

**MEMORIA COLECTIVA Y MENSAJE VISUAL MASIVO.
EXPERIENCIA CULTURAL Y FOTOGRAFÍA EN CARAS Y CARETAS**

Sandra Szir*

Introducción

El tránsito del siglo XIX al XX en imágenes fotográficas, aisladas o en series narrativas, ligadas a lugares o acontecimientos determinados, operan desde el espacio de una página, como fragmentos de un pasado histórico, cultural, social, político, exhibidos en vistas, edificios, paisajes, retratos. No son álbumes familiares privados, no son archivos oficiales ni policiales, son imágenes tomadas, y reproducidas para ser consumidas masivamente. Grupos femeninos con vestidos largos, guantes y sombreros; señores de pie en trajes idénticos, y similares bigotes; un pueblo entero en la puerta de su escuela recientemente inaugurada, largas mesas de banquetes, la recepción de un miembro de gobierno de un país extranjero. El gesto adusto, la mirada de frente, posan para nosotros, cristalizados en la memoria histórica, a través del fotógrafo de *Caras y Caretas*.

Si la fotografía a fines del siglo XIX representaba aún para muchos “la más obvia manifestación de verosimilitud”¹ su inclusión en libros y periódicos ilustrados implicó un cambio fundamental en los modos comunicativos y expresivos, al punto de llegar a convertirse muy pronto en el modo dominante de comunicación visual. Susan Sontag afirma con respecto a las primeras fotografías de guerra de mediados del siglo XIX, que la supuesta declaración de estos fotógrafos era: “la cámara es el ojo de la historia”². Numerosas fuentes testifican la creencia acerca de que la verdad emanada de la fotografía no podía ser adulterada fácilmente. Pero tanto las ilustraciones como las fotografías impresas en una publicación periódica o en un libro son modos de comunicación que requirieron del desarrollo de códigos apropiados para la transmisión efectiva de los mensajes y el fotograbado de medio-tono no fue una excepción.

Los códigos desarrollados por *Caras y Caretas* en el empleo de imágenes fotográficas en los primeros años de su publicación, se relacionan con el modo a través del cual el semanario construye una narrativa visual otorgándole a la fotografía amplia capacidad de información y evidencia, utilizando muchas veces el anclaje en lo verbal, pero sobre todo mostrando orgullosamente su disponibilidad tecnológica y la posibilidad de satisfacer con ésta, las expectativas visuales de los lectores, desafiando las funciones comunicativas tradicionales, en una operación apuntalada por la necesidad de conquistar un mercado de lectores.

Mirando la sociedad

El fotoperiodismo de los años ‘20 en la Unión Soviética y en Alemania y de los ‘30 en Estados Unidos en revistas como *Life* y *Look*, es precedido por los periódicos ilustrados del siglo XIX que establecen desde el comienzo una interdependencia entre los códigos visuales y textuales. Los semanarios populares de fines de siglo actúan como un puente entre ambas formas de comunicación.

La Argentina participa activamente del proceso internacional de crecimiento de la prensa periódica ilustrada y de ampliación del mercado lector, y a fines del siglo XIX y comienzos del XX se encuentra entre los países que tienen mayor circulación de material impreso por habitante.

