X Jornadas de Jóvenes Investigadorxs

Instituto de Investigaciones Gino Germani

6, 7 y 8 de noviembre de 2019

**Autoras:**

Virginia Spinelli

Universidad Nacional de Lanús (UNLa)

virspinelli@gmail.com

Lic. en Artes Visuales, orientación: pintura (UNA)

Juana Garavaglia

Universidad Nacional de Lanús (Unla)

garavaglia.juana@gmail.com

Lic. en Diseño y Comunicación Visual (UNLa)

Eje 4. Cultura y sociedad: Artes, medios y tecnologías digitales.

*Primeras imágenes en los medios argentinos: el caso Martín Malharro como cronista gráfico.*

**Palabras clave:** Medios gráficos, pintura, impresionismo, ilustración, cronista gráfico

**Introducción**

La figura de Martín Malharro, a quien la historiografía tradicional del arte argentino, ha cristalizado como “el pintor precursor del Impresionismo en el arte local”, ha sido revisada por varios autores contemporáneos, poniendo de manifiesto la insuficiencia de esta definición y dando cuenta de las muchas otras facetas y actividades desarrolladas por el artista. Entre otras, colaboró con diferentes medios gráficos locales como dibujante, desarrollando una prolífica producción, de la que aún no se tiene un cabal registro. Dentro de este vasto corpus, el foco de esta ponencia está orientado a las imágenes producidas por el artista, actuando como cronista gráfico de hechos policiales, para el diario La Nación, durante 1894. Abordar estas piezas, posibilita una reflexión en torno a ellas, en tanto obras gráficas, y como documento representativo del tratamiento que la prensa daba a la información textual-visual, mediante relaciones dialógicas de ambos elementos, que adquirían nuevas especificidades en este período.

Entre los datos biográficos de Malharro, que guardan una correlación con su labor gráfica, esta fecha es significativa porque representa el comienzo de su actividad en los periódicos. Coincidiendo, con el año en que se verifica un cambio trascendente en los medios gráficos, a partir de la incorporación sistemática y cotidiana de la imagen a la prensa diaria.

Estas transformaciones significativas de la cultura visual se registran también en el ámbito de las “Bellas Artes”, que debatía las posibilidades de un arte que debía ser moderno pero a la vez de ideas, que planteara eficazmente respuestas a las grandes cuestiones que sacudían el proceso de consolidación del estado-nación (Malosetti Costa, 2003). Es necesario señalar, que no ahondaremos aquí, sobre estas encendidas discusiones que se dieron en el ámbito artístico local, en torno a la dirección que debían seguir las artes nacionales en su ingreso a la modernidad, -a pesar de que Malharro y los periódicos tuvieron parte activa en ellas-. Pero este asunto, ha sido abordado por diversos autores de manera exhaustiva, y nuestro interés está direccionado hacia su obra gráfica.

La heterogénea producción de Malharro, es una parte representativa de estos procesos que se dan en la convulsionada Argentina finisecular, de los que participa a través de su labor como pintor, ilustrador, cronista gráfico y como crítico en distintos medios (diarios y revistas), a los que hay que añadir la ilustración de libros y su trabajo pedagógico. De todas estas actividades desarrolladas por Malharro, la que registra menor presencia en la bibliografía relevada, es su labor como cronista gráfico o ilustrador en diferentes medios. Se presenta de manera periférica, como un dato biográfico, más que como una parte constitutiva de su obra. Hay una disociación entre su producción gráfica y su producción pictórica: “aparece en general un hiato, una cierta distancia o desconexión entre sus paisajes al óleo o la acuarela y su anarquismo, su actividad como ilustrador y caricaturista, y su actividad pedagógica” (Malosetti Costa, 2008).

Es de interés, por lo tanto, indagar y poner en contexto éste aspecto de su trabajo, donde, despliega diversos recursos, convirtiéndolos en elementos expresivos para comunicar lo requerido por la tarea que se le ha comisionado, e incursiona en diferentes géneros - como el retrato-, que registra exiguamente su obra pictórica.

Cabe mencionar que el presente trabajo se enmarca en la investigación en curso: *“Vivir del oficio: dibujantes, grabadores y litógrafos en la modernización de la prensa diaria argentina (1894-1916), entre el empleo y el negocio independiente.*”, dirigido por Alejandra Ojeda y radicada en el Instituto de Cultura y Comunicación de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa), institución que financia el proyecto.

**Malharro, la construcción de su figura y la incidencia de los medios gráficos.**

En el relato canónico de la historia del arte argentino , las múltiples actividades y facetas de Martín Malharro fueron soslayadas, valorándolo, como hemos dicho, por su obra pictórica precursora del impresionismo. Tanto es así, que las reflexiones en torno a su obra tenían como eje de discusión éste tópico. Como señala Gutierrez Viñuales: “absurdamente y durante algún tiempo, se estableció una lucha historiográfica por determinar quién de los dos –Malharro o Brughetti- había sido el "verdadero introductor del impresionismo en el país"” (Gutiérrez Viñuales, 2005). Asociada a esta consideración solía agregarse la del “gran paisajista”; y en una primera aproximación a su pintura, ciertamente, ambas afirmaciones parecen satisfactorias. Es bien conocida la influencia del impresionismo francés en su obra y son fácilmente identificables los recursos en los que esta influencia se manifiesta. Parece indiscutible también la adjetivación “gran paisajista” si se considera, por ejemplo, que el catálogo que elabora y publica el Museo Nacional de Bellas Artes en ocasión de la retrospectiva que ésta institución presentó en el año 2006, de las 109 obras registradas, solo dos, presentan figuras humanas y éstas aparecen como parte del entorno representado. En ellas la presencia de campesinos anónimos labrando la tierra, es el único elemento que “interrumpe” la continuidad del paisaje. La valoración que Malharro daba a este género pictórico puede recogerse también de varios de sus textos, en los que  señala al paisaje y a los retratos de tipo regionales como el único camino que debe seguir el arte nacional (Muñoz); además destaca la importancia del desligamiento de las pautas académicas, “haciendo foco en la realidad del país, su geografía y sus condiciones, desarrollando así un nacionalismo moderno” (Malosetti Costa, 1999).

