaciones en el modelo visual y formal

El *Magazine* tuvo un primer periodo en que las tapas de su edición semanal estaban ilustradas a color con una reproducción de obra especial para *La Nación*. Más adelante, hacia el número 56 del 27 de julio de 1930, las tapas comenzaron a ser en blanco y negro, notándose una baja en la calidad de la impresión y del papel, pero manteniendo el formato en el diseño y la ilustración en la tapa a página completa. Un caso particular fueron los cinco números publicados entre el 7 de septiembre y el 5 de octubre de 1930, los cuales mostraron un formato de tapa en el que se combinaba una nota, principalmente literaria, con su respectiva ilustración. Estos números presentaron una irregularidad muy puntual que seguramente, como demuestran las fechas de sus publicaciones, guarda relación con la inestabilidad política del país y el golpe de Estado del 6 de septiembre al gobierno de Hipólito Yrigoyen. Finalmente, en el número 67 del 12 de octubre de 1930, se impuso un nuevo formato de tapas en blanco y negro con la reproducción de fotografías de distintas temáticas como motivo de tapa. Además, el formato tabloide (42 x 29 cm) se redujo unos centímetros con el cambio visual. Igualmente, lo que caracterizó

al *Magazine* en todo su periodo, como a otras publicaciones de su tiempo, fue la utilización de una imagen a página completa para la tapa que, en ningún momento —como se verá más adelante—, tuvo una relación directa con el contenido periodístico y literario en el interior de la revista.

Los cambios en el formato material y visual que ocurrieron a mediados del año 1930 seguramente tuvieron relación, como analiza Mangone (1989), con el estallido de la crisis económica mundial en 1929 y con la situación particular en el ámbito político nacional que tuvo su punto álgido en el golpe de Estado del 6 de septiembre de 1930. Según el autor, la crisis no solo afectó la industria de la prensa diaria y a la producción de estos objetos caracterizados por un plus estético, sino también a la posibilidad del consumidor común de acceder a ellos en tiempos de recesión. Juan Manuel Palacio (2000) analiza el panorama económico nacional entre 1914 y 1930, cuya característica principal fue una serie de momentos de depresión y recuperación hasta el inevitable colapso en 1930, producto de la caída de la Bolsa de Nueva York a finales de octubre de 1929 y de la inestabilidad política del país. En este periodo posterior a la Primera Guerra Mundial, el modelo agroexportador se contrapuso con un fuerte crecimiento de las importaciones provenientes de los Estados Unidos. Mientras nuestro principal socio comercial hasta ese momento, Inglaterra, sufría las consecuencias de las Gran Guerra y del nuevo ordenamiento de las potencias mundiales, el país norteamericano invadía los mercados internacionales con productos modernos dirigidos a la industria y la agricultura, además de que ofrecía al público general una gran variedad de bienes de consumo, entre los que se destacaban los electrodomésticos y el rubro automotor. Mientras Argentina seguía siendo un fuerte exportador de carne y granos, se convertía, por otro lado, en un gran importador de materia prima y maquinarias para la industria nacional. Con el *crack* de 1929, se desplomaron los precios

de los *commodities* y el modelo económico del presidente Yrigoyen se volvió ineficiente. A esto se sumaron problemas en el sector político y el descontento de los opositores, y todo estalló en el golpe de Estado del 6 de septiembre de 1930.

En lo que respecta a nuestro análisis sobre el cambio de materialidad y formato visual del *Magazine*, la crisis económica de 1930 tuvo un fuerte impacto en la industria de la prensa periódica, principalmente debido a la obtención del papel para impresión. Badoza y Belini (2013) estudian la industria del papel desde finales del siglo XIX, destacando que, en Argentina, la producción nacional no alcanzaba a satisfacer a la industria de la imprenta, tanto para la prensa periódica como para el mercado del libro. Sumada a la baja producción nacional se encontraba el competitivo mercado internacional del papel, encabezado por Estados Unidos, nuestro nuevo socio comercial de la época, quien, a su vez, hacia finales de la década de 1930 debía importar materia prima (madera y pasta celulósica) desde los países escandinavos y Canadá. Otro factor importante que destacan en la importación de papel de prensa fue que, a partir de 1917, estuvo exento de aranceles aduaneros como medida para favorecer la libre circulación de ideas dentro de un campo literario y periodístico que tenía como fin primordial la orientación moral de la población argentina.

Con la crisis mundial de 1929, los efectos en nuestro país —devaluación, fin del patrón oro, cambios en los aranceles aduaneros, etcétera—, y el clima de crisis política de 1930, las condiciones de importación cambiaron y no es extremo deducir que, ante el encarecimiento y la falta de papel para imprenta, la prensa periódica se viera afectada, y que —particularmente— el *Magazine* debiera afrontar el panorama con cambios substanciales en el modelo visual y formal de sus productos. Por otro lado, Martín Greco (2016) señala como causa de estos cambios el distanciamiento de Alejandro Sirio, a quien

identificó como el director artístico del *Magazine* y quien se trasladó a España hacia 1931. Sin embargo, en lo material fue clara la baja en la calidad de la revista de *La Nación*, la cual suponemos que tuvo más relación con las dificultades de producción descritas —ya que las modificaciones ocurrieron de modo sorpresivo— que con el cambio de dirección artística. En tal caso, el cambio de visualidad a partir del número 67 se puede pensar como reflejo de la necesidad de la revista de mantenerse vigente, estableciendo un formato de bajo costo de producción, pero respondiendo a un nuevo modelo que se estaba imponiendo en la época.

Análisis visual y material

Para entrar en un estudio más profundo y técnico respecto al modelo visual y material de nuestra revista, nos interesa focalizar en el momento más estable del diseño de tapa que corresponde al primer periodo en que el *Magazine* se caracterizó por la reproducción de ilustraciones y obras a color. Casi la totalidad de la tapa estaba ocupada por la imagen, centralizada verticalmente, dejando un margen mayor en el encabezado para la inclusión de los datos de la revista. El nombre de *La Nación* ocupaba la cabecera con la misma tipografía romana que era utilizada en el diario y en una escala mayor a los demás elementos informativos que se presentaban en la cubierta. Debajo del nombre del diario, la edición se identificó como *Magazine* o *Revista Semanal* en una escala menor con letras igualmente romanas, pero en cursiva, permitiendo un estilo más decorativo y libre en la letra inicial. En una tercera línea se distribuían el año, en el extremo izquierdo, lugar y fecha de edición centradas con el título y el número de la revista en el extremo derecho. Solo el primer número del *Magazine* se denominó “Tomo I”. Junto a la numeración iniciada en el número uno —y no como continuación de otro suplemento— mostraba una voluntad inaugural.

Además, utilizaba una nomenclatura que evidenciaba la intención de brindar la posibilidad de organizar las revistas en tomos encuadernados, práctica común que realizaban otras publicaciones de la misma índole y cuya posibilidad apareció publicitada en el diario: “También se preparan tapas a precios módicos para encuadernar los tomos del magazine” (El Magazine La Nación, 1929b: 2). Sin embargo, la numeración en tomos no se siguió y desde el número dos la revista apareció señalada como “Año I”. Finalmente, al pie de página se colocaron los datos referentes a la reproducción de obra: el lema “ESPECIAL PARA LA NACIÓN” hacia el extremo izquierdo, el autor de la obra hacia el ángulo derecho y, en una escala mayor y centrado, el título de la obra. Es de notar la utilización de romanas, el uso de mayúscula y un color azul para todos los elementos paratextuales de la tapa.

Como notamos anteriormente, en el número 67 del 12 de octubre de 1930 se implementó una nueva fórmula para la tapa: desapareció la reproducción de obra y se incorporó la fotografía a página completa que alternaba entre retratos de estrellas internacionales, vistas urbanas y costumbres argentinas. Hubo dos modelos posibles: uno expandió la fotografía sin dejar márgenes y mantuvo los datos de la revista sin cambiar de formato, mientras que el epígrafe de la fotografía, que se volvió más extenso, se superpuso a la imagen; el otro enmarcaba a la fotografía con un filete decorativo dejando márgenes en blanco y colocando el pie de foto en una cartela también decorada.

Hacia el interior del *Magazine* se puede observar una relación de diseño con el diario y los anteriores suplementos; sin embargo, en un análisis más detallado surgen algunas particularidades. En la primera página, se repitió el encabezado de tapa, con el nombre de la revista, año y número. Un filete de doble línea lo separaba del cuerpo con el artículo. En las demás páginas se utilizó solamente el nombre de *La Nación*, sin aclaración de *Magazine* o *Revista Semanal*, y la

numeración de página hacia el ángulo derecho superior, donde se suprime la utilización de una línea divisoria.

El formato del objeto revista que analizamos obliga a una maquetación compleja, es decir, una organización proporcionada donde las imágenes se adecuan al ritmo del texto. Los artículos en el *Magazine* aparecieron acompañados, casi siempre, por una o más imágenes, que podían ser reproducciones fotográficas o ilustraciones especiales para el contenido literario o periodístico. No se siguió una retícula rígida para toda la edición, sino que fue variando la composición dependiendo la página y el tipo de contenido visual y textual. Algunas notas se mantuvieron en un formato de cinco columnas, que fue el más utilizado, pero también se encontraban contenidos distribuidos en tres o cuatro columnas. La alineación del párrafo era justificada y se usaba sangría en la primera línea, permitiendo una mejor lectura. En algunos casos especiales, los artículos tenían una terminación en base de lámpara o con un recorte en diagonal u ochavado. Estas técnicas requerían de una labor mayor y un manejo del espaciado más delicado que, si bien mostraba un carácter más dinámico y elegante, presentaban una dificultad de maquetación que no siempre era la mejor elección para una edición rápida y periódica.

Las imágenes solían interrumpir el texto, pero manteniendo un diseño equilibrado, donde las reproducciones tendían a ocupar un lugar central o como modo de encabezamiento de un artículo. Cuando la cantidad de imágenes era notoria, una de las distribuciones más usada era la periférica, con el texto en el lugar central. Esto no eliminaba la utilización de una retícula, ya que no se colocaban de modo aleatorio o libre sino que mantenían una estructuración mayormente ortogonal. No todas las imágenes estaban enmarcadas o aparecían con un filete especial, pero cuando era el caso, este se repetía en todas las reproducciones concernientes a una misma nota para crear unidad.

Los artículos, sean periodísticos o literarios, tendían a desarrollarse a página completa, ocupando una o más páginas, por lo tanto, tenían un espacio casi exclusivo y generalmente no competían con otras notas. Sin embargo, no es de extrañar que apareciera interrumpiendo el texto, como lo hubiera hecho una imagen, una pequeña poesía desvinculada del artículo. Este formato ya se había utilizado en los suplementos literarios anteriores, por lo que no era una novedad del *Magazine* en particular.

Hay casos especiales donde es más claro observar el trabajo conjunto entre la diagramación y la ilustración del texto literario. En estos, la imagen rompía con el formato regular de un rectángulo y comenzaba a jugar con formas más dinámicas, obligando al texto a adaptarse a los espacios disponibles. Un ejemplo puede observarse en un relato de Bernardo González Arrili ilustrado por Luis Macaya en el número 22 del 1° de diciembre de 1929.



La Nación Magazine, núm. 22, 1° de diciembre de 1929, p. 9

El texto titulado *Ciento veinte escalones* tenía, como se observa, como ilustración una imagen en la cual se representaban seis hombres en pena bajando un féretro por una escalera y sus intensas sombras reflejadas en el fondo vacío. La imagen funcionaba como encabezado y en los laterales, como en la parte superior, se amoldaba al formato rectangular de la página. Pero el borde inferior de la ilustración jugaba con la forma de la escalera vista de perfil para, al mismo tiempo que daba sustento a los personajes, hacer de división entre texto e imagen. De esta forma, quedaba un borde irregular y escalonado en una diagonal descendente. El texto, en cuatro columnas, fue trabajado y diagramado de tal forma que acompañaba el efecto escalonado de la ilustración. Este ejemplo también nos muestra cómo se usaban cajones rectangulares para insertar una poesía en la misma página de un artículo o, en algunos casos, el título y los datos de autor e ilustrador. Estos rectángulos, que pueden o no estar enmarcados, rompían con la estructura y obligaban al texto a ajustarse a su formato. Por lo tanto, aunque muchas de las imágenes que acompañaban los textos mantenían su formato rectangular, este ejemplo nos muestra el trabajo detallado para crear una composición dinámica entre texto e ilustración, donde ambas se sustentan entre contenido y formato. En este sentido, podemos dar cuenta de un trabajo coordinado entre ilustradores —que interpretaban al texto— y los compaginadores, para relacionar de forma llamativa todos los elementos de una página pero sin perder el sentido de ortogonalidad que caracteriza al *Magazine*.

Al avanzar en el número de páginas, comienzan a filtrarse las publicidades. Solían aparecer en las páginas impares ocupando un cuarto o un espacio menor del sector inferior derecho de la página. Se distinguían por el cambio de escala y en la tipografía, apareciendo, generalmente, enmarcadas o con algún método de separación del artículo principal. Se incluían un promedio de cinco publicidades a página completa en cada edición, siendo el lugar más importante

la contratapa, ya que esta llevaba una publicidad a color, además de que tenían como lugares fijos el interior de la tapa y contratapa. La maquetación siempre era equilibrada: a pesar de las variaciones, mantenía un formato reticulado estable, proporcionado y que reducía los juegos complejos que requieren un tiempo mayor del trabajo de compaginación.

La libertad y la originalidad se reservaron para las secciones específicas de fotografías, donde desaparecía el contenido textual, salvo para los títulos y epígrafes de las imágenes. Estas secciones variaron a lo largo del tiempo; algunas llevaron los títulos *Kodak Teatral*, *Figuras de la Pantalla*, *Film Social*, *La Nota Social* o *Instantáneas*, pero no siempre ocuparon un lugar fijo ni se repitieron a lo largo de todas las ediciones. Bajo estas denominaciones se agruparon reproducciones fotográficas de acuerdo con temas generales como ser la actualidad del teatro argentino, tan en auge hacia el final de la década del veinte, y los actores y actrices de la pantalla grande, medio que comenzaba a dominar la escena del espectáculo. Pero también se dio lugar a la imagen de una parte de la aristocracia argentina y de personajes internacionales, al mostrar eventos sociales como bodas, bailes y presentaciones públicas.

Otras secciones tenían un contenido misceláneo y llevaban títulos acordes a los temas que las agrupaban, pero en todas estas secciones tenía una gran preponderancia la imagen de la mujer, que fue representada en diversas actividades.⁵ En contraposición, las secciones como *Mosaico Sportivo* o *Sport Extranjero* tenían como

⁵ Sugerimos ver, en esta misma edición, el artículo de Mayra Romina Piriz, quien hace un interesante análisis de la presencia de la mujer en *La Nación Magazine*, focalizando en las reproducciones fotográficas de las tenistas y de la mujer en el deporte profesional. Por otra parte, en un artículo anterior, Piriz (2017) trabajó la relación entre las fotografías femeninas y las ilustraciones publicitarias dirigidas a la mujer en *La Nación Magazine*.

protagonistas al deporte y al mundo masculino. Mientras, la sección *Instantáneas* se especializó en la imagen urbana y rural del país, haciendo foco en las actividades de producción, los cambios urbanos y avances en el transporte: todo aquello que mostrara el progreso argentino.

A pesar de la variedad temática y la discontinuidad de algunas secciones, podemos observar una diagramación estable y que repitió ciertas fórmulas. Las imágenes, si bien puede hablarse de una retícula libre, mantuvieron una organización que se limitó a la ortogonalidad y a una distribución equilibrada que cubría toda la página, salvo en aquellos casos donde se introdujeron publicidades, pero estas no rompían con el intento de una estructuración. Las fotografías solían estar enmarcadas, siendo el uso de un filete de caña o doble línea el más utilizado, a los que se sumaban diseños lineales de tres o más hilos para enfatizar algunos sectores. Las imágenes eran rectangulares, pero no era raro encontrar recortes circulares u ovals. Las fotografías se superponían en sus ángulos o laterales a modo de álbum y generaban una vinculación entre ellas. Si bien este efecto parece ser la norma, no siempre se cumplió y algunas secciones siguieron una distribución ortogonal, separada y sencilla.

Un caso particular que rompió con la organización de tendencia estructurada fue la sección “Cuatro preguntas” que apareció en unos pocos números, entre septiembre y octubre de 1930. Se trató de una página completa dedicada a una pequeña entrevista a estrellas femeninas del espectáculo que actuaron en el medio argentino. La composición se liberó de la retícula y se trabajó con la foto recortada y superpuesta a modo de collage, otorgándole mayor dinamismo. Se combinaron tipografías *script* con romanas y el texto ocupaba los espacios en blanco, producto del montaje fotográfico. Recuerda a las influencias vanguardistas en el diseño editorial a partir del

Esos elementos aparecieron de forma discreta, en el sentido que no tenían grandes dimensiones y ocupaban pequeños sectores que de otra forma hubieran quedado en blanco. Hubo una especie de horror al vacío, pero que no fue exagerado, sino con la intención de dotar de equilibrio a la composición. Estos pequeños ornamentos podían ser detalles geométricos o florales (número 22, 1 de diciembre de 1929), dependiendo de la temática que agrupaba las imágenes. Pero también hubo casos en los que ilustraban al asunto o la imagen a la que acompañaban. Es así como podían aparecer diseños de veleros (número 18, 3 de noviembre de 1929) en una sección fotográfica relacionada a la marina, o bien pequeños rectángulos negros con la silueta en blanco de algún deporte, a modo de ícono, como fue el caso de una sección dedicada a un campeonato de esgrima (número 1, 7 de julio de 1929), como también animalitos relacionados a la naturaleza, etcétera. En todos estos casos se trataba de diseños primordialmente lineales, sencillos y que flotaban en el espacio en blanco restante de la distribución de las fotografías. En algunos casos, estas ilustraciones fueron más elaboradas y podían describir pequeñas escenas, pero siempre fueron lineales y en blanco y negro. Un detalle particular se dio con algunas miniaturas, como por ejemplo las que acompañaban a fotografías de bañistas que ilustraban mujeres en la misma situación, pero con un estilo semejante a un decorativismo art déco (número 9, 1 de septiembre de 1929; número 28, 12 de enero de 1930). Todos estos pequeños detalles tendían a una simplificación moderna y geométrica que, como se verá más adelante, se hizo patente en la estética de *La Nación Magazine* y en el tipo de obra e ilustración elegida para ocupar, principalmente, el tema de tapa.

Otro detalle de un diseño que enriqueció el valor gráfico de la revista, y al mismo tiempo la diferenció del diario, fue la utilización de letras capitales para el inicio de las notas, principalmente de las más importantes. Ocupaban un alto de seis renglones y estaban diseñadas

con motivos exclusivamente geométricos de tendencia *art déco*, independientemente de la tipografía utilizada para el título. El tipo de letra capital fue genérico, se repitió el diseño para cada letra con la que comenzaba el artículo. En 1930, el diseño de la letra capital cambió, pero se mantuvo el estilo geométrico y comenzó una nueva serie de diseños que se repetirían al interior de la revista generando una uniformidad en la composición de las notas periodísticas y literarias.

La tendencia lineal y moderna podía verse también en los títulos de las secciones. Generalmente se usaron tipografías decorativas y de fantasía que evidenciaban un estilo gráfico, seguramente manuscrito, creado especialmente para la sección en particular y que no se repetían con uniformidad en los distintos números. A modo de un intento de agrupación, se pueden observar tres estilos de fantasías tipográficas. En primer lugar, hubo un uso extendido de las romanas para el cuerpo del texto y los títulos, pero en su formato gráfico se podían encontrar formas que solo presentaban la silueta de la letra o que utilizaban el palo con líneas múltiples que le daban más liviandad sin perder cuerpo. Otra familia podría distinguirse como la de palo seco o *sans serif* de línea muy fina y carácter alongado; tenía una tendencia geométrica y las terminaciones de las letras como “S” o “R” se extendían en volutas algunas veces más elaboradas. Era la familia más elegida para los títulos de las secciones fotográficas de todo tipo y tenía una gran cantidad de variaciones; en algunos casos se usaba con una línea más gruesa o triple línea que le otorgaba un cuerpo más sólido. Remiten claramente al estilo moderno, decorativo y geométrico del *art déco*.

Pero la más significativa del periodo fue la familia de las tipografías que imitaban al estilo Broadway, inventada por Morris Benton en 1927. Con grandes variaciones pueden distinguirse las características de este tipo de letra en la utilización de una base geométrica y el contraste entre palo grueso y palo delgado. En algunos casos,

el palo grueso se reemplazaba por la doble línea o se usaba a modo de silueta. La tipografía original tuvo gran difusión en esta época y, además de considerarse hoy en día como ejemplo emblemático del *art déco*, estaba asociada al mundo del espectáculo, especialmente a las carteleras de los teatros de Broadway en Nueva York. Es con esa vinculación que fue utilizada en casos aislados por el *Magazine*.

La agrupación en estas familias tipográficas no excluye que se hayan utilizado otros tipos gráficos y de fantasía, como algunos más asociados a la letra manuscrita o *script*, sino que responde a la intención de una organización en el análisis tipográfico para evidenciar el cuidado con que se diseñó cada sección y que, si bien respondieron a fórmulas preestablecidas, hubo un trabajo personalizado para cada número.

Por lo tanto, en una primera mirada puede observarse una vinculación estética que remite al diario y a los anteriores suplementos literarios, pero en un análisis más exhaustivo de las tipografías y elementos paratextuales se hace evidente la intención de crear un diseño editorial que le otorgó un carácter personal al *Magazine*, al mismo tiempo que creó una fórmula que se establecería a lo largo de la publicación. Este estilo personal estaba vinculado con las tendencias más modernas y un aspecto que recuerda tímidamente a las influencias del *art déco* en el diseño gráfico. Pensando en la voluntad del diario *La Nación* de crear una revista innovadora, el *Magazine* parecería responder, en una primera instancia, a esta iniciativa a partir de aquellos pequeños detalles que organizaron el contenido y que se relacionaban con lo moderno en el sentido de novedad.

Como resultado, *La Nación Magazine* podría ser considerada como ejemplo de uno de los modelos visuales y materiales que circulaban en Buenos Aires a finales de los años veinte para el formato de revista cultural ilustrada. En ella jugaba un papel importante el

diseño gráfico y editorial que en esos momentos se encontraba en un estado incipiente. En el contexto del arte argentino, desde mediados de la década de 1920 comenzaron a introducirse los lenguajes vanguardistas, principalmente del futurismo y del cubismo, y con ello se avivaron los debates sobre el camino que habría de seguir nuestro medio. El campo gráfico y el arte compartían un mismo ámbito de formación técnica, sumándose al contexto vanguardista la relación entre bellas artes e industria o artes aplicadas. Fue en el diseño gráfico donde encontraron una vía de desarrollo las tendencias modernas que provenían de Europa y Estados Unidos.⁶ Ellas se tradujeron en un marcado decorativismo que tendía a la línea y a la geometría del diseño, al equilibrio de las formas y la simetría que se concibieron como características de lo que posteriormente se denominó como *art déco* en materia gráfica (Meggs, 1991).

En una revista como *La Nación Magazine*, la influencia de lo moderno, entendido como novedad e innovación, se patentó en los elementos gráficos del diseño editorial, sin que por ello fuera concebida como portavoz de las tendencias modernas. Estos elementos fueron utilizados para construir una sintaxis visual propia y al mismo tiempo conformaron un público lector que no fue impermeable a los cambios estéticos del momento.

Acceder a las revistas

No importa cuáles sean las prácticas individuales de lectura: es indudable que, desde una perspectiva material, la tapa es el lugar

⁶ Los inicios del diseño gráfico, como también las relaciones entre bellas artes, la industria gráfica, los nuevos lenguajes y el aprendizaje artístico, son temas recurrentes en recientes investigaciones. Sugerimos ver: Bonelli Zapata (2010), Gergich (2016 y 2018) y Satué (2012).

privilegiado para ofrecerle al lector la información más inmediata sobre la revista a consumir y, por lo tanto, el punto de partida propuesto para su lectura.⁷ Su condición es la de ser la primera página de la edición y, como tal, desde un punto de vista práctico de diseño editorial tanto como comercial, necesita tener una mayor preponderancia y destacarse del resto de la publicación. Es por ello que se vuelve el soporte material de las novedades en reproducción de imagen disponibles en la industria y que cada publicación puede brindarle a su público lector. Invertir en nuevas tecnologías es invertir en lo que hoy llamaríamos una estrategia de marketing. Por consiguiente, en la primera mitad del siglo XX, las posibilidades técnicas se convirtieron en caballo de batalla para la captación de un público cada vez más deseoso de un material gráfico innovador y de calidad, respondiendo a los avances de la imprenta, pero sin caer en un producto de mayor costo.

En el caso del *Magazine*, sus tapas, formalmente analizadas en el apartado anterior, respondieron a un modelo estandarizado en el campo de las revistas culturales ilustradas y de interés general del periodo, observable en publicaciones ya establecidas como *Plus Ultra*, *Atlántida*, *El Hogar y Para Ti*. En este modelo, una imagen, generalmente a color, ocupaba casi la totalidad de la hoja. Independientemente de si la imagen reproducida era una obra de arte, una ilustración o una fotografía, ésta no tenía relación directa con el contenido textual, periodístico o literario al interior de la revista. No eran una previsualización o anuncio de los artículos que en ella se publicaban. De este modo, respondían a lo que Gerald Grow (2002) define como “tapas póster”, un formato que predominó entre 1890 y 1940, y que estaba en íntima relación con

⁷ En un trabajo anterior (Denegri, 2017) analizamos el modo en que las tapas y contratapas de *La Nación Magazine* actuaron como dispositivos de apertura y clausura. En ellas se plantearon distintas estrategias de llamada al público, al mismo tiempo que marcaban el modo de ser de cada revista. Enfocamos nuestro análisis en los aspectos visuales, materiales y de contenido principalmente gráfico.

la emergencia del ilustrador profesional a finales del siglo XIX, principalmente en las grandes ciudades de Estados Unidos y Europa. En este modelo de tapa se podían incluir logos, títulos, líneas o pequeños textos, pero lo que tenía mayor preponderancia era la reproducción gráfica y su cualidad artística y, por ende, decorativa, como si ella pudiera transitar desde la primera página de la revista a la pared del espacio hogareño. Transición que no necesariamente se realizaba en la práctica en el periodo analizado, pero que puede dar a entender su potencialidad de reproducción coleccionable.

