

2017

Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930. Sandra Szir (Coord.)

Martín L. Gaspar

Bryn Mawr College, mgaspar@brynmawr.edu

[Let us know how access to this document benefits you.](#)

Follow this and additional works at: http://repository.brynmawr.edu/spanish_pubs

 Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#)

Custom Citation

Martín L. Gaspar. "Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930. Sandra Szir (Coord.). Book Review." *Badebec. Revista del centro de estudios de teoría y crítica literaria* 7.13 (2017): 426-32.

This paper is posted at Scholarship, Research, and Creative Work at Bryn Mawr College. http://repository.brynmawr.edu/spanish_pubs/18

For more information, please contact repository@brynmawr.edu.



Reseña

Sandra Szir (Coord.). *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*. Buenos Aires: Ampersand, 2016.

Martín Gaspar¹

Quien hereda un álbum de estampillas sabe que las pasiones son contagiosas, sobre todo las que se transmiten en papeles atravesados por el tiempo. Algo impele al heredero a recuperar, entender, acaso continuar la labor ancestral. Quienes escribieron los ocho ensayos de *Ilustrar e imprimir: una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930* seguramente atravesaron un estado similar: ante la maravilla de los objetos gráficos que encontraron en sus pesquisas no pudieron sino rescatarlos, estudiarlos, redimirlos. Al lector de estos ensayos, el heredero de estos herederos, le llega un libro enteramente bello, impreso a la altura de sus asombrosas reliquias y venerables pasiones transmitidas. Fracasaré en contagiar en mi reseña la pasión que los ocho ensayistas eligen heredar (para eso están sus palabras) y la belleza de las imágenes (para eso están las generosas ilustraciones impresas en un libro de gran calidad). Lo mío aquí será tratar de describir la pasión, el trabajo feliz y el contagio que atraviesan las páginas de *Ilustrar e imprimir*.

La pasión

En la “Introducción”, Sandra Szir explica que los artículos estudian sobre todo “los propósitos políticos o económicos que operaron en los procesos de producción” de los objetos gráficos (18). Pero detrás de estos propósitos explicados ostensiblemente aparecen otros, menos públicos que personales, menos

¹ **Martín Gaspar** es doctor en Lenguas Romances por Harvard University y profesor asistente en el Departamento de Español de Bryn Mawr College. Sus temas de investigación actual son la traducción en la cultura de masas y las representaciones del anonimato colectivo e individual en la literatura, el cine y el arte latinoamericanos. Es autor de *La condición traductora*. Sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana (Beatriz Viterbo, 2014).

utilitarios que apasionados y difíciles de explicar. Entre ellos, la pasión artística de Andrea Macaire. En el primer capítulo, “Imágenes globales/selecciones locales”, María Lía Munilla Lacasa y Georgina G. Gluzman rescatan del olvido esta miniaturista ginebrina en un ensayo que corrobora la afirmación de Bergson de que la percepción es una función del tiempo. Porque es sólo con tiempo que se puede percibir la obra de Macaire, ilustradora de *El Recopilador* (una revista que sólo duró veinticinco volúmenes y menos de un año). El ensayo nos explica que “en la actualidad sólo conocemos una miniatura de su autoría” (27). ¿Dónde está, pues, su obra? En detalles: cuando copia una ilustración de un cuento para *El Recopilador*, Macaire agrega una elaborada alfombra; cuando reproduce una imagen de la columna de Trajano, la decora con una columna rota en el piso, ausente en el original; cuando toma de *Le Magasin Pittoresque* una imagen del sultán de Mysore, pone en sus manos un gran abanico y una pequeña daga, enriquece la pared del fondo y agrega ricas telas al lecho en que yace el sultán. El ensayo cita dos veces la afirmación de que *El Recopilador* fue “un vehículo cultural de primer orden” para la Generación del 37 (45, 51). Pero leemos esto como una justificación innecesaria: el verdadero propósito, el propósito que nos conmueve y conmovió a las autoras del ensayo, es redimir a una artista que se expresaba, minuciosa e invisible, desde la periferia de la imagen y del mundo.

