

Incorporación sistemática de la imagen a la prensa diaria argentina: el caso Martín Malharro como dibujante de hechos policiales

Systematic incorporation of the image to the daily Argentinian press: the case of Martin Malharro as a police drawer

Resumen

Se propone una reflexión sobre la obra gráfica de Martín Malharro, desarrollada para los medios argentinos, con el fin de habilitar un acercamiento a esta parte de su producción y al mismo tiempo, propiciar otras lecturas sobre su obra pictórica. Nos enfocaremos en las imágenes producidas por el artista, para el diario *La Nación*, durante el año 1894. Se expondrán algunas de las piezas en las que Malharro, actuando como dibujante de hechos policiales, desarrolla diversos recursos expresivos de los que no dispone en la pintura. Por otra parte, es relevante señalar que esta producción se da hacia las últimas décadas del siglo XIX, coincidiendo con la incorporación sistemática de la imagen a la prensa diaria argentina, la transformación de estos periódicos en grandes industrias y la consolidación de las reglas de juego propias de las mismas.

Palabras clave: Dibujo, Medios Gráficos, Prensa Argentina

Summary

A reflection on the graphic work of Martin Malharro for the Argentine media is proposed, in order to allow the proximity to this part of his production, and at the same time, to promote other readings about his paintings. We will be focused on the images produced by the artist for *La Nación* newspaper, during the year 1894. Pieces of Malharro acting as a police events reporter will be exposed. In these pieces, he develops different expressive resources that his painting does not have. On the other hand, it is relevant pointing out that this production was done during the last decades of the 19th century, overlapping with systematic incorporation of the image to the daily Argentinean press, the transformation of those newspapers in big industries and the consolidation of its rules.

Keywords: Drawing, Graphics Media, Daily Argentinean Press

Fecha de recepción: 28 de noviembre de 2019

Fecha de aceptación: 25 de marzo de 2020

Incorporación sistemática de la imagen a la prensa diaria argentina: el caso Martín Malharro como dibujante de hechos policiales

Virginia Spinelli*
Juana María Garavaglia**

Introducción

La figura y la obra de Martín Malharro, ha sido revisada por diversos autores contemporáneos, dando cuenta de sus múltiples facetas y actividades desarrolladas. Una de ellas, fue la colaboración con diferentes medios gráficos locales como dibujante, resultando una prolífica producción, de la que aún no se tiene un cabal registro. Dentro de este vasto corpus, el foco de nuestro artículo está orientado a las imágenes elaboradas por el artista, actuando como ilustrador y cronista 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 del tratamiento que la prensa daba a la información textual-visual, mediante relaciones dialógicas de ambos elementos, que adquirirían 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 la prensa diaria, a partir de la incorporación sistemática y cotidiana de la imagen.

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, en 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. Este asunto, ha sido abordado por múltiples autores de manera exhaustiva, y nuestro interés está direccionado hacia su obra gráfica.

La heterogénea producción de Malharro, es un fragmento representativo de estos procesos que se dan en la cultura finisecular, de los que participa a través de su labor como pintor, dibujante y crítico en distintos diarios y revistas, ilustrador de libros, docente y pedagogo. Sin embargo, en la bibliografía sobre el artista, se percibe una disociación entre los diferentes aspectos de su trabajo: “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, 2008:3). De todos estos aspectos, el que registra menor presencia, es su colaboración con los medios gráficos como dibujante, que se presenta de manera

*Universidad Nacional de Lanús, Argentina. E-mail: virspinelli@gmail.com

**Universidad Nacional de Lanús, Argentina. E-mail: garavaglia.juana@gmail.com

periférica, como un dato biográfico, y no como una parte constitutiva de su obra. Es de interés, por lo tanto, indagar y poner en contexto esta dimensión de su trabajo, en la cual 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 exigüamente su obra pictórica.

Construcción de la figura de Malharro y la incidencia de los medios gráficos

En el relato canónico de la historia del arte argentino, Martín Malharro fue valorado, por su obra pictórica, entendida como precursora del impresionismo en el país. Tanto es así, que las reflexiones en torno a su pintura tenían como eje de discusión éste tópico. Como señala Gutiérrez Viñuales (2005): “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”” (p.111). Asociada a esta consideración solía agregarse la de “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 identificables los recursos formales en los que se manifiesta. Parece indiscutible también, la adjetivación “gran paisajista” si se considera, por ejemplo, que en el catálogo que elabora y publica el Museo Nacional de Bellas Artes en ocasión de la retrospectiva que esta institución presentó en el año 2006, de las 109 obras reproducidas, solo dos ,registran figuras humanas y éstas aparecen como parte del entorno representado. En ellas la presencia de campesinos anónimos labrando la tierra, en la lejanía, es el único elemento que “interrumpe” la continuidad del paisaje. La valoración que Malharro daba a este género pictórico, puede recogerse también, en varios de sus textos, en los que señala al paisaje, como el camino que debe seguir el arte nacional (Muñoz, 1995); además, insiste en la importancia del desligamiento de las pautas académicas, haciendo foco en la realidad del país, su geografía y sus condiciones, para alcanzar un nacionalismo moderno (Malosetti Costa, 1999).

En un ejercicio de revisión histórica, como se ha mencionado, múltiples autores contemporáneos han abordado la producción de Malharro, explorando sus singularidades y poniendo en cuestión estos tópicos, que, en una inercia discursiva, reprodujo la historiografía tradicional. A través de este ejercicio, propiciaron la posibilidad de repensarlo en todas sus dimensiones, evidenciando, que la pintura no fue el medio exclusivo de su trabajo, ni el paisaje el único género en el que incursionó e incluso desarticularon la filiación directa y lineal que solía hacerse entre el impresionismo francés y el artista, preguntándose si acaso este vínculo no se dio de manera más ambigua y compleja.

La obra de Malharro fue, durante muchos años, leída a través de las críticas de sus coetáneos, que asociaban su nombre a los adjetivos “controvertido”, “resistido”, e “incomprendido”, construyendo así la figura de un pintor “maldito”. Muñoz sugiere, que Atalaya fue uno de esos críticos que contribuyó a la percepción del artista como un “héroe de la modernidad y víctima de la incompreensión” (Muñoz, 1997:21). Y agrega que los textos “Ríndese homenaje a la memoria del pintor Malharro” y “Martín A. Malharro” publicados en *La Nación* el 29 de octubre de 1931 y el 12 de abril de 1936, respectivamente, escritos por José León Pagano, –quien ocupaba una posición de privilegio en los medios gráficos y en el ámbito artístico– nutrieron esa percepción. Este

artículo de Paganode 1936, fue reproducido casi textualmente en el primer tomo de “El arte de los Argentinos”, libro que durante mucho tiempo fue referente de los historiadores.

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, 1997:22).

Sin embargo, las críticas a la obra del artista en los diarios, en muchos de los casos no eran adversas, sino todo lo contrario, aunque aparece en ellas el tópico “precursor del impresionismo”, que en el contexto del arte local de ese período despierta polémica. Sin duda, Malharro asume y favorece a la construcción de esa imagen, especialmente a través de su actividad como crítico, cuyas taxativas reflexiones u observaciones, revelan una vehemencia infrecuente en su época (Muñoz, 1997).

El texto de Muñoz exponetangencialmente un aspecto que revela la influencia del diarismo en el ámbito artístico: la publicación de críticas de arte jugaban un rol decisivo en la construcción de la figura de los artistas y hasta de su destino.