Por lo tanto, la tapa es el lugar en el que se expone la primera información con relación al modelo visual y material de una revista y a partir de la cual comienzan a generarse las primeras expectativas y conjeturas sobre la misma. Si el tema de tapa no tiene relación directa con el contenido textual e informativo de la revista o, como analiza Gastón Cingolani (2009), actúan como “tapas ciegas”, esta primera aproximación puede efectuarse por otra vía que la mera conexión entre tapa y contenido textual. En este sentido, la elección de *qué* material gráfico incluir y *cómo* se representa este mismo en la tapa es lo que marca el carácter particular de la revista y, en consecuencia, anuncia algunas de las *cualidades* del contenido que se encontrarán al interior de la publicación, pero no *el* contenido mismo. Entonces, la elección del tema de tapa responde a un programa editorial, y si bien no actúan como anunciantes, no son elecciones azarosas, y están en sintonía con el modo de ser de una revista, tanto en sus cualidades visuales como en el contenido presentado.

Desde el punto de vista material de una revista cultural ilustrada, la técnica de reproducción gráfica se torna en un elemento ineludible al analizar su especificidad. Lejos de diferenciar a la revista de otras de su círculo de competencia, las amalgama en este mismo grupo selecto. Dicho de otro modo, en esta instancia técnica, la estrategia no

está puesta en la distinción sino en el cumplimiento de un requisito fundamental a la hora de imponerse como revista cultural moderna, y, como mencionamos anteriormente, el lugar para explotar estas nuevas tecnologías es principalmente la tapa.

Las técnicas de impresión de rotograbado y huecograbado, desarrolladas desde finales del siglo XIX, se impusieron en nuestro medio para brindarle a las nuevas publicaciones un aspecto más atractivo, además de que ganaron velocidad de impresión y aumentaron su volumen de tirada. En este mecanismo se realiza el grabado en hueco en cilindros metálicos, principalmente de cobre, mediante procesos químicos o fotomecánicos, generando las depresiones donde se acumula la tinta. Se lo denomina “impresión directa” ya que, a diferencia del offset, utiliza dos cilindros: el cilindro de grabado que actúa directamente sobre el papel y el cilindro de impresión que, al mismo tiempo que hace rotar al papel en tira continua, ejerce presión sobre este para lograr la estampa. Para obtener una imagen a color se trabaja a partir de la cuatricromía. En este caso se descompone la imagen en tres colores básicos: cian, magenta y amarillo, más el negro que genera una mayor definición y profundidad del color. Se realiza una plancha monocromática para cada uno de estos cuatro colores que, en el proceso de impresión, se superponen para obtener como resultado final una imagen a color por adhesión. A estas máquinas se les suma un sistema de corte y plegado, de modo que en una hora se pueden obtener miles de ejemplares. Por otro lado, admiten una gran variedad de papeles —siendo preferibles los de terminaciones más lisas y no tan ásperas—, lo que permite realizar una imagen en soportes de distintas calidades y gramajes, desde papeles obra hasta papeles ilustración (Thomas, 1942).

La fórmula, en la época analizada, fue la de utilizar el proceso en color principalmente en las tapas y contratapas, ya que se formaban a partir

de un mismo corte de papel. Para el cuerpo interior se optaba por el negro, alternando entre impresión tipográfica en rotativas o rotograbado. Esta fue la forma de producción del *Magazine*. Se puede notar asimismo una diferencia entre un tipo de papel de mejor calidad para las tapas y contratapas, mientras que en el interior en blanco y negro se utilizó papel obra. En el caso de *La Nación*, hacia 1925 comenzó a utilizar las máquinas de rotograbado de talleres particulares para las ediciones dominicales. Pero recién a finales de 1931 —momento en que la revista en el formato analizado dejó de ser publicada— se constata que el diario hacía uso de sus propias máquinas de impresión de huecograbado (Valmaggia, 1948). Posiblemente, esta fuera una de las razones de que pasara, en 1931, de ser una revista independiente a un formato de suplemento intercalado dentro del cuerpo del diario, con las mismas dimensiones sábana, pero haciendo uso de una gran cantidad de material fotográfico.⁸

Por lo tanto, cuando la revista del diario *La Nación* hizo su aparición y se promulgó a sí misma como una novedad en cuanto al material gráfico y sus técnicas de reproducción, en su proyecto de diferenciación acometió el camino inverso de incluirse a sí misma dentro del modelo visual y material de revista cultural ilustrada y moderna ya utilizado por otras empresas. Entonces, el proceso de diferenciación se hace notorio en el contenido de la tapa, lo que se

⁸ A mediados de marzo de 1931, *La Nación* comenzó a publicitar en las páginas del diario el cambio del formato del suplemento dominical, anunciando que iba a contar con una modernización de sus talleres y la inclusión de nuevas maquinarias que permitirían la impresión de las actualizadas secciones en huecograbado monocromo. Nuevamente, *La Nación* se hizo eco de los adelantos tecnológicos para justificar los nuevos diseños de sus suplementos, además de enfocarse en el uso de la fotografía (“*La Nación*” de los domingos, 1931a: 5; ediciones de *La Nación* en huecograbado, 1931b: 9). En un análisis a vuelo de pájaro puede observarse que el contenido del antiguo *Magazine* pasó a distribuirse en las secciones de *Letras y Arte* por un lado y *Actualidades Gráficas* por el otro. Más adelante, el diario contó con la sección *Cinematógrafo, Modas, Teatro y Actualidades*, donde aparecieron algunas páginas a color, principalmente para tiras cómicas seleccionadas y publicidades a página completa.

llama “tema de tapa”, las elecciones realizadas sobre qué representar juegan un papel importante a la hora de pensar a la revista dentro de un programa editorial.

En el caso de *La Nación Magazine*, la impresión a color se destinó solamente a la tapa y contratapa de la revista. Dentro de su programa de marketing, la tapa fue uno de los elementos más importantes y jugó como primer factor de atracción al público. La elección del tema marcó aquí una identidad particular para la revista. El *Magazine* se permitió la reproducción de obras de tendencia más moderna y en sintonía con los lenguajes que se estaban filtrando en el ámbito de la ilustración:

Poscubismo, futurismo italiano, realismo mágico, *art déco*... también el cine y sus modernas escenografías. La mesa estaba servida para finales de los años 20, y sus normativas inundaron la producción gráfica de los artistas argentinos, en revistas, libros y carteles. (Gutiérrez Viñuales, 2014: 142)

Ernesto Arancibia, Bartolomé Mirabelli, Ernesto M. Scotti y Jorge Larco son algunos de los nombres que se repitieron como ilustradores del *Magazine* y que se encuentran hoy en día asociados a esta estética moderna en la ilustración que hizo uso de la linealidad, la planimetría y el dinamismo:

Hacia finales de los 20, las figuras de Larco comenzarán a alargarse, un proceso también visible en otros artistas argentinos [...]. Mantiene en muchos casos, y esto es palpable en las ilustraciones que realizó para el *Magazine* de *La Nación*, un alto sentido *déco*, propuesta que comparte en ese medio con otros artistas, especialmente con Ernesto Scotti... (Gutiérrez Viñuales, 2014: 227)

Este “sentido *déco*” en los artistas que describe Rodrigo Gutiérrez Viñuales hace referencia a la traducción de las influencias modernas en el diseño gráfico y la ilustración de los años veinte y treinta. Este estilo, en materia gráfica, quedó más adelante asociado al movimiento *art déco*. El nombre en sí surge hacia el año 1966 con la muestra *Les Années 25* en el Museo de Artes Decorativas de París. Esta muestra fue concebida como una retrospectiva de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes* de 1925. Fue un momento entendido como el más álgido en lo que respecta al diseño moderno europeo (Maenz, 1974). Sin embargo, sería más elocuente considerar al término *art déco* como la manifestación de “la sensibilidad estética general de la década” de 1920 y no como un movimiento por sí mismo (Meggs, 1991: 338).

En definitiva, las tapas del *Magazine* dieron lugar a una imagen más moderna donde pueden observarse las ideas de geometrización, planimetría, linealidad, dinamismo, movimiento y colores plenos que se tradujeron en el estilo ilustrativo de algunos artistas gráficos del momento. Además, se sumaron las representaciones de cuerpos — principalmente femeninos, pero masculinos también— de carácter alargado, anguloso y elegante; escenas de ocio, deportes, fiestas, lujo y moda; todas iconografías que se ilustraban en publicidades, carteles y revistas. Todo esto se conjugó en una imagen gráfica de gran sentido decorativo.

Uno de los temas que más se repitió en las reproducciones de tapa del *Magazine* es la representación de la mujer. De los 92 ejemplares analizados para este artículo, al menos 50 de ellos tenían como protagonista en la cubierta una imagen femenina, un grupo de mujeres o una *socialité* del mundo del espectáculo o el deporte. Sin contar aquellas en que la mujer aparecía en compañía de alguna figura masculina. La representación femenina en los elementos gráficos jugó un

papel importante en este tipo de revistas culturales ilustradas. Pero, a diferencia de otros casos coetáneos, como *Para Ti* o *El Hogar*, el *Magazine* no tenía en vista a la mujer como el único lector modelo, sino que buscaba atraer un público heterogéneo que pudiera encontrar, en el océano de artículos y secciones, algo de su interés.

Sin embargo, era un momento en que los roles femeninos estaban cambiando abruptamente, en que la mujer moderna comenzaba a ocupar nuevos espacios de sociabilidad, se transformaron los modos de vestir y se establecieron nuevos estereotipos de belleza, al mismo tiempo que se originaba un modelo de mujer intelectual y patrona de las artes. El protagonismo femenino en los temas de tapa marcó, o remarcó, el tipo de mujer que *La Nación Magazine* buscaba privilegiar dentro de su complejo y variado público. La mujer representada gráficamente fue principalmente la mujer moderna, la que se desenvolvía en las nuevas actividades que la vida urbana le ofrecía: las fiestas, la moda, las escapadas al aire libre y los momentos de interioridad. Esta mujer se volvió *sujeto* en cuanto apostaba al modelo de mujer lectora, aquella que se volcaría hacia estos mismos intereses en la lectura del *Magazine*. Pero, también, se volvió *objeto*, en tanto se planteaba como mujer deseada por el público masculino.

Por lo tanto, el modo de ser de una revista cultural ilustrada también está designado por la elección de contenido y los procedimientos técnicos aplicados a las tapas. En relación con estos últimos y al formato, lejos de diferenciarlas, coloca a las revistas en un mismo grupo. La competencia se origina en el momento en que se tienen las maquinarias que permiten cumplir con el estándar de producción esperado para una revista cultural ilustrada en un determinado contexto socio-temporal. Pero, por otra parte, es el contenido de tapa, o su tema, el que juega un papel diferenciador. En una primera mirada parecería que la selección del material a reproducir en la tapa

es aleatoria, pero en un análisis más centrado se evidencia que las elecciones se originan bajo un programa determinado y marcan un modo de ser de la revista y en concordancia con el contenido al interior de la revista. Mientras el *Magazine* prefirió una imagen más moderna y relacionada con el trabajo de los ilustradores —muchos de los cuales se encargaban también de la ilustración de los artículos—, también apostó a una cierta actualización en el contenido periodístico y literario, atendiendo tímidamente a las modas emergentes del momento.

Habría que destacar que, si bien el *Magazine* tenía un proyecto en cuanto a su estética y contenido —y, por ende, definió un determinado lector modelo al cual dirigirse—, la vida y circulación de una revista, cualquiera sea, es muy diferente. Como bien nota Sarlo (2011), las revistas, magazines y folletines de la época transitaban, gracias a su contenido misceláneo, entre distintas manos. Así, las jóvenes mujeres podían hojear una revista en el salón de belleza, en la casa de la modista o en el espacio de sociabilidad del barrio que las reunía para intercambiar conversaciones mundanas. Lo mismo podría aplicarse para el mundo masculino en el ámbito de un café o del club. O a aquellas revistas que circulaban en el ámbito educativo y se volvían material didáctico. Es así como, si bien el programa editorial puede definir un público lector específico, no puede necesariamente delimitar quién hará uso de la publicación, aunque puede preverlo.

Por lo tanto, las tapas de las revistas de esta época creaban un vínculo de acceso indirecto al contenido de la revista que la sustentaba, la elección de lo representado estaba en sintonía con el programa editorial y marcaba su modo de ser. Pero, paralelamente, la reproducción de una obra era la apuesta a la ostentación del capital cultural de una determinada clase y de un determinado posicionamiento frente al mundo moderno. Esta apuesta generaba una circulación cultural —específicamente de obras de arte al referirnos a las tapas de

las revistas ilustradas— que de otro modo no hubiera sido factible o no hubiera tenido un alcance social extendido. En palabras nuevamente de Sarlo, al hablar del material didáctico de una maestra de principios del siglo XX: “Eran épocas en que la posesión de un cromó que reprodujera un cuadro clásico se consideraba no sólo un signo de abundancia material sino también de cultura y refinamiento” (2017: 49). Reemplacemos “cromó” por tapa, o incluso revista, y comprenderemos el real alcance de un *magazine* cultural ilustrado.

Los efectos de la publicidad de contratapa

Many exporters consider Argentina the best South American market. There are many reasons for this. It is a progressive and prosperous country, raking in per capita wealth among the leading nations of the world. The people are intelligent and the percentage of literacy is high [...]. One of the most important reasons why Argentina is an attractive market is the dominant position of the leading city Buenos Aires, which not only has population of two million people itself, but strongly influences the entire country. Another important factor is the existence of a good advertising facilities. (Ricketts, 1928: 39)

Con estas palabras se describía el mercado argentino desde las páginas del boletín de noticias de la agencia publicitaria J. Walter Thompson (JWT) dedicado al panorama internacional. Sucede que, a partir de enero de 1929, el gran monstruo estadounidense de la publicidad, que ya se hacía presente en las grandes ciudades europeas, comenzó a actuar en el campo publicitario argentino con su sede en la ciudad de Buenos Aires. Fue la primera de sus sucursales en Latinoamérica y la primera agencia extranjera en nuestro país (Resor, 1928 y Borrini, 2006). Resulta difícil reconstruir los actores del campo publicitario ya que, en el periodo analizado, los artistas y las compañías no incluían

sus firmas en las publicidades (Borrini, 2006). Pero es indudable la influencia internacional, principalmente la estadounidense, en el diseño publicitario argentino de este momento.

Se trató de un contexto en el que el mercado se vio afectado por las nuevas estructuras urbanas que se complejizaban y un desarrollo más intenso del área industrial, cambios que, en Argentina, venían acelerándose desde principios del siglo XX. Como consecuencia, se amplió la oferta de bienes y su disponibilidad a nivel masivo, modificando, al mismo tiempo, los hábitos de consumo, ampliando los segmentos del mercado y creando nuevos tipos de consumidores, o lo que hoy identificaríamos como *target*. En este marco, la publicidad, como actividad empresarial, comenzó a tener una mayor organización y el ejemplo se encuentra en las agencias internacionales. Mientras que el lugar privilegiado de acción correspondió a la diversidad de revistas y magazines nacionales que gozaron de una extraordinaria circulación entre el público consumidor.

Desde el punto de vista material de nuestro estudio, analizar los elementos publicitarios conlleva algunas dificultades, ya que los anuncios venían pautados desde las agencias o desde los empresarios y comerciantes, mientras que el papel de las editoriales era ofrecer un lugar en las páginas de las revistas y magazines. Sin embargo, es precisamente el lugar que se le otorgó a los anuncios y publicidades, como los lenguajes y técnicas en ellas utilizados, lo que ayuda a perfilar el modo de ser de una revista y la filtración de un posible programa editorial.

Una característica del modelo de revista cultural ilustrada analizado, ya presente en este periodo —y como ocurre en el caso de *La Nación Magazine*—, fue la colocación de publicidades a página completa y a color en la contratapa. La inclusión de anuncios y publicidades fue muy amplia al interior de las revistas y, según lo observado, esto jugó

un papel importante al momento de componer y estructurar el espacio, compaginando el lugar dedicado a ellas y la disposición del texto y el material gráfico, que puso límites a las posibilidades de diseño de página. Sin embargo, el uso de publicidad en la contratapa tiene otras implicancias en el análisis de las revistas desde una mirada más integral. Por un lado, la utilización del color en la publicidad de contratapa respondió a una cuestión técnica básica, ya que se imprimía en el mismo pliego de la tapa y, por ende, se utilizaba la misma máquina de rotograbado y, en estos casos, el método de la cuatricromía. Pero, por otro lado, esta misma necesidad técnica confirió cualidades particulares a la publicidad. Ella ganó relevancia, al tiempo que encontró otros métodos de desarrollo del discurso, entre los que apareció como gran protagonista la imagen ilustrada o fotográfica.

Como ya se ha visto en el momento de analizar las tapas, ellas actúan desde un punto de vista material como el elemento divisor entre un adentro y un afuera del espacio revista, al mismo tiempo que proponían un posible lugar de inicio de lectura. Por su parte, el rol de la contratapa también imita la función de límite material y propone la clausura del ciclo de lectura. Pero, al mismo tiempo, y como es claro en el caso de *La Nación Magazine*, los juegos y recursos publicitarios intentaban crear otros lazos con el público lector consumidor. De este modo, se emplearon métodos como el obsequio de cupones para el intercambio de láminas con reproducciones de obras de arte —consideradas ellas mismas como obras que gozaban de cualidades decorativas y coleccionables, al mismo modo que las tapas ilustradas— o por muestras gratis y especiales de los productos ofrecidos. De forma que se creaba un vínculo de dependencia entre la revista y el producto publicitado: la necesidad de obtener la misma para acceder a los bienes y regalos promocionados. Así pues, desde esta función de la publicidad, se puede pensar a la contratapa como un elemento que también juega como apertura a la revista (Denegri, 2017), en

el sentido de lugar de ingreso o reingreso, ya que, si la misma no se consumía por su contenido textual y gráfico, podría haber sido buscada por el público por los obsequios ofrecidos. Sin embargo, son también otras características de este tipo de publicidades las que entran en juego al pensar la revista como un todo. Ellas son: el tipo de bienes ofrecidos, como las temáticas y lenguajes del diseño utilizado.

Abraham Moles y Joan Costa (2005), quienes han estudiado ampliamente el campo de la comunicación y el diseño, postulan que la publicidad, específicamente el afiche o cartel publicitario, tiene sus orígenes en expresiones artísticas desde tiempos anteriores, aproximadamente desde mediados del siglo XVII. Pero, a diferencia de ellas, la publicidad cuenta con un lenguaje que es “bimedia”, en el sentido de que combina material textual con material gráfico, siendo este último el que gana mayor preponderancia en la combinación de recursos visuales atractivos con un discurso persuasivo. Por otro lado, hay que observar que es en el medio publicitario donde los lenguajes artísticos encuentran otras vías de expresión, de un modo que es más libre en la combinación de elementos y no sujeto a los cánones estéticos del arte, pero que de otro modo debe adaptarse a las técnicas y medios de las posibilidades de impresión disponibles en cada momento y lugar.

En el caso de *La Nación Magazine*, es interesante observar que el estilo moderno, que predominó en la selección de las ilustraciones y reproducciones de obra en las tapas, se equilibró con el lenguaje de las publicidades de contratapa. Si a esto se suman algunos de los motivos y temas centrados en la imagen de la mujer, se podría pensar que tapa y contratapa funcionaron como *pendant*, si no fuera porque la publicidad era confeccionada desde otra fuente. Pero tampoco era tan descabellado, si entendemos que los autores, dibujantes e ilustradores de tapas o publicidades provenían de un mismo ámbito. Sin embargo, podemos constatar que publicidades de contratapa aparecidas en *La*

Nación Magazine se repitieron en otras ediciones de revistas como *El Hogar* o *Atlántida*, pertenecientes a otras editoriales, anulando así la idea de una conexión buscada.⁹

Tal vez, esta relación tan íntima entre tapa y contratapa, siguiendo el ejemplo del *Magazine*, quedó reforzada por el objeto de representación en ambas secciones y por el sujeto al que estaban dirigidos los productos de las publicidades, que fue, en definitiva, la mujer. El ofrecimiento podía ser de forma directa, apelando sin intermediarios a ella, o de forma indirecta a través de productos que se les ofrecía a los hombres para que hagan más felices a *sus* mujeres. En el contexto de amplitud de bienes de consumo que emergió en las primeras décadas del siglo XX, como resultado de la modernización social y urbana, la mujer tomó protagonismo como *target* de los nuevos productos destinados a reafirmar su rol femenino, como ser artículos de belleza e higiene personal que respondían a la moda del momento.

Una de las cuestiones principales en el cambio de siglo, y resultado también del contexto estadounidense y europeo afectado por la Primera Guerra Mundial, fue la emergencia de la mujer como fuerza de trabajo. Ellas salieron del hogar y ocuparon nuevos ámbitos laborales específicos para el accionar femenino. Paralelamente, se ampliaron los tiempos de ocio y surgieron nuevos modos y espacios de recreación, donde el deporte y el paseo al aire libre ponían el acento en los conceptos de juventud y vida activa. Por lo tanto, hombres y mujeres ocupaban nuevos espacios de sociabilidad, pero es en la

⁹ Ejemplos de publicidades de contratapa idénticas pueden encontrarse en el número 651 de *Atlántida* (2 de octubre de 1930) y el número 87 de *La Nación Magazine* (1 de marzo de 1931) con la publicidad de la Farmacia Dubarry y los Esmaltes Biuty; en el número 700 de *Atlántida* (10 de septiembre de 1931) y el número especial de *La Nación Magazine* (18 de julio de 1930) con la publicidad de los Laboratorios Surray y del preparado Unitisal; en el número 1005 de *El Hogar* (18 de enero de 1929) y el número 1 de *La Nación Magazine* (7 de julio de 1929) con la publicidad *El Secreto* de la Perfumería Dubarry y el ofrecimiento de polvos de maquillaje.

apariciencia femenina donde ocurrieron los cambios más significativos. Las cabelleras se volvieron más cortas, las faldas redujeron su largo, se popularizaron los productos de maquillaje y otros bienes que hicieron a las mujeres lucir de acuerdo con la imagen de belleza y juventud del momento.¹⁰

En resumen, son dos aspectos en los que tiene incidencia la publicidad a color y a página completa en *La Nación Magazine*. En primer lugar —y dejando de lado las cuestiones prácticas de la producción de una revista—, los lenguajes artísticos y las técnicas utilizadas en el diseño de las publicidades estaban en sintonía con la estética de las reproducciones de tapa, cuestión que surgió de forma involuntaria al no tener la revista control sobre la producción del anuncio publicitario, pero que no sorprende debido a la circulación de artistas, dibujantes e ilustradores en los distintos ámbitos. En segundo lugar, las publicidades acentuaron los temas de las reproducciones de tapa, donde la imagen de la mujer, como objeto o sujeto, se hizo presente. El *Magazine*, pensado como una revista de edición dominical para un público heterogéneo que gustaba de la variedad de información, a partir de ciertas elecciones —como ser el tema de tapa, secciones fotográficas relacionadas a la vida social y el espectáculo, artículos de moda específicamente dirigidos a la mujer, etcétera— y sumado a las marcas que buscaban publicitar sus productos en la revista, puso en el lugar central al público femenino. Este programa editorial pudo haber sido consciente o ser producto de la casualidad de la combinación de elementos, pero en definitiva está marcando un modo de ser de la revista.

¹⁰ Son varios los estudios referentes a la imagen de la mujer y su representación en las revistas culturales. Es necesario destacar entre ellos el trabajo de Paula Bontempo (2011), que hace un análisis detallado de la mujer moderna representada en la revista *Para Ti*, coetánea a *La Nación Magazine*, como también brinda un panorama general de la construcción del espacio femenino y sus nuevos roles en la sociedad argentina de la época que se analiza en este artículo. Sugerimos ver: Ariza (2011), Bontempo (2011 y 2012), Kaczan (2013), Kaczan y Zuppa (2015) y Sarlo (1992 y 2011).

Sin embargo, los productos para el público femenino no fueron los únicos en aparecer en las contratapas del *Magazine*. A partir de 1930 también se hicieron presentes, aunque en menor medida, publicidades varias entre las cuales se destacan las galletitas de la marca Terrabusi y los autos de la compañía Willis-Whippet. En las publicidades de los productos comestibles se representan generalmente escenas de sociabilidad y ocio, muchas de ellas se tratan de fiestas o reuniones familiares en ambientes elegantes. En el caso de las publicidades de Willis-Whippet, también se observan representaciones en contextos elegantes, como personajes prontos a entrar al teatro, o situaciones de diversión al aire libre como salidas a la playa. Todas estas actividades estaban en relación con esos nuevos espacios de sociabilidad y distensión recientemente conquistados. En estas imágenes, la mujer puede aparecer como acompañante de una figura masculina o ser ella misma, por ejemplo, la conductora del automóvil. Por consiguiente, en casi todos los casos la mujer es partícipe de la escena, aunque no necesariamente su protagonista principal. Al no presentarse un producto dirigido exclusivamente al sector femenino, su rol podría pasar desapercibido, pero su presencia no es casual: ella está representada en el medio de la acción, no es ajena a los sucesos. Esto se debe a que hay otro factor en incluir la figura femenina en una publicidad y es que a la mujer también se la concebía desde su capacidad de persuasión en las adquisiciones de bienes de lujo, generalmente a cargo del responsable masculino, o en la organización del hogar y electora de los productos a consumir (Devoto y Madero, 1999).