Sandra Szir presenta su propio personaje excéntrico en el segundo capítulo, “Litografía, geografía y otras grafías”. Para el lector amateur es inevitable enfocarse en “otra grafía”, en la biografía, o más precisamente en la lucha de egos de dos expedicionarios enviados en una misión al río Bermejo en 1826: el de Pablo Soria (francés de nacimiento y comisionado del viaje) y el de Nicolás Descalzi (su piloto, proveniente de la Liguria). Ellos terminaron presos, durante cinco años, en Paraguay; sus notas, confiscadas; sus memorias, en relatos de experiencias opuestas: para Soria los indígenas y la profundidad del río no ofrecían dificultades para la navegación; para Descalzi (el protagonista de Szir y autor del hermoso plano de 1831 que se analiza en el capítulo y adorna la tapa del libro) los indios eran malos y el río tan bajo que habían varado unas trescientas veces al recorrerlo. El mapa litografiado de Descalzi muestra un río de sesenta y ocho meandros (los

conté), flanqueado por indicaciones de zonas de tolderías y con varias imágenes con leyendas explicativas que muestran indios vestidos con trajes ceremoniales, disparando flechas, celebrando prácticas religiosas. El mapa de Descalzi es, comenta Szir, valioso por ser “de los primeros impresos en territorio argentino” y “por razones de carácter social, político, científico, económico y cultural” (53-54). Pero cuando admiramos la litografía del Bermejo de Descalzi, nos quedamos pensando que acaso lo más valioso de este mapa detallado y hermoso es cómo esconde y revela la aventura de un piloto que cumple su misión tras cinco años de tribulaciones.

Llegamos, en el capítulo tres, “De arenas, escenas y otras cuestiones públicas”, a la pasión de una figura menos desconocida: Henri (“Enrique”) Stein, sucesivamente dibujante (1868), editor (1872) y director-proprietario (1875) de la célebre revista satírica *El Mosquito*. Aquí la autora, Pamela C. Gionco, describe cómo sus representaciones litográficas –en particular aquellas en que los protagonistas de la política aparecen caricaturizados como participantes de eventos sociales como carnavales, quermeses, circos y óperas– promueven determinadas opiniones sobre la clase dirigente. En esas arenas, afirma, “se modelaba visualmente el relato de los sucesos políticos” (90). Al leer estas páginas y observar las imágenes, vemos que las tendencias políticas quedan opacadas (o intervenidas, ¿o subsumidas?) por el arte. Stein, en la política, brindó su apoyo al autonomismo alsinista; pero Stein, en el dibujo del “Carnaval de 1875”, disfraza a Alsina de Mefistófeles. El arte, su pasión, parece írsele de las manos. Gionco señala que en esa imagen aparecen los protagonistas de la fallida Revolución de 1874, en un palco enrejado y mirando: “Por medio de la imagen, es voluntad del caricaturista que ambos partidos políticos convivan pacíficamente” (97). Y esa oración dice, sin decirlo, todo: el caricaturista quiere esa convivencia. Eso es lo que cuenta, lo que el arte le dicta a Henri Stein y no las opiniones políticas de Henri Stein.

Tres ensayos, tres pasiones: las de Macaire, Descalzi y Stein. Pasiones por la creación, por el arte, por saldar una deuda.