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, entre la obra pictórica y la producción gráfica

En la bibliografía sobre Malharro –aún en la contemporánea–, se suele entender, que su actividad para los medios gráficos respondía a satisfacer necesidades económicas, y no a la materialización de su “búsqueda artística” o intelectual, que parecía dominar su pintura, pero poco sabemos sobre cómo era la dinámica entre sus diversas prácticas, cómo se condicionaban y dialogaban. Ciertamente, los datos biográficos de los que disponemos, lo muestran en una crónica lucha financiera. Se han encontrado algunas discrepancias sobre la situación socioeconómica del origen del artista. Sabemos, que su padre trabajaba en el ámbito agropecuario, pero de ningún modo debe inscribirse a Malharro en el grupo de terratenientes que conformaban la clase dominante, en cualquier caso, tuvo una precoz independencia, sus biógrafos coinciden en que a muy temprana edad –catorce años–, la desaprobación de su padre frente a su deseo de dedicarse al arte, lo impulsó a abandonar la casa familiar en la ciudad de Azul –entonces pueblo– para trasladarse solo a Buenos Aires. Esta prematura decisión, da cuenta de un rasgo que parece determinante en la vida de Malharro: una voluntad individual de superación, que se trasluce también en varios de sus escritos: “Es muy necesario aprender a contrariarse; es menester el braceo de sus ideales con los de los demás, y muy necesario ejercitarse en pelear solo si se quiere hacer algo propio en la vida” (Malharro, 1909).

En Buenos Aires, 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 modestamente y solventar sus estudios académicos (Canakis, 2006). El siguiente dato significativo que se tiene sobre sus actividades, es que Roberto J. Payró lo introduce en 1894 como colaborador en *La Nación*. Dibujar para este medio, representa una mejoría en su situación económica y la posibilidad de vincularse con el grupo de intelectuales y artistas asociados al periódico, que hasta entonces le era ajeno (Canakis, 2006). De algún modo, el diario es para Malharro un espacio de enunciación y una plataforma para adquirir cierta legitimidad. Una muestra de ello, es que, ante sus primeras intervenciones en el ámbito artístico, recibe el apoyo de los editores, que publican una crítica elogiosa sobre su pintura; debe tenerse en cuenta, que *La Nación* se había instaurado junto con *La Prensa*, como los claros referentes del diarismo local. Esta vinculación laboral se interrumpe con el viaje de Malharro a Francia en 1895, coincidiendo su ausencia con una disminución notable de grabados en las páginas del diario (Ojeda, 2016). Su ingreso a *La Nación*, había propiciado un aumento en la demanda de su trabajo, que se diversificó en distintos diarios y revistas, como *La Baskonia*, donde se comenta en ocasión de su partida: “Malharro se ha ido a París a pesar de ser el dibujante que más trabajaba en Buenos Aires” (Canakis, 2006). Su traslado y estadía en Francia no fueron como los 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, 2009:1).

Ese viaje a Francia es decisivo tanto para su formación, como para el recibimiento que tendrá su obra pictórica al volver en 1901. Allí, entra en contacto con el Impresionismo, que será visto en Buenos Aires como una novedad, a pesar de que en Europa ya contaba con más de veinte años de existencia y parecía incluso “superado” por nuevas disidencias -las posimpresionistas, por ejemplo, que prefiguraban las búsquedas de las primeras vanguardias del siglo XX. En la agitada Europa finisecular, se encuentra también, con el tumulto de grupos y corrientes artísticas que atravesaban el proceso de desarticular la hegemonía de la Academia. Entre estos, habían entrado en escena los movimientos y escuelas de artes y oficios, poniendo en cuestión el orden jerárquico que dividía las artes entre “mayores” y “menores”. “El arte es uno y cualquier distinción entre bellas artes y artes aplicadas es destructiva y artificial” decía Ruskin –se sabe que Malharro tuvo noticias de éste porque lo menciona en un artículo publicado en *Athinae* en 1910¹, aunque nada dice respecto a este tema. Es fácil imaginar la perplejidad con que Malharro recibía estas nuevas concepciones, siendo además de pintor, ilustrador y grabador, y teniendo como experiencia la estimación que estas actividades recibían en Argentina donde eran poco valoradas por sus connacionales del ámbito artístico (Canakis, 2006). En una carta fechada el 14 de noviembre de 1895 y dirigida a Eduardo Schiaffino dice: “Aquí [en Francia] la ilustración está considerada como arte y no desdeñan los mejores maestros en abandonar por momentos los pinceles,

¹Se refiere al artículo: “Conceptos del Arte”, *Athinae*, n°25, año III, Buenos Aires, septiembre de 1910, pp. 1-3.

para tomar el buril, la pluma o el lápiz litográfico” (Malharro, en Malosetti Costa, 2008: 242).

A su regreso en 1901, inicia una nueva etapa en la que parece desplegarse el caudal de información que había adquirido en Europa y en la que comienza a ser percibido como un pintor “moderno, original y revolucionario” implicando también la condición polémica de su pintura. Como señala Canakis (2006), la etapa que se inicia con la exposición de Witcomb, que realiza en 1902, es sin lugar a dudas, la más fecunda de Malharro. Sin embargo, su participación en los medios gráficos no merma, sino que se incrementa. Reanuda su trabajo como dibujante para *La Nación* y otros medios, y suma la de crítico de arte en *El Diario* y en revistas como *Athinae* e *Ideas*. Estas colaboraciones se extienden hasta su repentina y temprana muerte en 1911, a los 45 años de edad.

Respondiendo a las comisiones del periódico, incursiona en diversos géneros: retrato, crónica, ilustración científica –cartografía, imágenes botánicas–, y registro geográfico. En el rol de cronista debía representar con eficacia y urgencia, a través de escasas líneas, la situación de la que era testigo; el registro geográfico lo conducía al pleinairismo –aún antes de viajar a París–; la imposibilidad de reproducir en el diario los colores y el empaste, lo obligaba a la gestualidad de grafismos. Se puede pensar que su obra “autónoma”, se consolida –paradójicamente– al confrontar o dialogar con estas formas de producción “antiestéticas” de los medios periodísticos (Ramos, 2009).

Canakis (2006) señala, que 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 en las críticas que produce para diarios y revistas, y a lo largo de sus reflexiones acerca de la enseñanza, que desarrolla –en su madurez– desde su cargo de Inspector técnico de dibujo del Consejo Nacional de Educación, en las que afirma: “todo hombre debiera saber dibujar como saber escribir” (Malharro, 1910:29).

Malharro y el contexto del diarismo finisecular

Malharro desarrolla su obra en un momento histórico signado por la proliferación de los medios gráficos y por una eclosión en la producción de imagen es inédita. 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*, –diarios que contaban con Malharro en su staff de dibujantes– 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).

Este paulatino proceso de modernización de los medios gráficos, fue vehiculizado por los avances tecnológicos que se registran a lo largo del siglo XIX, – fundamentalmente en el último cuarto del siglo–de los cuales, el telégrafo, en combinación con el vapor; y la fotografía, fueron probablemente, los que provocaron un mayor impacto en la producción y recepción de las noticias. La incidencia de la telegrafía en la prensa local se percibe a partir de la década de 1860, antes de la puesta en marcha del ansiado cable transatlántico Lisboa-Pernambuco en 1874, –que sellaba el ingreso de la región al horizonte de expectativas, que prometía reducir la demora en la comunicación, de dos o tres semanas a unas pocas horas– y se hace tangible en las páginas de los diarios hacia 1890 (Caimari, 2015).