Otros adjetivos utilizados por la historiografía tradicional para acompañar al nombre de Malharro son “controvertido”, “resistido”, “incomprendido”, construyendo así la figura de un “pintor maldito, empujado permanentemente a la lucha contra un ambiente adverso” (Muñoz,1997).

Afortunadamente, hubo lugar para la deconstrucción o al menos la revisión de la figura del artista, propiciando la posibilidad de repensarlo en todas sus dimensiones, teniendo en cuenta, que la pintura no fue el medio exclusivo de su trabajo, ni el paisaje el único género en el que incursionó, entre otras cosas. En este sentido, cabe mencionar autores como Wechsler y Muñoz, que revisan la obra pictorica de Malharro poniendola en relación con la crítica, donde aparece tanto como objeto y como autor de la misma. Las publicaciones de Malosetti Costa y Burucúa-Telesca, nos proponen una reflexión acerca de los movimientos que influenciaron, o en los que se solían –o suelen- enrolar a este artista. Y los textos de Artundo y Welti sobre su labor pedagógica.

Entre estas investigaciones revisionistas, nos interesó particularmente, la reflexión que propone Muñoz. El autor sugiere que los textos críticos producidos a partir de la exposición homenaje a Malharro -organizada por Amigos del Arte en 1931- el de Atlaya y especialmente el escrito por José León Pagano -quien ocupaba una posición de privilegio en los medios gráficos y en el ámbito artístico- , que fue publicado en La Nación, fueron determinantes en la contrucción de la figura del artista. Este texto crítico de Pagano “fue reproducido casi textulamente en el primer tomo de “El arte de los Argentinos”, durante mucho tiempo el libro más importante y consultado sobre la historia del arte nacional. De ésta manera, en una operación frecuente en nuestra historiografía del arte, la crítica periodística, trasladada al prestigioso soporte del libro, adquiere el rango de historia del arte. En esa historia a Malharro se le asigna el lugar del rebelde incomprendido por el ambiente, infortunado precursor del impresionismo” (Muñoz,1997).

Al mismo tiempo, Muñoz hace notar que las críticas a la obra del artista en los diarios, en muchos de los casos no eran adversas, sino todo lo contrario, auque aparece en ellas el tópico “precursor del impresionismo”, que en el contexto del arte local de ese período despierta polémica. Es posible también pensar que el mismo Malharro contribuyera a la construcción de esa imagen, especialmente a través de su actividad como crítico, cuyas reflexiones u observaciones, revelan “una vehemencia y una intransigencia poco comunes para su época” (Muñoz, 1997).

El texto de Muñoz expone tangencialmente, un aspecto que revela el lugar que ocupaban los medios gráficos en la cultura visual finisecular : la influencia que tenían los diarios de la época en el ámbito artístico, que mediante la publicación de críticas de arte, jugaban un rol decisivo en la valoración –y hasta el destino- de los artistas.

Precisamente, la relación de Malharro con los medios gráficos es uno de los factores que condiciona toda su obra .Una vinculación en la que el artista intercambia roles, siendo a veces objeto de las críticas (que tendían a ser benevolentes cuando se trataba de las publicadas en los diarios de los cuales él mismo formaba parte, por ser colaborador), siendo otras veces autor de esas críticas o actuando como dibujante.

**Malharro, dibujante**

Aunque se puede suponer, que con esta actividad como dibujante para los medios gráficos, Malharro perseguía satisfacer necesidades económicas y no la materialización de su búsqueda artística o intelectual, no excluye la posibilidad de pensar toda su producción como una totalidad. Ciertamente, los datos biográficos de los que se dispone muestran a un Malharro en una crónica lucha financiera. Se han encontrado algunas discrepancias sobre la situación socioeconómica de origen del artista, pero en cualquier caso, tuvo una precoz independencia respecto a su familia. Sus biógrafos coinciden en que a muy temprana edad –catorce años-, ante la negativa con que recibió su padre su deseo de dedicarse al arte, abandonó la casa familiar en la ciudad de Azul –entonces pueblo- para trasladarse a Buenos Aires, lo que implicó que cualquier asistencia monetaria que pudiese recibir de ellos, le fue negada.

Comienza su formación inicial precisamente con un grabador, Alfonso Bosco, y se dedica al diseño de etiquetas para cigarrillos, encabezados de facturas, membretes y tarjetas comerciales, que le permite vivir con sencillez y empezar sus estudios académicos (Canakis, 2006). El siguiente dato que se tiene sobre sus actividades y su situación laboral, es que Roberto J. Payró lo introduce en 1894 como colaborador en el diario La Nación. “Esto le asegura una supervivencia digna, y lo pone en contacto con el grupo de intelectuales y artistas, que hasta entonces le era ajeno”. Incorporarse a La Nación, representa para él, la posibilidad de ampliar su campo de acción, tanto en el plano laboral, como social. Ya en ese contexto histórico, este diario se había instaurado –junto con La Prensa- como uno de los referentes fundamentales del periodismo gráfico. Luego de su ingreso a La Nación, su actividad se diversifica, trabajando en distintos diarios y revistas, entre las que se encuentra La Baskonia, en la que se comenta en ocasión de su viaje a Francia: “Malharro se ha ido a París a pesar de ser el dibujante que mas trabajaba en Buenos Aires” (Canakis, 2006). Su participación como ilustrador se extendía a artículos de diversos géneros como el retrato (individual, grupal y arquetípico), la ilustración científica (cartografía, imágenes botánicas) y el paisajismo como registro geográfico, que realizó hasta su viaje a Francia en 1895, “coincidiendo su partida con una disminución notable de grabados en el periódico” (Ojeda, 2016).

Su traslado y estadía a Francia no fue como el de muchos de sus colegas contemporáneos, que pertenecían a una familia con la suficiente solvencia económica para costear esos viajes de estudio o recibían alguna clase de subsidio: “Malharro emigró de Buenos Aires, librado a su propio esfuerzo, sin subvenciones de ningún género, ni otra fuerza monetaria propia que los francos justos para vivir el primer día” (Baldasarre, 2009).