Conclusión

El análisis de los distintos aspectos del modelo visual y formal de una revista — ejemplificado en nuestro artículo por el caso de *La Nación Magazine* publicada entre 1929 y 1931— muestra que en las

elecciones, en cuanto al diseño y los contenidos textuales y gráficos, se establece el modo de ser de una revista en particular. El recorrido propuesto pauta que no solo la materialidad, el diseño y la distribución de los elementos tienen incidencia en la visión integral que se obtiene de una revista, sino que los contenidos de las tapas y las publicidades también tienen efectos en su concepción global. Incluso cuando los anuncios escapan en estética al control del programa editorial, la aparición de ellos en una revista determinada remarca la visión que de ella se tiene o la capacidad del equipo editor de favorecer cierta industria comercial en sus páginas y en concordancia con el lector modelo.

Por lo tanto, en el modelo de revistas culturales ilustradas al que responde el *Magazine*, el acento en diversos elementos visuales hace que ellas adquieran ciertas características particulares al construir su propia sintaxis visual y material, como resultado de una producción y circulación con programas diferentes, pero con objetivos similares: acercar al lector a las artes y la cultura del momento, haciendo énfasis en los sucesos de actualidad social. De este modo, establecen una relación de competencia y se insertan en la cultura visual coetánea. Pero, cuando planteamos la cuestión de la competencia comercial, es necesario aclarar que no se trata de una competencia por diferenciación estético-material del producto, sino que buscan seguir ciertas pautas que son comunes a un modelo visual y material característico de la época y que confieren cierta uniformidad. La competencia, entonces, se da a partir de la diferenciación en la propuesta de su contenido y, por ende, del público al que están dirigidas.

Por su parte, *La Nación Magazine* planteó un programa editorial amplio, con un público lector heterogéneo donde la figura privilegiada pareciera haber sido la audiencia femenina, pero con recursos para todos los integrantes del hogar. Esto se observó tanto en las secciones fotográficas como en la publicidad variada, o en la importación de tiras

cómicas y la inclusión de juegos para todas las edades. En sus páginas dio lugar a reconocidos personajes del ámbito literario y periodístico. Se hicieron presentes nombres como Manuel Gálvez, Ramón Gómez de la Serna, Leopoldo Lugones, Benito Lynch y José Ortega y Gasset, entre otros. Pero también prestó su espacio a voces femeninas como las de Gabriela Mistral, Norah Lange y Delfina Bunge de Gálvez. Se reprodujeron poesías de Alfonsina Storni, además de traducciones de Virginia Wolf y Katherine Mansfield, ambas ilustradas por Alejandro Sirio. Tampoco hay que desmerecer la participación internacional de Eva A. Tingey en el espacio de moda dirigido a la mujer.

En cuanto al modelo material y visual, se trató de una revista que, al mismo tiempo que buscaba maximizar su calidad gráfica con nuevas e innovadoras tecnologías de producción, pretendió mantener el menor costo posible, obteniendo un producto accesible para el consumidor, que, en principio, se conformaba por el lector suscriptor al diario. La cuota de distinción correspondió a la utilización de ilustraciones y reproducciones especiales para *La Nación*, pero en vez de promover las obras de reconocidos coleccionistas o de grandes instituciones, dio circulación al trabajo de artistas que actuaron en el mismo medio periodístico y, en cierta forma, a las nuevas tendencias estilísticas en materia gráfica. Se hicieron presentes nombres como los de Ernesto Arancibia, Juan Carlos Huergo, Jorge Larco, Luis Macaya, Bartolomé Mirabelli, Juan Peláez, Vicente Puig y Ernesto M. Scotti, quienes, junto a Alejandro Sirio, prestaron sus habilidades tanto para las reproducciones de tapa como en la ilustración de artículos y otros materiales.

La Nación Magazine se propuso como una innovación en el terreno periodístico, pero mantuvo un modelo visual y material estandarizado de revista cultural ilustrada característica de la época. Su novedad fue la de ser un suplemento que se transformó en revista, que se separó del diario físicamente pero no distributivamente; nunca dejó de ser

un caso híbrido. Pero también atendió a los cambios ocurridos en el público lector de la época. Con el nuevo modelo en boga para la apariencia de su suplemento y con el uso de tecnología de vanguardia para la época, buscó satisfacer a un sector cada vez más amplio, influido por la movilidad urbana de la modernidad, por la necesidad de la lectura fugaz, por la atracción de la fotografía y las personalidades que fueron retratadas. Pero, además, por un público que con la alfabetización en ascenso encontró en las revistas culturales ilustradas una vía para satisfacer sus propios intereses.



Bibliografía

- » Ariza, J. (2011). Dispositivos de regulación del cuerpo femenino difundidos por la prensa periódica ilustrada de Buenos Aires a comienzos del siglo XX: un análisis a través de textos e imágenes. *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani*. Buenos Aires. En línea: <http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/107/2015/04/eje7_ariza.pdf>
- » Artundo, P. M. (2010). Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas. *IX Congreso Argentino de Hispanistas "El hispanismo ante el Bicentenario"*, 27-30 de abril. La Plata. En línea: <<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/artundo-patricia-m.pdf>>.
- » Badoza, M. S. y Belini, C. F. (2013). Origen, desarrollo y límites estructurales de la industria del papel en la Argentina, 1880-1940. *Revista de Historia Industrial*, núm. 53, pp. 109-141. En línea: <<https://www.raco.cat/index.php/HistorialIndustrial/article/view/271339>>.
- » Bonelli Zapata, A. (2010). Lucien Achille Mauzan y la gráfica porteña. *IX Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes Visuales y Música. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, pp. 469-480. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- » Bontempo, M. P. (2011). *Para ti: una revista moderna para una mujer moderna, 1922-1935*. *Estudios Sociales*, vol. 41, núm. 1, pp. 127-156. En línea: <<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/EstudiosSociales/article/view/2684>>.
- » Bontempo, M. P. (2012). *Editorial Atlántida. Un continente de publicaciones, 1918-1936*. Tesis de doctorado. Universidad de San Andrés. En línea: <<https://repositorio.udesa.edu.ar/jspui/bitstream/10908/879/1/%5bP%5d%5bW%5d%20D.%20His.%20Paula%20Bontempo.pdf>>.

- » Borrini, A. (2006). *El siglo de la publicidad. Homenaje a la publicidad gráfica*. Buenos Aires, Atlántida.
- » Cingolani, G. (2009). Tapas de seminarios argentinos en el siglo XX: historia discursiva de un dispositivo y dos medios. *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, núm. 5. En línea: <<http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/521>>.
- » Denegri, V. (2017). In/Out. Tapas y contratapas de *La Nación Magazine* (1929-1931) como dispositivos de apertura y clausura. *XII Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes Visuales, teatro y Música. El arte y la multiculturalidad*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En línea: <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JEl/XIIJEl/paper/viewFile/5350/3430>>.
- » Devoto, F. y Madero, M. (dirs.) (1999). *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural:1870-1930*, t.2. Madrid, Taurus.
- » Eco, U. (1993). *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.
- » Eujanian, A. C. (1999). *Historia de las revistas argentinas (1900-1950). La conquista del público*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- » Gergich, A. (2018). Historias poco historiadas en el diseño gráfico local. Cultura gráfica, arte y diseño en la revista *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas. Caiana*, núm. 12, pp. 173-182. En línea: <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/12-pdf/Caiana12D_Gergichf.pdf>.
- » Gergich, A. (2016). El diseño antes del diseño. El Instituto Argentino de Artes Gráficas y el “protodiseño gráfico” en Buenos Aires a comienzos del siglo XX. Szir, S. (coord.), *Ilustrar e imprimir: una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*, pp. 237-292. Buenos Aires, Ampersand.

- » Greco, M. (2016). Los suplementos culturales como objeto de estudio: el caso de *La Nación* (1929-1931). *Revistas de Literaturas Modernas*, vol. 46, núm. 2, pp. 139-173. En línea: <https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/9760/rlm-46-2-con-tapas.pdf>.
- » Grow, G. (2002). Magazine Covers and Cover Lines: An Illustrated History. *Journal of Magazine & New Media Research*, vol. 5, núm. 1. En línea: <<https://aejmcmagazine.arizona.edu/Journal/Fall2002/Grow.pdf>>.
- » Gutiérrez Viñuales, R. (2014). *Libros argentinos. Ilustración y modernidad, 1910-1936*. Buenos Aires, CEDODAL.
- » Kaczan, G. (2013). Alegorías de distinción y estrategias de exclusión social en imágenes de mujeres (ca. 1920). *Estudios feministas*, vol. 21, núm. 3, pp. 1039-1058. En línea: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2013000300016&lng=es&tlng=es>.
- » Kaczan, G. y Zuppa, G. (2015). Miradas, estrategias, exposiciones. Representaciones del cuerpo en la cultura visual, circa 1920-1940. *Anales del IAA*, vol. 45, núm. 1, pp. 101-117. En línea: <<http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/%0D%0Aview/165/151>>.
- » Le Masurier, M. (2014). What is a magazine? *TEXT. Special Issue 25. Australasian magazines: new perspectives on writing and publishing*, núm. 25. En línea: <<http://www.textjournal.com.au/speciss/issue25/LeMasurier.pdf>>.
- » Louis, A. (2018). Leer una revista literaria. Autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de los años 1920. Corral, R., Stanton, A. y Valender, J. (eds.), *Laboratorios de lo nuevo: Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, pp. 27-54. México, El Colegio de México.
- » Maenz, P. (1974). *Art Deco: 1920-1940*. Barcelona, Gustavo Gili.
- » Mangone, C. (1989). La república radical: entre Crítica y El Mundo. Viñas, D. (dir.), *Historia social de la literatura argentina. Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, t. 7, pp. 63-92. Buenos Aires, Contrapunto.

- » Meggs, P. B. (1991). *Historia del diseño gráfico*. México, Trillas.
- » Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Buenos Aires, Paidós.
- » Moles, A. y Costa, J. (2005). *Publicidad y diseño. El nuevo reto de la comunicación*. Buenos Aires, Infinito.
- » Palacio, J. M. (2000). La antesala de lo peor: la economía argentina entre 1914 y 1930. Falcón, R. (dir.), *Nueva Historia Argentina. Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, t.6, pp. 101-150. Buenos Aires, Sudamericana.
- » Rogers, G. (2008). *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata, Editorial de la Universidad de La Plata. En línea: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.413/pm.413.pdf>>.
- » Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970. Cahiers du CRICCAL*, núm. 9-10, pp. 9-16. En línea: <https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047>.
- » Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- » Sarlo, B. (2011). *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1925*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Sarlo, B. (2017). *La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Satué, E. (2012). *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid, Alianza Forma.
- » Szir, S. (coord.) (2016). *Ilustrar e imprimir: una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*. Buenos Aires, Ampersand.

Bibliografía de consulta

- » Amster, M. (1966). Técnica gráfica. Evolución, procedimientos y aplicaciones. Editorial Universitaria.
- » Artundo, P. M. (2016). Acerca de la materialidad y visualidad de una revista (I): el caso de Sur y sus primeros números (1931-1932). *Caiana*, núm. 9, pp. 25-35. En línea: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=251&vol=9>.
- » Arwas, V. (1980). *Art Deco*. London, Academy Editions.
- » Barnicoat, J. (1995). *Los carteles. Su historia y su lenguaje*. Barcelona, Gustavo Gili.
- » Blackwell, L. (1993). *La tipografía del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili.
- » Delgado, V., Mailhe, A. y Rogers, G. (coords.) (2014). *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En línea: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.376/pm.376.pdf>>.
- » Denegri V. (2018). La mujer y la historieta de C. A. Voight reproducida en *La Nación Magazine (1929-1931)*. I Jornadas Artes y humor. *Estéticas plurales y liminales. XIII Jornadas de Estudios e Investigaciones. Artes Visuales, Teatro y Música*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En línea: <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JAH/IJAH/paper/viewFile/5158/3050>>.
- » Félix-Didier, P. y Szir, S. (2004). *Ilustrando el consumo*. Mundoclásico.com. En línea: <<https://www.mundoclasico.com/articulo/5775/Ilustrando-el-consumo>>.
- » Gramuglio, M.T. (2001) Posiciones, transformaciones y debates en *La Literatura*. Cattaruzza, A. (dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, t. 6, pp. 331-380. Buenos Aires, Sudamericana.

- » Guasch, A. M. (2003). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales*, núm. 1, noviembre, pp. 8-16. En línea: <<http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2015/03/Los-estudios-visuales-un-estado-de-la-cuestion-guasch.pdf>>.
- » Jubert, R. (2006). *Typography and Graphic Design. From Antiquity to the Present*. Paris, Flammarion.
- » Malosetti Costa, L. y Gené, M. (comps.) (2009). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa.
- » Margolin, V. (2015). *World History of Design*, v. 2. Bloomsbury Publishing Plc.
- » Margulis, P. (2007). *La piel busca sus formas: un estudio cultural sobre la representación del cuerpo en Para Ti durante la década de 1970*. Tesina de licenciatura. Universidad de Buenos Aires. En línea: <<http://comunicacion.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/16/2013/02/1345.pdf>>.
- » Mitchell, W. J. T. (2005) No existen los medios visuales. Brea, J. L. (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, pp. 17-25. Madrid, Akal.
- » Piriz, M. R. (2017). La representación de la belleza femenina en *La Nación Magazine (1929-1931)*. *XII Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes Visuales, teatro y Música. El arte y la multiculturalidad*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En línea: <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/IEI/XIIIEI/paper/viewFile/5354/3398>>.
- » Rampley, M. (2005). La amenaza fantasma: ¿la cultura visual como fin de la historia del arte? Brea, J. L. (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, pp. 39-57. Madrid, Akal.
- » Remington, R. R. y Bodenstedt, L. (2003). *American Modernism. Graphic Design 1920-1960*. London, Laurence King Publishing Ltd.

- » Rocchi, F. (1999). Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina, 1860-1940. Devoto, F. y Madero, M. (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, t. 2, pp. 312-332. Madrid, Taurus.
- » Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo & Seña*, núm. 12, pp. 233-247. En línea: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/sys/issue/view/451>>.
- » Traversa, O. (2005). Las tapas de los periódicos como dispositivo: una discusión crítica. *Encrucijadas*, núm. 33. En línea: <http://repositoriuba.sisbi.uba.ar/gsdll/collect/encrucci/index/assoc/HWA_544.dir/544.PDF>.
- » Traversa, O. (2009). Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de dispositivo. *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, núm. 5, agosto. En línea: <<http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/477>>.
- » Varonesi, G. (1968). *Style and Design. 1909-1929*. New York, George Braziller.
- » Verstraeten, X. (dir.) (2008). *Buenos Aires Art Deco y racionalismo*. Buenos Aires, Xavier Verstraeten.

Fuentes primarias

- » Capece, J. A. (1929). El libro suplanta y suplantaré siempre al suplemento literario de los diarios. *La Literatura Argentina. Revista Bibliográfica*, vol. 2, núm. 15, p. 86.
- » De Tomaso, A. (1929). La actual legislación aduanera conspira contra la literatura argentina. *La Literatura Argentina. Revista Bibliográfica*, vol. 2, núm. 13, p. 15.

- » Ediciones de *La Nación* en huecograbado (1931b). *Diario La Nación*, núm. 9, 19 de marzo.
- » El “Magazine” de “La Nación”. (1929a). *La Nación*, núm. 7, 11 de julio.
- » El magazín *La Nación* (1929b). *La Nación*, núm. 2, 14 de julio.
- » El magazine de “La Nación” comenzará a circular con nuestra edición de mañana. (1929c). *Diario La Nación*, núm. 6, 6 de julio.
- » Fogli, G. (1948). La estética tipográfica de los diarios y revistas de Buenos Aires. *Argentina Gráfica. Las publicaciones periódicas en la Argentina. Una visión del progreso técnico y artístico de nuestros diarios y revistas*, núm. 6, suplemento extraordinario, pp. 97-105.
- » Gollán, J. S. (1929). “El diario y la revista desplazarán al libro en un futuro próximo”, —dice el director del suplemento de “La Prensa”. *La Literatura Argentina. Revista Bibliográfica*, vol. 1, núm. 7, marzo, pp. 6-8.
- » Honorable Congreso de la Nación Argentina (1929, 29 de agosto). Ley 11544. *Régimen legal de la jornada de trabajo*. Boletín Nacional del 17 de septiembre de 1929. En línea: <<https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-11544-63368>>.
- » La Ley 11544 es una nueva desdicha para el libro argentino. (1930, marzo). *La Literatura Argentina. Revista Bibliográfica*, vol. 2, núm. 19, p. 188.
- » “La Nación” de los domingos. (1931a). *La Nación*, núm. 5, 20 de marzo.
- » La revista de “La Nación” (1929d). *Diario La Nación*, núm. 6, 1 de julio.
- » Ministerio del Interior (1930). Decreto S/N/1930. *Reglamentación de la Ley 11544*. Boletín Nacional del 2 de abril de 1930, 11 de marzo. En línea:<<https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-1930-185811>>
- » Morin, E. (1942). De la tipografía. *Argentina Gráfica. Imprimir. Los procesos de grabado e impresión desde la xilografía al rotograbado*, vol. 7, núm. 77-78, noviembre-diciembre, pp. 47-50.

- » Resor, S. (1928). *The J. Walter Thompson News Bulletin. Foreign Issue*, núm. 135, julio, pp. 1-2.
- » Ricketts, W. B. (1928). What does South America offer The American Advertiser. *The J. Walter Thompson News Bulletin. Foreign Issue*, núm. 135, julio, pp. 31-44.
- » Thomas, A. (1942). El rotograbado. *Argentina Gráfica. Imprimir. Los procesos de grabado e impresión desde la xilografía al rotograbado*, vol. 7, núm. 77-78, noviembre-diciembre, pp. 101-109.
- » Una revista semanal en colores... (1929e). *Diario La Nación*, núm. 14, 16 de junio.
- » Valmaggia, J. S. (1948). “La Nación”, diario de la mañana. Fundado por Bartolomé Mitre el 4 de enero de 1879. *Argentina Gráfica. Las publicaciones periódicas en la Argentina. Una visión del progreso técnico y artístico de nuestros diarios y revistas*, núm. 6, suplemento extraordinario, pp. 69-72.

Las fotografías de las tenistas nacionales y extranjeras en *La Nación Magazine* (1929-1931)



Mayra Romina de los Milagros Piriz

El presente artículo tiene como tema principal el estudio del *Magazine* que el diario *La Nación* publicó entre los años 1929 y 1931.¹ El mencionado periódico poseía una tradición de suplementos que se remonta al año 1902, momento en el que lanza al mercado su primer ejemplar con la idea de modernizar sus formas de publicación (Mangone, 1989). Dicho ímpetu temprano será retomado en 1920 y 1925² (Eujanian, 1999) para llegar a julio de 1929 con el lanzamiento del *Magazine* en el que nos centraremos de aquí en adelante.³

Dirigida por Enrique Méndez Calzada, junto a Guillermo de Torre como secretario literario y Alejandro Sirio como asesor artístico

¹ Hacia el número 20 la revista cambia su nombre a *La Nación Revista Semanal*. A lo largo del artículo utilizaremos la denominación *Magazine* para referirnos a la publicación en general, pese al corto periodo en el que fue utilizada.

² A partir del suplemento de 1925 se verá un incremento pronunciado en las imágenes a través de grabados, fotografías, croquis, etcétera, que adelantarán el carácter ampliamente ilustrativo que reinará en el *Magazine* publicado a partir de 1929 (Mangone, 1989).

³ Según Mangone (1989), el *Magazine* publicado a partir de 1929 puede ser pensado como un elemento de transición entre el suplemento cultural anterior (1925-1929) y el posterior a 1931, el que se caracterizó por ser una breve publicación dedicada a la literatura.

(Greco, 2016), la publicación dominical compuesta por un total de 89 números (con numeración correlativa), a las que deben sumarse tres números especiales sin numerar,⁴ significó una gran apuesta editorial al renovar la estética que las revistas del diario habían mantenido hasta ese momento.

En los primeros números, las tapas y contratapas dejaron atrás el clásico blanco y negro que dominaba a los suplementos anteriores, para convertirse en auténticas muestras de modernidad, llenas de color y distinción, gracias a la implementación de la técnica del rotograbado. En las mismas se reprodujeron obras de artistas e ilustradores de la época, quienes las realizaron especialmente para la revista. Las tapas, contratapas y secciones fotográficas que aparecieron en su interior generalmente fueron realizadas con un papel de mayor gramaje; en cambio, para las páginas restantes se continuó utilizando el papel obra.

La crisis económica de 1929, que repercutió en Argentina en los años inmediatamente posteriores, junto a los cambios políticos acontecidos en septiembre de 1930 causados por el golpe de Estado perpetrado por el general José Félix Uriburu al gobierno radical (Romero, 2005), produjeron una transformación de las características materiales del suplemento, el que se inclinó hacia soluciones más económicas para su realización (Mangone, 1989). Hasta la revista número 55, las tapas y contratapas fueron a color. De allí en adelante, se reemplazaron por tapas y contratapas en blanco y negro. A partir del número 62 no solo

⁴ Al momento se localizaron tres suplementos especiales. A diferencia del *Magazine*, los números especiales eran editados durante los días de semana. El primero se publicó el miércoles 18 de septiembre de 1929 y fue realizado en homenaje a Chile, conmemorando el día de la independencia del país vecino. El segundo se publicó el miércoles 1 de enero de 1930 y se dedicó a la economía argentina y el desarrollo de las industrias. Finalmente, el último salió al mercado el viernes 18 de julio de 1930 con la intención de rememorar el centenario de la República Oriental del Uruguay.

se vieron ilustraciones en la portada sino también texto, asemejándose al modelo utilizado en *La Nación. Letras y Artes*, uno de los suplementos anteriores.⁵ Finalmente, la revista número 67 estableció el modelo que se mantuvo hasta el final: tapas ilustradas por fotografías en blanco y negro en las que se mostraban retratos de las “estrellas” del espectáculo y del deporte del momento, visitas internacionales destacadas —como los príncipes británicos— y vistas panorámicas de ciudades y de monumentos argentinos.

Las innovaciones estéticas y tecnológicas señaladas se vieron acompañadas por una ampliación de los temas incluidos funcionando, en cierto modo, como catalizador de los suplementos anteriores. De este modo, el sistema misceláneo del *magazine* (Sarlo, 2011), caracterizado por una amplitud temática y retórica, se hizo presente. Los temas tratados se diversificaron en una gran variedad de secciones y artículos dirigidos a un público diverso, con la clara intención de cubrir todos los rangos etarios de los integrantes de las familias que accedían a la publicación.

Dentro de este amplio espectro, y pese a no ser una revista exclusiva de mujeres, el género femenino estuvo muy bien representado. En su interior se observan secciones dirigidas exclusivamente a las damas —como “La página de femina” o las notas sobre moda—,⁶ extensos artículos dedicados a narrar la vida de las estrellas de Hollywood, a delimitar la postura editorial y de los intelectuales de la época sobre el lugar que la mujer debía ocupar dentro de la sociedad, a

⁵ Resulta interesante rescatar la relación que Vanina Denegri realiza en su capítulo sobre esta cuestión. La autora relacionó la aparición de la diagramación de tapa más clásica entre los números 62 y 66 con el golpe de Estado de 1930, producido el 6 de septiembre, un día antes de la publicación del número 62.

⁶ La sección denominada “Página de femina” se publicó en el *Magazine* en los primeros tres números. Luego la misma fue reemplazada por secciones sobre moda a cargo de Eva A. Tingey, Lucien Lelong, Nicole Groult y Madame Jenny, entre otros autores.

argumentar sobre los aspectos médicos que debían preocuparla, así como también a relatar la trascendencia alcanzada por las artistas del momento.⁷

En las secciones sociales, las mujeres de la clase alta porteña adquirieron cierto protagonismo a través de fotografías que las mostraban en sus tiempos de ocio y en las asociaciones culturales y de beneficencia que ellas mismas lideraban.⁸ Su presencia puede pensarse como continuación de una larga tradición que se remonta a fines del siglo XIX (Ariza y Gluzman, 2013). Junto a estas fotografías aparecieron los íconos de las actrices de cine y teatro, los concursos de belleza y las imágenes de las deportistas nacionales e internacionales. En algunas oportunidades, el suplemento también incorporó fotografías de mujeres desempeñándose como directoras de tránsito, dactilógrafas, fotógrafas, maestras y vendedoras.

Asimismo, y pese a no detectar la participación femenina dentro del comité editorial, la nómina de colaboradores incluyó de manera constante a mujeres (aunque en mucha menor proporción que los hombres) quienes, casi en su totalidad, escribieron sobre temas relacionados con su género establecido. Marta Brunet, Rosa Canto, Marie Hollebecque, Hermine Hallam-Hipwell, Lucie Walker Leigh, Madeleine Clemenceau-Jacquemaire y Gabriela Mistral fueron algunas de las personalidades que firmaron los artículos que integraron el suplemento.

⁷ Entre las personalidades destacadas figuran las argentinas Norah Borges y Elena Cid junto a artistas plásticas extranjeras como las francesas Marie Alix y Suzanne Duchamp, la chilena Rebeca Matte de Iñiguez, la británica Laura Knight y la italiana Anita Pittoni.

⁸ Podemos mencionar a La Casa del Canillita, la Sociedad Escuelas y Patronatos, la Sociedad Providencia Femenina, la Sociedad de Beneficencia de Buenos Aires y el Club Argentino de Mujeres.

El lugar destacado que la figura femenina adquirió fue acompañado por un importante despliegue visual. Las mujeres estuvieron presentes en las tapas, en las publicidades de las contratapas y del interior, en las notas de moda, en los *comics*,⁹ en los artículos sobre arte, entre tantas otras imágenes. Dentro de este amplio *corpus* nos detendremos en las fotografías de las tenistas relacionadas con la incipiente práctica profesional, difundidas a través de las notas y de las diferentes secciones que integran el *Magazine*. En dicho recorte tendremos en cuenta tanto las prácticas locales como internacionales, poniéndolas en diálogo y complejizando los modelos representacionales. Para ello, utilizaremos el concepto de *sintaxis de revista* (Sarlo, 1992), que nos permitirá estudiar cuál fue el lugar que la mujer deportista ocupó en el suplemento en estudio. Al mismo tiempo, nos posibilitará entender cómo las técnicas de diagramación colaboraron en la generación de representaciones específicas vinculadas a la feminidad y el deporte.