El cambio que supuso la incorporación de esta herramienta -particularmente en la última década del siglo XIX- en la prensa diaria, se evidenció en la diversificación de contenidos, tendientes a privilegiar el valor de la noticia remota actual. Los consumidores de los matutinos locales más competitivos, se fueron acostumbrando, a que las novedades internacionales ocuparan una porción creciente en las páginas, que alineaban en la sección “Telegramas” la información que llegaba de las principales agencias de noticias, “en apenas cincuenta minutos” –según aseguraba *La Prensa* en 1897–(Caimari, 2015). Asimismo, facilitaba el intercambio de información entre las provincias y la capital; “La conexión “directa” con el mundo era, en efecto, uno de los atributos de modernidad más invocados por esos diarios, que cada día recibían mensajes de corresponsales exclusivos apostados en muchas ciudades europeas y sudamericanas” (Caimari, 2015:127).

De manera creciente, los periódicos nacionales, ostentaban ante sus lectores el valor de la inmediatez, como signo inequívoco de progreso, al que accedían por la adquisición de tecnologías que los “igualaban” a los medios internacionales de prestigio. Se inauguró así, una urgencia por la información, que prefiguraba una nueva noción de la temporalidad en la emisión y recepción de noticias. En la “aldea global” decimonónica que comenzaba a sentir la proximidad a otras latitudes y la reducción de las demoras en la comunicación, los periódicos fueron un factor sustancial del cambio en la concepción espacio-temporal que experimentó la cultura de fin de siglo.

La otra tecnología que hemos mencionado como decisiva en la modernización del diarismo, la fotografía, en su proceso de inserción en los periódicos, describió una trayectoria diferente a la del telégrafo. La “desmaterialización” de las noticias que suponía la vía telegráfica, posibilitaba la dinámica de la premura en la elaboración de textos, pero la materialidad de la fotografía, que dependía aún de los “paquetes” o “valijas” que llegaban en vapor desde Europa, o por correo en caso de tratarse de recorridos locales, hacía inviable la reducción de esa brecha de espacio y tiempo. Por otra parte, la inclusión de fotografías en la prensa diaria, fue efectiva, solo, hacia principio del siglo XX. Aunque el fotograbado de medio tono (half-tone) o autotipia fue utilizado en nuestro país por las revistas ilustradas desde 1894 (Szir, 2009), *La Nación* y *La Prensa* lo incorporan, tímidamente, recién en 1900 (Ojeda, 2016). Es probable que esto se debiese al hecho de que los procedimientos de esta técnica, aún no estaban plenamente desarrollados, de manera que no era habitual en el diario, y su calidad

distaba mucho de la de una fotografía tradicional, o incluso de una publicada en revistas (Ojeda, 2016). Según Broquetas, (2011) esta adopción tardía de la prensa diaria respondía “a motivos de índole económica, estilos de trabajo periodístico arraigados y hasta cuestiones vinculadas a las mentalidades dominantes, tanto de editores como de público lector” (p.159).

En el período de las producciones gráficas de Malharro para *La Nación*, la fotografía esencialmente desempeñaba el rol de auxiliar del dibujo. Es decir, que eran tomadas como referencia por los ilustradores, cuando, por diversas circunstancias, no podían acceder de manera directa, al personaje, el lugar o el acontecimiento que debían registrar.

En una derivación de ese procedimiento, con frecuencia los dibujantes reinterpretaban los acontecimientos, incorporando detalles y aspectos ausentes en el original fotográfico, llegando a la “exageración” de recrear escenas por completo (Broquetas, 2011). Esta metodología en la elaboración de imágenes va a subsistir, aún, ante la inclusión de fotograbados que ganaran progresivamente espacio en el diario, a medida que la técnica se irá optimizando, –un salto cualitativo se percibe hacia 1902– y que acabará por desplazar la presencia del dibujo en la mayoría de los géneros periodísticos, ya entrado el siglo XX. Ambas herramientas, entonces, convivieron durante mucho tiempo, alternándose para conformar los bloques de ilustración y como mutuo complemento. Incluso ante el creciente protagonismo de la fotografía, la ilustración continuó considerándose como recurso idóneo para la ornamentación y la graficación de datos y conceptos –al menos hasta la irrupción de la infografía (Ojeda, 2016).

Por consiguiente, en la prensa de fin del siglo XIX, los dibujantes como Malharro, fueron los protagonistas en el proceso de la incorporación sistemática y cotidiana de imágenes en los periódicos. Además de los condicionamientos y las posibilidades que admitían las tecnologías de la época, a las que hemos hecho referencia, 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 (Szir, 2013).

Las piezas gráficas de Malharro que abordaremos, son una porción representativa del diarismo finisecular, en el proceso de metabolizar nuevas tecnologías, códigos de representación y nuevos vínculos dialógicos entre lo visual y lo textual.

Malharro, dibujante 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 (imagen 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 (imagen 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), siendo un 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 atribuirle 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 la descripción que hace el escritor, —que no menciona su nombre, ni firma la crónica—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 angustiada impresión” (*La Nación*, 1894).

Tenía los ojos cerrados, estando amoratada la región lacrimonal en el izquierdo, a 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 esta articulación de ambos elementos, responde al propósito de direccionar la lectura, apelando a la emocionalidad del lector. Es decir, la intención de Malharro, no está dirigida a describir la fisonomía de Ana Miralles, sino, 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” (*La Nación*, 1894). 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 escritor y dibujante hacen a las víctimas. El texto muestra un carácter autorreferencial: en varios pasajes enfatiza su condición de testigos, como un valor, y hace una descripción del quehacer mismo. Esto es observable en la narración 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” (*La Nación*, 1894). 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 fue le pasado al paciente, quien, después de observarlo, dijo con tono convencido: ¡Está bien, muy bien! Es mucho mejor que el otro”; el escritor continúa: “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 ni 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 Al puente 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 Al puente ante la posibilidad de ser retratado y se infiere, además, que ya ha sido solicitado para tal participación. Por otra parte, la valoración que el propio periódico hace sobre los dibujos de Malharro, revela, que los editores estimaban profundamente el aporte del artista. Al puente indica que fue retratado con anterioridad, 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 los dibujos de los protagonistas que confecciona Stein (imágenes 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” (*La Prensa*, 1894). A pesar de esta aclaración, el registro de Stein no es el del 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). Los dibujos de Malharro, apelan a la emotividad del lector, mostrando a los personajes en su situación presente. En sus dibujos, son evidentes las similitudes formales y de resolución técnica de las dos imágenes que retratan a Miralles y Alpuente, sin embargo, incorpora algunos detalles que denotan las divergencias entre la condición física de ambas víctimas: decide exponer parte del torso robusto del segundo, (imagen 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 (imagen 1), que parece estar en ese “limbo”, en ese espacio indefinido, de transición.

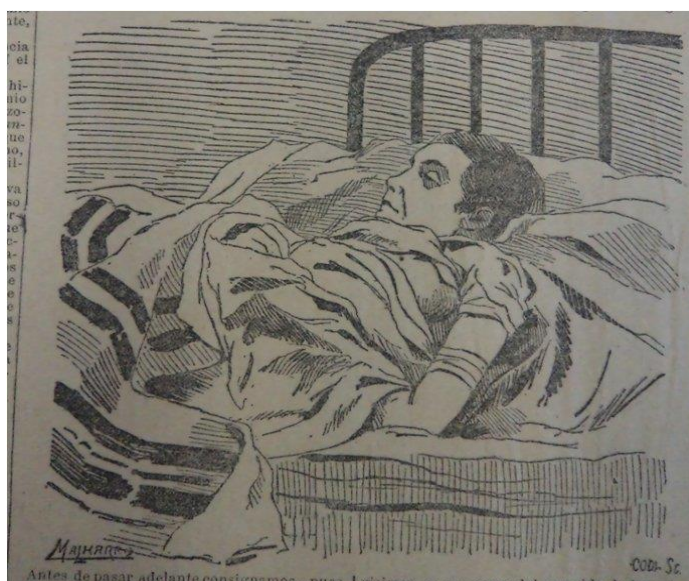


Imagen 1: Ana Miralles, dibujo de M. Malharro. Publicado en *La Nación*, 2 de septiembre de 1894.