Ese viaje sería decisivo tanto para su formación, como para el recibimiento que tendría su obra pictórica al volver en 1901. A su regreso, inicia una nueva etapa en la que parece desplegarse el caudal de información que había adquirido en Europa y en la que empieza a ser percibido por el medio como un pintor “moderno, original y revolucionario” implicando también la condición polémica de su pintura. Como señala Canakis: “la etapa que se inicia con la exposición de Witcomb es sin lugar a dudas, la más fecunda de Malharro” (Canakis, 2006), refiriéndose a la muestra que realiza en 1902 (el año siguiente a su regreso) en la galería Witcomb.

En Francia se encuentra también, con la agitada Europa finisecular que estaba en el proceso de desarticular la centralidad de la Academia. Entre este tumulto efervescente de grupos y corrientes artríticas, habían entrado en escena los movimientos y escuelas de artes y oficios, poniendo en cuestión el orden jerárquico que dividía al arte entre “Bellas Artes” y “Artes Aplicadas”, o “Artes mayores y menores”. “El arte es uno y cualquier distinción entre bellas Artes y artes aplicadas es destructiva y artificial” escribía Ruskin – se sabe que Malharro tuvo noticias de éste porque lo menciona en un artículo publicado en Athinae en 1910, aunque nada dice respecto a este tema-. Es facil imaginar la perplejidad con que Malharro recibía estas nuevas concepciones del arte, siendo además de pintor, ilustrador y grábador y teniendo como experiencia la estimación que estas actividades recibían en Argentina donde eran “poco valoradas por sus connacionales” en el ámbito artístico (Canakis, 2006). En una carta fechada el 14 de noviembre de 1895 y dirigida a Eduardo Schiaffino dice: “Aquí (Francia) la ilustración está considerada como arte y no desdeñan los mejores maestros en abandonar por momentos los pinceles, para tomar el buril, la pluma o el lápiz litográfico”.

Con estas nuevas ideas Malharro vuelve a Buenos Aires con un bagaje de información, que redirecciona su carrera pictórica. Sin embargo, su participación en los medios gráficos no merma, sino que se incrementa. A su labor como ilustrador y cronista suma la de crítico de arte en El Diario y en revistas como Atinae e Ideas, entre otras.

Estos datos biográficos evidencian lo significativo que fue en el recorrido de Malharro su producción gráfica. Canakis señala: “Desde sus inicios Malharro dio gran importancia a la línea, y su trayectoria de ilustrador confirma esa preferencia, que no abandona en su producción posterior”. La relevancia que tenía para él, el dibujo en la construcción y apreciación de las obras queda manifiesta también, en las críticas que produce para diarios y revistas, y a lo largo de sus reflexiones acerca de la enseñanza del dibujo en las escuelas primarias en las que afirma: “todo hombre debiera saber dibujar como saber escribir”.

**Malharro, y el contexto de la cultura visual finisecular**

Como dijimos en la introducción, Malharro desarrolla su obra en el contexto en que la producción visual eclosiona de una manera inédita en la historia. En el ámbito local, los últimos años del siglo XIX en Buenos Aires, fueron testigos de importantes cambios en el campo de la gráfica, con la introducción de nuevas técnicas, circulación de objetos e imágenes impresas, así como en la percepción y experiencia de la ciudad misma. Las transformaciones del espacio, tanto público como privado, y sus representaciones, dan cuenta de nuevas prácticas de sociabilidad, nuevos significados y la conformación de una nueva cultura visual en torno a la “metrópolis” y el “progreso” (Bonelli Zapata, 2017).

En este contexto, el diario La Nación, se consolida, junto con La Prensa, como los medios a la vanguardia de las sucesivas innovaciones con las que la prensa periódica buscaba modernizarse y adaptarse provechosamente a las nuevas condiciones políticas, económicas y sociales de una Argentina en veloz transformación (Ojeda, 2016).

A través de su colaboración con estos periódicos, Malharro se convierte en unos de los protagonistas en el proceso de la incorporación sistemática y cotidiana de la imagen a la prensa diaria. Esta incorporación sistemática, en una prensa en la que predominaba lo textual, supuso la conformación de una diversidad de géneros periodísticos que convergían sin embargo en que sus modos de comunicación se expresaban a través de escritura e imagen, y en su producción de representaciones colectivas devinieron parte de las prácticas de consumo sociales de gran número de lectores en la cultura de la periodicidad y flujo mediático (Szir, 2013).

Las piezas graficas de Malharro que abordaremos, son por los tanto, una parte representativa de esa cultura visual finisecular, que implica nuevas tecnologías, códigos de representación y nuevos vínculos dialógicos entre lo visual y lo textual.

**Malharro, el cronista de hechos policiales en La Nación**

**El crimen de la calle 25**

El 2 de septiembre de 1894 el diario La Nación publica una crónica policial, titulada “El crimen de la calle 25”. Bajo este titular, tres frases, que funcionan como paratexto de la noticia, introducen al lector en su contenido: “En el hospital Rawson”; “Fallecimiento de Ana Miralles”; “Operación cesárea”.

Glosada en el espacio de las dos columnas centrales, de las ocho, en que, por ese entonces, estaba organizado el diseño de página de este periódico, articula la información textual-visual, incorporando tres imágenes: la primera, -que “interrumpe” el texto ocupando el espacio de la doble columna- es la representación de una persona acostada en una cama (foto 1); la segunda, -que ocupa media columna-, es un retrato ; y la tercera,-otra vez, doble columna- aparenta ser una versión levemente modificada de la primera (foto 2). La primera y la tercera,-en orden de lectura- están firmadas por Malharro; el análisis se centrará en torno a ellas, que presentan un especial interés, por ser en las que actúa estrictamente como cronista gráfico y por lo tanto, revelan la subjetividad del artista en tanto testigo de la situación que se menciona, puesto que la crónica por definición, tiene doble finalidad, pues además de ser un texto narrativo de hechos, contiene también la valoración interpretativa de los mismos (Yanes Mesa, 2006). Además, en ambas, puede verse la firma de *Emilio A. Coll y Cía*. que representa al Taller de grabados, librería y papelería, el cual “tradujo” grabados tanto para La Prensa como para La Nación (Ojeda, 2016),y fue colaborador asiduo del artista. La otra imagen, –el retrato- no está firmada, ni el texto confirma la autoría. No obstante, además de parecer una presunción lógica, es pertinente atribuirla a Malharro, ya que en el proceso de esta investigación, hemos relevado las publicaciones de 1894 de la Nación, y las crónicas policiales parecen ser exclusivamente comisionadas a él.