El trabajo feliz

“Fachadas en venta”, el cuarto capítulo, nos presenta una “estadística gráfica” creada para declamar el progreso de la República Argentina en la “World’s Columbian Exposition” que tuvo lugar en Chicago, en 1893 y que congregó a veintisiete millones de personas. Allí, Argentina no tuvo un pabellón propio, pero envió una serie de láminas que conforman la “estadística gráfica”: el trabajo de una serie de artistas en su mayoría ignotos. Se trata de “paisajes”, por ejemplo: de un establecimiento balneario, una finca vitivinícola, una ferretería, una hacienda. Ana Bonelli Zapata toma este objeto y lo examina, buscando belleza en el trabajo que produjo esas páginas. Lo hace suyo, como hacemos nuestro lo que nos cuesta especial trabajo conseguir (entrevemos en este ensayo las repetidas tardes que Zapata pasó en la Biblioteca Ernesto Tornquist). Decía que busca belleza, y la encuentra, incluso ante ilustraciones en que aparecen “techos y maquinarias gigantes, y personajes y tranvías minúsculos” (125). Zapata nos hace ver nuestra incapacidad histórica. “[E]stas láminas,” comenta, “especialmente aquellas que representan una arquitectura despojada de contexto o con unas proporciones tan exageradas que hoy en día pueden resultar risibles [...], en la época llamarían positivamente la atención e influirían en la percepción del propio establecimiento” (127). Leer esto nos hace reflexionar (historizar) sobre cómo vemos las imágenes. La cultura visual de fin de siglo XIX consideraba esas desproporcionadas imágenes como armoniosas con la idea de Progreso y el Progreso era por entonces una idea bella. Entonces, ¿no son bellas estas trabajosas imágenes? Por cierto, cultivar el sentimiento que tenemos hacia esta “estadística gráfica” hace que su desarmonía nos termine gustando.

“Cultivar” es un verbo clave en el quinto capítulo, “Mirar con otros ojos”, dedicado a tarjetas postales con vistas fotográficas de 1892. Allí, Mónica Farkas examina cómo ciertos objetos gráficos promovidos por el Estado son capaces de educar una sensibilidad. “El sistema postal”, afirma, tuvo una incidencia clave en “la configuración del imaginario visual durante la segunda mitad del siglo XIX” (145). Más aún: “model[ó] la sociabilidad decimonónica” al permitir a inmigrantes, turistas, parientes y amigos enviar referencias visuales con una informalidad inaceptable en las cartas (146). Munida de esta propuesta, Farkas examina una serie

de postales que señalan el progreso de la ciudad: vistas de la calle Santa Fe, de las Avenidas de Mayo y Callao en todo esplendor, de diques de Puerto Madero, de la Boca y de la Estación F. C. del Sur (actual Constitución). Sin duda, el Estado promovía imágenes de una ciudad presente que se proyectaba hacia el futuro. Pero he aquí un hallazgo sutil y profundo de Farkas: “aunque [las imágenes de las postales] sean fotográficas, representan un mundo que nunca existió” (160). Y esto es porque las imágenes, siempre de lugares en transformación, instituyen “la ficción histórica” del Progreso. Mucho se ha dicho sobre el estatuto de verdad de la fotografía. Pocas veces se lo ha desmontado tan eficazmente. Estas imágenes fotográficas de lo efímero consagrado como proyecto dieron pie, según explica el ensayo, a una exitosísima industria internacional que estandarizaba el mundo y lo hacía coleccionable: el mundo nítido y optimista de la preguerra.

Nuevamente el Estado en su faceta educativa aparece en el sexto capítulo, “Libros escolares y enseñanza de la historia”. El objeto de estudio de las autoras Larisa Mantovani y Aldana Villanueva es el manual ilustrado *Historia argentina de los niños en cuadros*. Las autoras dan cuenta de debates de una época en que todo estaba por hacerse: sobre la función del arte en la educación, sobre la tarea de construir una iconografía nacional, sobre la relación entre texto e ilustración en los manuales. Imaginar primero para construir después. Estamos en el Centenario y el Estado promueve la historia desde ilustraciones “como creadoras de un imaginario patriótico singular” (195). Imaginar a San Martín, por ejemplo, un anciano que sueña con sus batallas; imaginar gestas gloriosas que darían pie a un presente deslumbrante. Pero imaginar con responsabilidad. La edición de 1912 de la *Historia argentina* difiere de la de 1910, nos explican las autoras, mostrándonos imágenes para que veamos el trabajo. En 1910, el “valiente Morillo” aparece frente a un pelotón de fusilamiento; en 1912, esto se corrigió y aparece en un patíbulo, porque se supo que así murió. En la imagen de la “Entrada de Diego de Rojas”, “se mantiene la misma composición en ambas ediciones pero se reemplazan las vestimentas y las armas, más acordes con la época” (203). El texto apenas tuvo algunos cambios, pero las imágenes sí, fueron “mucho más rigurosas en relación con lo representado”. Estamos entrenados a pensar en este tipo de manuales como

construcciones, como bajadas de línea. Verlos de este otro modo, como fruto del trabajo dedicado y la ambición de hacer las cosas bien, nos acerca más a su belleza.