También, retomaremos parte de las reflexiones realizadas por Griselda Pollock (2001) en su estudio sobre las pintoras Mary Cassatt y Berthe Morisot. En el mismo, la autora retoma el anclaje teórico de Elizabeth Cowie y considera a la feminidad como una variable histórica, una construcción ideológica de significados para el signo mujer, que es producido por y para otro grupo social. A partir de ello, entenderemos a la imagen de la mujer deportista creada en el *Magazine* como una construcción que pone en tensión la posibilidad de profesionalización. El análisis propuesto permitirá entender de manera más acabada cuál fue la visualidad (Artundo, 2010) que desde las páginas del *Magazine* de *La Nación* se buscó construir de la mujer deportista y qué relación

⁹ La tira cómica estadounidense titulada "Betty" es un claro ejemplo del lugar que la mujer adquirió dentro del programa humorístico del *Magazine*. Tal como lo afirma Vanina Denegri (2018), "Betty" colaboró en la construcción y difusión del ideal de mujer moderna de la época al mostrar una figura joven, esbelta, delgada, a la moda, que disfruta de los nuevos espacios de sociabilidad que la década de 1920 brindó a las mujeres de la clase alta.

mantuvo con los artículos de carácter cultural, médicos y políticos con los que convivió.

Las mujeres: entre la prensa gráfica, la fotografía y el deporte

Desde principios del siglo XX las mujeres se hicieron visibles en el espacio público al comenzar a ocupar puestos de trabajo en el ámbito fabril, poniendo en tensión el discurso de la domesticidad, el que relacionaba de manera directa la figura femenina con el mundo privado, el matrimonio y la maternidad (Queirolo, 2004). Al mismo tiempo, en el campo político la presencia femenina comenzó a tener lugar de la mano de Cecilia Grierson (una de las creadoras del Consejo Nacional de Mujeres), Julieta Lanteri (impulsora de la creación del Partido Feminista Nacional) y Elvira Rawson (dirigente de la Asociación Pro Derechos de la Mujer) quienes, junto a otras, encabezaron la lucha por los derechos de las mujeres (Valobra, 2008).

Paralelamente a dicho proceso social se produjo un avance en las artes gráficas, más precisamente en las técnicas de impresión, lo que permitió no sólo un incremento de las publicaciones periódicas sino también un crecimiento de las imágenes que acompañaron sus páginas. Junto a ello, tuvo lugar una masificación de las prácticas fotográficas en la vida cotidiana gracias a la simplificación de los procesos técnicos y al incremento, desde fines del siglo XIX, de la presencia de las “instantáneas” en la prensa gráfica argentina (Tell, 2009).

Las transformaciones decimonónicas produjeron que, poco a poco, la imagen de la mujer marcara presencia en las publicaciones periódicas. *Búcaro Americano. Periódico de las Familias* (1896-1908) es un caso ejemplificador, al utilizar la imagen como parte de su proyecto de

promoción de los progresos femeninos y hacer visible en sus portadas una galería de mujeres virtuosas, vinculadas en su mayoría a la literatura latinoamericana (Ariza y Gluzman, 2013). Con la llegada del nuevo siglo, las representaciones femeninas conquistaron el mundo gráfico —ya sea a través de publicidades de todo tipo, ilustraciones y fotografías, o a partir de las secciones sociales—, colaborando en la formación y transformación de las nociones de feminidad (Bontempo, 2011 y 2016; Ariza, 2009 y 2017).

Las publicaciones periódicas especializadas en deporte como *El Gráfico* (1919-) también se hicieron eco de esta situación. En sus inicios, la revista hizo uso de una imagen erotizada de la mujer, con la intención de atraer al lector masculino, buscando posicionarse como una publicación exclusiva de hombres (Bontempo, 2012). A lo dicho, es necesario sumar las investigaciones de Pablo Scharagrodsky (2020) quien detectó, a partir del análisis de las tapas publicadas entre los años 1920-1930, la transmisión de un patrón corporal femenino hegemónico. El mismo se encontraba regido por características específicas como la delgadez, la blancura, la juventud, la estilización, el aseo, “deseables ante la mirada hetero-normativa masculina, con curvas bien definidas, energéticas, identificadas con la nación y con una moral sexual deportiva ejemplar..” (Scharagrodsky, 2020: 63).

En esta coyuntura del devenir histórico, los avances en las técnicas de impresión gráfica y fotográfica, junto a la ampliación y visibilización de la figura de la mujer, es donde se ubica nuestra investigación. A ello debemos sumarle el desempeño que desde comienzo de siglo tuvieron las mujeres en el ámbito del deporte. El desarrollo del deportismo en territorio argentino, acontecido desde principio de siglo, impulsó el estudio de la cultura física y sus relaciones con el cuerpo, lo que generó la producción de representaciones de la corporeidad en clave médica y biológica. La mencionada industrialización de la fotografía llevó a que

las publicaciones periódicas de carácter científico también hicieran uso de este recurso visual. La *Revista de Educación Física* (1909-1916; 1921-1931) y los *Anales de Biotipología, Eugenesia y Medicina Social* (1933-1941) fueron dos de las publicaciones estudiadas por Andrea Torricella (2014), quien observó que el recurso fotográfico presente en dichas revistas tenía como objetivo controlar los cuerpos biológicos de la población, produciendo cánones sobre lo que “era considerado un cuerpo sano, normal, fuerte, ideal, un cuerpo de hombre y uno de mujer” (Torricella, 2014: 76).

De manera contemporánea, tuvo lugar el surgimiento y crecimiento del deportismo femenino. El discurso eugenésico fue una ideología clave dentro de este proceso al fomentar la actividad física entre las mujeres, entendiendo a estas como un elemento central para la formación de una “raza argentina” sana y fuerte. Dicha premisa tuvo sus aliados y detractores, pero ninguno puso en duda que lo más importante no era el triunfo femenino en el ámbito deportivo sino la capacidad reproductora y maternal innata al género (Anderson, 2014 y 2016). La diversidad de opiniones de los expertos llevó a que fueran varios los deportes practicados: esgrima, natación, remo, ciclismo, tenis, atletismo, golf, básquetbol, gimnasia rítmica, entre muchos otros (Anderson, 2014).

Pero el *Magazine* publicado por *La Nación* entre los años 1929-1931, no fue una publicación especializada en el ámbito del deporte ni en el mundo femenino. La presencia que ambos temas poseyeron a lo largo de las páginas conforma un *corpus* de imágenes que no sólo dialoga con las investigaciones precedentes sobre el tema sino que también abre un posible camino de análisis al ser, en nuestro caso, una revista dependiente de manera directa de la publicación

del diario.¹⁰ Debido a la multiplicidad de fotografías y deportes presentes,¹¹ nos centraremos en las imágenes de las tenistas nacionales y extranjeras que participaron de la incipiente profesionalización en el área, con el fin de hacer más fructuoso nuestro análisis. Las mismas serán tomadas como casos paradigmáticos, al hacer visible las tensiones sociales en torno al desenvolvimiento de las mujeres en las altas competencias deportivas.

Al detenernos en ellas nos preguntamos cuáles fueron las características formales que adquirieron las representaciones fotográficas de las tenistas, cómo la puesta en práctica de la sintaxis de la revista favoreció el corrimiento de la imagen de la mujer del lugar de profesionalización dentro de la práctica deportiva, y qué relación mantuvo dicha situación con las tensiones latentes en el entramado textual de los artículos sobre literatura, salud y patriarcado. La suma de dichas problemáticas nos permitirá acercarnos a la postura política sostenida por una de las editoriales de mayor peso de la época con relación al concepto de la por entonces llamada “mujer moderna”.

Las tenistas “profesionales”: entre el diario y la revista

El cigarrillo en los labios, frialdad calculadora en el corazón, cinismo desgarrado en el hablar, gestos hombrunos, atmósferas de bar americano, espíritu de bebedoras de *cocktails*, desnudez de bailarina de *music-hall*, frenesí por el sport, teorías antimatrimoniales y antimaternales, esta

¹⁰ En el diario es posible encontrar publicidades que apelan al lector a exigir la entrega del suplemento junto al diario del domingo: “El N° 1 aparecerá con nuestro número de mañana. Exijasele al vendedor. Forma parte de la edición del domingo y está, por consiguiente, comprendido en el precio total de 10 CENTAVOS” (*Magazine de La Nación*, 1929: 1).

¹¹ Las fotografías presentes en el *Magazine* nos muestran a mujeres que se desempeñan dentro de las áreas del atletismo, automovilismo, aviación, esgrima, golf, natación, remo y tiro.

es la decantada modernidad. Y el resultado de todo este artificio y de toda esta falsedad viene a ser la mujer verdaderamente “moderna”.

(D’Ambra, 1931: 2)

Estas fueron las palabras elegidas por el escritor italiano Renato Eduardo Manganella, quien, bajo el seudónimo de Lucio D’Ambra, publicó un artículo en el diario *La Nación* en el que caracterizó peyorativamente a la mujer italiana de la década de 1930, al entender que la categoría de “señorita” nunca podría estar unida a la de “moderna”.

La imagen elegida para ilustrar el artículo fue un dibujo del artista Luigi Bompard, quien, a través de una figura de carácter lineal, representó a una joven mujer realizando unos de los *sport* más populares para el género en aquel entonces: el tenis. Con un corte de pelo a la “moda” y un vestido muy por arriba de sus rodillas, la jovencita salta con su raqueta en la mano, seguramente, siguiendo la pelota en medio de una jugada. Este acto sube aún más su vestido dejando ver gran parte de sus piernas.

La libertad representada por la ilustración a través de los movimientos y la vestimenta fue una de las grandes críticas que recibieron las mujeres en el contexto de la modernidad en general y de las prácticas deportivas en particular. Pese a que el artículo repara en la relación modernidad/mujer en la Italia fascista, es posible localizar en el territorio local y, de modo más específico, en el *Magazine* que la editorial de *La Nación* publicó de manera contemporánea, parte de las tensiones que el argumento dejó traslucir.

A lo largo de las páginas, el suplemento en estudio dio cuenta que durante fines de la década de 1920 y principios de la siguiente, el deporte y la mujer se relacionaron no sólo a través de las prácticas que las mismas realizaron durante el tiempo libre o de esparcimiento, sino

también a partir del acercamiento a una actividad con características más próximas a lo profesional. La empresa de *La Nación* colaboró en este último punto, al patrocinar la copa para la ganadora del individual de damas, en el Campeonato Nacional República iniciado en 1928 en nuestro país.

Desde el primer número del suplemento dominical, la fotografía y la ilustración tuvieron un lugar destacado al acompañar los artículos, las publicidades e inclusive las tapas y contratapas de la revista.¹² En este universo visual, la presencia de secciones denominadas “Kodak Teatral”, “Films Social”, “Instantáneas”, “Nota social” —entre otras— hicieron de la fotografía la protagonista indiscutida. En dichos apartados, los textos se convirtieron en pequeños epígrafes y titulaciones de tamaño considerable con diseños novedosos, dándole paso al dominio de las páginas a la fotografía.

Acompañando este despliegue de imágenes, las actividades deportivas profesionales tuvieron su lugar sirviéndose de la fotografía para informar al lector de las competencias nacionales e internacionales. A partir de la revista número 23 y hasta el 55, en las secciones “Sport Extranjero” y “Mosaico Sportivo”, el deporte encontró un lugar propio para desarrollarse. Allí se centralizaron las noticias sobre las actividades profesionales sin dejar de tener lugar las de carácter *amateur*. Esta decisión permitió organizar la información de una manera más sencilla, dando la posibilidad al lector y lectora de encontrar con mayor facilidad las novedades relacionadas a estos temas.

En términos generales, tal como su nombre lo indica, la sección “Sport Extranjero” cubrió los campeonatos, hazañas y el desempeño

¹² Entre los ilustradores que formaron parte de la publicación se puede destacar a Luis Fernando Macaya, Alejandro Sirio, Jorge Larco, Ernesto M. Scotti y Fidel de Lucía.

de las figuras destacadas acontecidas en el continente europeo y en Norteamérica. Por su parte, la sección “Mosaico Sportivo” se centró en las actividades nacionales y regionales, considerando principalmente a países vecinos como Brasil y Uruguay.

Al margen del periodo en el que se publicaron las mencionadas secciones, la revista semanal no perdió oportunidad para dedicarle espacios a las competencias y triunfos de los *sports*. Desde los primeros números, las imágenes de los y las deportistas compartieron el lugar con las fotografías de carácter social. Dicha situación se modificó luego de la última publicación de las secciones “Sport Extranjero” y “Mosaico Sportivo”. A partir de ese momento surgieron nuevas secciones dedicadas principalmente al cine y al teatro, lo que afectó la frecuencia de los temas relacionados con el deporte. Pese a ello, las noticias deportivas continuaron teniendo lugar, pero de manera esporádica.

Aunque la presencia de las actividades deportivas realizadas por las mujeres a lo largo de los dos años de existencia de la publicación fueron amplias, en lo que sigue analizaremos las características formales que adquirieron las fotografías de las tenistas extranjeras y nacionales que lograron algún grado de profesionalización en la materia. Al mismo tiempo, nos detendremos en el lugar que las mismas ocuparon en el interior del *Magazine*.

Las fotografías de las tenistas nacionales y su diálogo con las extranjeras

Desde el otoño de 1886, fecha en la que se jugó el primer torneo abierto de *lawn tennis* en el Buenos Aires Cricket Club de Palermo, la profesionalización del tenis en Argentina no dejó de crecer. Su

llegada al país ocurrió hacia la década de 1870 del siglo XX de la mano de los inmigrantes ingleses quienes —junto con la construcción de las vías férreas— diseminaron la práctica de dicho deporte en territorio nacional.

Hacia fines del siglo XX se dio inicio a la institucionalización de la actividad a través de la fundación de diferentes clubes, entre los que se encontraban el Buenos Aires Cricket (1864), el Rosario Cricket (1867),¹³ el Hurlingan Club (1888), el Quilmes Lawn Tennis (1889) y el Buenos Aires Lawn Tennis Club (1892).

Desde los primeros tiempos el tenis contó con la participación de nombres femeninos. En 1903, luego de varias competencias locales exclusivamente masculinas, las mujeres de la alta sociedad porteña fueron incorporadas a las contiendas disputadas en Buenos Aires al introducirse la categoría de damas. Diez años después se incorporó el dobles mixto para finalmente en 1915 sumar el dobles damas (Andersen y Puppo, 2012).

La participación de las hermanas Dorothy, Winnifred y Marjorie Boadle en Wimbledon (1907) las posicionó como las primeras argentinas en competir en el prestigioso torneo inglés. Fue en 1921 (y de la mano de una mujer) cuando por primera vez Argentina ganó un torneo internacional gracias a Florence Sissy Fraser, quien obtuvo el premio mayor en el individual de Escocia. Junto a ellas, Julieta Ezcurra, Analía Obarrio, Elena Lehmann y María Elena Bushell fueron algunas de las que comenzaron a destacarse en la actividad.

Las competencias y torneos disputados entre fines de la década de 1920 y principios de la siguiente nos permiten comprender con

¹³ El Rosario Cricket luego fue denominado Club Atlético del Rosario.

mayor precisión cuál era el panorama nacional del tenis durante los años de publicación del semanario de *La Nación*. Además, nos posibilita reflexionar sobre la relación que las mencionadas competencias mantuvieron con el diario. En 1928, se consagró por primera vez el Campeonato Nacional (República) en el Buenos Aires Lawn Tennis Club. En dicho torneo se entregaron las copas La Nación (para el individual de damas) y La Prensa (para el individual de caballeros), lo que evidenció un patrocinio de dos de los diarios porteños más importantes del momento. ¿Quién fue la ganadora del individual damas durante los dos primeros años de la competencia? La deportista del momento: Analía Obarrio de Aguirre.

Por aquel entonces, Analía Obarrio era una proeza por su habilidad en el manejo de la raqueta, convirtiéndose en un paradigma para la época por la cantidad de torneos nacionales conseguidos. De clase acomodada y de familia de tenistas,¹⁴ Obarrio llegó a Buenos Aires desde la provincia de La Pampa junto a su hermana María Teresa. Se incorporó como socia al Buenos Aires Lawn Tennis Club en donde ganó múltiples torneos tanto de manera individual como en dobles y mixtos, en los que compitió junto con su hermano Enrique Obarrio. En 1929 se consagró número uno en el *ranking* oficial argentino, posición que repitió al año siguiente. Dichos logros la convirtieron en la protagonista de varias tapas de la revista *El Gráfico* y, en 1930, de una de las páginas de la revista semanal de *La Nación*.

¹⁴ La familia de Analía Obarrio desde siempre estuvo relacionada con el tenis. Sus hermanos María Teresa y Enrique Obarrio, al igual que ella, se destacaron en la práctica del deporte de origen inglés. Se casó con Luis Aguirre, con quien tuvo a Eduardo Aguirre Obarrio, quien le dio cuatro nietos: Cristóbal, Diana Virginia, Fernando y Annie Aguirre Braceres. Estos a su vez le dieron biznietos, todos ellos relacionados de una u otra manera con el tenis (Andersen y Puppo, 2012: 915).



¿Mi golpe favorito?, *La Nación Revista Semanal*, núm. 76, 14 de diciembre de 1930, pág. 3 (detalle)

Con la excusa de responder a la pregunta ¿mi golpe favorito?, la editorial del prestigioso diario del que dependía el *Magazine* decidió publicar múltiples fotografías de Analía Obarrio.¹⁵ Las mismas la mostraban vestida con su tradicional equipo deportivo blanco, sin medias (tal como era su estilo) y exponiendo el escudo del Lawn Tennis Club

¹⁵ Consideramos que la publicación de este artículo tiene como antecedente la sección “¿Cuatro preguntas a...?”, publicada a partir de la revista número 51. La misma constaba de un breve cuestionario en donde se preguntaba a las cantantes y actrices de cine y teatro del momento sobre sus preferencias en la moda, el modo de estudio de sus presentaciones o actuaciones, su deporte preferido y, por último, sobre su gusto musical. Junto a las pequeñas respuestas se ubicaban diferentes fotografías de las protagonistas, que ilustraban de una manera dinámica la página de revista.

a la altura del pecho. Los pocos textos presentes explicaban al lector la trascendencia de la figura femenina:

ANALIA OBARRIO DE AGUIRRE¹⁶ capitana del equipo de damas del Tennis Club Argentino que desde la edad de quince años actúa en nuestros “courts”. Conquistó repetidas veces toda suerte de campeonatos nacionales y del Río de La Plata. Es ciertamente una figura de calificación en el sport argentino. (¿Mi golpe favorito?, 1930: 3)

En el resto de la página, la fotografía y la diagramación hacen de la imagen de Obarrio la protagonista indiscutida. En el margen inferior, un retrato de la joven la muestra como una típica mujer moderna de la época, con pelo corto bien peinado y mirada firme hacia el lector, casi como interpeándolo, al igual que lo hacían muchos de los retratos de las actrices de cine y teatro publicados en el *Magazine*.

La mencionada similitud se difumina al analizar las formas seleccionadas para representar el cuerpo entero. El tenis era uno de los deportes de moda y fue el elegido para mostrar a las estrellas de cine y teatro durante su tiempo libre. Si comparamos la fotografía de Joyce Murray publicada en la revista número 12 —en el artículo “Primavera en Hollywood”— con las de Analía Obarrio antes mencionadas, veremos que las intenciones fotográficas son disímiles. Aunque en ambos casos el escenario elegido para la representación fue una cancha de tenis, en la primera la actriz posa para la fotografía, sonriendo a la cámara al momento de realizar un salto que la aleja de una práctica deportiva de carácter profesional. En cambio, los movimientos de Obarrio son captados por un fotógrafo que dispara la cámara con la intención de capturar la habilidad de

¹⁶ Las mayúsculas pertenecen al texto original.

la deportista para realizar los golpes por los que fue reconocida. Las tiras de contacto fotográficas ubicadas en los laterales de las imágenes principales refuerzan la idea. El carácter instantáneo de la fotografía, unido a los desplazamientos característicos de las jugadas, brinda una escena secuencial que permite recrear la cadena de acciones generada por la jugadora.

Aunque esta fue la primera vez que una tenista argentina ocupó de manera individual una página completa del *Magazine*, ya en números anteriores Analía Obarrio tuvo menciones. En la sección “Mosaico Sportivo” de la revista número 36 (9 de marzo de 1930) puede leerse al pie de una fotografía:

El Embajador de España, D. Ramiro de Maeztu, que acaba de abandonar el país, es un entusiasta de las pruebas deportivas. En la presente fotografía aparece en el acto de la entrega de una copa a Guillermo Robson, ganador del campeonato nacional que se disputó bajo el patrocinio de la Asociación. A la izquierda puede verse la copa LA NACION,¹⁷ que correspondió este año a la señora Analía Obarrio de Aguirre. (Mosaico Sportivo, 1930a: 18)

Con los trofeos del campeonato en primer plano, la pequeña imagen nos muestra a uno de los tenistas del momento —Guillermo Robson— recibiendo su premio de las manos del embajador de España. Entre la muchedumbre que observa el acto se divisan varios sombreros de mujeres sin poder saber con certeza si alguno corresponde efectivamente a Analía Obarrio.

Pese al renombre que la tenista obtuvo durante los años de publicación del *Magazine*, su fotografía nunca apareció entre las figuras

¹⁷ Las mayúsculas pertenecen al texto original.

destacadas de la sección “Mosaico Sportivo”, repleta en su mayoría de hazañas masculinas. Por el contrario, su imagen sólo estuvo presente en dos ocasiones: en la revista número 76 —analizada con anterioridad— y en la revista número 78, en la que aparece posando junto a otras tenistas del momento. La página en esta ocasión tiene como protagonista a la compañera en dobles de Obarrio, la señora María Adela Pesce de Calatayud, quien en respuesta a la pregunta ¿la indumentaria en el tenis? afirma:

Trajes amplios para facilitar el movimiento. Si la jugadora usa melena lo mejor es actuar con la cabeza descubierta. Yo he recurrido al gorro debido a mi cabello largo. Creo que el turbante es pesado y da mucho calor, dificultando la acción. La visera de la Wills es práctica sin duda alguna, pero yo jamás he recurrido a ella por no serme molesto el sol. En una palabra: polleras amplias y blusas escotadas, siempre en blanco porque alegra más. El color, en todo caso en un gorro o en un saco. (¿La indumentaria en el tenis?, 1930: 4)

Para ilustrar las palabras de la señora Pesce se decidió colocar por debajo las fotografías de cuerpo entero de las tenistas extranjeras Susana Lenglen (con turbante), Lily de Álvarez (con vincha) y Hellens Wills (con visera), funcionando como una suerte de catálogo de la moda deportiva del momento. Por su parte, el retrato de grupo ubicado en el margen inferior nos muestra a las tenistas locales siguiendo parte de la moda marcada.

El vínculo de las mencionadas tenistas del exterior con la indumentaria de actualidad ya había tenido lugar en la revista número 9 del semanario. Allí, un breve texto firmado por Eva A. Tingey (1929) les adjudicaba ser las mentoras de grandes modificaciones en el uniforme

deportivo e influenciar los cambios en la moda. Suzanne Lenglen¹⁸ habría sido la primera en usar falda corta, Lily Álvarez en imponer las medias cortas de lana sobre las ya clásicas de seda y Hellens Wills en incorporar la usual vincha tan popular desde entonces.

No es extraño que las tenistas extranjeras figuraran como íconos de la moda del momento. Sólo basta dirigirse hacia los primeros números del *Magazine*¹⁹ para localizar a una de las más talentosas tenistas norteamericanas de la primera década del siglo XX: May Sutton Bundy. Allí, al igual que en los ejemplos que desarrollamos anteriormente, la imagen de Sutton Bundy fue retomada no sólo para informar de sus triunfos en el deporte sino también para ilustrar mediante imágenes comparativas la evolución de su vestimenta, la que se actualizó con el paso de los años pasando de la falda larga a una un poco más corta y holgada.

En este punto es interesante retomar el análisis realizado por Tatiana Sentamans (2007) para los epígrafes de las fotografías de las deportistas españolas de la década de 1930. La autora encuentra en los breves textos un modo de recodificación paternalista de la imagen de la deportista de España que desprecia la participación activa de la mujer en el deporte, al dar protagonismo al lenguaje calificativo relacionado al eterno femenino por sobre el técnico-deportivo plenamente informativo. Los epígrafes que acompañaban los íconos de May Sutton Bundy publicados en el *Magazine* de *La Nación* se

¹⁸ Suzanne Lenglen tuvo una nueva aparición relacionada con la moda en la revista número 47, esta vez en la sección "Sport Extranjero". Como analizaremos en el apartado siguiente para el caso de Betty Nuthall, la presencia de Lenglen en esta sección no la configuró como una deportista relacionada a la carrera profesional que consiguió. Muy por el contrario, la muestra sentada diseñando un nuevo traje para jugar al tenis, sin ningún atributo visual que la relacione con el deporte, más que la pequeña ilustración de una raqueta sobre una pluma que acompaña la imagen.

¹⁹ Nos referimos a la revista núm. 5 (1930).

encuentran en sintonía con estas palabras. En este caso la información plenamente deportiva (el triunfo de Sutton Bundy por sobre Bennet) acompañó a la información sobre la moda haciendo que esta última predomine. El epígrafe invita al lector a observar las fotografías con la intención de que aprecie los avances en la moda, sin hacer mención a la libertad corporal que la deportista adquirió con el paso del tiempo gracias al cambio en la vestimenta, lo que le permitió agilizar los movimientos y, con ello, profesionalizarse en la materia.²⁰

La relación entre la moda y las jugadoras de tenis fue una constante desde los inicios. Y aunque es cierto que los mencionados cambios en relación con la vestimenta de las tenistas, acontecidos en las primeras décadas del siglo XX pueden ser considerados como una forma de desafiar las nociones tradicionales de feminidad (Van Someren, 2010), vemos pertinente detenernos en los usos que desde el *Magazine* se hizo de dicha relación.