El 1 de septiembre, -el día anterior- el diario había publicado los hechos: Ramón Muñoz Morales, había apuñalado a su esposa embarazada, Ana Miralles, dejándola agonizante y poniendo en riesgo la vida de su hijo; ultimando ese “drama de sangre”, con el apuñalamiento del amante de la mujer, José Alpuente. Actualizando lo acontecido, el primer segmento de esta reseña del 2 de septiembre, es una crónica de la agonía de Miralles. La primera imagen, -la persona acostada en una cama- resulta ser ella. Como en un plano medio corto cinematográfico, Malharro muestra a la víctima en su “lecho hospitalario” del que se ve el respaldar, la almohada, las sábanas revueltas y entre ellas aparece Ana Miralles –su cabeza y un fragmento de su brazo, parcialmente vendado-. No se detiene en ningún elemento que represente el espacio en que están situados estos objetos y la misma figura humana, sino que, como si estuviera fuera de foco, lo resuelve con unas simples líneas homogéneas, horizontales. Esta falta de detalles en la descripción del entorno, colabora para dirigir la atención del lector hacia el personaje.

La expresión facial de Miralles está sintetizada en unos pocos trazos, pero en las sábanas y en la almohada, Malharro despliega todo un repertorio de gestualidad lineal, que utiliza para el contorno de las formas y para generar valores; un recurso al que apela ante la necesidad de prescindir del color, que no puede ser reproducido en el diario. En la representación de estos objetos, próximos al cuerpo, que parecen constituirlo, es donde efectivamente reside toda la tensión de la imagen; hiperbolizados, los pliegues y las torsiones, ponen en escena, metafóricamente, el dramatismo de la circunstancia. Esa cualidad de la imagen, resulta enfatizada por el texto que la complementa: “(…) Iluminada por la luz escasa de la tarde, que penetraba por la única ventana del cuarto, la enferma presentaba un aspecto lamentable. Con el cuerpo cubierto por sábanas y la cabeza hundida entre las almohadas, parecía pequeña como una niña, agitándola una respiración jadeante, tan precipitada que producía al observar la angustiosa impresión.

Tenía los ojos cerrados, estando amoratada la región lacrimal en el izquierdo, á causa del puntazo que recibiera, y no exhalaba una queja. La gravedad del estado era extrema y hacía presagiar un próximo desenlace fatal” (La Nación, 1894). Imagen y texto redundan, pero puede suponerse, que ésta articulación de ambos elementos, responde al propósito de direccionar la lectura, apelando a la emocionalidad del lector. Es decir, el dibujo de Malharro, no limita la noticia a la fisonomía de Ana Miralles, sino que la intención del artista está dirigida a comunicar el momento trágico*.* Operando a través de estos recursos visuales, capta el instante que “presagia un próximo desenlace fatal”, del que es espectador. El texto que acompaña a la imagen así lo acredita: “Fuimos conducidos primero á la habitación donde se encuentra agonizante Ana Miralles. (…) Nuestro dibujante, el Sr. Malharro, desde un ángulo de la pieza tomaba el rápido apunte que publicamos y que reproduce con irreprochable verdad el aspecto agonizante en el pequeño lecho hospitalario”. Ubicados en el rol de cronistas, en su concepción más ortodoxa, la noticia discurre en torno a las circunstancias que conducen al “Fallecimiento de Ana Miralles”, tanto como a la visita que periodista y dibujante hacen a las víctimas. El texto es de carácter autorreferencial, no solo porque enfatiza sobre su condición de testigos, como un valor, sino que, en varios pasajes, es casi una descripción del quehacer mismo. Esto es observable en la descripción que acompaña a la última imagen , que, como dijimos, aparenta ser una versión levemente modificada de la primera, y que representa a la otra víctima de Muñoz. Dice: “Pasamos enseguida a la sala a cargo del Dr. Andrés Llovet, en la que se encuentra José M. Alpuente”. Y agrega: “Cuando el Sr. Malharro se disponía a tomar su apunte, Alpuente, deseando colocarse en una postura apropiada, le preguntó: ¿Debo mirar al pico de gas o a la botella? Terminado el rápido bosquejo fuéle pasado al paciente, quien, después de observarlo, dijo con tono convencido: ¡Está bien, muy bien! Es mucho mejor que el otro”; el periodista continua: “Lo que consignamos no tanto por alabar el dibujo que por sí solo demuestra su excelencia, sino por hacer resaltar la extraña entereza de este hombre que, envuelto en tan sangriento drama y afectado por heridas gravísimas, se preocupa del parecido de los retratos que se le toman, produciéndose como un hombre que si siquiera hubiese recibido un alfilerazo” (La Nación, 1894). En este caso, la enunciación del texto presenta cierta discrepancia con el grabado -que pone en escena a Alpuente en su cama de hospital con los ojos cerrados- vinculándose, ambos elementos, de manera ambigua.