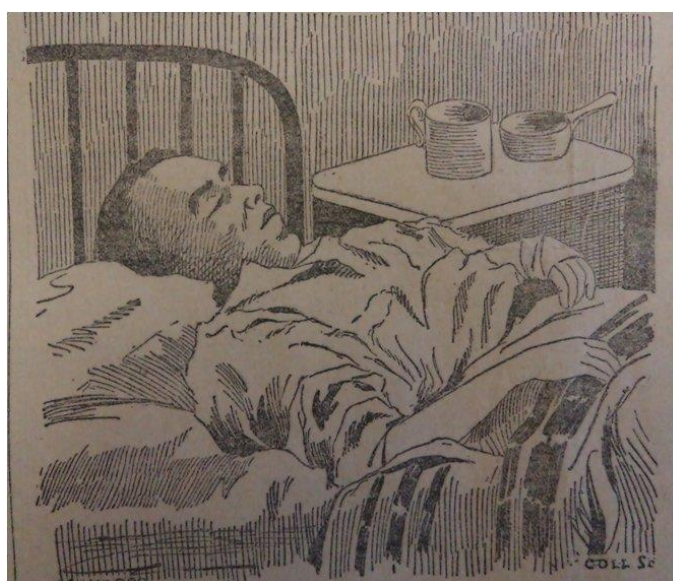


Imagen 2: José Alpuente, dibujo de M. Malharro. Publicado en *La Nación*, 2 de septiembre de 1894.



Imagen 3: Ana Miralles, dibujo de H.Stein. Publicado en *La Prensa*, 2 de septiembre de 1894.



Imagen 4: José Alpuente, dibujo de H. 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 de este 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, una imagen entabla diálogo con lo anticipado en 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 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 apuñalado —el 24 de junio de 1894, en la ciudad de Lyon, al presidente francés Marie François Sadi Carnot, quien fallece en la medianoche del 25 de junio.

En esta ocasión, la noticia no se ajusta al género crónica, ya que, ni Malharro, en su rol de dibujante, ni el escritor, —anónimo— se encuentran en el lugar del hecho. No obstante, la noticia tiene un tono autorreferencial: los primeros dos párrafos, están destinados a narrar las vicisitudes en el intercambio y la elaboración de contenidos, del propio diario: “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” (*La Nación*, 1894). Este breve pasaje, puede leerse como un documento representativo de las dinámicas de la información en el diarismo finisecular, a las que ya hemos hecho referencia. Se percibe, en el texto, la ansiedad por recibir la imagen que le atribuyera un rostro, al protagonista de la noticia que había llegado rápidamente vía telegráfica a través de los corresponsales en Europa, a diferencia de la fotografía, que por su materialidad dependía del envío por barco. Es significativo, que el magnicidio de Sadi Carnot, cometido por Sante Caserio, sucedió el 24 de junio de 1894, y *La Nación* publica la primera imagen del asesino, recién, el 22 de julio —casi un mes más tarde.

En la cita se lee que la demora en la emisión de la fotografía se debe al hecho de que Caserio “tenía la cara hinchada, debido al puñetazo que le asestara el prefecto del Ródano”. Esto cobra sentido si se tiene en cuenta que las fotografías de fichaje de la policía, respondían a la necesidad de reconocimiento por parte de testigos o de las mismas autoridades, por lo tanto, cualquier distorsión circunstancial de la fisonomía del acusado, invalidaba el retrato, que debía documentar los rasgos más “fijos” del sujeto (García Ferrari, 2007). Sin embargo, según hemos podido constatar, la foto que recibe *La Nación*, fue tomada en una sesión en la que Caserio fue obligado a posar para la prensa. Se puede conjeturar, que la policía hubiese demorado la difusión de la apariencia de Caserio siguiendo el mismo criterio que tenía para el fichaje, es decir, hasta que sus rasgos fueran cabalmente reconocibles. Esto deja ver, hasta qué punto, las imágenes de criminales en los periódicos, estaban supeditadas a los tiempos y las convenciones de la fotografía policial. Al respecto, es interesante señalar que el retrato

divulgado, era de frente y mirando a la cámara—tal como acostumbraban a tomarse para el registro penal— (imagen 6).

Por otra parte, este primer fragmento de la noticia 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—donde, siendo él mismo testigo y tomando apuntes del “modelo vivo”, registraba lo que percibía desde su subjetividad; o, “traducía” las fotografías, mediadas previamente por la interpretación del fotógrafo. Esta última modalidad es particularmente interesante, porque deja ver cómo la fotografía, funcionaba como auxiliar del dibujo, incidiendo y condicionando los modos de representación. En el retrato dibujado que hace Malharro de Sante Caserio, es observable como se reproducen las formas de las fotografías de criminales que ya habían sido establecidas bajo códigos precisos. Estas, debían ser dos retratos: uno de frente, mirando a la cámara y otro de perfil, realizados 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 tomando el busto y el rostro (Broquetas y Bruno, 2011). Estas directrices para crear un registro visual de criminales —implementado en Francia en 1882—era parte del sistema de filiación antropométrica ideado por Alphonse Bertillon, “un oscuro funcionario de la policía de París, que provenía de una familia de prominentes científicos” (García Ferrari, 2007:105).

Los dibujos de criminales de Malharro, presentan las mismas características que las fotografías de fichaje, se muestran de frente o de perfil, indefectiblemente, “mirando a la cámara”; con un gesto adusto; incluyendo el busto y el rostro; y sin elemento alguno que constituya un fondo. 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. Cabe señalar, que el “bertillonage”—como se dio a conocer el método de Bertillon— se aplicó en la Argentina a partir de 1889 (Szir, 2009) por lo que es de suponer que los dibujantes habían asimilado sus formas. Es notable como los retratos dibujados de los criminales difieren de los 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 elevado, al igual que la mirada, 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 su condición social.

La construcción del retrato comercial o artístico también estaba fuertemente codificada. Las poses, el mobiliario, los trajes, estaban destinados a representar lo que el retratado deseaba ser o mostrar de sí mismo. Los estudios fotográficos disponían una “puesta en escena” para crear la ilusión del retrato “burgués”. Pero, en este caso, era la demanda del fotografiado la que debía quedar satisfecha, quien entablaba una relación con el fotógrafo, muy diferente a la de los retratados del fichaje policial, donde el sospechoso tenía una intervención extraordinariamente limitada de la imagen de sí mismo, donde la “puesta en escena” le era ajena y su cuerpo debía prestarse dócilmente al escrutinio de la cámara (García Ferrari, 2007).

El bertillonage, requería junto a las fotografías, unas fichas donde 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, 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 que 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 (en Velázquez Delgado y Christiansen, 2015).

Al observar la ilustración de Caserio (imagen 5) y compararla con la fotografía enviada por los corresponsales en Europa (imagen 6), percibimos 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 lombrosiano, que asociaba la peligrosidad del sujeto con su aspecto físico. El dibujo exhibe una versión de Caserio con la nariz aquilina, levemente torcida, y la angulosidad de la cara exacerbada, los pómulos y orejas largos, los labios delgados, los ojos oscuros, al igual que el pelo rizado. Al respecto Ojeda (2016) hace notar, como desaparecen los rasgos lombrosianos en las fotografías originales. 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). Lila Caimari (2004) sostiene:

[...] la antropología criminal tuvo un peso en la representación del delincuente que fue mucho mayor y más duradero en los diarios que en la universidad o en la prisión [...]. Este destino mediático parece vinculado a la potente afinidad de la antropología criminal con el medio gráfico: los dibujos y fotografías de rostros en el papel impreso podían sugerir etiologías criminales con una inmediatez e intensidad jamás igualadas por las hipótesis multicausales que corrían mejor suerte en el mundo de los especialistas (p. 190-191).