Las decisiones de diagramación, disposición u omisión de las fotografías hasta aquí analizadas nos hablan de ciertas tensiones epocales presentes en torno a la figura de las tenistas profesionales. Beatriz Sarlo, al reflexionar sobre las prácticas de producción y circulación de la forma revista, denominó a este accionar como la sintaxis de una revista la que puede “informar, de un modo en que jamás podrían hacerlo sus textos considerados individualmente, de la problemática que definió aquel presente” (1992: 10).

Siguiendo esta línea de análisis, podemos pensar que la decisión de omisión de la figura de Analía Obarrio en la sección “Mosaico

²⁰ Las mujeres también lograron una mayor libertad de movimiento gracias al avance en los elementos utilizados durante el periodo menstrual. El mismo fue un proceso de cuatro décadas (1930-1970) en el que se produjo “la aparición, difusión y apropiación transnacional de las toallas y tampones manufacturados y descartables” (Tarzibachi, 2016: 85).

Sportivo” publicada en el número 36 se suplió recién cuarenta números después (en el 76) —momento en la que ya dicha sección había dejado de tener lugar—, conjugándose un carácter expositivo del rostro de la deportista a través del retrato con una demostración de habilidad corporal plasmada en los diestros movimientos de golpes y remates. Lo mencionado podría pensarse como una señal que no hace más que dar cuenta de una tensión en torno a la incipiente profesionalización femenina.

La tensión se profundizó en la publicación número 78, donde la moda fue uno de los motivos que impulsó la divulgación de las fotografías del plantel de tenistas nacionales, poniéndolas en diálogo con las figuras internacionales más importantes del periodo, como lo fueron la francesa Suzanne Lenglen, la estadounidense Hellen Wills y la española Lily de Álvarez.

A partir de lo expuesto hasta aquí, podemos pensar la presencia de las figuras de las tenistas del ámbito local en la revista ligada a dos cuestiones. Por un lado, una función expositiva a partir de la que se busca divulgar la belleza de las *sportwoman* y su capacidad de “estar a la moda”, estableciendo un diálogo con las tenistas extranjeras. Por otro lado, una intención divulgativa de las hazañas deportivas logradas por el género en los campeonatos locales que el mismo diario patrocinaba, al mostrar en imágenes las habilidades corporales de las competidoras.

Tal como analizamos, el conflicto surge al profundizar en las decisiones sintácticas que determinaron el lugar físico al interior de la revista que ocuparon las fotografías de las deportistas. En ningún caso las imágenes de las tenistas profesionales nacionales fueron incluidas dentro de las secciones destinadas al deporte profesional. Dicho lugar quedó dominado por lo que se concibe como género masculino. En este punto, encontramos la tensión entre la unión de

los conceptos de mujer, deporte y profesionalización que comenzaba a vislumbrarse en el país y que, podríamos afirmar, el diario *La Nación* apoyaba al premiar a las damas a través de la copa que llevaba su nombre, en el joven Campeonato República.

Las tenistas extranjeras: los casos de Betty Nuthall, Eileen Bennet y Lily de Álvarez

Los casos de las tenistas Betty Nuthall, Eileen Bennet y Lily de Álvarez merecen un tratamiento aparte al permitirnos completar y complejizar el análisis antes expuesto. Aunque la belleza fue una categoría primordial en el periodo en estudio, existieron otros factores adicionales que intervinieron en las representaciones de las deportistas.

Bajo la premisa de *mens sana in corpore sano*, la teoría eugenésica apoyó el desarrollo del deportismo femenino en Argentina alentando la realización de la cultura física sin que esta afectara la capacidad reproductora, entendiendo a la maternidad como la única función apta para el género. Hacia la década de 1930, sin que dichas características desaparecieran, comenzó un proceso de transformación de las representaciones de las corporalidades femeninas. Los medios de comunicación comenzaron a difundir imágenes de “las artistas de cine, las mujeres aventureras y las famosas deportistas como nuevos y bellos modelos de feminidad” (Anderson, 2014: 95).

La convivencia entre los conceptos antes expuestos puede ser localizada si comparamos las fotografías de Betty Nuthall publicada en el número 48 (1-6-1930), la de Lily Álvarez en la revista número 66 (5-10-1930) y la de Eileen Bennet en el número 75 (7-12-1930). En dicho análisis podremos apreciar cómo la ideología eugenésica se hace presente coexistiendo con los nuevos modelos de feminidad.

A diferencia de las fotografías que analizamos hasta el momento, la aparición en el *Magazine* de la inglesa Betty Nuthall tuvo lugar en la sección “Sport Extranjero”. A priori podríamos afirmar que el lugar consagrado en esta ocasión sería la excepción a la regla que venimos exponiendo y que en dicha aparición se intentó destacar la carrera profesional de Nuthall. Contrariamente a ello, la diagramación de la página y la decisión de incorporar la fotografía de la deportista en la mencionada sección explicitan el corrimiento del lugar de profesionalización que sufrieron las *sportwoman* en la publicación en análisis.

Si ampliamos la mirada hacia la diagramación de la publicación y el contenido, veremos que en la revista número 48 se decidió ubicar la sección “Sport Extranjero” en la página posterior al apartado destinado a la moda femenina y junto a una amplia publicidad de “Perlas Evax”. La sintaxis en este caso dispuso de manera contigua publicidades y artículos que debían despertar el interés de las mujeres. Junto a ellos, se publicaron dos fotografías de Nuthall con un pequeño epígrafe: “La famosa estrella del tennis británico, miss Betty Nuthall, comparte el tiempo entre la práctica de su sport favorito y la cocina. La campeón en su casa de Richmond, mientras se dispone a preparar el desayuno” (Sport Extranjero, 1930b: 29). Dichas palabras dejan entrever el conflicto que producía en la época el desarrollo profesional de una mujer al salir del mundo privado del hogar y poner en tensión el llamado discurso de la domesticidad (Scott, 2000).



Sport Extranjero, *La Nación Revista Semanal*, núm. 48,
1 de junio de 1930, pág. 29 (detalle)

Betty Nuthall se encontraba en uno de los momentos más importantes de su carrera, lo que la llevó (un año más tarde) a ser tapa de la revista *Time* a través de un retrato ilustrado.²¹ Por su parte, la editorial del *Magazine* de *La Nación* decidió incorporar la imagen de la tenista sin que su rostro sea el protagonista. Por el contrario, en la primera fotografía se la observa de pie junto a una cocina sobre la que mantiene una sartén. En la decoración predominan los utensilios de cocina necesarios para el desayuno que se dispone a preparar. La apariencia de Nuthall acompaña al ambiente en donde se encuentra con pelo corto muy prolijamente peinado y un vestuario que sólo deja ver sus manos y rostro.

²¹ El retrato de Betty Nuthall será la portada de la revista *Time* del 6 de julio de 1931.

La fotografía analizada se encuentra acompañada de otra imagen que muestra a Betty Nuthall en acción, posiblemente durante un partido de tenis. El icono deja ver el cuerpo completo de la deportista quizás —en sintonía con lo desarrollado anteriormente— para exponer a la vista del lector y la lectora la vestimenta completa utilizada por la flamante tenista. De este modo, vemos cómo a través de la diagramación de la página se decide poner en diálogo el mundo privado (idealizado) de Betty Nuthall con el público, lo que produce un corrimiento de las características de profesionalización deportiva.

Pese a que durante el periodo analizado se produjo un lento proceso de cambio en donde la mujer dejó de ser caracterizada como el “sexo débil”, el mandato maternal femenino nunca dejó de ponerse en duda (Anderson, 2014). Por ello, la estrella del tenis británico del momento no debía descuidar su mundo privado en pos de incrementar su rendimiento deportivo. Por el contrario, debía saber que sería gracias a él que podría cumplir con la misión femenina por naturaleza: la maternidad.

Las representaciones hasta aquí analizadas se complejizan al examinar el modo en el que la editorial decide presentar a la estrella del deporte español, la tenista Lily Álvarez (Elia María González Álvarez y López Chicheri). La participación de la española en el gran torneo de tenis nacional de “La Nación” incentivó a que el suplemento publicara fotografías y un artículo en el que anticipaba la llegada de la tenista extranjera a las canchas argentinas.

En la sección “Mosaico Sportivo” de la revista número 54, la imagen de Lily de Álvarez apareció junto a un breve epígrafe que expresaba: “Durante su permanencia en Cannes, la campeón española de tennis, Srta. Lili de Alvarez, nos envió la presente fotografía con una amable alusión a su próxima visita al país” (Mosaico Sportivo, 1930b: 29). Pese

a que la fotografía se ubicó en la sección destinada a informar sobre el deporte nacional, la representación elegida no contiene elementos que nos permitan acercar la figura de la española al mundo del tenis, más bien muestra a una mujer elegantemente ataviada, de pie junto a un automóvil de última moda.

En el número 66 se publicó un extenso artículo sobre la *tenniswoman* en donde fotografía y texto se conjugaron para dar una idea en el territorio local de las cualidades de la deportista, días antes de su llegada al país. La nota será la primera y única dedicada *in extenso* a una personalidad del deporte femenino. En este caso, y a diferencia de los ejemplos que analizamos hasta aquí, el artículo firmado por Ricardo L. Trevisan se preocupó en remarcar los triunfos y habilidades de la española, quien no sólo se dedicó al tenis sino también a otros tipos de deportes —como el sky—, participó en alguna producción cinematográfica y escribió artículos y libros, siendo esta última actividad la menos destacada. A pesar de ello, al momento de caracterizar a la tenista extranjera los calificativos como “simpática”, “juvenil” o movimientos con “gracia” no dejaron de tener lugar.

La fotografía fue la elegida para acompañar el cuerpo textual. Con un diseño de página más tradicional, la imagen de Lily Álvarez se reprodujo en cuatro ocasiones cubriendo los ángulos de la hoja de revista. En los extremos inferiores se la ve jugando al billar y practicando sky. Por su parte, en los extremos superiores se la muestra como una auténtica *tenniswoman* en acción y “a la moda”.

¿Qué fue lo que llevó a que la editorial de la Revista Semanal decidiera construir una imagen más próxima a la de una deportista profesional para el caso de Lily Álvarez? Sin duda, una de las posibles respuestas radica en la estrecha relación que la redacción del diario y el *Magazine* de *La Nación* mantuvieron con la tenista española

(impulsada en gran medida por compartir nacionalidad con los editores artísticos y literarios de la revista: Alejandro Sirio y Guillermo de Torre, respectivamente). Este hecho llevó a que el diario solicitara a la deportista la redacción de varios artículos exclusivos para publicar en sus páginas. Tal como lo expresó el diario (L. de Álvarez escribirá varios artículos para *La Nación* en 1930), la intención de la divulgación de los textos fue complementar las lecciones que la misma Lily Álvarez dio en las canchas durante su presencia en el país. En ellos, la española dejó entrever parte de sus pensamientos con relación a la mujer y el deporte, los que desarrollará con posterioridad en sus libros.²²

Otra posible explicación de la imagen deportiva de Álvarez que difundió el *Magazine* podría emparentarse con los postulados teóricos desarrollados por la española, los que no entraban en conflicto con los sostenidos por la editorial de *La Nación*. La concepción feminista de Lily Álvarez buscó conciliarse con sus profundas raíces religiosas, lo que la llevó a conformar una visión de la mujer deportista relacionada directamente con la feminidad, por lo que no debería buscar emparentarse con los hombres ya que “la práctica deportiva femenina expresa otro ‘modo de ser’ y otras ‘posibilidades físicas y mentales’” (Pastor Pradillo, 2008: 69).²³

A las mencionadas afirmaciones pueden adherirse otras emparentadas a los nuevos modos de concebir el binomio feminidad y deporte en el extranjero. Los casos de las tenistas estadounidenses Suzanne Lenglen y Helen Wills son reveladores ya que, tal como Larry Englemann (1988) afirmó, debido a la diversidad de torneos

²² Los artículos de Lily de Álvarez fueron “El gran enemigo de la estrella del tenis: el admirador” y “El tenis y la mujer”.

²³ Las cursivas y comillas pertenecen al texto original.

conseguidos lograron una amplia fama proyectando una feminidad más emparentada con lo sano, activo y fuerte. En sintonía con estas ideas, podemos pensar que la presencia de Lily de Álvarez y de las mencionadas extranjeras buscó posicionarlas como ejemplos de mujeres modernas que estaban a la moda, hacían deporte, sin dejar de descuidar sus tareas en el mundo privado.

El sustrato de belleza y estrellato que rodeó a las tenistas quedó evidenciado en la revista número 75 (7-12-1930), en donde se designó para la portada a la deportista británica Eileen Bennett. Un retrato fotográfico de estudio muestra a la deportista en una actitud pasiva, sosteniendo con una de sus manos la raqueta sobre la que resalta el rostro de perfil. Como en todos los casos analizados hasta aquí, la tenista lleva la vestimenta y el peinado de moda. A esto se suma el maquillaje en el rostro y el esmalte en las uñas. El breve texto al pie del retrato la caracteriza como una estrella del tenis, al mismo tiempo que se encarga de aclarar el apellido de casada y el estatuto de señora de la mujer: Mrs. Fearnley Whittingstall. Dicha presencia nos deja deducir la intención por parte de la editorial de dejar en claro que la tenista no dejó de lado el matrimonio en pos de su profesionalización.

En el interior de la revista, un breve artículo refiere al ícono de la tapa aclarando que la belleza era la razón del protagonismo de la deportista. La presencia de la mujer tanto en las tapas como en las contratapas fue una constante a lo largo de toda la publicación (Denegri, 2017). Además de la fotografía de Eileen Bennett, en otras portadas se publicaron instantáneas de actrices con las que compartió la denominación de “estrellas”.²⁴ En la misma revista hallamos este

²⁴ Las actrices que aparecen en las portadas de la revista semanal son: Dolores del Río (n.º 69), Joan Crawford (n.º 71), Greta Garbo (n.º 73), Constance Bennett (n.º 80), Dorothy Jordan (n.º 83) y Loretta Young (n.º 87).

parangón al referirse a Bennett: “la ‘estrella’ del court es, sin duda, la heredera de la ‘diva’” (Los nuevos prestigios del sport mundial. Miss Eyleen Bennet, 1930: 11).²⁵

La feminidad representada por las tenistas extranjeras analizada hasta aquí se propuso como una opción a seguir por las tenistas nacionales, aunque en el *Magazine* no se alentó de manera decidida el desarrollo deportivo profesional de las mujeres argentinas. En la revista primaron las imágenes que mostraron al sexo femenino realizando actividades físicas más relacionadas con las prácticas *amateurs* o como meras espectadoras, acompañantes o asistentes de las prácticas profesionales masculinas.

Como una opción deportiva para las mujeres se propuso el juego de pelota al cesto, creado por Enrique Romero Brest. Bajo el título “La pelota al cesto es un juego ideal para señoritas”, en uno de los últimos números de la revista se publicaron una serie de fotografías en donde se mostraba a una de las integrantes del Instituto Superior Nacional de Educación Física —dirigido por Brest— jugando al *cestoball*.²⁶ Junto a la imagen de quien, podemos inferir, era aspirante al título de maestra y profesora de la institución, se lee un pequeño texto que explica las bondades de la actividad, la que

obliga a la destreza máxima, requiere gran resistencia muscular y respiratoria y [...] moralmente fortalece el espíritu ante los efectos deprimentes producidos por un adversario fuerte [...] permite [...]

²⁵ En la revista número 7 se publicó una fotografía de la tenista Miss J. D. Squirrell con un pequeño epígrafe en donde también se la calificó como estrella de los *courts* británicos.

²⁶ Cabe aclarar que para ese entonces el *cestoball* aún no era un deporte que se jugara de manera profesional. Recién en 1932 se fundó la Federación Argentina de Voleibol y Pelota al Cesto (FAVC) con el objetivo de difundir, organizar y reglamentar la práctica. Cfr. en línea: <http://cadc.org.ar/pcadc/?page_id=28>.

movimientos elegantes, armónicos y estéticos. (La pelota al cesto es un juego ideal para señoritas, 1931: 5)

Estas palabras se encontraban en concordancia con los preceptos promulgados y defendidos por Enrique Romero Brest, quien al mismo tiempo que apoyó la participación de las mujeres en los ejercicios físicos, tanto de las niñas como de las “señoritas”, nunca olvidó que los mismos no debían poner en jaque los ideales de feminidad deseados (Aisenstein y Scharagrodsky, 2006).²⁷

Si a lo expuesto hasta aquí sumamos el giro local hacia un carácter más conservador, que se produjo en lo que respecta al género —producto del golpe de Estado de 1930— (Lorenzo, Rey y Tossounian, 2005), se comprenderá mejor por qué hacia las últimas publicaciones se propuso para la mujer argentina una profesión (la de maestra)²⁸ y un deporte (la pelota al cesto) sin relación alguna con las estrellas del tenis extranjero, quienes para ese momento comenzaban a relacionarse cada vez más con lo frívolo y sensual.

²⁷ Cabe aclarar que las ideas de Enrique Romero Brest (trasmitidas a través de sus escritos, conferencias y mediante la dirección del Instituto Nacional de Educación Física) pivotaron entre modernas y tradicionales. Tradicionales, porque ciertos preceptos se alinearon con los mencionados planteos eugenésicos, ya que entendieron a la educación física como medio para mejorar física y moralmente a las mujeres, con el fin de que sean cuerpos gestantes. Modernas, porque incorporaron la figura femenina a la práctica deportiva, tanto en la educación primaria como en la formación superior dentro del Instituto Nacional de Educación Física. Este último aspecto produjo que en el contexto del golpe militar de 1930 Enrique Romero Brest fuera forzado a dejar su cargo de director del Instituto Nacional de Educación Física en 1931 (Scharagrodsky, 2009).

²⁸ Es importante señalar que la incorporación de las mujeres en el desarrollo de la educación se encuentra vinculado a un proceso de feminización de la docencia en Argentina. Hacia fines del siglo XIX, en el marco de la difusión de la educación, se produjo un pasaje de la madre educadora (en el hogar) a la educadora profesional (en las aulas). A partir de ello, se estableció el magisterio como una de las pocas profesiones habilitadas para las mujeres (Yannoulas, 1996).

El tenis y la mujer como tema de los artículos del *Magazine de La Nación*

Las tensiones expresadas hasta aquí al unir las palabras “mujer” y “tenis profesional” pueden rastrearse en el entramado textual de varios de los artículos con los que convivieron las imágenes. A continuación, nos detendremos en ellos con el fin de comprender con mayor precisión las decisiones visuales y sintácticas esbozadas a lo largo de estas líneas.

El análisis de los artículos que problematizaron la figura femenina nos posibilitará completar la posible postura editorial del *Magazine*, transmitida por el diario, en relación con la profesionalización deportiva femenina deteniéndonos en la práctica del tenis.

Uno de los ejemplos más interesantes, ya sea por su explicitación como por la forma de escritura elegida, lo hallamos en la literatura. En la primera página del número 52 (29-6-1930) se publicó una narración firmada por el escritor portugués Julio Dantas e ilustrada por el argentino Juan Carlos Huergo. Bajo el título “Tres mujeres diferentes” el autor, al igual que las narraciones semanales argentinas contemporáneas analizadas por Beatriz Sarlo (1985), tomó a la figura femenina como protagonista y generadora de sentimientos. Un personaje masculino narra en primera persona el transcurrir de una estancia de descanso en Neuhausen (Suiza) en donde observa y busca tener contacto con tres mujeres que se encontraban alojadas allí: Miss Mabel Seabby (tenista), María Plutynska (profesora de la Universidad de Varsovia) y la señorita Mercedes Olmedo Albajar (la que el protagonista considera una “verdadera” mujer).

A primera vista, las dos primeras señoritas llamaron la atención del personaje principal debido a su belleza física siendo, en palabras

del protagonista, verdaderas *flapper* o *garçonne*. En ambos casos, sus habilidades deportivas e intelectuales las alejaron del estereotipo femenino, difundido en aquel momento, encarnado por la señorita Mercedes Olmedo Albajar: elegantemente vestida de largo, poco maquillada, con rostro blanco, notable sensibilidad y capaz de generar emoción en un hombre.

En la caracterización de las tres mujeres desarrollada en la narración de Dantas es posible identificar una postura contraria al desarrollo profesional femenino, ya sea en el ámbito intelectual o deportivo, acusando una cierta masculinización de las mujeres fruto de las actividades en las que se desempeñan. Pese al indudable interés que representa el personaje literario de la profesora de la Universidad de Varsovia, nuestro tema nos obliga a centrarnos y profundizar en las caracterizaciones dadas a la tenista profesional representada por una joven rubia de origen estadounidense. Sobre la misma se dice:

Nunca vi más perfecto tipo de flapper moderna, diestra, extravagante, rápida, habituada a la violencia de los deportes y a la frecuentación de los hombres. Me dijo que hacía todos los deportes atléticos, football, baseball, remo, hockey, rugby, natación, cross-country; que había recibido el premio de lanzadora de disco, en 1928, en los juegos olímpicos femeninos de Praga. (Dantas, 1929: 3)

Lo que hasta aquí pareciera ser un sinfín de elogios se desvanece luego de que ambos personajes jugaran un partido de tenis y compartieran la tarde juntos: “Cuando subí a mi cuarto, tan extenuado como desencantado, tuve que reconocer que miss Mabel Seabley siendo en verdad un magnífico ejemplar humano, no era, en manera alguna, una mujer” (Dantas 1929: 3). A partir de estas palabras, podemos pensar —como primera aproximación— que la habilidad y el alto rendimiento deportivo demostrado por la mujer la alejaba de la feminidad esperada.

¿Qué relación mantienen “la diabólica miss Mabel” —como se la llama en la narración un poco más adelante— con las tenistas extranjeras y/o argentinas analizadas hasta aquí? Por un lado, si nos detenemos en las múltiples actividades deportivas enumeradas, podemos asemejarla a la figura de la española Lily Álvarez quien también, como señalamos anteriormente, fue conocida por la realización de varios deportes. Por otro lado, miss Mabel Seabley, al igual que las tenistas de “la realidad” buscó desarrollarse profesionalmente, lo que la aleja del mandato femenino por naturaleza: la maternidad.

Esta última cuestión significó una preocupación para el doctor eugenésico Josué Beruti quien difundió, a través de sus diferentes actividades y en los medios de comunicación, sus postulados médicos sobre la maternidad congénita (Ledesma Prietto, 2015). Dicho objetivo lo llevó a publicar dos artículos en el *Magazine* en donde expresó su preocupación por los trastornos alimenticios femeninos impulsados por la moda.²⁹ Al mismo tiempo, no perdió la oportunidad de criticar los avances del feminismo y el deporte al afirmar que:

Vivimos en pleno walkirismo, como el de los Estados Unidos de Norte América, donde el hogar [...] está en crisis bajo la hegemonía de las amazonas, tipo terrible de mujer que se perfila belicosamente como deportista que va perdiendo toda feminidad hasta el vestido. (Beruti, 1929a/b: 14)

Las palabras de Beruti nuevamente refieren a una pérdida de feminidad de las mujeres al ejercer un deporte asemejándolas, en este

²⁹ Los artículos publicados fueron: “Una nueva enfermedad mundana” (*La Nación Magazine* n.º 18, 3-11-1929) y “Alimentación, moda y feminismo” (*La Nación Magazine*, n.º 19, 10-11-1929). En Piriz (2017) realizamos un análisis introductorio de la relación entre los artículos de Beruti, las publicidades que apelan a un cuerpo de mujer delgado y las fotografías sociales.

caso, a las amazonas. Según la mitología, este pueblo de mujeres — hábiles en la práctica del arco y la lanza, siendo su pasión principal la guerra— se gobernaban a sí mismas con una reina a la cabeza, sin intervención de hombres y manteniendo una intolerancia hacia ellos (Grimal, 1981). Podríamos deducir que, en la comparación utilizada, el médico argentino también mostró una oposición a algún tipo de independencia que las mujeres podían lograr al buscar profesionalizarse en una práctica deportiva. Además, para Beruti, el alejamiento de la feminidad no sólo se daba por la práctica deportiva en sí. Los cambios en las vestimentas, referidos en varias ocasiones a lo largo del artículo en cuestión, y el consecuente aumento del grado de exposición del cuerpo también colaboraron al distanciamiento.

La comparación de las mujeres que ponían en tensión el discurso de la domesticidad con las amazonas fue un constante en varios de los artículos publicados. La nota titulada “La crisis del Patriarcado. II los efectos del celibato masculino” firmada por el escritor español Luis Araquistáin, retomó el mismo parangón, aunque su postura — en cierto sentido— se aleja de los escritos repasados hasta aquí. Para el autor, el avance de la urbanización desencadenó la decadencia del matrimonio y una ampliación del lugar femenino. La causa de esto último debía buscarse en un creciente aumento del desinterés del hombre hacia las responsabilidades conyugales y familiares, “en un acto de egoísmo, no sexual, sino económico” (Araquistáin, 1930: 6). Al disminuir las probabilidades matrimoniales, las mujeres comenzaron a buscar los medios económicos para valerse por sí mismas. En este marco, Araquistáin aportó una pequeña reflexión sobre el deporte:

... la mujer contemporánea está más cerca del ideal amazónico que del monástico, y ya que no es posible realizar el primero —aunque

tampoco me extrañaría que en una guerra futura combatiesen también las mujeres— se aproximan a él por el ejercicio más semejante a la lucha bélica: por el deporte. En la tierra, en el agua y en el aire la mujer moderna rivaliza con el hombre. (1930: 6)

Pocas líneas más abajo, el español compartió lo dicho por Dantos y Beruti, al afirmar que las mujeres se masculinizaban por el ejercicio deportivo. Pero también sumó nuevas ideas, ya que concibió que, al mismo tiempo que sucedió este proceso en el género femenino, en los hombres se dio una situación inversa: se feminizaron. En este punto, creemos que Araquistáin le restó valor a los logros que las mujeres consiguieron por voluntad propia al entender a estos como una consecuencia de la transformación masculina, y no como una búsqueda consciente de las mujeres, quienes creyeron en su capacidad de acción.