El contagio

Concebidos para multiplicarse y comunicar masivamente, los objetos gráficos analizados en *Ilustrar e imprimir* han ganado “la manifestación irreplicable de una lejanía” que es, según Walter Benjamin, el aura. Acaso esa sea la clave del contagio. El título del séptimo capítulo, “El lujo de pertenecer”, nos recuerda la distancia que nos separa (y nos hace desear) los carteles artísticos que adornaban las calles porteñas en una época (1898-1920) anterior a que la publicidad se hiciera técnica (216). Emilio Marcelo Clerici nos transporta a los años dorados en que la intuición artística y las artes gráficas promovían la modernidad (un estilo de vida más que un determinado producto) con la ventaja particular que da la periferia: “no se impuso aquí un estilo específico vinculado con una sola de las naciones europeas, sino una mezcla de *art nouveau*, *jugendstil*, *floreale*, *modern style*, *modernisme* y *sezession*” (217). Al ver esta lista es inevitable desear acercarse a esa época áurea y aurática, compartir calles con esos carteles publicitarios. Deseo rubricado por enterarnos de concursos de anuncios publicitarios de cigarrillos París y coñac Domeq que tenían entre sus participantes a “Alphonse Mucha, Ramón Casas y otros tantos artistas de Europa y Asia, sumados a los ‘criollos y acriollados’” (229). Tal como promete, el ensayo de Clerici analiza las “estrategias visuales, el lenguaje estético y la función social” de los “sobrevivientes de este arte efímero y utilitario” (232). Eso si nos transportamos al pasado. Pero hoy en día, librado de su aspecto utilitario, rescatado de la pila de lo efímero, lo que nos queda en esos sobrevivientes es arte. Un arte que adquiere un valor de culto irresistible para el heredero contemporáneo.

“El diseño antes del diseño”, último capítulo de *Ilustrar e imprimir*, nos muestra que rescatar el pasado siempre fue parte de la labor de las artes gráficas. En un estudio de las sucesivas portadas de los *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas* (IAAG) de 1911 a 1917 y de 1931 a 1941, Andrea Gergich muestra la presencia de señales de diseño gráfico (que denomina “protodiseño”, porque

antecede la consagración del diseño como campo autónomo). La cuestión técnica y las novedades tecnológicas atraviesan todo este ensayo. La producción gráfica, explica Gergich, “fue dejando progresivamente de lado las prácticas artesanales del oficio de la impresión para pasar, en muchos casos, a modalidades de producción industrial a escala masiva” (242). Pero decíamos que la nostalgia fue parte de las artes gráficas. En las portadas de los Anales de un Instituto abocado a la innovación, las imágenes remiten a tiempos idos: en 1912, el membrete está adornado por imágenes de Gutenberg y Senefelder (inventores de la tipografía y la litografía); en 1913, por una “escena de impresión de la época de la prensa manual”; en 1914, por “una paleta de pintor, un rodillo de prensa” (248-49). En los años treinta, mientras el *offset* revoluciona la industria, en las portadas “se observa una presencia alternada, en las distintas ediciones, de formas tradicionales y modernas” (262). La técnica, en constante innovación, rinde honores a la técnica pasada como un cofrade que rinde tributo a sus ancestros.

Un punto final acorde para un libro técnicamente impecable, un objeto gráfico que hereda una tradición del trabajo dedicado, del detalle y la belleza. Si redimir el pasado es una tradición de las artes gráficas, *Ilustrar e imprimir* agrega una nueva capa a un ímpetu inscripto en el arte que examina. Sus páginas muestran la belleza de un trabajo bien hecho, que contagia pasiones.