El texto citado nos ofrece significativos y distintos tipos de información: por un lado describe la actitud de Alpuente ante la posibilidad de ser retratado y se infiere, además, que ya ha sido solicitado para tal participación. Por otra parte, se revela además, la valoración que el propio periódico hace sobre los dibujos del artista, esta valoración está en concordancia con lo que afirma Szir: “Para cumplir con ese propósito, los editores estimaban profundamente el aporte de los artistas que pueden mejor “servir en esta sección’ (en referencia a la parte ilustrada) (Szir, 2016). Como hemos mencionado, Alpuente indica ya haber sido retratado; presumiblemente haga referencia a las ilustraciones elaboradas por el dibujante Henri Stein para otro periódico. Hemos podido corroborar que el mismo día, el diario La prensa, publica la noticia con una inflexión muy diferente a la de la crónica de La Nación. Esto puede observarse tanto en el texto como en el registro que de los protagonistas confecciona Stein (fotos 3 y 4). Representados a la manera de los retratos convencionales, los tres implicados –Muñoz y los dos heridos- reciben el mismo tratamiento. A diferencia de la crónica de Malharro, el dibujante de La Prensa, no presenta diferenciadamente a las víctimas de su victimario; los dibujos de los primeros, se muestran sin ningún contexto, que permita al lector imaginar la circunstancia actual –en su cama de hospital-. La intención de Stein, parece ser, ofrecer una descripción “objetiva” de la fisonomía de los personajes. No obstante, el texto comenta: “Los retratos de ambos heridos fueron tomados en el Hospital, encontrándose en el lecho”. A pesar de esta aclaración, el registro que hace Stein, dista de ser el de un cronista. La “distancia emocional” de las imágenes de La Prensa en el tipo de representación que hace de las víctimas, concuerda con la inflexión indulgente que presenta el texto respecto al victimario, de quien dice: “Es simpático y agradable, expresándose con facilidad. Se encuentra abatido y contesta apenas con monosílabos a las preguntas que se le dirigen” (La Prensa, 1894).

Por otro lado, los dibujos de Malharro, apelan a la emotividad del lector, mostrando a los personajes en su situación actual. Pese a las similitudes formales y de resolución técnica de las dos imágenes que retratan a Miralles y Alpuente, algunos detalles denotan las divergencias entre la condición física de las víctimas. Se percibe que Malharro decide exponer parte del torso robusto de Alpuente (foto 2) y se detiene en la descripción de un par de utensilios que están junto a la cama, sobre una mesa, que funcionan como una alusión a la materialidad concreta a la que el herido está aún vinculado, a diferencia de Miralles (foto 1), que parece estar en ese “limbo”, en ese espacio indefinido, de transición.

 

Foto 1 (izquierda): Ana Miralles dibujada por Malharro. Publicado en La Nación, 2 de septiembre de 1894.

Foto 2 (derecha): José Alpuente dibujado por Malharro. Publicado en La Nación, 2 de septiembre de 1894.

 

Foto 3 (izquierda): Ana Miralles dibujada (presumiblemente) por Stein. Publicado en La Prensa, 2 de septiembre de 1894.

Foto 4 (derecha): José Alpuente dibujado por Stein. Publicado en La Prensa, 2 de septiembre de 1894.

**Sante Caserio**

Con este circunspecto título, el 22 de julio de 1894, el diario La Nación publica el caso del anarquista magnicida que pasaría a la historia. La noticia anticipada, esta vez, por cuatro frases -“Lo que dice su retrato”, “Antecedentes interesantes”, “Una visita a Motta Visconti”, “La familia Caserio”-, ocupa tres de las columnas centrales, de las ocho, en que se organizaba el espacio de la página. En el segmento inferior de la primera columna, un retrato materializa lo anticipado por la primera frase: “Lo que dice su retrato”. El dibujo firmado por Malharro y por Coll –nuevamente-, da una fisonomía al titular de la noticia. Se trata, claro está, de Sante Gerónimo Caserio, el anarquista italiano mundialmente reconocido que fue ejecutado en la guillotina a la edad de 20 años, el 16 de agosto de 1894, por haber asesinado en la ciudad de Lyon, al presidente francés Marie François Sadi Carnot, el 25 de junio de 1894.

En esta ocasión, la noticia no se ajusta al género crónica, ya que ni Malharro, en su rol de dibujante, ni el periodista se encuentran en el lugar del hecho. No obstante, del mismo modo que el caso anterior, la noticia deja ver un marcado carácter autorreferencial. Queda manifiesto, ya desde los primeros dos párrafos del texto, que introducen al lector a través de la narración en torno al retrato y las vicisitudes de conseguirlo: “Difícil era que por este correo pudiera llegar un buen retrato de Sante Caserio. Oportunamente telegrafiamos a nuestro corresponsal en París pidiéndoselo; pero nos contestó que el asesino no había sido fotografiado, después de cometido el crimen, porque tenía la cara hinchada, debido al puñetazo que le asestara el prefecto del Ródano M. Rivaud. Sin embargo, los esfuerzos hechos por nuestro agente para llenar el pedido tuvieron buen éxito, pues ayer recibimos el original del que hoy damos reproducido por el lápiz del distinguido artista Sr. Malharro”. Este breve pasaje, puede leerse como un documento que expone las dinámicas de producción de imágenes en el diario. En primer lugar, da cuenta de la vías de comunicación con los periódicos europeos, con los que el diarismo argentino había tenido desde sus comienzos fluidos contactos, encontrando un canal recurrente de intercambio cultural, favorecido por la propia movilidad del dispositivo, que lo habilitó como agente conductor de información y vía de relaciones. Tecnologías, imágenes, contenidos, artistas, técnicos, entre otros, interactúan en un proceso colaborativo que pone en tensión los rasgos de la producción y multiplicación de imágenes impresas en la prensa (Szir, 2017).

En Segundo lugar, evidencia la mecánica de trabajo de Malharro, que –como los demás dibujantes de la época- actuaba a partir de dos modalidades: se trasladaba a la escena de los hechos –como en el caso anterior- , siendo él mismo testigo, y tomando apuntes directamente del “modelo vivo”, e interpretando lo que presenciaba, desde su subjetividad. O, “traducía” las fotografías, mediadas previamente por la interpretación del fotógrafo. Y esta modalidad es particularmente interesante, porque deja ver cómo la fotografía había, ya en ese tiempo, incidido en los modos de representación. En el caso anterior –en que no trabaja a partir de una foto- se pueden establecer analogías con este medio, considerando el encuadre que Malharro elije para mostrar la escena y el tratamiento que da al espacio, que recuerda a un “fuera de foco” (foto 1). En el caso del retrato de Sante Caserio, es observable como reproduce las formas de las fotografías de criminales que ya habían sido establecidas bajo códigos precisos. Correspondían, estas, ser dos retratos fotográficos, uno de frente y otro de perfil, que debían realizarse siempre siguiendo criterios estandarizados en cuanto a la pose, el gesto, el fondo, el encuadre y la escala de reducción con respecto a las medidas del individuo fotografiado. Se empleaba un fondo de color neutro, se le pedía al retratado que no sonriera, se encuadraba en forma tal de tomar el busto y el rostro (Broquetas y Bruno, 2011).