Desde sus disciplinas, los autores analizados en este apartado expresaron su postura en relación al avance de las mujeres por fuera de la esfera de la domesticidad y el hogar. Los tres —mediante la ficción, desde una mirada médica y social— coincidieron en que la mujer perdía feminidad y se masculinizaba al entrar en contacto con el deporte. Dicha situación tiene ciertas coincidencias con las intenciones implícitas halladas en torno a la diagramación. Las fotografías de las tenistas, al mismo tiempo que fueron mostradas como deportistas relacionadas con las nacientes prácticas profesionales, sufrieron cierto corrimiento al relacionar su imagen con la belleza, la moda, el mundo privado y al serles vedado —en casi todos los casos— el lugar destinado a informar sobre las competencias deportivas, como lo fueron la sección “Mosaico Sportivo” y “Sport Extranjero”.

Conclusión

El lugar creciente que las mujeres conquistaron en el ámbito deportivo a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX³⁰ impulsó la circulación de sus imágenes, tanto en las publicaciones periódicas especializadas como en las revistas con un carácter misceláneo como lo fue el *Magazine de La Nación*.

Tal como hemos desarrollado, el tenis como práctica profesional femenina estuvo presente en las páginas de la revista tanto en los artículos en general como en las notas dedicadas exclusivamente a las deportistas nacionales y extranjeras. Pero su justa aparición, en parte, fue solapada por ciertas estrategias editoriales que colaboraron al desplazamiento del lugar de profesionalización que las mismas poco a poco fueron adquiriendo, conforme los campeonatos y torneos nacionales e internacionales lo permitieron.

Decisiones de sintaxis, omisiones y diálogos directos con la moda, la belleza y el hogar fueron algunas de las formas localizadas a partir del análisis detenido del tejido interno de la conformación del *Magazine* como tal. Dicha pesquisa nos permitió detectar la formación de una posible visualidad en torno a las tenistas nacionales y extranjeras, quienes en su camino de desarrollo en la actividad deportiva salieron de la esfera de la domesticidad, desafiando a la maternidad como única misión.

Lo dicho no niega las intenciones de apoyo explícito que la editorial del diario mostró para con el “tenis de damas”. De hecho, como

³⁰ Un ejemplo de dicha cuestión puede encontrarse en el cuadro número uno del anexo del artículo de Andrés Reggiani (2016) correspondiente a la participación de las mujeres en los Juegos Olímpicos entre 1896 y 1936.

señalamos, desde 1928 el diario patrocinó el Campeonato Nacional República otorgando la Copa La Nación a la campeona del individual de damas. Más bien, pretendemos demostrar cómo el patriarcado puede ser hallado en acciones que a primera vista parecen ajenas a este tema, como lo es la diagramación de una revista.



Bibliografía

- » Aisenstein, A. y Scharagrodsky, P. (2006). *Tras las huellas de la educación física escolar argentina: cuerpo, género y pedagogía, 1880-1950*. Buenos Aires, Prometeo.
- » Andersen, R. y Puppo, E. (2012). *Historia del tenis en la Argentina*, tomos 1 y 2. Buenos Aires, EP Press.
- » Anderson, P. (2014). “Mens sana in corpore sano”: deportismo, salud y feminidad en Argentina, 1900-1945. Scharagrodsky, P. (coord.), *Miradas médicas sobre la cultura física en Argentina: 1880-1970*, pp. 83-100. Buenos Aires, Prometeo.
- » Ariza, J. (2009). Bellezas argentinas y femmes de lettres. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930). Malosetti Costa, L. y Gené, M. (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, pp. 81-106. Buenos Aires, Edhasa.
- » Ariza, J. (2017). *Imagen impresa e historia de las mujeres. Representaciones femeninas en la prensa periódica ilustrada de Buenos Aires a comienzos del siglo XX (1910-1930)*. Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. En línea: <<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/9994>>.
- » Ariza, J. y Gluzman, G. (2013). Mujeres virtuosas e ilustradas: los retratos de Búcaro Americano. Periódico de las Familias (1896-1908). Malosetti Costa, L. y Gené, M. (comps.), *Atrapados por la imagen: arte y política en la cultura impresa argentina*, pp. 75-99. Buenos Aires, Edhasa.
- » Artundo, P. M. (2010). Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas. IX Congreso Argentino de Hispanistas “El hispanismo

- ante el Bicentenario”, 27-30 de abril. La Plata, Argentina. En línea: <<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/artundo-patricia-m.pdf>>.
- » Bontempo, m. p. (2011). *Para Ti: una revista moderna para una mujer moderna, 1922-1935*. *Estudios Sociales*, vol. 41, núm. 1, pp. 127-156. En línea: <<https://doi.org/10.14409/es.v41i1.2684>>.
 - » Bontempo, m. p. (2012). *Editorial Atlántida. Un continente de publicaciones, 1918-1936*. Tesis de doctorado. Universidad de San Andrés. En línea: <<http://hdl.handle.net/10908/879>>.
 - » Bontempo, m. p. (2016). El cuerpo de la mujer moderna. La construcción de la feminidad en las revistas de Editorial Atlántida, 1918-1933. Scharagrodsky, P. (coord.), *Mujeres en movimiento. Deporte, cultura física y femineidades. Argentina, 1870-1980*, pp. 329-348. Buenos Aires, Prometeo.
 - » Denegri, V. (2017). In/Out. Tapas y contratapas de *La Nación Magazine (1929-1931)* como dispositivos de apertura y clausura. *XII Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes Visuales, teatro y Música. El arte y la multiculturalidad*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. En línea: <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JEl/XIIJEl/paper/viewFile/5350/3430>>.
 - » Denegri, V. (2018). Betty, un modelo de importación. La imagen de la mujer y la historieta de C. A. Voight reproducida en *La Nación Magazine (1929-1931)*. *I Jornadas de Arte y Humor: Estéticas Plurales y Liminales. XIII Jornadas de Estudios e Investigaciones: Artes Visuales, Teatro y Música*. Buenos Aires, Argentina. En línea: <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JAH/IJAH/paper/viewFile/5158/3050>>.
 - » Eujanian, A. (1999). *Historia de las revistas argentinas. La conquista del público (1900-1950)*. Buenos Aires, AAER.
 - » Greco, M. (2016) Los suplementos culturales como objetos de estudio: el caso de *La Nación (1929-1931)*. *Revista de Literaturas Modernas*,

vol. 46, núm. 2, pp. 139-173. En línea: <https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/12197/o6rlm-1-35.pdf>.

- » Grimal, P. (1981 [1965]). Amazonas. *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 24. Barcelona, Paidós.
- » Ledesma Piettro, N. (2015). Entre la mujer y la madre: discursos médicos y la construcción de las normas de género (Argentina, 1930-1940). *Trabajos y Comunicación*, segunda época, núm. 42. En línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6908/pr.6908.pdf>.
- » Mangone, C. (1989). La república radical: entre Crítica y El Mundo. Viñas, D. (dir.), *Historia social de la literatura argentina. Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, tomo 7, pp. 63-92. Buenos Aires, Contrapunto.
- » Piriz, M. R. (2017). La representación de la belleza femenina en *La Nación Magazine (1929-1931)*. *XII Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes visuales, teatro y música. El Arte y la multiculturalidad*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. En línea: <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JEl/XIIJEl/paper/viewFile/5354/3398>>.
- » Pollock, G. (2001). Modernidad y espacios de la femineidad. Cordero Reiman, K. y Sáenz, I. (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, pp. 249-282. México, Universidad Iberoamericana.
- » Pastor Pradillo, J. L. (2008). Valores y olimpismo en el pensamiento de Lilí Álvarez. *Citius, Altius, Fortius*, núm. 1, pp. 53-72.
- » Queirolo, G. (2004). El trabajo femenino en la Ciudad de Buenos Aires (1890-1940): una revisión historiográfica. *Temas de Mujeres*, vol. 1, núm. 1, pp. 55-87. En línea: <<http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/temasdemujeres/article/view/4/4>>.
- » Reggiani, A. (2016). Constitución, biotipología y cultura física femenina. Scharagrodsky, P. (coord.), *Mujeres en movimiento. Deporte, cultura*

física y femineidades. Argentina, 1870-1980, pp. 127-159. Buenos Aires, Prometeo.

- » Romero, L. A. (2005 [1994]). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 9-10, pp. 9-16. En línea: <http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047> DOI: 10.3406/ameri.1992.1047>.
- » Sarlo, B. (2011). *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1925*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Scharagrodsky, P. (2009). La educación del cuerpo de las niñas en el marco del Sistema Argentino de Educación Física en las primeras décadas del siglo XX. *I Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos. Teorías y políticas: desde el Segundo Sexo hasta los debates actuales*. La Plata. En línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3644/ev.3644.pdf>.
- » Scharagrodsky, P. (2020). Corpos, femineidades e esportes as capas da revista *El Gráfico*, Argentina 1920-1930. *Arquivos em Movimento*, vol. 16, núm. 2, pp. 62-91.
- » Scott, J. W. (2000). La mujer trabajadora en el siglo XIX. Duby, G. y Perrot, M. (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente*, pp. 427-461. Buenos Aires, Santillana.
- » Sentamans, T. (2007). Gallimarsots en acció, senyorettes davant l'obturador. *Fotografia documental i qüestions de gènere (1923-1936)*. *Papers d'Art*, núm. 92, primera semana, pp. 75-97.
- » Tarzibachi, E. (2016). Deporte y recreación durante la menstruación. Historia de una habilitación a partir de la difusión de las toallas y los tampones industriales en Argentina, 1930-1980. Scharagrodsky, P. (coord.), *Mujeres en movimiento. Deporte, cultura física y femineidades. Argentina, 1870-1980*, pp. 85-108. Buenos Aires, Prometeo.

- » Tell, V. (2009). Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX. Malo-setti Costa, L. y Gené, M. (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, pp. 141-164. Buenos Aires, Edhasa.
- » Torricella, A. (2014). Cultura física, discurso científico y uso de la fotografía. Convergencias epistemológicas en torno a las re-presentaciones del cuerpo, Argentina 1910-1940. Scharagrodsky, P. (coord.), *Miradas médicas sobre la cultura física en Argentina: 1880-1970*, pp. 59-100. Buenos Aires, Prometeo.
- » Valobra, A. M. (2008). Feminismo, sufragismo y mujeres en los partidos políticos en la Argentina de la primera mitad del siglo XX. *Amnis*, núm. 8. En línea: <<http://journals.openedition.org/amnis/666>>.
- » Van Someren, J. (2010). *Women's sporting lives: a biographical study of elite amateur tennis players at Wimbledon*. Tesis doctoral. University of Southampton. En línea: <<https://eprints.soton.ac.uk/176301/>>.
- » Yannoulas, S. C. (1996). *Educación: ¿una profesión de mujeres? La feminización del normalismo y la docencia (1870-1930)*. Buenos Aires, Kapelusz.

Bibliografía de consulta

- » Bontempo, M. P. (2002) “Las entusiastas modernas juegan al golf y al tenis”. Una mirada a la práctica deportiva desde la revista *Para Ti. Deportes Revista Digital*, vol. 8, núm 55, diciembre. En línea: <<https://www.efdeportes.com/efd55/parati1.htm>>.
- » Englemann, L. (1988). *The Goddess and the American Girl: The Story of Suzanne Lenglen and Helen Wills*. Oxford, Oxford University Press.

- » Lorenzo, M. F., Rey, A. y Tossounian, C. (2005). Imágenes de mujeres virtuosas: moralidad, género y poder en la Argentina de entreguerras. Lobato, M., *Cuando las mujeres reinaban: belleza, virtud y poder en la argentina del siglo XX*, pp. 19-39. Buenos Aires, Biblos.

Fuentes primarias

- » Araquistáin, L. (1930). La crisis del patriarcado. II los efectos del celibato masculino. *La Nación Revista Semanal*, vol. 2, núm. 70, 6; 26, 2 de noviembre.
- » Beruti, J. (1929a). Una enfermedad mundana. La flacura femenina y el terror a la grasa. *La Nación Magazine*, vol. 1, núm. 18, 6; 37, 3 de noviembre.
- » Beruti, J. (1929b). Alimentación, moda y feminismo. Algunas reflexiones sobre la vida biológica de la mujer. *La Nación Magazine*, vol. 1, núm. 19, 14; 34, 10 de noviembre.
- » D'Ambra, L. (1931). La antigua y la moderna señorita italiana. *La Nación*, núm. 2, 17 de mayo.
- » Dantas, L. (1930). Tres mujeres diferentes. *La Nación Revista Semanal*, vol. 1, núm. 52, 3, 29 de junio.
- » ¿La indumentaria en el tennis? (1930). *La Nación Revista Semanal*, vol. 2, núm. 78, 4, 28 de diciembre.
- » La pelota al cesto es un juego ideal para señoritas (1931). *La Nación Revista Semanal*, vol. 2, núm. 82, 5, 25 de enero.
- » L. de Álvarez escribirá varios artículos para La Nación (1930). *La Nación*, núm. 5, 1 de noviembre.
- » Los nuevos prestigios del sport mundial. Miss Eyleen Bennet (1930). *La Nación Revista Semanal*, vol. 2, núm. 75, 11, 7 de diciembre.

- » Magazine de “La Nación” (1929). *Diario La Nación*, núm. 60 (20779), 1, 6 de julio.
- » Miss J. D. Squirrell, estrella femenina (1929). *La Nación Magazine*, vol. 1, núm. 7, 23, 18 de agosto.
- » Mrs. Bundy, jugadora norteamericana (1929). *La Nación Magazine*, vol. 1, núm. 5, 19, 4 de agosto.
- » Mosaico Sportivo (1930a). *La Nación Revista Semanal*, vol. 1, núm. 36, 18, 9 de marzo.
- » (1930b). *La Nación Revista Semanal*, vol. 2, núm. 54, 29, 13 de julio.
- » ¿Mi golpe favorito? (1930). *La Nación Revista Semanal*, vol. 2, núm. 76, 3, 14 de diciembre.
- » Primavera en Hollywood (1929). *La Nación Magazine*, vol. 1, núm. 12, 19, 22 de septiembre.
- » Sport Extranjero (1930a). *La Nación Revista Semanal*, vol. 1, núm. 47, 27, 25 de mayo.
- » Sport Extranjero (1930b). *La Nación Revista Semanal*, vol. 1, núm. 48, 29, 1 de junio.
- » Tingey, E. A (1929). La influencia del sport en la moda. *La Nación Magazine*, vol. 1, núm. 9, 32, 1 de septiembre.
- » Trivisan, R. (1930). La extraordinaria culminación de Lily de Álvarez. *La Nación Magazine*, vol. 2, núm. 66, 14, 5 de octubre.

Sitios de Internet

- » CADIC (s/f). *Historia*. En línea: <http://cadc.org.ar/pcadc/?page_id=28>.

Attilio Rossi, Grete Stern y Horacio Coppola en la revista italiana *Campo Grafico*, 1937



Florencia Galesio

Introducción

El presente trabajo aborda el intercambio de ideas y prácticas en relación con la fotografía y el diseño gráfico que mantuvieron tres especialistas de estas técnicas: Attilio Rossi (1909-1994), diseñador, editor y pintor italiano, y los fotógrafos Grete Stern (1904-1999) y Horacio Coppola (1906-2012), durante la década de 1930 en Buenos Aires. El resultado de este encuentro fue una serie de trabajos conjuntos realizados entre 1936 y 1942, entre los que se destaca el número del mes de marzo de 1937 de la revista italiana *Campo Grafico. Revista di Estetica e di Tecnica Grafica*, editada por Rossi, dedicada al estudio de la producción y las propuestas innovadoras de ambos fotógrafos.¹

¹ Cfr. *Campo Grafico. Revista di Estetica e di Tecnica Grafica*, vol. 5, núm. 1, Milán, enero de 1937; y vol. 5, núm. 3, Milán, 15 de marzo de 1937. Al no poder acceder al objeto físico, me he manejado con fotografías en alta resolución proporcionadas por Pablo Rossi (hijo de Attilio Rossi) y con las imágenes disponibles en el sitio de la revista —www.campografico.org— que presenta cada uno de los números editados digitalizados.

En la actualidad, hay una puesta al día de los estudios sobre ambos fotógrafos, en particular a partir de las investigaciones de Luis Priamo (1995 y 2009), Verónica Tell (2005 y 2008) y Natalia Brizuela (2015), más las exposiciones *From Bauhaus to Buenos Aires* (MoMA, 2015) y *Mundo propio. Fotografía moderna argentina 1927-1962* (Malba, 2019). Por otra parte, en los últimos tiempos, diversos trabajos de investigadores europeos han abordado la asociación de Stern y Coppola con el editor italiano. Asimismo, se ha publicado en el ámbito local un artículo que contempla el papel de Rossi en el campo del diseño editorial argentino (Costa, 2019).

Este trabajo traza el contexto de producción de ese número de *Campo Grafico*. A partir de la propuesta de Annick Louis,² intentaremos desglosar aquellos aspectos que tuvieron relación con la concepción de la revista, cuáles fueron las condiciones culturales de producción, y, en cuanto al número que nos interesa, cómo se concibió su diagramación, totalmente realizada en Buenos Aires, y cuáles fueron los criterios de diseño que se siguieron. Esto comprende, dentro de su carácter experimental, las innovaciones gráficas y los conceptos de fotografía que los tres protagonistas pusieron en juego en el marco de las concepciones que sostenían, ligadas a las vanguardias y a los alcances de la Bauhaus, cuyos principios Rossi difundió en Milán y en las cuales Stern y Coppola se habían formado.³ Incluye, además, el uso de una nueva tipografía de carácter funcional, postulada por el editor italiano desde las páginas de *Campo Grafico*, alejada del clasicismo y monumentalismo que

² Al referirse a las revistas literarias, Annick Louis (2014) señala: “El contexto de producción designa, por lo tanto, todos aquellos datos y elementos que tienen relación con la fabricación del objeto: financiación, impresión, reuniones de un grupo, proyecto intelectual detrás de una publicación, circuitos del papel, polémicas de época, etc.”.

³ En 1932, Grete cursó dos semestres en el taller de fotografía de la Bauhaus, dirigido por Walter Peterhans. En el taller de este maestro alemán, Coppola realizó un trabajo individual de dieciocho fotografías entre octubre de 1932 y abril de 1933.

proponían otras publicaciones, que permitiera ser utilizada como herramienta de diseño.

En este caso en particular, proponemos analizar el número de *Campo Gráfico* para el que Rossi convocó a Stern y Coppola, y con el que el italiano reafirmó sus contactos con la península. Para la pareja de fotógrafos, esta actividad implicó la posibilidad de experimentar y difundir en Europa sus concepciones sobre la fotografía en relación con la dimensión social de este lenguaje y sus nuevos modos de ejecución. Asimismo, esta participación en la revista italiana puede entenderse como una estrategia para continuar los vínculos establecidos en el medio de la gráfica y del arte europeo, en vistas de la ausencia de ambos fotógrafos del escenario en el que habían participado. En el caso de Grete fue hacia fines de los años veinte,⁴ y en el de Horacio hacia comienzos de los treinta,⁵ cuando decidieron exiliarse a la Argentina, en 1936, tras el avance del nazismo.

⁴ Stern en 1926 realiza publicidad gráfica, diagramación y dibujo en Wuppertal, tres años más tarde abre el estudio de diseño y fotografía *ringl + pit*, en Berlín, con su amiga Ellen Rosenberg. En 1932 cursa fotografía en la Bauhaus de Dessau. En 1933 obtiene el primer premio de la *Deuxième Exposition Internationale de la Photographie et du Cinéma*, Bruselas. Con Hitler en el poder, decide migrar a Inglaterra. Al año siguiente, en Londres, abre un estudio fotográfico y de publicidad.

⁵ En 1932, Horacio viaja por segunda vez a Alemania. En el taller de Walter Peterhans realiza un trabajo individual con dieciocho fotografías. Hasta diciembre de 1933 forma parte de un grupo de trabajo con Grete, Ellen Rosenberg y el que será marido de ésta, Walter Auerbach. Frecuenta el círculo de Bertold Brecht y Karl Korch. Hacia fines de 1933 se traslada a Londres, donde se reúne con Grete. En 1934 comienza su colaboración con Christian Zervos, director de la *Cahiers de Arts*. En el número de marzo, Zervos publica *Nouvelles Photographies*, donde presenta a Stern, Peterhans y Coppola, junto a la reproducción de sus fotografías. En 1935, poco antes de su regreso a la Argentina, se publica el libro *L'Art de la Mésopotamie*, con las fotografías tomadas por Coppola de las colecciones de arte sumerio del British Museum y del Louvre.

Rossi, diseñador y pintor, entre Milán y Buenos Aires

Rossi⁶ aprendió desde muy joven el oficio de tipógrafo,⁷ y más tarde realizó su formación profesional, siempre en Milán, donde cursó estudios en la Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria del Castello Sforzesco y en la Scuola del Libro de la Società Umanitaria, formación que completó con clases en la Academia de Brera. En torno a los años treinta el ambiente artístico milanés presentaba aires de renovación que posibilitaban reflexionar sobre la gráfica en relación con los nuevos lenguajes de las vanguardias. En este sentido, la Galleria del Milione, propiedad de Virginio Ghiringhelli y dirigida por el crítico Edoardo Persico, abierta en 1933, jugó un papel fundamental al presentar y difundir en sus salones la obra de los artistas abstractos que influyeron en la experimentación gráfica. Allí se expusieron por primera vez las acuarelas de Vasili Kandinsky y la obra del Gruppo degli Astrattisti, los abstractos italianos, como Oreste Bogliardi, Mario Radice, Mauro Reggiani, Antonio Soldati, Luigi Veronesi y del argentino Lucio Fontana, entre otros. Rossi frecuentaba esta galería y en ella conoció a ese grupo de artistas y a Carlo Belli, su teórico, quien le encargó el diseño de la cubierta de su ensayo *Kn* (Milán Edizione del Milione, 1935), donde realizó una defensa del arte abstracto y de la arquitectura racionalista, texto considerado por Kandinsky como la biblia del arte abstracto.

⁶ Attilio Rossi (Albairate, 1909 - Milano, 1994), pintor, dibujante, diseñador, durante sus años en Buenos Aires (1936-1950) tuvo una destacada actuación en el campo editorial. Fue director artístico de Espasa Calpe Argentina para la que diseñó el logo de la Colección Austral. En 1938 participó de la creación de la editorial Losada junto a Guillermo de Torre, Francisco Romero y Gonzalo Losada, donde trabajó hasta su regreso a Italia. También trabajó en las editoriales Nova y Pleamar. Asimismo, desarrolló una importante tarea como ilustrador de libros.

⁷ A los catorce años comenzó a trabajar como cajista compaginador y tipógrafo. *Cfr.* Costa (2018).

Otro lugar de encuentro de la vanguardia milanesa fue el Café Craja,⁸ diseñado por el arquitecto racionalista Luciano Baldessari. Aquí Rossi y su grupo de colaboradores de *Campo Grafico* entraron en contacto con la arquitectura racionalista y fue donde estos jóvenes encontraron eco para debatir sus ideas en torno a las propuestas de Le Corbusier, las teorías del movimiento De Stijl y las pinturas de Piet Mondrian, Vasili Kandinsky, Pablo Picasso, además de la música de Gian Francesco Malipiero y de Igor Stravinsky.

Asiduo visitante de la Galleria del Milione, es muy posible que Rossi hubiera tomado contacto con la obra de algunos artistas de las vanguardias en las exposiciones que la galería organizó en aquel momento: Kandinsky (abril de 1934), Vordemberge-Gildewart (octubre de 1934) y la primera exposición de arte abstracto italiano del Gruppo degli Astrattisti, que presentaba obras de Oreste Bogliardi, Virginio Gino Ghiringhelli y Mauro Reggiani (noviembre de 1934), la de Luigi Veronesi y Josef Albers entre diciembre de 1934 y enero de 1935), Lucio Fontana (enero de 1935) y la de Atanasio Soldati (febrero-marzo de 1935) (Caramel, 1996: 10). Para entonces, Rossi se estaba iniciando en la práctica de la pintura y las imágenes de las obras de estos artistas deben haber sido una fuerte presencia lingüística a la hora abordar la tela en blanco. En sus primeros trabajos pudo plasmar su inquietud por el arte abstracto en sintonía con las tendencias que circulaban en Milán.

Poco antes de viajar a Buenos Aires, en 1935, Rossi comenzó a pintar.⁹ Su pintura atravesó diversas etapas, desde la abstracción y el realismo metafísico a la figuración sintética. La pintura de Paul Cézanne,

⁸ Cfr. D'Alpaos (1998) y Caramel (1996).

⁹ Attilio Rossi llegó a Buenos Aires en abril de 1935. En este momento ingresa a trabajar como proyectista en el Atelier de Artes Gráficas de Gino Fogli en Buenos Aires.

Carlo Carrà, Giorgio Morandi y los lenguajes del postcubismo y del fauvismo fueron referencias constantes.¹⁰ Desarrolló su actividad pictórica en paralelo a su labor como diseñador y, en sus primeros años en pinturas como *Assonometria* (1935) y *La pirámide* (1936), se manifiesta su conocimiento del dibujo técnico y su experiencia en el campo de la gráfica.