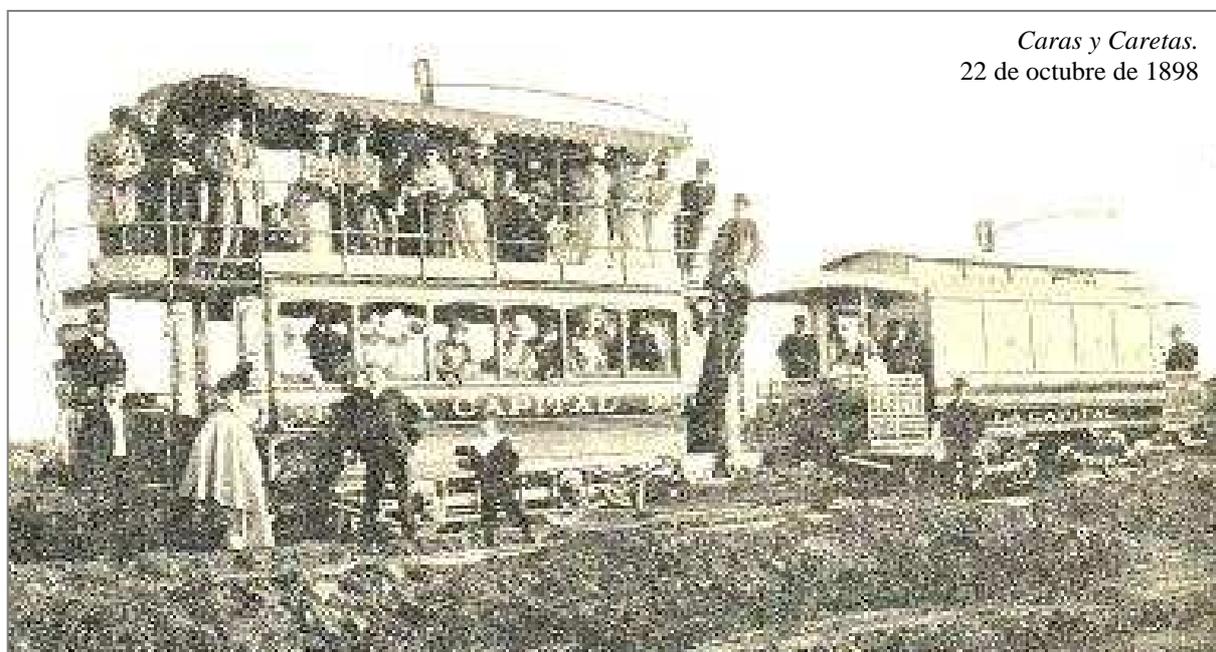
¹ Twyman, Michael. “The emergence of the graphic book in the 19th Century”, en Myers, Robin- Harris, Michael (ed), *A Millennium of the Book. Production, Design & Illustration in Manuscript & Print 900-1900*. Winchester, New Castle- Oak Knoll Press, 1994. p. 156

² Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003.

Y *Caras y Caretas* será la primera publicación nacional que operará en este movimiento de transformar al lector en espectador.

Caras y Caretas surge en 1898 y comienza publicando entre 10 y 15 fotografías por número, cifra que va creciendo, conforme aumenta la cantidad de páginas, llegando hacia 1910, a reproducir más de 100 fotografías por semana.

Un alto porcentaje de las imágenes que el semanario presenta corresponde a fotografías de actualidad social que registra diversidad de eventos y gran cantidad de retratos individuales o colectivos. Si bien por lo general, las fotografías están tomadas en interiores o exteriores, sin atributos simbólicos artificiales característicos de los retratos de estudio, se destacan por sus poses y gestos rígidos, determinados quizás por la inmovilidad que requería el tiempo técnico de exposición. Por lo general se trata de individuos de la elite o de personalidades del ámbito de la política, la cultura o las ciencias pero se incluye también un espectro social amplio de individuos participantes o testigos de algún hecho. Asistentes a una conferencia, alumnos de una escuela durante un acto patrio, delincuentes, víctimas o casuales testigos de algún hecho delictivo, los fotografiados se multiplican.



Caras y Caretas.
22 de octubre de 1898

La biografía social de fines del siglo XIX y comienzos del XX está lejos de poder representarse en una versión simplificada y *Caras y Caretas* da cuenta de los contrastes existentes en torno a una modernización con la que perviven elementos de una sociedad tradicional. La clase alta, aludida con sus nombres y apellidos, dispuesta a mostrar su riqueza y su cultura, impone sus modelos. Algunos retratos grupales, parecerían representar tipos, la homogeneidad de los colectivos sociales. Pero la homogeneidad es sólo aparente, las diferencias se tornan más complejas a fines del siglo XIX. A pesar de la inmigración y de la movilidad, nuevas distancias sociales son construidas y en ellas funcionan nuevos modelos y nuevas pautas. “Los consumos de bienes intermedios y suntuarios y los buenos modales serían el ámbito subsiguiente donde se lucharía por establecer las diferencias y las pertenencias”.³ Contrastes entre la muestra de valores nuevos como el culto al trabajo y a la productividad junto con la crónica del ocio de la clase alta en la cual, por ejemplo, “graciosas señoritas” de la elite van de excursión a La Floresta. Contrastes también entre elites nativas y elites inmigrantes, en sus