En el dibujo de Malharro además del rostro, 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. Este nivel de información correspondía a las consideraciones clasistas a las que eran propensas estas crónicas, que solían asociar la criminalidad con 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, con 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 de la 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 la que lo humaniza, y al mismo tiempo, pluraliza los sentidos de la imagen. Este era un valor, sin duda que le aportaba el hecho de ser tratado por un medio como el dibujo que, por no ser mecánico, admitía que se “filtrara” la subjetividad del artista con menores limitaciones que en la fotografía que estaba supeditada a las posibilidades técnicas de la cámara. 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 caracterización que hace el texto: “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 este 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” (*La Nación*, 1894).



Imagen 5: Sante Caserio, dibujo de M. Malharro. Publicado en *La Nación*, 22 de julio de 1894.



Imagen 6: SanteCaserio, fotografía original, en la cual se basa el retrato que realiza Malharro.²

Las mujeres que matan

Con este título, el 6 de agosto de 1894, *La Nación* publica un artículo, que ocupa tres columnas centrales de las ocho de la página, organizado en siete segmentos. En el primero de ellos, se narra el crimen cometido por Elena Parsons, “que solo cuenta con 18 años de edad” (*La Nación*, 1894), quien asesinó a Ángel Petraglia Botti, disparándole dos veces con una “pistola de dos tiros, de 12 milímetros” (*La Nación*, 1894). En este relato, ante el primer sargento en llegar a la escena del crimen, Parsons declara: “Yo le he muerto”.

“Deseando oír de sus propios labios una relación de lo ocurrido” *La Nación* logra una primera entrevista con la acusada—que ocupa el tercer segmento de la noticia—quien dice haber actuado movida por “la firme resolución de vengar la ofensa de Petraglia”. Según Elena Parsons, tras haber rechazado las invitaciones a citas y los “galanteos” de Petraglia Botti, éste, “despechado y comprendiendo que no lograría su propósito”, envió notas remitidas a Carlos Parsons— padre de Elena—que contenían calumnias e injurias contra ella. Cuando le preguntan cómo había acontecido el crimen, relata: “Eran más de las 2:30 de la mañana cuando llegó Petraglia [...] lo reconocí y 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). En la segunda entrevista -último fragmento del artículo- Parsons agrega: “Estaba tan tranquila como ahora; para mí nada ha pasado. Lo he muerto a Petraglia, como hubiera muerto un

²Autor desconocido, [Fotografía]. Recuperado de Ojeda, *La incorporación sistemática de la imagen visual a la prensa diaria argentina. El caso paradigmático del diario La Nación entre 1894 y 1904.*

muñeco”(La Nación, 1894). Estas declaraciones cargan de contenido al dibujo esquemático cercano a un boceto, firmado por Malharro (imagen 7) incluido hacia el final del texto, que aclara oportunamente: “es un simple croquis hecho por nuestro dibujante” que “no ha sido tomado de fotografía”. Este retrato no describe la fisonomía de Parsons, pero apela a la imaginación del lector, quien encuentra un anclaje en la descripción que hace el escritor anónimo: “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).

Los retratos, por definición presentan las individualidades propias de cualquier rostro, e incluidos en un texto, actúan asimismo en su relación con el discurso añadiendo información al mensaje y pluralizando los sentidos (Szir, 2009). En el caso de este dibujo esquemático de Malharro, el lector recibe la imagen de una cara “genérica”, indefinida, pero al mismo tiempo, ha sido informado por el texto sobre la edad, la apariencia y la reacción emocional —o falta de ella— de la acusada. De este modo, la carencia de descripciones o detalles que muestren las individualidades del rostro de Parsons, deja un vacío—susceptible de ser completado por la subjetividad del receptor— que paradójicamente potencia esa pluralidad de sentidos de la imagen en ese diálogo con la información textual.

El diario presenta a este dibujo como “su retrato”, direccionando la lectura del receptor que lo asume como tal. No es la representación de la cara de Parsons, pero es la representación de una cara, y por lo tanto cumple con el propósito de sumar otro registro de información, el visual. Su valor en el contexto de la noticia parece residir en el mero hecho de ser una imagen, lo cual evidencia la confianza que el diarismo del siglo XIX le otorgó al paradigma de lo visible, ya la experiencia visual (Szir, 2009).

Al día siguiente, el 7 de agosto, bajo el titular “La Srta. Elena Parsons. El estado de su proceso”, La Nación publica un nuevo artículo sobre el tema, incluyendo otro dibujo firmado por Malharro y Coll (imagen 8), que ocupa una columna de la página. Durante varias semanas el diario destina espacio al seguimiento de la noticia, se puede inferir que esto responde a satisfacer el apetito de los lectores ávidos de conocer el destino de Parsons, cuyo caso había causado conmoción en la opinión pública. En todas las publicaciones el foco está orientado a despertar la perplejidad ante “el estado de ánimo de Parsons [...] que se encuentra aparentemente tranquila sin que la preocupe el recuerdo del sangriento suceso” (La Nación, 1894). También, se conjeturan explicaciones que justifiquen su comportamiento que no se corresponde con el aspecto que según el imaginario de la época, debía tener un criminal: “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). Los dos niveles de información —el textual y el visual— denotan esta incongruencia entre apariencia y conducta; el retrato que hace Malharro de Parsons, no tensa o contradice—como sucede en el caso de Caserio— la descripción textual que se hace de ella: “Nada hay en la faz que no sea simpático, y nada denota en ella siquiera una carácter enérgico o exaltado, como lo da a suponer la acción extrema cometida” (La Nación, 1894). Este dibujo lineal con algunos grafismos, la muestra con rasgos

pequeños –nariz, boca y orejas–, ante la imposibilidad técnica de incorporar color, le da al pelo un tratamiento de valores de gris para traducir cierta claridad; el contorno de la cara está definido por líneas curvas, en todo el retrato hay un predominio de éstas, nada resulta anguloso. Esta sensación se acentúa con la descripción de la ropa, que tiene tanto protagonismo como la cara, ocupando igual–o más– cantidad de espacio; en la gestualidad y la atención a los detalles que dedica el artista a los pliegues o volados de lo que parece ser un vestido, hay una clara intención ornamental. El texto agrega: “es esbelta y viste con cierta elegancia”. Claramente, la intención de Malharro, es reforzar esa “desconcertante” falta de correspondencia entre su aspecto y su delito. En la misma dirección el texto destina un párrafo a ratificar la fidelidad del dibujo e informar al lector sobre las condiciones de producción de la imagen: “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).

Hay otra característica significativa en este retrato: el de la pose que asume la acusada. Los dibujos de delincuentes en la prensa diaria –como ya hemos mencionado– solían reproducir las convenciones de las fotografías policiales, que mostraban al acusado de frente mirando a cámara, o de perfil. Sin embargo, Malharro exhibe a Parsons en tres cuartos de perfil, con la mirada elevada, que no parece estar fijada en nada, ni en nadie, es decir más cercana a la manera –a la que hicimos referencia en el caso anterior– de los personajes ilustres; esto puede deberse a que lo realizó del natural, –según dice el artículo– sin el condicionante de la fotografía de fichaje. De cualquier modo, es evidente que a través de la manera en que trata estos detalles –los rasgos, la ropa, la pose– la excluye de la tipología criminal o intenta mostrar su singularidad. Esto puede entenderse como el “correlato” visual del tratamiento divergente que los medios, la etiología, el sistema penal y el Estado, daban a la criminalidad femenina, que lo entendían como una excepción. “Lejos de ser temidas, las mujeres eran consideradas transgresoras ocasionales, víctimas de su debilidad moral, a su vez resultado de su irracionalidad y falta de inteligencia” (Caimari, 2007: 432).