Hacia fines de 1936 organizó, en la capital porteña, la *Primera exposición de dibujos y grabados abstractos*, presentada en la Galería Moody donde se expusieron obras de Juan Bay, Enzo D'Erico, Lucio Fontana, Fausto Melotti, Mario Radice, Mauro Reggiani, Atanasio Soldati y Luigi Veronesi, artistas vinculados con la Galería del Milione. La muestra presentaba las obras de manera pedagógica, con una vitrina con diarios, revistas, libros y algunas reproducciones de Picasso. Pedro Blake y Leonardo Estarico escribieron textos para la inauguración y las biografías de los expositores. Según señaló Rossi en el artículo que publicó en la revista *Sur*, tuvo una buena recepción por parte de la crítica y del público joven (Rossi, 1937b). No obstante, se desató una gran polémica con el crítico Julio Rinaldini, quien publicó en el diario *El Mundo* la nota “Dibujos y grabados abstractos” (1936). La discusión con Rossi continuó en las páginas de *Sur*,¹¹ donde Rinaldini acusó al diseñador italiano de presuntuoso. Al parecer, la exposición

¹⁰ Hacia comienzos de la década de 1940 su pintura transita entre el realismo y el naturalismo. En 1941 presenta su primera exposición en la Galería Müller de Buenos Aires junto con Lucio Fontana, que exhibe esculturas. Rossi presenta 18 óleos y otros 16 trabajos entre témperas, gouaches, acuarelas y dibujo. En 1946, en un viaje a Italia, se encuentra con Carlo Carrà, conoce y se hace amigo de Giorgio Morandi, Livio Garzanti y Arturo Martini. Al año siguiente, su pintura acusa la influencia de Cézanne y de Carrà alternando la figuración con motivos geométricos. En 1948 participa con dos obras en la Bienal de Venecia. Al año siguiente de su retorno a Italia, la Galleria Bergamini de Milán organiza su primera exposición individual. Paisajes, retratos, naturalezas muertas y temas mitológicos formaron parte de su producción hasta su muerte en 1994.

¹¹ *Cfr.* Rossi (1937b) y Rinaldini (1937). Este intercambio entre Rossi y Rinaldini se encuentra reunido en Artundo y Lebrero (2007).

fue organizada por Rossi a raíz de dos artículos publicados por Rinaldini con conceptos negativos sobre Emilio Pettoruti y Juan Del Prete (Artundo, 2007). En estas discusiones, y frente a la posición del crítico, quien se resistía a la incorporación en el campo artístico local de las tendencias europeas contemporáneas, Rossi emprendió una defensa del arte abstracto.¹²

Rossi llevó adelante esta actividad en Buenos Aires, al mismo tiempo que preparaba el número de la revista *Campo Gráfico*, publicada en Italia en marzo de 1937, donde el diseñador italiano presentó, como hemos adelantado, a los fotógrafos Grete Stern y Horacio Coppola.

A mediados de 1937 participó del II Salón de Artistas Decoradores junto con Aquiles Badi, Juan Del Prete, Onofrio Pacenza, Raúl Soldi, Grete Stern y Horacio Coppola. Rossi presentó unas tablas didácticas en la sala dedicada a los “Principios renovadores de la decoración”. En este Salón fue premiado junto con el italiano Carlo Dradi por el boceto “Aviación Comercial y de Turismo” (Rossi, 1937c).

Como se desprende de lo que hemos expuesto, en los primeros años en Buenos Aires Rossi despliega una serie de actividades como pintor, crítico de arte, diseñador, gestor, con las que interviene en el campo artístico porteño al que considera atrasado en relación con la situación europea que él conocía de primera mano. El lenguaje abstracto de sus primeras pinturas está ligado con la concepción de las vanguardias que impulsará desde las páginas de *Campo Grafico* y que promoverá como gestor de un arte nuevo. Su necesidad de movilizar el campo local en el ámbito de la crítica se manifiesta, entre muchos otros, en artículos como el publicado en *Sur* con motivo del II Salón de Artistas Decoradores, donde rescata el valor pedagógico

¹² Cfr. además Suárez Guerrini (2007).

de las exposiciones y, a la vez, desliza una crítica sobre la educación artística (Rossi, 1937c).

***Campo grafico* y la renovación del diseño**

La publicación especializada *Campo Grafico. Rivista di Estetica e di Tecnica Grafica*, editada en Milán entre enero de 1933 y mayo de 1939, que Rossi dirigió desde su creación hasta enero de 1935 cuando viajó a Buenos Aires, realizó un aporte revolucionario en el campo de la tipografía y de la comunicación visual italiana, iniciando un fuerte debate frente a un medio conservador en el contexto del fascismo. La revista se oponía a la línea estática y pomposa representada por la revista *Il Risorgimento Grafico. Rivista Tecnica Illustrata delle Industrie Grafiche ed Affini* (1902-1936), dirigida por el antiguo director de la Scuola del Libro Raffaello Bertieri y editada en Milán, su gran rival.

Campo Grafico fue una suerte de laboratorio donde las propuestas de vanguardia, sumadas a las ideas de la Bauhaus y a la pintura moderna, salieron a la luz con diseños novedosos dentro de un planteo funcionalista de la llamada “nueva tipografía”. Esta tendencia gráfica moderna postulaba la supresión de las ornamentaciones en la página, las composiciones basadas en la asimetría, el valor del espacio en blanco, el uso de las tipografías de palo seco, del fotomontaje y los procesos de impresión offset (Chinellato y Noventa, 2013, Mainetti, 1996 y Carballal, 2017). Rossi estaba convencido de que el diseño gráfico y el arte moderno debían caminar en consonancia y, con ese propósito, la revista que fundó fue campo de experimentación de esta alianza. Asimismo, el italiano concebía el trabajo de diseñador en conexión con los artistas; de esta manera era posible vincular la tipografía con el mundo del arte para lograr un diseño funcional, eficaz y, a la vez, moderno. Su propuesta encontró eco en las colaboraciones que los

pintores de la Galleria del Milione realizaron para varios números de la revista *Campo Grafico* para los que Luigi Veronesi (n.º 7, 1933; n.º 6, 1934; n.º 5, 1935; n.º 5, 1936), Atanasio Soldati (n.º 4, 1934) y Friedrich Vordemberge-Gildewart (n.º 11, 1934) realizaron las tapas. A estas participaciones se sumaron las publicidades de fabricantes de tintas con reproducciones a color de obras de pintores como Pablo Picasso, Atanasio Soldati y Mauro Reggiani. Asimismo, los comentarios publicados en *Campo Grafico* sobre las exposiciones de la Galleria del Milione y la edición de volúmenes dedicados a Soldati, Fontana y Sartoris, expresaban la promoción del arte contemporáneo italiano entablada por la revista.

La redacción estaba integrada por un grupo de tipógrafos, diseñadores, fotógrafos, pintores y técnicos especializados que colaboraban voluntariamente trabajando sábados y domingos. La revista se imprimía en distintas imprentas italianas y se distribuía, por medio de una suscripción postal, a un público especializado en el área del diseño gráfico y la fotografía. Cada número presentaba un aspecto diferente. En la nota editorial del primer número de enero de 1933, “Propósitos simples”, Rossi expresó algunas de las características de la publicación:

Campo Grafico si differenzierà à dalle consorelle riviste di mole superiore e obbligate ad una forma fissa per la sua originale concezione: manterà un numero limitato di pagine in modo da permettere un cambiamento completo di impaginazione e copertina ogni numero. La pubblicità stessa eseguita a scopo di studio con criteri logici e moderni serà rinnovata di volta in volta.¹³

¹³ “*Campo Gráfico* se diferenciará de sus revistas hermanas obligadas a una forma fija por su original concepción: mantendrá un número limitado de páginas para permitir un cambio completo de diseño en cada número. La publicidad se estudiará con criterios lógicos y modernos y se renovará cada vez” (Apud Mainetti, 1996: 162).

Por otra parte, la publicación se presentaba como una revista de estética y técnica gráfica con un repertorio de ejemplos y soluciones prácticas vinculadas con las tendencias abstractas y, por ende, contrapuestas a la rigidez de la cultura neoclásica que proponía el monumentalismo exterior y el clasicismo de reglas codificadas e inapelables, en el contexto de la cultura del régimen fascista.¹⁴ Rossi sostenía que la tipografía debía modernizarse a la luz del arte moderno y de las propuestas vanguardistas, como ocurría con otros lenguajes como la pintura o la escultura. En este sentido, entendía que la tipografía debía recuperar su función original como arte aplicado en relación con la legibilidad de texto, apartándose de los juegos estéticos y retóricos de la tipografía-arte imperante en los sectores conservadores, en pos de un tratamiento más depurado que facilitara la lectura con el fin de lograr una comunicación clara. También pensaba que el diseño debía privilegiar la relación del contenido de la página respecto de la tipografía seleccionada; es decir, la relación contenido-forma debía ser directa, en función de una comprensión total de la expresión escrita y del discurso visual (De Grada, 1996).

En cuanto a la concepción del diseño, la nueva revista se manejó con libertad sin interesarse por seguir las normas clásicas de la maquetación. La nueva modalidad se basaba en la contraposición de líneas verticales y horizontales, de llenos y de vacíos, y sumaba a la fotografía como un elemento más de la comunicación gráfica, que otorgaba mayor dinamismo a la página. De esta forma, se lograba más variedad en la disposición de los caracteres tipográficos y en la relación espacial entre texto e imágenes.

¹⁴ *Campo Grafico* reunió a aquellos que simpatizaban con las vanguardias en boga y se oponían al acartonamiento conservador defendido por los aliados al régimen de Benito Mussolini. Cfr. Mainetti (1996).

En *Campo Grafico* los caracteres tipográficos alcanzaron importancia figurativa y los espacios blancos se volvieron un campo fluido para unir todos los elementos. La renovación de las artes gráficas que proponía la publicación obligaba a que, desde el punto de vista técnico, la cualidad de la tipografía alcanzara la de la fotografía y, desde el punto de vista estético, se superasen los límites clásicos del diseño y de la tipografía como arte, ya que para los “*campisti*” —apelativo con el que se conoció a los integrantes y colaboradores de la revista *Campo Grafico*— lo nuevo solo podía nacer del cruce entre la tipografía, la arquitectura racional y la vanguardia artística europea.

Otra gran innovación en cuanto al diseño fue la concepción de “las dos páginas en una”. Hasta entonces cada página se construía como una única superficie autónoma. Los campistas plantearon la necesidad de una continuidad visual, pensaron las dos hojas, una al lado de la otra, como un plano donde diseñar de manera equilibrada las masas de clarooscuro (Mainetti, 1996 y Rossi, 2017).

El carácter experimental del emprendimiento gráfico está sintetizado en la primera nota programática de la revista, en enero de 1933: “*Campo Grafico si ripromette di essere un'aperta palestra di esercitazione professionale e di mantenere un carattere vitale nell'espressione piú ampia del termine*”.¹⁵ Es decir, que las innovaciones de *Campo Grafico* comprendían desde la manera de trabajar en una suerte de cooperativa hasta los planteos de diseño modernos llevados a la práctica en la misma revista. Llegados a esta instancia, está claro que estas propuestas renovadoras promovidas por Rossi desde *Campo Grafico* sientan sus bases en muchas de las ideas vertidas por los movimientos de vanguardia con los que también simpatizaban Grete

¹⁵ “*Campo Grafico se compromete a ser una palestra de ejercitación profesional y a mantener un carácter vital en el sentido más amplio del término*” (Apud Mainetti, 1996: 162).

Stern y Horacio Coppola. En sus trabajos y escritos se traducen los postulados vertidos por alguno de los maestros de la Bauhaus, como László Moholy-Nagy y sus conceptos sobre la tipografía contemporánea y sobre la fotografía.¹⁶ El artista y teórico húngaro consideraba que tanto la tipografía como la fotografía eran herramientas de comunicación y, en tanto tales, debían alcanzar un mayor poder expresivo. La tipografía debía ser clara y legible, dentro de los parámetros del arte abstracto y racionalista, sin ningún elemento decorativo que pudiera distraer la lectura, incorporando a la fotografía dentro del discurso visual. Como nueva herramienta, Moholy-Nagy pensaba que la fotografía había posibilitado una precisa percepción del entorno con una nueva visión. Proponía un nuevo método de comunicación visual, según él más exacto, a través de un montaje donde se combinase texto y fotografía, que denominó “tipo-foto”. Todas estas innovaciones están presentes en la sensibilidad común con la que Grete Stern, Horacio Coppola y Atilio Rossi abordaron sus trabajos conjuntos.

Fue en Buenos Aires donde encontraron tranquilidad para trabajar y un campo fértil para difundir las nuevas ideas. La incorporación de esta triada al medio porteño supuso un cambio respecto del diseño gráfico y de la fotografía moderna. En este sentido, la colaboración de estos tres personajes en el número correspondiente al mes de marzo de 1937 marcaría un importante momento en el carácter experimental que la publicación impulsaba.

¹⁶ En 1925 László Moholy-Nagy (1895-1946) publicó dos textos sobre la tipografía y la fotografía como dos herramientas fundamentales del diseño moderno: *Tipografía contemporánea: objetivos, práctica, crítica y Pintura, fotografía, cine*. Otro personaje contemporáneo en este campo fue el alemán Jan Tschichold (1902-1974) con su crucial artículo publicado también en 1925 “Tipografía elemental” en la revista *Typographische Mitteilungen*, donde señala que la característica primordial de la nueva tipografía es la claridad en oposición a la antigua tipografía cuyo fin es la belleza (véase Fernández, 2017: 59-68).

En Buenos Aires

Los trabajos conjuntos de Stern, Coppola y Rossi habían comenzado un tiempo antes de la publicación del número de *Campo Gráfico* de marzo de 1937 y se prolongarán hasta 1942.¹⁷ Attilio Rossi había viajado a la Argentina en marzo de 1935 escapando del régimen fascista. A su llegada a Buenos Aires traía consigo una sólida formación como tipógrafo y el conocimiento de las propuestas de la Bauhaus y de la vanguardia europea. Su espíritu inquieto hizo que pudiera desplegar una vasta actividad en el campo del arte y de la gráfica porteña. Había llegado con una carta de recomendación dirigida a Eduardo Mallea firmada por el guionista Cesare Zavattini, uno de los impulsores del movimiento neorrealista, y con un contrato por dos años para trabajar en el taller de artes Gráficas Futura, que el italiano Ghino Fogli dirigía en Buenos Aires.¹⁸ De inmediato, se incorporó al medio intelectual donde conoció a Victoria Ocampo, quien lo convocó para colaborar en la revista *Sur*, publicación del campo literario local, para iniciar una sección dedicada a la crítica de arte.¹⁹ Fue en este ambiente donde se relacionó con Grete Stern y Horacio Coppola. Ellos también habían llegado de Europa en 1935,²⁰ huyendo de la amenaza del nazismo y, en 1937, abrieron el

¹⁷ Fotografía de la sobrecubierta del texto de Eduardo Mallea (1936), *La ciudad junto al río inmóvil*. Buenos Aires, Argentina: Sur; *Buenos Aires 1936 (Visión fotográfica)*. Buenos Aires Argentina: Edición de la Municipalidad de Buenos Aires, Primera edic. 1936, Segunda edic. 1937; (1942) *Cómo se imprime un libro*. Buenos Aires, Argentina: Imprenta López. En este último caso el diseño es de A. Rossi, las fotografías de H. Coppola y el fotomontaje de Grete Stern.

¹⁸ El impresor Ghino Fogli, director del Atelier de Artes Gráficas Futura, se había instalado en Buenos Aires en 1923. Italiano nacido en 1892, Fogli era maestro tipógrafo, egresado de la Scuola del Libro de Milán. Conocía la revista *Campo Grafico* y, a la llegada de Rossi a Buenos Aires, pretendía editar junto con él una publicación similar, proyecto que no llegó a concretarse. Cfr. Caramel y Rossi (1996), nota biográfica, en Caramel (1996).

¹⁹ Publica sus artículos en la revista *Sur* entre enero de 1936 y agosto de 1938 cuando renuncia y, junto con Gonzalo Losada, Guillermo de Torre y Francisco Romero, crean la editorial Losada (cfr. Suárez Guerrini, 2007).

²⁰ Grete llega en el mes de junio y Horacio en agosto.

estudio fotográfico y de publicidad “Grete y Horacio Coppola”, en el primer piso de la calle Córdoba 363.²¹

Los tres compartían los planteos de las vanguardias europeas y el espíritu innovador, y el trabajo en conjunto fue el resultado lógico de estos intereses. Trabajaron juntos por primera vez para libro de Eduardo Mallea *La ciudad junto al río inmóvil*, editado por Sur e impreso en los talleres de López, en junio de 1936.²² En este caso, Rossi diseñó la sobrecubierta del libro a partir de un fotomontaje realizado por Stern. Para este fotomontaje Grete utilizó una selección de fotografías nocturnas y vistas aéreas de Buenos Aires, tomadas por Coppola entre 1935 y 1936.²³ En el frente del libro, la imagen nocturna de la ciudad, en blanco y negro, está interrumpida por el nombre del autor, el título del libro, el nombre de la editorial y de la ciudad de edición, en una tipografía legible, en color rojo. En el ángulo inferior izquierdo una silueta femenina mira el perfil de los edificios. En el reverso, la figura de la mujer sola también aparece de espaldas, pero en primer plano. La superposición de esta figura, atenta al perfil de la ciudad moderna y apabullante, le otorga a la imagen un tono poético que escapa al mero registro fotográfico e invita a un momento de reflexión. Mirando la sobrecubierta extendida, el

²¹ Con ellos trabaja Luis Seoane, artista español también exiliado. El estudio permanece abierto hasta 1938 (cfr. Priamo, 1995 y Gutiérrez Viñuales, 2007).

²² En 1908, José López García (Málaga, 1877 - Rosario, 1945) abrió una pequeña imprenta y papelería en la calle Tacuarí de Buenos Aires. Hacia 1938, la Imprenta López estaba ubicada en el barrio de San Telmo, Perú 666. Bajo la dirección del hijo del fundador, Manuel López Soto (Buenos Aires, 1911-1969), la imprenta se dedicó a impresiones especiales e incorporó los nuevos lenguajes estéticos gracias a la colaboración de gráficos y artistas llegados de Europa durante la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial como Attilio Rossi, Jakob Hermelín y Luis Seoane, entre otros. En sus talleres se imprimieron libros de las editoriales Emecé, Losada y Nova durante los años cuarenta, además de la revista *Sur*. Así, esta imprenta se convirtió en un actor importantísimo para la transformación del libro argentino de ese momento (cfr. además Longueira, 2017).

²³ Posiblemente las tomas fueron realizadas con cámara de placas. Agradezco a Facundo de Zuviria la información sobre a estas fotografías.

registro inferior de la imagen, interrumpido por el lomo, muestra una toma del bajo de Buenos Aires, realizada a la altura del puerto, sobre Leandro N. Alem, entre Moreno y Lavalle. De izquierda a derecha se pueden identificar: el Ministerio de Guerra, la Casa Rosada y el edificio Comega. El registro superior está trabajado a partir de tomas aéreas, a la izquierda una vista de la Diagonal Sur hacia la Avenida 9 de julio y, a la derecha, una visión del centro.

La editorial Sur comenzó a publicar libros en 1933, y la práctica general de sus ediciones no contemplaba el uso de sobrecubiertas.²⁴ Como ya señalamos, Mallea, Rossi, Stern y Coppola habían coincidido en la redacción de la revista *Sur* en 1935. Además, Mallea integraba el consejo de redacción de la revista cuando Rossi llegó a Buenos Aires con una carta de recomendación para él.²⁵ Es posible que esta situación hubiera favorecido la decisión de realizar un diseño especial para el texto del escritor bahiense.

El libro recoge nueve relatos que describen personajes solitarios e incomunicados cuyas historias tienen como fondo la ciudad modernos edificios, grandes avenidas y sus suburbios. Mirados desde el río adquieren un aspecto fantasmal. En este sentido, el trabajo de diseño y el fotomontaje con las tomas de Coppola acompañan de manera expresa los aspectos vinculados con la urbe moderna planteados en el texto.

El diseño para la sobrecubierta de *La ciudad junto al río inmóvil* fue la antesala de varios trabajos conjuntos entre Rossi, Stern y Coppola,

²⁴ La tapa del libro sin la sobrecubierta es color azul grisáceo y lisa, arriba se lee el nombre del autor, debajo el título del libro y, al pie, la editorial y el lugar, datos que se repiten en el lomo.

²⁵ Rossi llegó a Buenos en abril de 1935 y comenzó a colaborar como crítico de arte en enero del año siguiente. La exposición de fotografías de Stern y Coppola se inauguró en octubre de 1935. Las colaboraciones de Coppola en la revista, con fotografías de Buenos Aires, datan de 1931 y de 1932.

que denotan sus conocimientos de los lenguajes de vanguardia (Fernández, 2017 y Gutiérrez Viñuales, 2014). En general, la colaboración más importante se encuentra en la labor que realizan Rossi y Stern, aunque siempre sobre las fotografías tomadas por Coppola.

Ese mismo año, y en conmemoración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad, la municipalidad le encargó al fotógrafo una publicación, con más de 200 ilustraciones, *Buenos Aires, 1936 (visión fotográfica)*, en la que Coppola muestra a la capital porteña como una ciudad moderna. El gráfico italiano tuvo a su cargo la concepción general del diseño. A su vez, Rossi y Stern realizaron un trabajo de composición y de fotografía además del diseño en conjunto de la cubierta. La impresión fue realizada en el taller de artes gráficas Futura, ya mencionado. El libro tuvo dos ediciones. La primera, publicada en junio de 1936, sigue un concepto tradicional en cuanto a la elección de la cubierta encuadernada en tela, con el escudo de la ciudad²⁶ y el nombre del libro con una tipografía fileteada de fantasía. La incorporación de una faja superpuesta logró otorgarle una cuota de modernidad. En ella se incluía el título en mayúsculas, en la moderna tipografía Futura y en tamaño grande, en color rojo, sobre el cual se desplegaba un fotomontaje realizado por Stern con fotos de Coppola: *Nocturno, calle Corrientes desde Reconquista* (1936), *Tribuna popular de una cancha de fútbol* (1936) y *Bartolomé Mitre esquina Maipú* (1936).²⁷

²⁶ La imagen del escudo de la ciudad corresponde al oficial vigente desde 1923. Representa las dos fundaciones de Buenos Aires en la imagen de las dos embarcaciones, protegidas por el Espíritu Santo, rodeado por los rayos del sol, el ancla alude la condición de puerto y fundador de la ciudad.

²⁷ La tipografía Futura apareció en 1927, creada por Paul Renner entre 1924 y 1926, bajo la influencia de la estética de la Bauhaus. Tipografía de palo seco, basada en el círculo, el triángulo y el cuadrado, son formas geométricas dúctiles que permiten elaborar un diseño legible y funcional.

En la portada interna se optó por utilizar la tipografía Futura para el título, para los nombres de los autores, donde se incluye a Horacio Coppola, a Alberto Prebisch e Ignacio B. Anzoátegui, además de los datos de edición.²⁸

A pesar de estas búsquedas experimentales, el propio Rossi cuestionó el diseño general del libro en el número de *Campo Grafico* de junio de 1936, con cuyos editores en Italia mantenía un contacto fluido. Si bien alabó el libro, señalaba que presentaba un diseño convencional, impuesto por los sponsors de la municipalidad, y que resultaba contradictorio y opuesto a la visión de ciudad moderna que presentaban las imágenes de Coppola. A continuación, el italiano sugirió un formato revista, más ágil, encuadernado con espiral (Roberts, 2015). Al hacer esta acotación, es posible que el italiano tuviera en mente los números especiales de la publicación francesa *Arts et Métiers Graphiques, revue et maison d'éditions*, dedicados a la fotografía, que presentan una encuadernación con estas características.²⁹

El fotolibro tuvo muy buena repercusión, lo cual determinó una segunda edición al siguiente año. En ella, Rossi recurrió a una encuadernación moderna, un cartón color naranja para las tapas con un anillado de metal, que, si bien debió abaratar costos, pudo resultar contraproducente para la perdurabilidad del libro. En la tapa, a una vista aérea de Buenos Aires que insinúa la cuadrícula de la ciudad, se superpone un fotomontaje de Stern y el título del libro en letras fotográficas tridimensionales, en una imagen que resulta pregnante

²⁸ “Buenos Aires 1936, visión fotográfica por Horacio Coppola, texto por Arquit. Alberto Prebisch, Ignacio B. Anzoátegui, edición de la Municipalidad de Buenos Aires”.

²⁹ Esta revista, dedicada a la industria del libro y la publicidad, consagró varios anuarios a la fotografía. Estas ediciones especiales, *Photographie*, publicadas entre 1930 y 1941, fueron una vidriera significativa de la vanguardia fotográfica internacional.

(Artundo, 2008). El libro lleva, en ambas ediciones, una introducción del arquitecto Alberto Prebisch, difusor de la arquitectura racionalista y responsable del Obelisco de Buenos Aires, emplazado en la intersección de las avenidas Corrientes y 9 de Julio, inaugurado el 23 de mayo de 1936. Las fotografías de Coppola registran el centro y los barrios, en imágenes diurnas y nocturnas, con tomas novedosas y arriesgadas, con una mirada, según el propio Coppola, inspirada en Le Corbusier.³⁰

En estos primeros trabajos se manifiesta la comunión de ideas que entusiasmó a Rossi para integrar a la pareja de fotógrafos en dos números de la revista italiana. En ese momento, *Campo Grafico* era dirigido en la península por sus colegas Luigi Minardi y Carlo Dradi. Rossi, como fundador y primer director de la revista, conservaba un fuerte vínculo con sus compañeros campistas y se mantenía como un colaborador externo desde Buenos Aires, trabajando para algunos números puntuales.

Para la edición de *Campo Grafico* de enero de 1937, Rossi diseñó la portada junto a Carlo Dradi (que estaba en Italia), utilizando una fotografía de Coppola.