³ Devoto, Fernando; Madero, Marta (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*. Buenos Aires, Taurus, 1999. pp. 7- 14.

diferentes espacios de sociabilidad, pero también entre “aquellas clases medias atraídas por las pautas de comportamiento de la elite (Harrod’s incluido) y aquellas periféricas, suburbanas, irreductibles a esos estilos de vida, a esos valores...”⁴ Espacios de sociabilidad públicos que dan cuenta de una sociedad compleja y moderna que relega en parte el ámbito privado de la familia privilegiando los banquetes, las cenas de camaradería, las despedidas, reuniones sociales pero también profesionales, más masculinas que femeninas, pero que de a poco le van otorgando a las mujeres también sus propios espacios.

Las fotografías de eventos sociales indican el valor que la sociedad le otorga a la figura del fotógrafo y a *Caras y Caretas* en particular. La disciplina reflejada en las actitudes evidencia el interés y la credibilidad social de la fotografía, especialmente si iba a ser reproducida en el periódico de mayor tirada del país. *Caras y Caretas* ironiza en diversas ocasiones al respecto de esto, como cuando refiere el caso de dos personajes que roban para salir en los periódicos o de un jornalero de Tres Arroyos que se suicida con el objeto de que su imagen se vea en la revista.⁵ El semanario, que comienza a publicarse en Buenos Aires el 8 de octubre de 1898⁶, alcanzaría en muy poco tiempo una circulación masiva y una popularidad inédita en el mercado nacional para una publicación periódica⁷. El *magazine*, como artefacto cultural novedoso acompañó la industrialización y urbanización capitalistas y el aumento de la instrucción pública de fines del siglo XIX.⁸ Expresión temprana de la cultura de masas, explota las innovaciones tecnológicas en la industria de la impresión⁹ y alcanza regularmente a un público amplio de clases media y popular urbanas en un contexto social y geográfico extenso. Las fotografías de carácter social evidencian el hecho de que parte de la sociedad argentina estaba experimentando con la novedad de ver su imagen en un medio masivo.

“Cerdos detectives”

Como ya era tradición en el siglo XIX, los crímenes resultaban atractivos para buena parte del público lector y la prensa argentina estuvo particularmente interesada en los hechos policiales. Los periodistas, en muchas oportunidades, no sólo brindaban información del caso - durante días y semanas -, sino que también muchas veces participaban activamente acompañando a la policía en la búsqueda de sospechosos. Una vez en la justicia, opinaban sobre el proceso, transcribían declaraciones de testigos y de la defensa, fiscalía, y analizaban la sentencia. Brindaban informes de la prisión, y si resultaba la pena de muerte, se extendía la

⁴ Idem.

⁵ Referido en Rogers, Geraldine, “Rasgos materiales y mundo de la producción en el semanario *Caras y Caretas*”, en *Sociohistórica, Cuadernos del Centro de Investigaciones Socio- Históricas*, N° 13- 14. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Ediciones Al Margen, 2003.

⁶ La revista fue fundada por el periodista y empresario español Eustaquio Pellicer y por Bartolomé Mitre y Vedia. Como director se presentó el escritor José S. Álvarez -conocido por sus cuentos de tono costumbrista que firmaba como Fray Mocho- y lo acompañaron el dibujante Manuel Mayol y el mismo Pellicer.

⁷ En 1904 el semanario que había iniciado su publicación con 15.000 ejemplares alcanzó una tirada de 80.700 y llegó en 1910 a 110.700

⁸ Para las características del modelo del magazine ver, Ohmann, Richard, *Selling Culture. Magazines, Markets and Class at the Turn of the Century*. Londres-New York, Verso, 1996. Garvey, Ellen, *The Adman in the Parlor. Magazines and the Gendering of Consumer Culture, 1880s to 1910s*. New York, Oxford University Press, 1996; Schneirov, Mathew, *The Dream of a New Social Order. Popular Magazines in America. 1893-1914*, Columbia University, 1994.