La escasa importancia que se le daba al crimen femenino, siguiendo este ideario, se traducía a una falta de estructura estatal que respondiese ante situaciones en que las acusadas fueran mujeres. El primer artículo publicado por *La Nación*, da cuenta de ello, al detallar que luego de ser detenida “La señorita Parsons se halla instalada en la biblioteca del departamento de policía, si no cómoda, por lo menos decentemente” (*La Nación*, 1894).

A diferencia de la delincuencia masculina, que requería toda una batería de especialistas y estudios técnicos, la criminalidad femenina era un problema fundamentalmente moral, que podía ser combatido con los viejos recursos de la religión (Caimari, 2007: 432).

Bajo esta concepción, que entendía al crimen femenino como un “problema moral” o una “exaltación accidental vivísima” –como dice el artículo–, y en un gesto de desinterés de su parte, el Estado delegó –desde 1890– el sistema carcelario femenino a las congregaciones religiosas, que intentaban con recursos e infraestructura escasos, la

rehabilitación de las encarceladas siguiendo valores cristianos y actividades como: confesiones, catecismo y ejercicios espirituales (Caimari, 2007). En el caso de Parsons, el diario dice: “El lugar elegido para la reclusión de la procesada ha sido el colegio francés de las hermanas de San José y Misioneras del corazón de Jesús” (*La Nación*, 1894).

Desde su introducción, el caso de Parsons estaba destinado a generar un impacto en el público: *La Nación* lo presenta bajo el título “Las mujeres que matan”, la inclusión del género de la acusada en la introducción de la noticia, está dirigida a la fantasía del lector, prometiéndole el relato de un crimen “raro”. Además, la describe desde el comienzo como una “bonita niña”, es decir su edad, aspecto y especialmente su género, la hacían un personaje excepcional, inmejorable para ocupar las páginas de la sección “policiales”.

Las imágenes de Parsons y de Caserio, son representativas de un hecho que hemos podido cotejar en nuestro relevamiento, casi la totalidad de los retratos comisionados a Malharro por *La Nación* durante 1894, representan dos tipos de personajes: los ilustres y los criminales, mostrando el tratamiento diferencial que hemos descrito. Szir (2009) afirma que “Las celebridades y los delincuentes parecían ser, en el siglo XIX, los principales objetos del retrato público, ilustrado o fotografiado, y particularmente este último contribuyó a establecer jerarquías morales y sociales con fines honoríficos o represivos” (p.20); es decir, los retratos de los criminales conformaban el “reverso” de las figuras modélicas, pero su inclusión en el diario, como así también de escenas que ilustran “dramas de sangre” –como es el caso de los dibujos del “Crimen de la calle 25”–, cumplían además, con un objetivo más concreto: atraer la atención de los consumidores y oportunamente ampliar su cantidad.

Las piezas editoriales que hemos expuesto, forman parte del cuerpo de publicaciones que precursoramente anticiparon a la prensa amarilla que se consolidará más adelante, –ya en el siglo XX–, creando el modo moderno de golpear, gráficamente, en el plexo de las lecturas secretas, estimulando la ya comunicación masiva, que se fue concretando, a través de un cierto modo de titular y de contar (Steimberg, 1987). En esta novedosa dinámica periodística, los editores de fin de siglo XIX 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 pluralizando los sentidos del mensaje a partir de esa relación que se da en las dos direcciones: “[...] la imagen atraviesa los textos y los cambia; atravesados por ella, los textos la transforman” (Marín, 2009: 146). En las noticias a las que nos hemos referido, es evidente que el contexto discursivo de las imágenes –de Caserio y de Parsons, por ejemplo– determina la percepción de éstas, pero al mismo tiempo, la comunicación no verbal que suponen los dibujos, agrega o modifica la comprensión del contenido textual.



Imagen 7: Elena Parsons, dibujo de M. Malharro. Publicado en *La Nación*, 6 de agosto de 1894.



Imagen 8: Elena Parsons, dibujo de M. Malharro. Publicado en *La Nación*, 7 de agosto de 1894.

A modo de conclusión: Malharro, autor

Los textos e ilustraciones que hemos abordado son el producto de una prensa periódica que consolidaba su industrialización, con la consecuente subordinación a las reglas de mercado en sus modos de producción, circulación y consumo (Ojeda, 2016).

Estas nuevas circunstancias, se tradujeron en la cotidianeidad del diario, en formas de integrar publicidad y noticias en un mismo diseño de página; heterogeneidad de contenidos, dejando atrás la primacía de lo faccional –que había dominado el diarismo de la década de 1880–; exhibición de todas las innovaciones que la técnica permitía, y la necesidad de un cuerpo de dibujantes, grabadores, y escritores, capaces de solventar el trabajo cotidiano con calidad y cantidad suficiente. Estos actores, emprendieron un proceso de profesionalización, atravesados por la complejidad que implicaba la redefinición de sus oficios. Los que pertenecían a las técnicas gráficas, se encaminaron hacia la optimización y expansión –ilustradores, como H. Stein o Cao, y talleres como Kraft, entre otros–, dispuestos a satisfacer la creciente demanda de sus servicios. Algunos talleres se transformaron en firmas "multigráficas" que concentraban diferentes secciones de elaboración tipográfica y de imágenes; mano de obra y capital (Bil, 2018). Del mismo modo, los escritores inauguraron una nueva actividad: la del "reporter" o periodista profesional. Ante estas nuevas condiciones de producción, dibujantes, grabadores y escritores, asumieron distintas posiciones. Muchos de ellos –como Malharro– provenían de las nuevas clases medias, sin un capital simbólico –o efectivo– garantizado por filiación oligarca y defendían la alternativa de participar de una actividad comercial y la profesionalización de ésta, enfrentándose al antiguo modelo del diarismo más reaccionario, que hasta la década de 1880, manejaba una concepción civil de la literatura y el arte (Ramos, 2009), pero al mismo tiempo, deseaban distanciarse de lo que veían como una consecuencia negativa de la profesionalización: la mercantilización de éstos.

Esta posición "profesionalista" responde a un doble frente de lucha: por un lado, se distancia del escritor estrictamente mercantil del periódico, pero a la vez reconoce en el mercado, no sólo un medio de subsistencia, sino la posibilidad de fundar un nuevo lugar de enunciación y de adquirir cierta "legitimidad" intelectual insubordinada a los aparatos exclusivos, tradicionales, de la república de las letras (Ramos, 2009: 172).

Ramos (2009), problematiza sobre la situación de los escritores, y ubica en esta "posición profesionalista", a personajes tan emblemáticos como Martí y Darío –ambos colaboradores de *La Nación*–, sin embargo, la situación de Malharro es análoga, tal vez, más próxima a la de ellos, que a la de muchos de sus colegas dibujantes. Sus producciones se dan en la tensión entre el deseo de desarrollar una obra autónoma, "expresión de una subjetividad" poética o artística, y la necesidad de depender de su trabajo en los periódicos, ante una escasez de público, instituciones-emergentes-, y políticas proteccionistas que le permitieran su subsistencia. "Es difícil hablar en la Hispanoamérica de fines del siglo XIX de un público lector establecido con hábitos, preferencias y rechazos claramente reconocibles" (Molloy, 1979: 454) esta afirmación puede trasponerse al ámbito de las "bellas artes".