Estas mismas características presentan los dibujos de criminales de Malharro, se muestran de frente o de perfil, indefectiblemente, “mirando a la cámara”, con un gesto adusto .En ellos, se lee inmediatamente que el retratado es un criminal, no por la fisonomía particular del personaje, sino porque “cumple” con todas las formas tipificadas de este dispositivo. Es notable como difieren de los retratos dibujados de personajes ilustres, que muestran una pose y un gesto muy diverso. En estos casos –regularmente- la figura se muestra en tres cuartos de perfil, con el mentón y la mirada elevados, que no parece estar fijada en nada, ni en nadie. Acentuando estas características, la indumentaria que presentan los retratados y cualquier accesorio u ornamento, están destinados a denotar la condición social de los mismos.

El método de fichaje y registro visual de criminales a través de la fotografía, se basaba en el sistema de filiación antropométrica ideado por el médico francés Alphonse Bertillon, puesto en práctica en París en 1882. Junto con las fotografías, en estas fichas se sistematizaban una serie de medidas corporales –la talla, la longitud de la cabeza, la abertura de los brazos, entre otras, y la descripción del color de la piel y de los ojos-. Bertillon afirmaba que se obtenían perfiles únicos que hacían posible la clasificación de individuos (Broquetas y Bruno, 2011). Con clara influencia lombrosiana, este tratamiento de las imágenes de criminales que proponía Bertillon se traduce asimismo a los dibujos publicados por los diarios e interpretados por artistas, como Malharro.

Es de interés recordar la caracterización que proponían los lineamientos de la teoría criminológica de Cesare Lombroso, quien sostenía: “Los homicidas habituales tienen ojos vidriosos, fríos, inmóviles, al mismo tiempo sanguinarios e inyectados, la nariz es a menudo aquilina, más bien torcida o de halcón, siempre voluminosa; las orejas largas, los pómulos largos, el pelo rizado y oscuro. A menudo la barba es escasa, los dientes caninos muy desarrollados, labios delgados. Frecuentemente con nistagmo o contracciones en un lado de la cara, que muestra la proyección de los dientes como una señal de amenaza” (Velázquez Delgado, 2015).

Al observar la ilustración de Caserio (foto 5) y compararla con las fotografías tomadas por la prensa francesa (foto 6), notamos que la apariencia del joven de veinte años, se ve algo distorsionada en la versión que hace el artista. Pareciera que Malharro modifica sutilmente la fisonomía del retratado, para enfatizar las características que le otorgan un aspecto más cercano al ideario de criminal o delincuente, que asociaba la peligrosidad del sujeto con su aspecto físico. Si bien los planteos de Lombroso fueron rápidamente cuestionados, esto no impidió que, además de influir con fuerza en los paradigmas policiales y científico-legales, se extendieran a nivel popular (Broquetas y Bruno, 2011). Malharro exhibe a Caserio con la nariz aquilina, levemente torcida, y la angulosidad de la cara exacerbada, los pómulos largos, los labios delgados, las orejas largas, el pelo rizado y oscuro, al igual que los ojos. Al respecto dice Ojeda: “obsérvese cómo desaparecen los rasgos lombrosianos en las fotografías originales” (2016).

El foco está puesto en su rostro, pero otros elementos, como las solapas que describen su sencillo traje, la camisa con el cuello abierto -sin moño o corbata- y especialmente la gorra, atributo de los obreros de finales de SXIX, informan al lector sobre la condición social del personaje. Broquetas y Bruno, dicen: “Estas crónicas estaban teñidas de consideraciones clasistas que solían asociar los peores instintos criminales a las personas de extracción popular” (Broquetas y Bruno, 2011).

En cuanto a la resolución técnica del dibujo, la descripción de la ropa está sintetizada en unas pocas líneas homogéneas que cambian de grosor en su recorrido, para crear cierta sensación de espacialidad, muestran sin embargo, un exiguo tratamiento de sombras y valores. En cambio, en sus rasgos faciales observamos mayor detenimiento, además de las líneas de contorno, emplea grafismos para señalar los distintos grados del luminosidad y generar volumen.

No obstante las sutiles distorsiones que hemos descrito en favor de enfatizar los rasgos para darle ese cariz criminal, Malharro, le procura a Caserio en su retrato una expresión angustiada con lo cual lo humaniza, y al mismo tiempo, complejiza la imagen. Este es un valor, sin duda que le aporta el hecho de ser tratado por un medio como el dibujo, que no es mecánico y permite que se “filtre” la subjetividad del artista. Sin entrar en conjeturas inconducentes, es necesario recordar que, Malharro mismo era un declarado anarquista.

Por otro lado, “lo que dice su retrato” tensa la descripción que hace el texto sobre Caserio: “Las descripciones de Caserio que publican los diarios y los datos que sobre él ha suministrado su propia familia coinciden perfectamente con los rasgos juveniles, hermosos de éste joven a quien nadie creería capaz de haber cometido el horrendo crimen de que es autor” (La Nación, 1894).

El diálogo que establecen imagen y texto es muy interesante, porque mientras el dibujo acentúa los rasgos de Caserio para acercarlo al “modelo” del criminal, la narración lo muestra con “rasgos juveniles, hermosos”. Al mismo tiempo, el relato pone en escena la contradicción que suponen la hermosura y el crimen de Caserio: “El psiquiatra no encontraría en la conformación de su cabeza ni en su faz los rasgos típicos del hombre delincuente”.

 

Foto 5, grabado de Sante Caserio, publicado en La Nación, el 22 de julio de 1894.

Foto 6, fotografía original, en la cual se basa el retrato.