⁹ La industrialización de las técnicas de producción de impresos se produjo con la implementación de las rotativas, del papel industrial de pulpa de madera, la composición mecánica, linotipia y monotipia, entre otras innovaciones.

cobertura hasta el final, aguardando el posible indulto y describiendo los últimos minutos del condenado.¹⁰

Por otra parte, a fines del siglo XIX se constituyó lo que fue llamado una “mirada científica sobre el criminal”. La fotografía de criminales cumplió un rol fundamental en este espíritu lombrosiano de medición y clasificación de individuos en el cual determinados rasgos fenotípicos eran considerados indicios de inclinaciones a conductas delictivas. Sin embargo, en el semanario no abundan las fotografías de delincuentes. *Caras y Caretas* se burlaba frecuentemente de la pretensión periodística de querer resolver los hechos policiales como lo hizo en el caso de “El crimen de la calle Suipacha” en el cual un hombre había resultado muerto por asfixia con una servilleta en la boca. Eustaquio Pellicer en su *Sinfonía* comenta: “Cada cual reconstruye el crimen a su manera y como si lo hubiese presenciado por un agujerito”. Ante el hecho de que un periodista había sugerido que el hombre en cuestión pudo haberse suicidado, Pellicer prosigue preguntándose como iba a suicidarse de esa manera, *siendo mucho más fácil ahorcarse*.¹¹

Por eso quizás tenga también carácter irónico una nota acerca de un asesinato cometido en Bahía Blanca, titulada *Cerdos detectives*¹², en la cual se narra que el cuerpo de la víctima, había sido hallado gracias a unos cerdos que hurgaban en un terreno en busca de alimento. Sea satírica, o no, las fotografías que ilustran la página, salvo la del rostro de la víctima, poco informan acerca del hecho, particularmente la fotografía de los propios cerdos.

Bahía Blanca es, quizá sea no memoria Ulises que la gran ciudad martirizada, una pequeña Chicago. Los芝加哥 están por los cerdos, pero de cualquier modo se hizo fortuna y riqueza abyecta en toda, inclusive en los habitantes. Concurren allí desde todas partes del mundo, desde más de la profusión de viajeros los muchos ingleses, alemanes y sus súbditos que cubren la población, así en la ciudad propiamente dicha como en los numerosos pueblos del interior.

Los detectives del cerdo
El llamado a confundirse con él, en un muy largo plato. Entre los detectivesos cerdos, abunda la parte aversiva sin más principios ni cambio que el uso y abuso, en proporción a lazo en forma a expensas de la del victimo, para lo cual no importa si se necesitan quitarle la vida. Además, los habitantes tienen fama de ser hombres que llevan dinero en el bolsillo, y ó necesitan más el bandolete para establecerse en las cercanías de la ciudad, pronto a ser acribillado por el despreciable cerdo, según de eso se habla, según basta, se por un combate. En vano se

¿Qué tipo que lleva el nombre de la víctima en el vestíbulo
Cualquier cosa se sabe de un asesinato. ¿Había duda si había sido asesinado? Ambos lo dicen, las más comunes, se dicen en que se encuentran. Que proveyó al menos una suma de dinero a un talante negro, y quizá quisiera eludir el pago. En cuanto a la hipótesis del asesinato, basta decir que resultó cierta.
El día 2 por la tarde, el vecino Mauro González, que se dirige de White a Calera, era asaltado por un talante negro, quien de las riendas del F. C. P., en las instalaciones de Miraflores. Al

Juan Gaspereich, víctima

El señor Fomatti, que acompañó, gracias a los cerdos, al cadáver de la víctima

Caras y Caretas. 12 de octubre de 1907

El alarde técnico parece superar la función informativa. La cuestión de novedad por un lado, y de

¹⁰ Caimari, Lila, “Pasiones punitivas y denuncias justicieras: la prensa y el castigo del delito en Buenos Aires (1890-1910)” en Alonso, Paula (comp.), *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los Estados nacionales en América Latina, 1820-1920*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004. pp. 297-299.

¹¹ *Caras y Caretas*, año IV n° 135, 4 de mayo de 1901.