³⁰ El arquitecto suizo llegó a Buenos Aires a fines de septiembre de 1929 para dictar una serie de conferencias en la Asociación Amigos de Arte, a las que Coppola tuvo oportunidad de asistir. Estas disertaciones fueron publicadas al año siguiente en el volumen *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. La estadía de Le Corbusier se prolongó hasta noviembre de ese año, durante ese período se vinculó con Victoria Ocampo, Enrique Bullrich, Miguel Ángel Cárcano, Alberto Prebisch, Wladimiro Acosta, Matías Errázuriz y Julián Martínez, entre otros (cfr. Hermanson Meister, 2015 y Liernur y Pschepiurca, 2008).



Campo Grafico, enero de 1937. Tapa diseño de Attilio Rossi con la colaboración de Carlo Dardi, fotografía de Horacio Coppola, cortesía Pablo Rossi

La composición presenta un plano rectangular de color amarillo sobre el cual se superpone una caja que contiene tipos móviles de metal, desde donde se proyectan líneas diagonales rojas y blancas hacia cada una de las letras que forman el título de la revista, armado también con tipos móviles, realizado con la tipografía Futura *bold*. Se trata de una imagen moderna que responde al lenguaje de los movimientos de vanguardia a los que ellos adherían, con el uso de los colores planos y formas geométricas y abstractas. Este antecedente abrió las puertas a una colaboración más comprometida, para el número de marzo de 1937.

***Campo Grafico*, marzo de 1937**

En la nueva colaboración con los dos fotógrafos, Rossi vio la oportunidad de retomar algunas ideas vertidas desde la concepción de la revista en relación con la fotografía, la tipografía y el diseño moderno, que fueron cruciales a la hora de su fundación en 1933. El número se publicó en Milán con los protagonistas en Buenos Aires, y en él se dedicó un amplio espacio a la exposición que ambos fotógrafos habían realizado en octubre de 1935 en la sede de la revista *Sur*.³¹

El diseño propuesto para *Campo Grafico* fue un trabajo en colaboración entre Stern y Rossi, una edición con un formato de 33 por 23 centímetros, de 22 páginas con un papel 120/130 gramos.³² El discurso visual de la tapa resultó innovador. En ella, Grete experimentó con elementos de vanguardia, elaboró un fotomontaje, que incluía fotos en composición con el propio nombre de la revista (Priamo, 1995). Este fotomontaje está compuesto por avisos clasificados que, colocados en sentido vertical, rompen el sentido de la lectura y enmarcan la fotografía de una ciudad moderna realizada por Coppola, los componedores tipográficos, moldes, tramas, tacos, tipos móviles y una flor, sobre los que Stern sobrepuso el título de la revista con una tipografía palo seco, en un plano donde predomina

³¹ Con el aval de Victoria Ocampo, Coppola y Stern exhibieron en ese espacio un conjunto de retratos y fotos publicitarias, paisajes de A'rdèche, registros de las esculturas del British Museum, vistas de Buenos Aires y Londres, además de tomas de objetos varios. No hubo catálogo, solo un folleto con un texto de Coppola que luego Rossi reprodujo en *Campo Grafico*. La muestra, considerada la primera exhibición de fotografía moderna en nuestro país, fue bien recibida por el medio intelectual de Buenos Aires ávido de recibir las novedades, pero no tuvo eco en el medio fotográfico porteño apegado a las corrientes más tradicionales y pictorialistas de las fotografías (cfr. Priamo, 1995, Tell, 2006 y Romero Brest, 2004).

³² El gramaje del papel podía tener variaciones de un número a otro. Agradezco a Pablo Rossi por brindarme esta información, además de bibliografía y otros datos valiosos que hicieron posible aclarar varios puntos para este trabajo.

el negro y el gris.³³ Por debajo, sobre una banda roja con letras negras se lee el subtítulo de la revista, también con palo seco. Sobre la banda roja, se repiten los avisos clasificados, invertidos, de manera tal que rompen con la línea de lectura tradicional, que pierde peso y se subraya el valor visual de la tipografía.



Campo Grafico, marzo de 1937. Tapa creación de Grete Stern y Horacio Coppola, fotografía de Coppola, cortesía Pablo Rossi.

Cuando comparamos esta tapa con la del mes anterior —enero de 1937—, en el número de marzo se advierte una composición más

³³ La fotografía de la ciudad es *Panorama de la ciudad hacia el sudoeste* (centro), aparece reproducida en la página 62 del fotolibro *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica* (cfr. Fernández, 2017).

compleja, con el fotomontaje como síntesis de lenguajes contemporáneos que reúne fotografía, tipografía y diseño, asuntos de interés para Rossi, los campistas y la pareja de fotógrafos. Asimismo, la imagen remite a los temas abordados en los artículos de esta edición. De este modo, el número de marzo de 1937 significó un espacio de reflexión intelectual para Rossi, Stern y Coppola, y una puesta en práctica de las nuevas ideas en torno a los lenguajes visuales con los que ellos se expresaban.

Los artículos de este número se inician en la página 5, con un breve sumario de la revista. En la pequeña nota ilustrada con una foto tomada por Grete, se señala que *Campo Grafico* ha sido la primera revista italiana en ocuparse seriamente de la relación entre fotografía y gráfica, y se cita como precedente el número de diciembre de 1934, que había estado dedicado por completo a este lenguaje (Rossi, 1937a).

A continuación, una biografía de Stern y de Coppola acompañada de sus retratos,³⁴ según la forma tradicional de presentación con retratos de autores, comparte página con la declaración realizada por los fotógrafos con motivo de la exposición presentada en la sede de la editorial Sur en octubre de 1935 (Coppola y Stern, 1937). En la página siguiente, con el título “*Della fotografia*”, una pequeña nota aclaratoria a cargo de la redacción precede la reproducción de un texto de carácter programático que Coppola había incorporado en el folleto de la exposición. En el artículo se incluía una definición de “fotografía” y se aclaraba que la fotografía ha alcanzado un lugar propio en la vida contemporánea. En el texto, Coppola expone sus ideas sobre la fotografía a partir de los lineamientos propuestos por el alemán Walter Peterhans, a cuyo taller de fotografía, en la Bauhaus,

³⁴ El retrato de Grete fue realizado por Coppola en 1933, en Berlín. El de Coppola podría ser de Grete o de su colega Ellen Auerbach. Agradezco estos datos a Facundo de Zuviria.

la pareja había asistido. Con él, Coppola y Stern aprendieron a sacar a la superficie las características del objeto antes de usar la cámara para obtener un registro fiel de la realidad en virtud del uso de la luz. Además, en el texto analiza aspectos teóricos y prácticos de la fotografía, la representación fotográfica y su relación con lo real, la intervención en los negativos, la manipulación de las copias, en consonancia con distintas ideas que circulaban en el medio. Y define la fotografía como un fenómeno óptico-químico al servicio de la sensibilidad del hombre, como un instrumento de su intuición y comprensión. De esta manera, toma postura sobre el debate de la fotografía como arte para privilegiar, en el contexto contemporáneo, a la fotografía como una herramienta que cumple una función social (Priamo, 1995, Romero Brest, 2004 y Tell, 2005). Además de la influencia de Peterhans, también se advierte el pensamiento de Franz Roh, quien resaltaba la importancia del componente subjetivo y creativo en la elección del objeto (Tell, 2006). Sin duda, todas estas eran ideas y conceptos que Rossi compartía con los fotógrafos.

Esta fue una transcripción literal del texto de la exposición en la revista *Sur*. Si bien el diseño del texto programático planteado a dos columnas, en las páginas impares, con una fuente palo seco resulta convencional, llama la atención que en todo el artículo se hayan usado fuentes en *bold*, diferenciándose del planteo de los otros textos publicados en este número.³⁵ Una selección de fotografías acompaña los textos en las páginas pares, cuatro firmadas por Grete y otras cuatro debidas a Horacio, que incluye retratos, paisajes, objetos, collages publicitarios, fotos de reportajes. Entre ellas se destaca una composición publicitaria de Stern que había ganado el primer premio para

³⁵ Para los textos de todos los artículos de este número se eligió una tipografía palo seco a excepción de la nota firmada por Rossi, "Fotografía e tipografía", donde se usó palo seco *bold* para el título y *sans serif* para el texto.

afiches, en la categoría de publicidad, en el Concurso Internacional de Bruselas de 1933, donde entran en juego la fotografía y el *collage* dando por resultado una imagen nueva. Y una de las fotografías de Coppola realizadas para el libro de Christian Zervos, *L'Art de la Mésopotamie* (1935). Estas imágenes están ejecutadas con un lenguaje totalmente novedoso, encuadres extraños, cuidadoso trabajo de luz para lograr matices de tonos, proyección de sombras, fragmentos de objetos en climas enrarecidos, en coincidencia con las nociones de la fotografía pura (Tell, 2006). Esta manera de concebir la fotografía significa, en el contexto argentino, una ruptura con las tendencias vigentes ligadas a la tradición pictórica.

A continuación de este artículo, el propio Rossi firma un texto de dos páginas, "Fotografía e tipografía", acompañado por una foto de Coppola, donde señala la correspondencia entre la imagen y la palabra e indica que mientras la imagen abrevia y aclara el discurso, la palabra aumenta el significado de la imagen, relación funcional que existe desde tiempo inmemorial. Luego aborda la relación entre fotografía y tipografía, que desde su punto de vista debe potenciar la expresión de cada una, resalta el papel de la fotografía en los planteos estéticos de la nueva gráfica, señala algunos temas que le despiertan preocupación y evidencia los puntos en común entre sus ideas y las de Stern y Coppola, en cuanto a la esencia representativa de la fotografía y a su función social en la vida moderna, en correspondencia con las propuestas de la nueva tipografía (Artundo 2008). Todos estos artículos ocupan un espacio central en la diagramación de la revista, precedidos y seguidos por publicidades dedicadas a la gráfica: de empresas de tintas de impresión y compañías de papel, de máquinas de caracteres y tipos de impresión, concebidas según la propuesta de dos páginas en una.

Además, la revista presenta un apartado de noticias útiles con artículos sobre el papel, una fábrica de celulosa, cintas de papel y producción

de papel para cigarrillos en Brasil. A continuación, y debajo de una publicidad de fundición de fuentes, la revista aclara que, para mantener el carácter de este número dedicado al estudio de publicidad Grete y Horacio Coppola, traslada al número de julio los trabajos de la Escuela del Libro de Milán. Esta edición cierra, en la penúltima página, con un texto donde *Campo Grafico* se presenta como la publicación que compilará en el número del mes de diciembre una reseña de la gráfica italiana de los últimos años donde se refleje el gusto contemporáneo en la tipografía.

Conclusión

Como hemos señalado, Rossi, Stern y Coppola compartían no solo una formación similar vinculada con los movimientos de vanguardia que conocieron en Europa sino también un espíritu de experimentación que encontró su cauce en los trabajos emprendidos de manera conjunta. Generaron una trama de relaciones fructífera gracias a la cual pudieron ensayar propuestas innovadoras.

En este sentido, el número de marzo de 1937 de la revista *Campo Grafico* es una síntesis de las búsquedas emprendidas por los tres en sus facetas artísticas. Con su sesgo experimental, la publicación se proyectaba como una forma de intervención en el campo de la gráfica y de la tipografía. Sus páginas permitieron, tanto a Rossi como a la pareja Stern-Coppola, desplegar sus ideas y sus prácticas vanguardistas.

Las fotografías que presenta la revista no sólo ilustraban los textos: eran, a su vez, un hecho artístico. Rossi concibió este número de *Campo Grafico* con textos programáticos sobre la función del diseño gráfico y la fotografía que, a su vez, ejemplificó con el propio lenguaje visual y experimental con el que se editó. Los artículos plantean la

posibilidad de elaborar un diseño de carácter artístico y analizan la esencia de la fotografía con el mundo contemporáneo. Las nuevas prácticas visuales que proponen para los medios gráficos incluyen la tipografía, el diseño gráfico y el fotomontaje, a partir del lenguaje de las vanguardias afín a los tres protagonistas.

De esta manera el planteo conceptual inédito del texto firmado por nuestros fotógrafos y las fotografías con tomas novedosas están en consonancia con las ideas innovadoras propuestas por Rossi en su artículo. Asimismo, el original diseño de la tapa con el fotomontaje de manos de Grete Stern aporta una segunda capa de sentido cuando alcanza un registro poético, próximo al surrealismo, que no poseen las fotos originales.

Esta edición de la revista, meticulosamente elaborada, con las características que hemos enunciado y con un correlato entre contenido y visualidad, se constituye en sí misma en un manifiesto sobre el papel de la fotografía y de la tipografía en el mundo contemporáneo.

Por otra parte, como ya señaláramos, este número de la revista ratificó los contactos de Attilio Rossi en el ámbito del diseño italiano, después de dos años de ausencia tras radicarse en Buenos Aires, y, en el caso de Stern y Coppola, permitió la difusión de las ideas que postulaban sobre la nueva fotografía.



Bibliografía

- » Artundo, P. M. (2008). Cronología. Schwartz, J. (comp.), *Horacio Coppola Fotografía*, pp. 296-313. Madrid, Fundación Telefónica.
- » Artundo, P. M. y Lebrero, C. (orgs.) (2007). *Julio Rinaldini: Escritos sobre arte, cultura y política*, pp. 13-28. Buenos Aires, Fundación Espigas.
- » Brizuela, N. (2015). Grete Stern, Horacio Coppola and the question of modern photography in Argentina. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 24, pp. 2, pp. 243-265.
- » Caramel, L. (1996). *Attilio Rossi. Le opere 1933-1994. Mostra antologica*. Milán, Museo della Permanente.
- » Carballal, D. (coord.) (2017). *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires, 1936-1950*. La Coruña, Fundación Luis Seoane.
- » Chinellato, A. y Noventa G. (2013). *La superficie blanca. Il prodotto editoriale tra storie e progetti*. Padua, Librería universitaria.it edizione.
- » Costa, M. E. (2018). La trayectoria de Attilio Rossi en los albores del diseño editorial moderno en Argentina (1935-1950). *Caiana*, núm. 12. En línea: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=316&vol=12.pdf>.
- » Costa, M. E. (2019). En el tintero de la historia editorial: la figura del director gráfico durante la “edad de oro” del libro argentino. *Revista Latinoamericana de Estudios Editoriales (ReLEEd)*, núm. 1. En línea: <<https://redeseditoriales.org/OJS/index.php/Releed/article/view/releed-1-5-costa>>.
- » D’Alpaos, A. (1998). *Campo Gráfico: Il rinnovamento della grafica in Italia negli anni '30*. *Venezia Arti*, núm. 11, pp. 85-88.

- » De Grada, R. (1996). L'antica moralità de Attilio Rossi. Caramel, L., *Attilio Rossi. Le opere 1933-1994. Mostra antologica*, pp. 157- 158. Milán, Museo della Permanente.
- » Fernández, H. (2017). Buenos Aires 1937. Coppola, Rossi, Stern. Carballal, D. (coord.), *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950*, pp. 59-68. La Coruña, Fundación Luis Seoane.
- » Galesio, M. F. (2017). Grete Stern y Horacio Coppola en la revista italiana *Campo Gráfico* (1937). *XII Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes visuales, teatro y música. El Arte y la multiculturalidad*, 9-11 de agosto. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Universidad de Buenos Aires. En línea: <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JEI/XIIJEI/paper/viewFile/5351/3417>>.
- » Gatta, M. (2010). La tipo-grafía publicitaria in Italia nel periodo 1933-1953 e un suo dimenticato protagonista: Nicola D’Arcangelo. Millevolte, G. (cura), *Nicola D’Arcangelo*. Tipoteca Italiana fondazione, Cornuda (TV). En línea: <<https://diazilla.com/doc/759224/la-tipo-grafia-publicitaria-in-italia.pdf>>.
- » Gerhardt, F. (2015). Exiliados en la “edad de oro”. Redes y políticas culturales del exilio gallego en el campo editorial argentino de la década del cuarenta: publicaciones periódicas, colecciones y editoriales. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, núm. 19. En línea: <<http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/2360.pdf>>.
- » Gutiérrez Viñuales, R. (2007). Seoane en el centro. Algunos itinerarios por el arte en Buenos Aires. Buenos Aires (1936-1963). Gutiérrez Viñuales, R. y Seixas Seoane, M. A. (coords.), *Escenarios de Luis Seoane*, pp. 59-155. La Coruña, Fundación Luis Seoane.
- » Gutiérrez Viñuales, R. (2014). *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*. Buenos Aires, CEDODAL (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana).
- » Hermanson Meister, S. (2015). What the eye not see: The photographic visión of Horacio Coppola. Marocci, R. y Hermanson Meister, S., *From*

Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola, pp. 116-132. New York, MOMA.

- » La Coruña, L. A. (2014). Las revistas literarias como objeto de estudio (Les revues littéraires comme objet d'étude). *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, p. 31-57. En línea: <<https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio.pdf>>.
- » Liernur, J. F. y Pschepiurca, P. (2008). Octubre-noviembre de 1929. La estadía de Le Corbusier en Buenos Aires. Liernur, J. F., *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, pp. 75-117. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes - Prometeo.
- » Longueira, S. (2017). Capítulos del trabajo editorial de Luis Seoane. El esplendor argentino. Carballal, D. (coord.), *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950*, pp. 9-15.
- » Mainetti, G. (1996). L'esperienza di "Campo Grafico". Caramel, L., *Attilio Rossi. Le opere 1933-1994*, pp. 162-164. Milán, Museo della Permanente.
- » Priamo, L. (1995). *Grete Stern. Obra fotográfica en la Argentina*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- » Roberts, J. (2015). Common Convictions: Horacio Coppola and Grete Stern in Buenos Aires, 1935-1943. Marcocci, R. y Hermanson Meister, S., *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*, pp. 212-228. New York, MOMA.
- » Romero Brest, J. (2004). 1935 Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern. Giunta, A. et al. (comp.), *Jorge Romero Brest Escritos I (1928-1939)*, pp. 133-143. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- » Rossi, P. (2017). Attilio Rossi, la pasión por el libro. Carballal, D. (coord.), *Cómo se imprime un libro. Grafistas e impresores en Buenos Aires 1936-1950*. La Coruña, Fundación Luis Seoane.

- » Suárez Guerrini, F. (2007). La crítica de arte argentina en los márgenes de la modernización cultural: Attilio Rossi y la intervención de la revista Sur. *V Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en la Argentina*. En línea: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/61250/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y.pdf>.
- » Tell, V. (2005). Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía. Giunta, A. y Malosetti Costa, L. (comps.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, pp. 243-262. Buenos Aires, Paidós.
- » Tell, V. (2006). Latitud Sur: coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en la Argentina. *Territorios de diálogo, España, México y Argentina, 1930-1945. Entre los surrealismos y lo surreal*, pp. 195-241. Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo.

Bibliografía de consulta

- » Fara, C. V. (2020). La construcción de un imaginario de ciudad moderna a través de un fotolibro: Buenos Aires 1936. Visión fotográfica de Horacio Coppola. *Latin American and Latinx Visual Culture*, vol. 2, núm. 1, pp. 92-100.
- » Gutiérrez Viñuales, R. (2015). La vanguardia oculta. Trayectos del diseño gráfico rioplatense (1920-1935). Barreiro López, P. y Martínez Rodríguez, F. (eds.), *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*, pp. 31-38. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- » Marcocci, R., Hermanson Meister, S. y Roberts, J. (2015). *From Bauhaus to Buenos Aires. Grete Stern and Horacio Coppola*. New York, MOMA.
- » Satué, E. (2012). *El diseño. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid, Alianza.
- » Zuviría, F. de (2019). *Mundo propio. Fotografía moderna argentina, 1927-1962*. Buenos Aires, Malba.

Fuentes primarias

- » Coppola H. y Stern, G. (1937). Dichiarazione fatta da Grete Stern e O. Coppola in occasione de una loro esposizione a Buenos Aires. *Campo Grafico*, vol. 3, núm. 6.
- » Rinaldini, J. (1936). Dibujos y grabados abstractos. *El Mundo*, sección Artes Plásticas, núm. 6, 13 de diciembre.
- » Rinaldini, J. (1937). Campo polémico. En torno a una exposición de “arte abstracto”. *Sur*, núm. 29, febrero, pp. 102-107.
- » Rossi, A. (1937a). Da quando la fotografia. *Campo Grafico*, vol. 3, núm. 5, 15 de marzo.
- » Rossi, A. (1937b). Primera exposición de dibujos y grabados abstractos en la Galería Moody. *Sur*, núm. 28, enero, pp. 94-97.
- » Rossi, A. (1937c). Il Salón de artistas decoradores. *Sur*, núm. 34, julio, pp. 92-95.
- » Stern, G. y Coppola, H. (1937). Dichiarazione fatta da Grete Stern e O. Coppola in occasione de una loro esposizione a Buenos Aires. *Campo Grafico*, vol. 3, núm. 6, 15 de marzo.

Las autoras

Patricia M. Artundo

Doctora en Letras, Lengua Española y Literaturas Española e Hispanoamericana por la Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de la Universidade de São Paulo (2001). Licenciada en Historia de las Artes (1984) por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha sido docente-investigadora de esta última casa de estudios desde 1986 hasta 2019. Fue profesora visitante en la Universidade de São Paulo, en la University of Maryland y en Middlebury College. Dictó seminarios de doctorado y cursos de posgrado en el área de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es autora de varios libros, el último de ellos *Acción de arte: Ramón Gómez Cornet* (2021). Ha tenido a su cargo la edición crítica de *Jorge L. Borges recuerda a Xul Solar: prólogos y conferencias, 1949-1980* (2013). Entre 2001 y 2016 se desempeñó como curadora de libros especiales y manuscritos de la Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar. Entre 2010 y 2016 dirigió el proyecto “Catálogo razonado de la obra de Xul Solar”, que contó con reconocimientos a nivel local e internacional.

Vanina Denegri

Diseñadora de Productos por el Instituto Tecnológico de Educación Superior ORT. Licenciada y Profesora en Artes con Orientación en Artes Plásticas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Participó como estudiante investigadora en el proyecto “Problemáticas teóricas y metodológicas para el abordaje del estudio de revistas culturales. Tres estudios de caso: *El Monitor de la Educación Común*, *Mundial Magazine* y *Sur*” (Programa de Reconocimiento Institucional de Equipos de Investigación, FFyL, UBA) bajo la dirección de Patricia Artundo. Colaboró en el proyecto “Base de datos de diarios y revistas”, radicado en el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FFyL, UBA). Actualmente es adscripta de dicho instituto, donde continúa sus investigaciones relacionadas a las publicaciones periódicas ilustradas de la primera mitad del siglo XX.

María Florencia Galesio

Licenciada y profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Estudios de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid (1981-1982). Profesora titular de “Arte colonial iberoamericano” y de “Patrimonio, turismo e identidad” del Departamento de Folklore (Universidad Nacional de las Artes). Investigadora y jefa de trabajos prácticos del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FFyL, UBA). Jefa del área de Investigación del Museo Nacional de Bellas Artes, donde se desempeña como investigadora y curadora. Becada por ICI (Embajada de España). Recibió en 1993 y 1994 premios a la Producción Científico-Tecnológica (Res. Consejo Superior UBA y FFyL). Es autora de *Pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes (siglos XVI al XX)* (Buenos Aires, Lázara, 2014), en colaboración

con M. C. Serventi, y “Recorridos fundacionales. Inicios de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes” (en *Memoria de la escultura 1895-1914. Colección del MNBA* (Buenos Aires, MNBA, 2013), entre otros.

Mariana Luterstein

Licenciada en Artes y profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Cursó la Maestría en Sociología de la Cultura en el IDAES de la UNSAM y desarrolla su tesis sobre la tarea pedagógica de Martín Malharro. Jefa de trabajos prácticos en “Didáctica de las artes visuales” I y II en el área de formación docente de la Universidad Nacional de las Artes. Adscripta del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FFyL, UBA). Integró el equipo de investigación del proyecto “Problemáticas teóricas y metodológicas para el abordaje del estudio de revistas culturales. Tres estudios de caso: *El Monitor de la Educación Común*, *Mundial Magazine* y *Sur*” (Programa de Reconocimiento Institucional de Equipos de Investigación, FFyL, UBA). Ha trabajado en museos de arte en la planificación e implementación de actividades educativas. Participó en congresos y jornadas vinculadas al campo de las artes y la educación.

Patricia Nobilia

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Licenciada y profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (FFyL, UBA). Posgrado internacional en Gestión y Política en Cultura y Comunicación (FLACSO). Coordinadora y profesora del posgrado Curaduría de Arte Contemporáneo (FHGT, Universidad del Salvador). Profesora adjunta en “Gestión del arte y la cultura” (UNTREF). Profesora adjunta en la

Facultad de Artes (UMSA). Investigadora y jefa de trabajos prácticos en el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FFyL, UBA). Participó del proyecto “Problemáticas teóricas y metodológicas para el abordaje del estudio de revistas culturales. Tres estudios de caso” (PRIG, FFyL, UBA). Tesis doctoral: “Enrique Larreta y el arte español. Gusto y distinción de un coleccionista ilustrado”, publicada en el repositorio digital (FFyL, UBA). Es curadora y responsable del área de Investigación, exposiciones y registro único de bienes culturales del Museo de Arte Español Enrique Larreta. Recibió becas de formación del Ministerio de Cultura de España. Publicó artículos en catálogos y medios académicos del país.

Mayra Romina de los Milagros Piriz

Estudiante avanzada de la Licenciatura y Profesorado en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Adscripta del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FFyL, UBA). Integró los equipos de investigación de los proyectos: “Problemáticas teóricas y metodológicas para el abordaje del estudio de revistas culturales. Tres estudios de caso” (Programa de Reconocimiento Institucional de Equipos de Investigación, FFyL, UBA) bajo la dirección de Patricia M. Artundo, y “Modernity, Avant-Garde and Neo-Avant-Gardes in the Americas: Journals and archives at Espigas Foundation (1920s-1950)”, subsidiado por el Getty Institute y coordinado por Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa. Se desempeña como asistente de biblioteca y archivos del Centro de Estudios Espigas (EAyP-UNSAM). Realiza trabajos relacionados al registro, inventario y catalogación de obra.