**Las mujeres que matan**

A diferencia del caso policial de Sante Caserio, el retrato que elabora Malharro para el artículo publicado el 6 de agosto de 1894 que trata sobre la Srta Elena Parsons, nos muestra una imagen que nada tiene que ver con el ideario o estereotipo de criminal lombrosiano que presentaba el caso desarrollado previamente. El artículo relata el crimen cometido por Elena Parsons, quien se declaró culpable de asesinar a Ángel Petraglia Botti, argumentando como causa la conducta que la víctima había tenido con ella. La acusada señalaba a La Nación en la entrevista, que luego de haber rechazado “galanteos” e invitaciones a citas, Petraglia Botti, comenzó a emitir calumnias e injurias sobre su persona. Por este motivo, Parsons, explica que decidió vengarse, dirigiéndose a la casa de la víctima: “eran más de las 2:30 de la mañana cuando llegó Petraglia (...) cuando lo reconocí le di paso diciéndole *“Buenas noches, señor Petraglia”;* para que comprendiera que le había conocido. Éste diose vuelta para mirarme, y entonces disparé el primer tiro” (La Nación, 1894). La tranquilidad y la falta de arrepentimiento de Parsons, y su apariencia, llamaron rápidamente la atención del público sobre este caso policial. En la primera publicación que realiza La Nación sobre este hecho, el retrato de la protagonista, presenta las características casi de un bosquejo, de tamaño pequeño, presentando muy pocos detalles. Junto a la imagen, el texto completa los rasgos que se ausentan en la ilustración: “Es esta una bonita niña, de cabellos castaños y ojos lucientes, nariz pequeña, boca pequeña también, y roja, fresca y bien cortada. El cabello que cae sobre la frente, cortado antes para hacer cerquillo ha crecido bastante” (La Nación, 1894). Al día siguiente, el 7 de agosto, La Nación publica un nuevo apartado sobre el caso de la Srta. Elena Parsons, esta vez, acompañado de una ilustración con mayor nivel de detalle. El retrato, realizado por Malharro y grabado por Coll, presenta a la mujer de tres cuartos perfil, con el pelo recogido, y el cuello de una vestimenta con pliegues que parecieran ser “volados”. El aspecto de la retratada denota tranquilidad, y la mayor cantidad de detalles se observan en las líneas que marcan las luces y las sombras de la ropa. Nuevamente, el texto acompañando la imagen, explica: “el artista a quien confiamos la tarea de dibujar su retrato pudo llevar a cabo este trabajo, que hoy publicamos, pues como dijimos, el bosquejo aparecido en el número de ayer era un simple apunte, tomado casi de memoria. El retrato que publicamos hoy es de un notable parecido, y da exacta idea no solo de las facciones de la joven, sino también de la expresión que las anima” (La Nación, 1894). En relación a esto, Ojeda nos dice: “Martín Malharro actuaba como cronista en numerosas situaciones, es decir, su trabajo excedía la mera copia, componiendo la noticia a partir del retrato realizado sobre el terreno. En muchos casos el impacto de las imágenes que realizaba no requería de apoyatura textual. Sin embargo, suelen estar acompañados por extensas descripciones verbales, que muchas veces redundaban con la imagen” (Ojeda, 2016).

Refiriéndose sobre la apariencia de la joven, el diario hace hincapié sobre la divergencia que presenta con respecto a las características físicas de los criminales: “esta divergencia completa entre el tipo físico y el que corresponde a los seres fatalmente propensos al delito, concurre poderosamente a robustecer la opinión general (...) de que la Srta Parsons, dominada por una exaltación accidental vivísima, se encontraba al dar muerte a Petraglia en un estado de espíritu del todo distinto a su manera de ser normal” (La Nación, 1894).

Pareciera que la agradable apariencia de Parsons no coincide para el periodista de La Nación con una persona que pueda tener una actitud criminal. Del mismo modo, en su retrato no la encontramos en posición frontal mirando al espectador, o de perfil, como solía retratarse a los criminales, sino que aparece retratada tres cuartos perfil, mirando hacia un punto lejano en el horizonte; también se observa un tratamiento mucho más detallado de la vestimenta, con respecto a los dibujos de los victimarios de la época.

 

Foto 5 (izquierda) grabado de la Srta Elena Parsons (Malharro) publicado en La Nación, el 6 de agosto de 1894.

Foto 6 (derecha) grabado de la Srta Elena Parsons (Malharro) publicado en La Nación, el 7 de agosto de 1894.

**Conclusiones**

El espacio que el diario dispone para el seguimiento de los casos que hemos expuesto evidencia el alcance de la noticia y el impacto que habían suscitado en el público. El diario La Nación, que como dijimos, estaba a la vanguardia de las sucesivas innovaciones y se adaptaba provechosamente a las nuevas condiciones políticas, económicas y sociales de una Argentina en veloz transformación (Ojeda, 2016), era consciente del apetito del público por consumir ese tipo de noticias y -claro está- del rédito que significaba.

Estas piezas editoriales forman parte del cuerpo de publicaciones que precursoramente anticiparon a la prensa amarilla que se consolidará más adelante, -ya en el SXX-, creando el modo moderno de golpear, gráficamente, en el plexo de las lecturas secretas que estimulaba la ya comunicación masiva. Y que (…) se fue concretando, a través de un cierto modo de titular y de contar (Steimberg, 1987). En esta novedosa dinámica periodística, los editores del SXIX entendieron el poder de la imagen en la comunicación, y las incorporaron sistemáticamente, creando nuevas relaciones dialógicas entre lo visual y lo textual. De este modo, la producción y la lectura se complejizaron ya que esta relación se da en las dos direcciones, la imagen atraviesa los textos y los cambia; atravesados por ella, los textos la transforman (Marin, 2009).

Por otra parte, estos dispositivos visuales que cambiaron el modo de comunicar las noticias, eran producto de artistas y grabadores por lo cual el emplazamiento de ilustraciones que refieren a un suceso de la actualidad en los periódicos remite no solo al género de noticias sino también a problemas que conciernen a las estrategias narrativas de los modos visuales, a la confianza que el siglo XIX tenía en la representación icónica, su eficacia como documento y a la creencia en el valor emanado de la subjetividad del punto de vista del artista como testigo de un hecho (Szir, 2013).