¹² *Caras y Caretas*, año X n° 471, 12 de octubre de 1907.

capacidad técnica en el uso de una herramienta como el fotograbado se hace frecuente en un impreso que publica entre 80 y 120 fotografías por número. La eficacia comunicativa descansa en el deseo de proveer un universo visual amplio y variado que satisfaga necesidades que trasciendan lo puramente informativo.

La prensa en Buenos Aires había experimentado la posibilidad de reproducir imágenes fotográficas en sus páginas¹³ a partir de la última década del siglo XIX. El descubrimiento de la técnica fotomecánica de medio tono puso a disponibilidad un método que resultaba satisfactorio tanto visual como económicamente para su inclusión en libros y revistas. A partir de 1880 la fotografía revolucionó el comercio impresor ya que no solo fue la posibilidad de reproducir imágenes fotográficas, sino la facultad de reproducir a partir de procedimientos fotomecánicos cualquier tipo de imagen, lo que produjo entusiasmo y gran interés técnico hacia la fotografía. La revista *Éxito Gráfico* celebra en 1910 las potencialidades de la fotografía y la mecánica:

(...) pues miles y miles de reproducciones de fotografías que hasta ahora emitía la litografía y la imprenta se harán directamente por el ramo fotográfico, siendo la ciencia mecánica la que abre nuevos horizontes a las artes reproductivas, ensanchando la esfera de acción de la fotografía, que cada día adquiere más importancia y vuelo, haciéndonos concebir si llegará un día que absorberá todas las artes gráficas, realizándose aquella idea, por algunos manifestada, de entregar al público la reproducción directa de los escritos, dibujos, etc. de los autores, y del mismo modo toda clase de reproducciones de arte y de natura, sin más intermediarios que el arte fotográfico y la máquina impresora, suprimiéndose los procedimientos tipográfico, litográfico y hasta del grabador.¹⁴

El interés que estas posibilidades de innovación despiertan en la publicación conduce al desarrollo de un despliegue visual que a menudo no responde a una intención de evidencia o de registro, sino que muestra la facilidad de acceso a la tecnología fotográfica. Los “cerdos detectives” ilustran ese hecho. Tal interés queda plasmado en las propias declaraciones de *Caras* y *Caretas* en lo que a menudo parece ser un proceso productivo en el cual las fotografías precedían a la producción de los textos. Numerosas ejemplos sostienen esto. En una publicidad anunciando la próxima aparición de una edición extraordinaria homenaje del 80° natalicio de Bartolomé Mitre, se anticipa:

En dicha edición se encontrarán reproducidas gráficamente las diversas fases de la vida del general, constituyendo la mejor colección iconográfica e histórica que se haya hecho hasta ahora del venerable ciudadano. A la parte ilustrada *acompañarán* trabajos literarios de firmas conocidas, presentando al Gral. Mitre en los múltiples aspectos de su personalidad.¹⁵

La imagen fotográfica era una de las razones de ser del semanario, alrededor de la cual se construye el discurso informativo.

¹³ El 16-6-1894 aparece en *La ilustración Sudamericana*, la primera impresión fotomecánica en el número 36. La fotografía se titula: *Montevideo. Plaza Zabala*. Príamo, Luis, “Fotografía y periodismo”, en Gutman, Margarita, *Bs As 1910. Memoria del porvenir*. Bs As, Gobierno de la Ciudad, FADU, 1999.

¹⁴ *Éxito Gráfico*. Volumen V, enero de 1910.

¹⁵ *Caras y Caretas*, Año IV, n° 141, 15 de junio de 1901.

Haciendo un alto en la lucha para fotografiarse

Los conflictos sociales y políticos son registrados también por las cámaras de los fotógrafos de *Caras y Caretas*. Manifestaciones, disturbios callejeros, la huelga de inquilinos, aparecen frente a nuestros ojos anticipando, en su forma de relatos visuales, la historia del fotoperiodismo. Como se ha mencionado, se ubica el nacimiento de este periodismo en las imágenes de actualidad en Alemania, en la década de 1920.¹⁶ Gisèle Freund refiere que el doctor Erich Salomón, provisto de una cámara “Ermanox”, ligera y transportable, por lo tanto con la virtud de pasar desapercibida, fotografía a la gente sin que ésta lo advierta.