Buscando formas que conciliaran necesidad y deseo, estos escritores y artistas, encontraron en la crónica la posibilidad de contar con el soporte -y el público- del diario, y al mismo tiempo, un vehículo para el “yo” enunciante; este género periodístico de autor, les permitía elaborar información “objetiva” y desarrollar un estilo, una manera propia. Entablaron de este modo, una relación ambigua con los medios gráficos, que significaban para ellos, tanto la sujeción y el condicionamiento, como la conveniencia de contar con una plataforma para la exploración y manifestación de sus individualidades. En el caso de Malharro, periódicos y revistas funcionaron como espacio de enunciación a través de sus dibujos, pero también de sus concepciones artísticas y pedagógicas, mediante la crítica. Ramos (2009) sostiene que “en oposición al periódico, en el periódico, el sujeto literario [y artístico] se autoconsolida, precisamente al confrontar las zonas “antiestéticas” del periodismo y la “cultura de masas” (p.179); es decir, el periódico es, en principio, uno de los caminos para la autonomía artística.

Hemos hablado de la construcción de la figura de Malharro, como “héroe de la modernidad y víctima de la incompreensión”, a través de las críticas de sus contemporáneos. Molloy (1979) dice de Darío: “recoge el tópico del poeta aislado, incomprendido [...] y lo adapta claramente a su persona y a su público propios” (p.451). De igual modo, este tópico es asumido por Malharro, que exhibe “su conflictividad” en sus textos críticos, como recurso para transitar esas zonas “antiestéticas” del periodismo, investido de un aura que lo acerque al modelo de artista romántico y lo distancie del mero trabajador de los medios gráficos.

En el contexto de la cultura finisecular local, la escisión jerárquica entre la “alta literatura” y la meramente periodística, era marcada, de igual modo, que entre la “artes elevadas” –como la pintura o la escultura– y las “artes aplicadas”, utilitarias. La valoración de Pagano (1944) sobre el trabajo de Malharro como dibujante de hechos policiales para *La Nación* puede leerse como un testimonio de ello:

Vive; y ya es eso algo, pues logra vivir merced a sus dibujos. Dibuja [respondiendo a distintos pedidos]. Y algo peor aún: dibuja litografías destinadas a “reconstruir” las cotidianas truculencias policiales. [...] Era una forma de seguridad vital. Sí, pero ¿y la pintura? (p.185-186).

Ese escaso valor y prestigio que se les concedía a estas piezas y a quienes las hacían, los desalentaba a reconocer la autoría, hacerlo, significaba más bien una desventaja para aquellos, –como Malharro– en busca de reconocimiento dentro del campo de las “artes mayores”, y no sólo en relación con los medios gráficos (Moguelar, 2015). Habitualmente, los dibujantes que trabajaban para los periódicos, no firmaban sus producciones, o en el mejor de los casos, se ocultaban tras un seudónimo. En este escenario, la presencia de la firma de Malharro en sus dibujos adquiere un valor significativo, al firmarlas, asume esa tensión entre la autonomía y el “encargo”, y al mismo tiempo toma posición respecto a esa escisión jerárquica. Se puede pensar, que la firma en estos dibujos que reconstruyen las “cotidianas truculencias policiales”, es una manifestación más, –tal vez intuitiva– de su anti-academicismo.

La pintura nacional del siglo XIX se desarrolló en la paradoja, de no contar con la solidez de una academia—a la manera europea—y al mismo tiempo, tener una noción “academizante” del arte.

[La academia en Argentina], fue un fenómeno tardío respecto de otras naciones americanas, y su cristalización tuvo que sortear enormes dificultades en las casi tres décadas que transcurrieron desde la creación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1876 hasta la nacionalización de la Academia en 1905. La postergación e inestabilidad en lo que a la consolidación del sistema respecta —premios, becas, salones—, signaron a una vida académica cuyo predominio real fue limitado en el tiempo (Gutiérrez Viñuales, 2005:112).

Sin la larga historia de las academias europeas, —que incluía, hacia el siglo XIX, como hemos dicho, la desarticulación de su hegemonía a través de grupos de artistas y movimientos disidentes—, el ámbito de las “bellas artes” local, conservaba, sin embargo, la herencia —acaso distorsionada—de las concepciones jerárquicas de ésta. El anti-academicismo de Malharro se evidencia en toda su obra, y se explicita en muchos de sus escritos. Los recuerdos de la educación recibida en la Escuela Estímulo de Bellas Artes, evidencian que asumió esa actitud tempranamente:

Los estudios de “Venus”, “Apolo”, “Discóbolo”, “Fauno”, “Gladiador”, etc. se repetían agotando el caudal de buena voluntad de muchos de nosotros [...] que al fin considerábamos todo eso con la perfecta indiferencia y el desgano propio a todo aquello que descontamos como contrario a nuestras simpatías, sentimientos e ideales [...] todo eso era contrario a las manifestaciones de la vida (Malharro, 1909: 8-9).

En otro pasaje de sus reflexiones, se lee: “[...] como artista, como amante del progreso en cualquiera parte que él se manifieste, creo injusta, y perjudicial a la cultura de este ambiente, supremacías que no tienen más valor que el artificio con que se las viste” (Malharro en Malosetti Costa, 2008:19). Entre estas declaraciones categóricas, no hemos encontrado, sin embargo, ninguna, que explicita una valoración de los artistas que colaboraban con los medios gráficos, exceptuando el pequeño pasaje de la carta a Schiaffino, —que ya hemos citado—en la cual manifiesta con agrado y perplejidad, enterarse en su viaje a Francia, que allí “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”(Malharro, en Malosetti Costa, 2008: 242). Hemos mencionado, lo decisiva que fue su estadía en Europa —que se extendió desde 1895 a 1901— en su trayectoria, pero debemos recordar que las producciones que hemos abordado —que ya firmaba— son anteriores a su partida, contemporáneas a su participación en el segundo salón anual que organizó El Ateneo en 1894, en el que presentó una marina, obteniendo una recepción positiva, y recibiendo incluso críticas, como la elogiosa que publicó *La Nación*, en la que se puede leer: “Esta marina figurará dignamente en el salón, en que hay muy pocos cuadros de ese género”(La Nación, 1894 en Canakis:21). Si el ámbito de las “bellas artes”, denostaba la participación de los artistas en los periódicos, inversamente, los editores de éstos, la estimaban. La firma de Malharro que comenzaba a ser reconocido como pintor, prestigiaba al diario, que a su vez abonaba el reconocimiento del artista a través de la publicación de estas críticas

elogiosas. Es significativo, en las piezas que hemos expuesto, que el o los escritores no se mencionan, sin embargo, la figura de Malharro aparece a través de descripciones de su labor y de apreciaciones, como: “el dibujo que por sí solo demuestra su excelencia” o “el lápiz del distinguido artista Sr. Malharro”. El diario aprecia la presencia de un autor, alguien capaz de ser eficaz en la tarea que se le ha comisionado, pero que, al mismo tiempo, manifieste una singularidad. Esta estimación refleja “[...] 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, 2013:1)”.

En 1852 Töpffer (en Cuarterolo, 2017) escribe:

Aunque la máquina de Daguerre fuera perfeccionada al punto de reproducir imágenes en colores de objetos inmóviles y también en movimiento, no se acercará ni un solo paso al arte, porque siempre, necesariamente, y de forma creciente, ella aportará identidad en lugar de semejanza, la imagen de lo visible en lugar del signo de lo invisible, la materia por y para la materia en lugar de la materia por y para el espíritu (p 157).