En los casos que hemos abordado, esa subjetividad latente en los dibujos, tiene el valor agregado de la autoría de uno de los artistas más significativos del arte argentino finisecular. Que como hemos visto, era una figura compleja y multifacética, que aún sigue ocupando a los historiadores. Y que formó parte de este proceso de transformación en la cultura visual local, tanto en el ámbito de la prensa gráfica como en el artístico.

Resta agregar, que nos hemos encontrado con el rico universo de un artista que logra desarrollar en su obra gráfica, -aún con los condicionamientos del dispositivo en que está inserta- un caudal expresivo mediante la gestualidad de la línea, con la misma potencia que muestra en su obra pictórica a través de la pincelada, el color o el empaste. Se puede pensar, que toda la emotividad, que en su pintura, aparece a través del paisaje, de manera tácita, o metafórica, encuentra un vehículo más directo en sus dibujos, mediante la figura humana. O, que de igual manera que con la naturaleza, en las que como él dice, “había encontrado mis primeras y más profundas emociones estéticas”, las encuentra también en los objetos, como las sábanas del lecho de muerte de la desafortunada Ana Millares o el retrato del anarquista magnicida.

**Bibliografía**

Artundo, P. (2003). “Bibliografía crítica de Martín A. Malharro: el dibujo como agente de educación”, en Revista *Estudios e Investigaciones* Nº 9, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Baldasarre, María Isabel (2009) “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”. En: Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (2009) *Impresiones porteñas*. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires. Edhasa, Buenos Aires.

Bonelli Zapata, A. (2017). Imagen impresa y ciudad, Buenos Aires (1890-1910). InMediaciones de la Comunicación, 12(2), 99-127

Broquetas, M., y Bruno, M. (2011). *Fotografía en Uruguay* (1ra ed., pp. 182-195). Montevideo, Uruguay: Centro de Fotografía (Intendencia de Montevideo).

Burucúa, José Emilio y Telesca, Ana María (1988) “El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica”. Premio Bienal 1988 Ciencias y Humanidades. Buenos Aires, Fundación Caja Nacional de Ahorro y Seguro.

Canakis, Ana (2006) “Malharro, un innovador”. En: Catálogo Exposición *Malharro,* Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

Gutiérrez Viñuales, R. (2012). Arte argentino en tiempos del centenario. Hacia una modernización posible. En J. Moreno Luzón, *Memorias de la independencia: España, Argentina y México en el primer centenario (1908-1910-1912)* (1ra ed., pp. 115-136). Madrid: Acción Cultural Española.

La Nación (Buenos Aires): Colección disponible en la Biblioteca Nacional Argentina y en la

Academia Nacional de la Historia.

La Prensa (Buenos Aires): Colección disponible en la Biblioteca Nacional Argentina y en la

Academia Nacional de la Historia.

Malosetti Costa, Laura (1999) “Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario”. En:

Burucúa, J. E. (dir.) Arte, Sociedad y Política, Tomo 1. Sudamericana, Buenos Aires.

Malosetti Costa, L. (2003). *Sin pan y sin trabajo*: Un cuadro de familia y miseria en el Buenos Aires de 1890. In O'Phelan Godoy, S., Muñoz Cabrejo, F., Ramón Joffré, G., & Ricketts Sánchez-Moreno, M. (Eds.), *Familia y vida cotidiana en América Latina, siglos XVIII-XX.* Institut français d’études andines. doi :10.4000/books.ifea.4476

Malosetti Costa, Laura (2008) “Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)” 1ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

March, N. (2013). Relaciones entre campos disciplinares en la Argentina de fines del siglo XIX y principios de XX. Vínculos entre José Ingenieros y Martín Malharro. *Revista De Instituciones, Ideas Y Mercados*, (59), pp. 59-77.

Marin, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas- Revista de Historia Intelectual, 13*(2), 135-153.

Muñoz, Miguel (1997) “De pinceles y bigotes. La pintura de Martín Malharro y la crítica de su época”. En: *Arte y recepción. VII* *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes.* Buenos Aires, CAIA.

Ojeda, Alejandra (2016) “La incorporación sistemática de la imagen visual a la prensa diaria argentina. El caso paradigmático del diario La Nación entre 1894 y 1904”. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Steimberg, Oscar (1987) “Prensa amarilla/prensa blanca: notas sobre una conocida y no definida oposición de géneros”, en Rivera Jorge y Eduardo Romano, *Claves del* *Periodismo Argentino Actual*, Tarso, Buenos Aires.

Szir, Sandra (2013) “Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica de Buenos Aires (1850-1910)”. En caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 3.

Szir, S. (2016). Propósitos representativos nacionales, “bellas artes” y reproducción de imágenes en La Ilustración Argentina (1881-1887). *TIEMPOS DE PAPEL Publicaciones Periódicas Argentinas (Siglos XIX-XX)*, (Universidad Nacional de La Plata), pp. 38-54.

Szir, S. (2017). Imágenes y tecnologías entre Europa y la Argentina. Migraciones y apropiaciones de la prensa en el siglo XIX. En: [https://journals.openedition.org/nuevomundo/70851](javascript:openWebLink('https://journals.openedition.org/nuevomundo/70851'))

Velázquez Delgado, G., y Christiansen, M. (2015). Tras las huellas de la peligrosidad: la teoría criminológica de Cesare Lombroso en el siglo XIX. *La Razón Histórica*, (29), 231-253.

Wechsler, Diana (1989) “Restauración historiográfica: el caso Malharro (1865-1911)” ponencia presentada en las *Segundas Jornadas de* *Arquitectura Rioplatense*. Buenos Aires.

Welti, María Elisa (2011) “Martín Malharro y la Enseñanza del Dibujo en la Escuela Primaria Argentina (1904 -1909)”. Escuela de Ciencias de la Educación, Facultad de Humanidades y Artes-Universidad Nacional de Rosario. Trabajo realizado en el marco de su Tesis de Doctorado en Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos, bajo la dirección de la Dra. Sandra Carli.

Yanes Mesa, R. (2006). La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación. *Espéculo. Revista De Estudios Literarios*, (32).