1074.—El capitán Ríos y los oficiales Balbiano y Dagnino, del cuartón Sargento Cabral, saliendo para hacer un reconocimiento.



1075.—Antón Florida Martínez, mandado por los señores Alberto Pizar Colodera, jefe; Benito Ríos, segundo jefe, y Jaime Martínez, abanderado.



Jefes y oficiales del cuartón Sargento Cabral.

Tales imágenes serán vivas porque carecerán de pose. Así inventa la fotografía ‘cándida’, la foto desapercibida, sacada a lo vivo. Comienza, de ese modo, el fotoperiodismo moderno. Ya no será la nitidez de la imagen la que marque su valor, sino su tema y la emoción que suscite.¹⁷

Pero en la ‘pre-modernidad’ de los primeros años de *Caras y Caretas*, al menos en la primera década del siglo XX, la mayoría de las fotografías de acontecimientos de actualidad no difieren en gran medida de las de banquetes o enlaces. Los protagonistas de la “agitada revuelta de Goya” posan estáticos y ordenados para el fotógrafo, privilegiando la convención al acontecimiento. La narración textual y los epígrafes son los que nos dan una idea del hecho, que de otro modo podría ser malinterpretado.

Esto no debería sorprender si se menciona la cuestión de que los más conocidos fotógrafos que registraron conflictos bélicos en el siglo XIX, como por ejemplo Felice Beato o Mathew Brady, quienes fueron los primeros en fotografiar soldados muertos, “construyeron” sus fotos. Como observa Susan Sontag, hubo que esperar unos cuantos años para que una guerra fuera cubierta en sentido moderno, y fue la guerra civil española, en la cual fotógrafos profesionales equipados con cámaras ligeras llegaron a la línea de las acciones militares y a los pueblos bombardeados¹⁸.

Es claro que *Caras y Caretas* tuvo la intención de estar cada vez más presente en los acontecimientos y que la fotografía era un modo de hacerlo. En diversas ocasiones el semanario apela a fotógrafos externos a la revista que aporten sus trabajos y hasta ofrece pagar por ellas. La publicación, sin embargo, fue la primera en tener un plantel estable de fotógrafos dirigido por Salomón Vargas. La mayoría de las fotografías atribuidas de los primeros años son suyas. Un alto porcentaje aparece sin atribución. Otras corresponden a Fitz- Patrick, Bixio y Ramírez, los sres. Witcomb, Freitas y Castillo, Chute y Brooks, entre otros. En muchas de las imágenes simplemente se indica “Fotografía de *Caras y Caretas*”. En el número del primer aniversario del *magazine*, en el artículo titulado “Caras” firmado por la Redacción¹⁹ se describe la organización de un plantel numeroso y variado de colaboradores y empleados que incluye a colaboradores literarios, artísticos, gráficos, fotógrafos, “reporters”.²⁰ Ese mismo número contiene, a modo de homenaje, pequeños artículos dedicados a los redactores e ilustradores más importantes acompañados de caricaturas. Ningún artículo se le dedica a ningún fotógrafo, evidentemente las individualidades de éstos no alcanzaban aún el prestigio otorgado a los ilustradores.

De provincias

Ciertos conjuntos fotográficos demuestran la confianza que el periódico tiene en la fotografía como evidencia. Las secciones *De provincias* y *Jiras de Caras y Caretas* desarrollan una especie de biografía social que se despliega en el espacio más que en el tiempo. Los sentidos sociales y políticos de estas imágenes se relacionan con la necesidad de registrar los movimientos de un país que había ensanchado sus fronteras y estaba ingresando en una etapa de modernización. Las fotografías no son sólo representaciones de crecimiento y expansión, emergen también como prueba de existencia y reclamo político, a su vez que señala el valor que *Caras y Caretas* le adjudica a las fotografías como testimonios.

¹⁶ Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001. p.102.