En este fin de siglo XIX, que se encaminaba hacia la progresiva “extinción” del dibujo, desplazado por la fotografía, ésta, representaba para muchos la más evidente manifestación de verosimilitud, cuya verdad no podía ser adulterada (Szir, 2009), pero que, sin embargo, solo era capaz de aportar una representación exacta y vacía de lo que captaba la lente, mientras que el dibujo, trascendía la mera imagen del encuadre y se dirigía hacia las más íntimas lecturas del espectador.

Malharro no intenta ser veraz a partir de un dibujo mimético que reproduzca a través de una “anatomía académica” los rasgos de transgresores o agredidos. Si no que, opta por traducir mediante recursos como la gestualidad de la línea, las distorsiones, la relación entre cuerpos y objetos, el aspecto emocional de la imagen, potenciando la pluralidad de sentidos de ésta. Malharro, el “paisajista impresionista”, aborda en los casos que hemos expuesto, el retrato y la figura humana. En la naturaleza, dice, “había encontrado mis primeras y más profundas emociones estéticas” (Malharro, en Canakis, 2006), se puede pensar, que las encontrara también, en las sábanas de la desafortunada Millares, en la expresión angustiada del anarquista magnicida, en los pliegues del vestido de Parsons, o precisamente al confrontar con ellos.

Bibliografía

Baldassarre, María Isabel (2009): “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (eds.), *Impresiones porteñas, Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires, pp. 47-80.

Bil, Damián Andrés (2018): “Transformaciones en la industria y luchas de los obreros gráficos en Buenos Aires (1878-1940)”, en Fabio Eduardo Ares, *En torno a la Imprenta de Buenos Aires: 1780-1940*, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, pp. 247-276.

Bonelli Zapata, Ana (2017): “Imagen impresa y ciudad, Buenos Aires (1890-1910)”, *In Mediaciones*, N°2, Vol. 13, pp. 99-127.

Broquetas, Magdalena; Bruno, Mauricio (2011): “La fotografía al servicio de la vigilancia y el control social. 1870-1925”, en Magdalena Broquetas (comp.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales (1840-1930)*”, Centro de Fotografía Intendencia de Montevideo, Montevideo, pp. 182-195.

Broquetas, Magdalena (2011): “Fotografía e información. Las imágenes como modelo, ilustración y documento. 1840-1919” en Magdalena Broquetas (comp.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales (1840-1930)*”, Centro de Fotografía Intendencia de Montevideo, Montevideo, pp. 145-176.

Caimari, Lila (2015): “El mundo al instante. Noticias y temporalidades en la era del cable submarino (1860-1900)”, *Redes*, N° 21, Vol. 40, pp. 125-146.

Caimari, Lila (2007): “Entre la celda y el hogar. Dilemas estatales del castigo femenino”, *Nueva Doctrina Penal 2007/B*, Editores del Puerto, Buenos Aires, pp. 427-450.

Caimari, Lila (2004): *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Canakis, Ana (2006): “Malharro, un innovador”, *Catálogo Exposición Malharro*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, pp. 13-51.

Cuarterolo, Andrea (2017): “Entre caras y caretas: caricatura y fotografía en los inicios de la prensa ilustrada argentina”, *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, N° 44, Vol. 47, pp.155-177.

García, Ferrari (2009): “Saber policial. Galerías de ladrones en Buenos Aires, 1880-1887”, en Geraldine Rogers, *La galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*, 1ª ed., Universidad Nacional de La Plata, La Plata, pp. 7-18.

García, Ferrari (2007): “Una marca peor que el fuego”, en Lila Caimari (comp.), *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pp. 99-135.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2005): “Arte y vida académica en la Argentina. Vicisitudes de una experiencia tardía”, *Tiempos de América*, N° 11, pp. 105-113.

La Nación (Buenos Aires, 1894): Colección disponible en la Biblioteca Nacional Argentina y en la Academia Nacional de la Historia.

La Prensa (Buenos Aires, 1894): Colección disponible en la Biblioteca Nacional Argentina y en la Academia Nacional de la Historia.

Malharro, Martín (2008): “Carta a Eduardo Schiaffino del 14 de noviembre de 1895 desde París”, transcripta en Laura Malosetti Costa, *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880 – 1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 242-243.

Malharro, Martín (1910): “Concepto del dibujo. En la enseñanza secundaria”, *Athinae*, N° 23, año III, pp. 29.

Malharro, Martín (1909): “Del pasado. Páginas de un libro inédito. La Academia”, *Revista Athinae*, N° 15 y 16, pp. 8-9.

Malosetti Costa, Laura (2008): “Estilo y política en Martín Malharro”, *Separata*, Rosario, Año VIII, N° 13, pp. 1-19.

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

Malosetti Costa, Laura (2003): “Sin pan y sin trabajo: Un cuadro de familia y miseria en el Buenos Aires de 1890”, en Scarlett O'Phelan Godoy, Fanni Muñoz Cabrejo, Gabriel Ramón Joffré et Mónica (eds.), *Familia y vida cotidiana en América Latina, siglos XVIII-XX*, Institut français d'études andines, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

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, pp. 162-216.

Marín, Louis (2009): “Poder, representación, imagen”, *Prismas Revista de Historia Intelectual*, N°13, Vol. 2), pp. 135-153.

Moguelar, Lorena (2015): “Pintores, ilustradores y caricaturistas. El arte como profesión en Rosario a comienzos del siglo XX”, *Caiana*, N°6, pp. 119-132.

Molloy, Silvia (1979): “Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío”, *Revista Iberoamericana*, Núm. 108-109, Vol. XLV, pp. 444-457.

Muñoz, Miguel Ángel (1997): “De pinceles y bigotes. La pintura de Martín Malharro y la crítica de su época”, *Arte y recepción, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. CAIA, Buenos Aires, pp. 21-29.

Muñoz, Miguel Ángel (1995): “El “arte nacional”: un modelo para armar”, *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, pp. 166-177.

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, Facultad de periodismo y comunicación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Pagano, José León (1944): *Historia del arte argentino: desde los aborígenes hasta el momento actual*, Buenos Aires, L'Amateur, pp. 185-186.

Ramos, Julio (2009): *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Fundación Editorial el perro y la rana, Venezuela.

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

Szir, Sandra (2017): “Imágenes y tecnologías entre Europa y la Argentina. Migraciones y apropiaciones de la prensa en el siglo XIX”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (en línea), 2017. Consultado (28 de noviembre de 2019). Disponible en <http://journals.openedition.org/nuevomundo/70851>.

Szir, Sandra (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, Sandra (2013): “Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica de Buenos Aires (1850-1910)”, *Caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N° 3, pp. 1-16.

Szir, Sandra (2009): “Modalidades gráficas de regulación social. Los aspectos visuales de la Galería de ladrones de la Capital,” en Geraldine Rogers, *La galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*, 1ª ed., Universidad Nacional de La Plata, La Plata, pp. 18-29.

Velázquez Delgado, Graciela y Christiansen, María (2015): “Tras las huellas de la peligrosidad: la teoría criminológica de Cesare Lombroso en el siglo XIX”, en *La Razón Histórica*, N°29, pp. 231-253.

Welti, María Elisa (2011): “Martín Malharro y la Enseñanza del Dibujo en la Escuela Primaria Argentina (1904 -1909)”, ponencia presentada en *VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, Facultad de Bellas Artes, La Plata.

Yanes Mesa, Rafael (2006): “La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación”, *Espéculo. Revista De Estudios Literarios, Universidad Complutense de Madrid*, N° 32.