¹⁷ *Ibidem* p. 103

¹⁸ Sontag, Susan, *op.cit.* pp. 61-66

¹⁹ *Caras y Caretas*, N° 53

²⁰ Como colaboradores literarios figuran, entre otros Leopoldo Lugones, Bartolomé Mitre y Vedia, Roberto J. Payró, Francisco Grandmontagne, Luis Pardo, Rubén Darío. Como colaboradores artísticos Arturo Eusevi, Cándido Villalobos, Aurelio Giménez, José M. Cao, Francisco Fortuny, Juan Sanuy, R. Steiger, A. Vaccari.

En el artículo en el que se presenta la aspiración de los habitantes de La Pampa de que el territorio sea transformado en provincia el redactor promete: “vamos a recurrir a la *información gráfica* para que admiren en nuestras páginas al contemplar en ellas la existencia de pueblos que ya tienen el aspecto de ciudades y cuyo estado tal vez muchos ignoran”²¹ De este modo las fotografías van componiendo un corpus de imágenes locales, para lo cual se elaboran consecutivamente textos y epígrafes.

Pero la utilización de la fotografía como forma de comunicación dominante y de evidencia en una publicación periódica no se produjo sin críticas ni reacciones sociales por parte de sectores para quienes esta democratización visual estaba asociada en parte con la “vulgarización” del arte. Pero *Caras y Caretas* defiende su campo con firmeza. En la *Sinfonía*²² del n°83 Eustaquio Pellicer responde al vespertino *El Diario*, dirigido por Manuel Láinez, que había lanzado una crítica con respecto a la utilización de la fotografía en la actualidad informativa. Nota Pellicer que así como los fotógrafos pueden acosar a los protagonistas de las noticias, del mismo modo lo hacen los redactores. Y señala también con respecto a las distorsiones de una fotografía mal impresa, que la información escrita puede tener el mismo defecto, y que un “repórter” por más verídico que sea no puede competir en fidelidad con una fotografía, aunque esté mal reproducida. Y concluye: “Desengáñese *El Diario*: la única información que se impone es la gráfica, a base de magnesio, de kerosene o de simple fósforo, pues con cualquiera de los tres sistemas se obtiene mayor claridad que con la información a base de tinta”²³.

Consideraciones finales

El fotograbado en las publicaciones periódicas representó la mecanización de la comunicación masiva de la información visual que las artes gráficas habían perseguido largo tiempo. A través de la fotografía, *Caras y Caretas*, artefacto que transformó el periodismo ilustrado en la Argentina, creyó concederle al lector, convertido en espectador, el lujo de ser testigo ocular de su tiempo.

A través de los retratos, del registro de acontecimientos sociales, políticos, o de la cultura, a través de la celebración de una nación en crecimiento y modernización, el semanario exhibe la confianza en una tecnología que, poco a poco, resolvería la tensión entre imágenes y palabras hacia el terreno de lo visual. Las imágenes como narrativas atraparon al espectador y marcaron el camino hacia la industrialización de los medios. *Caras y Caretas*, conciente de este hecho, orgullosa de su disponibilidad tecnológica, segura del rol de la fotografía como evidencia, responde también a expectativas visuales de los lectores, y a necesidades comerciales. En una carrera por conquistar el mercado, la imagen fotográfica vende.

El sentido de la fotografía emerge de las experiencias culturales y las imágenes fotográficas son el resultado de una tensión entre el límite tecnológico y la guía ideológica que orienta la representación. La fotografía en *Caras y Caretas* actúa en un doble sentido. Por un lado, como expresión visual de una cultura y de una realidad social, política e ideológica, o de una construcción particular de la misma. Por el otro, desde el punto de vista de una historia cultural de la comunicación, el uso de las fotografías concierne a la cuestión de la representación, y al proceso histórico que conduce a la comprensión “de la experiencia de lo visual en los medios modernos”²⁴.

²¹ *Caras y Caretas*, Año X, n° 470, 5 de octubre de 1907.

²² Nota editorial en la cual Eustaquio Pellicer expresa sus ideas, la mayoría en forma humorística.

²³ *Caras y Caretas*, Año III, n° 83, 5 de mayo de 1900.

²⁴ Brennen, Bonnie- Hardt, Hanno (ed.) *Picturing the Past. Media, History & Photography*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1999.

*Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, FFyL, UBA