

Si oyeres los acordes de mi lira,
Ellos llevan mi fé, mi admiracion !!

JOSE LUIS ALA

Febrero de 1884.

La confianza visual:

imagen fotográfica en la prensa
colombiana, 1830 – 1914

ANUNCIOS

UN RETRATO.

En la Fotografía de Raisin se están sacando
trecientas copias del de Julian Padilla, con
el objeto de venderse, cada una de estas á dies
centavos.

Julian Padilla es ratero de profesion. Tiene
la habilidad de cambiarse el nombre cada vez
que hace una estafa.

Pueden dar razon de él los Señores Francisco
S. Glen, José M^a Sojo, Ezequiel Borrero, Ma-
nuela de Montaña, Epifanio Jiménez, David
Sálas, Srita Catalina Porratti, Raquel de Heil-
bron. Mercédes Elves, J. F. Holloman & C^a
en las panaderias de "El Dorado" y "Fran-
cesa", Manuel Antouion Bernal & &.

Tengase mucho cuidado. y precausion com-
prese un retrato.

De orden del Señor. Alcalde
El Secretario,

JUAN N. TONCICH.

ZENAIDA OSORIO

Botica del Dr. J. Fuenmayor

Este establecimiento renueva cons-
tantemente su surtido de Drogas, me-

Directora Dra. Amparo Moreno Sardá

Tesis de Doctorado en Comunicación y Periodismo

Departamento de Periodismo

y Ciencias de la Comunicación

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Barcelona, septiembre de 2015

**La confianza visual: imagen
fotográfica en la prensa
colombiana, 1830 – 1914.**

ZENAIDA OSORIO

**La confianza visual: imagen
fotográfica en la prensa
colombiana, 1830 – 1914.**

Directora
Dra. Amparo Moreno Sardá

Tesis de Doctorado en Comunicación y Periodismo
Departamento de Periodismo y Ciencias
de la Comunicación
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA
Barcelona, septiembre de 2015

Resumen / La confianza visual: imagen fotográfica en la prensa colombiana, 1830 – 1914.

Los periódicos, aunque menos estudiados que otros dispositivos de exhibición visual como el fotolibro o las exposiciones universales, fueron el dispositivo decisivo para la configuración, divulgación y consolidación de la imagen fotográfica durante el siglo XIX en distintos países del mundo. La investigación describe y ofrece prueba documental de la diversidad formal con la que la información fotográfica estuvo presente en las publicaciones periódicas y propone una tipología de la puesta en página de las imágenes en estas publicaciones.

Metodológicamente el estudio se centra en los periódicos publicados en Colombia entre 1830 y 1914 y da prioridad a las estrategias de investigación visual provenientes del campo de las artes y del diseño para la exploración de las fuentes primarias consultadas. A lo largo de todos los capítulos se cuestiona el modo reiterado con que se asumen los criterios de delimitación espacio temporal, exhaustividad y pertinencia en la investigación académica.

Palabras clave:

Fotografía en Colombia, Investigación visual, Imagen fotográfica, Periodismo, Cultura Impresa, Siglo XIX.

Abstract / Visual trust: photographic image in Colombian press, 1830-1914.

Despite being less frequently studied than other devices for visual display, such as the photo-book or the World fairs, newspapers were the decisive device in configuring, divulging and consolidating the photographic image during the 19th century in many countries across the world. This work describes and provides documental evidence of the formal diversity with which photographic information appeared in periodical publications; it also proposes a classification of the layout of the images in these publications.

In terms of method, the work focuses on the newspapers published between 1840 and 1914 in Colombia, and prioritizes visual research strategies for exploring the primary sources consulted, and/or tracing relations with contemporary information. Throughout every chapter, I question the recurring way in which the criteria for determining the limits of the temporal space, the comprehensiveness and pertinence of academic research are assumed.

Keywords:

Photography in Colombia, visual research, photographic image, journalism, print culture, 19th century.

Agradecimientos

A la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y a mi directora, la Dra. Amparo Moreno Sardá.

Guillermo Páramo
Boris Kossoy
Rebecca Mutell y Martí Llorens
Megan y Rick Prelinger

A las bibliotecas y centros de documentación que entendieron mi interés en consultar los impresos directamente y usar los modos de visualización sugeridos.

- › BIBLIOTECAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
- › BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA, HEMEROTECA MANUEL DEL SOCORRO RODRÍGUEZ, BOGOTÁ
- › SALA DE PRENSA DE LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, MEDELLÍN
- › BIBLIOTECA PÚBLICA PILOTO, MEDELLÍN
- › BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO, HEMEROTECA LUIS LÓPEZ DE MESA Y SALA DE LIBROS RAROS Y MANUSCRITOS, BOGOTÁ
- › BIBLIOTECA NACIONAL DE BRASIL, COLECCIÓN DOÑA TERESA CRISTINA MARIA, SAO PAULO
- › MUSEO PAULISTA, UNIVERSIDAD DE SAO PAULO, SAO PAULO
- › MUSEO DE LA CIUDAD DE SAO PAULO, COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA, SAO PAULO
- › ACERVO DE LITERATURA DE CORDEL, BIBLIOTECA MUNICIPAL BELMONTE, SAO PAULO
- › ARCHIVOS PRELINGER, SAN FRANCISCO, C.A.
- › NEW YORK PUBLIC LIBRARY, GEORGE ARENTS COLLECTION, NEW YORK
- › SCHOMBURG CENTER FOR RESEARCH IN BLACK CULTURE, NEW YORK
- › FACTORÍA HELIOGRÁFICA, BARCELONA
- › FUNDACIÓ FOTO COLECTANIA, BARCELONA
- › BIBLIOTECA DE CATALUNYA, BARCELONA

Al primer grupo de fotógrafas y diseñadoras que me apoyó con las reproducciones iniciales a través de fotografías, fotocopias e impresiones, y con apuntes visuales y dibujos manuales: Sandra Peña, Bibiana Peña, Martha I. Gómez, Sandra Suárez.

Al grupo que me acompañó en un segundo momento para completar la información y mejorar las copias en formatos digitales, corregir los registros iniciales, hacer los montajes para visualizar la información, diagramar presentaciones, elaborar el registro visual de los recorridos de navegación en línea, organizar la bibliografía y diseñar el documento final: Marcela García, Omar Delgado, Carolina Arciniegas, Alejandro Sepúlveda, John A. Diez, Ángela Morales y Ana P. Santander.

A María V. Aranda, Magola Delgado y Cristina Umaña por asumir el respaldo legal en la financiación que me otorgó la Universidad Nacional de Colombia y hacerse responsables incondicionalmente de los trámites y demás requerimientos logísticos durante mi estancia de investigación.

Contenido

1. Introducción	13	1.1. Tema y objeto de estudio
	19	1.2. Formulación de las hipótesis
	21	1.3. Objetivos
	22	1.4. Justificación de la investigación
<hr/>		
2. Marco Teórico: bases Teóricas y Definición de conceptos	26	2.1. La noción de confianza visual y el registro del mundo visible e invisible
	42	2.2. La confianza institucional en las imágenes como una práctica común en el siglo XIX
	47	2.3. Periodicidad y repetición
	50	2.4. La fotografía en papeles periódicos
<hr/>		
3. Marco Metodológico	51	3.1. Antecedentes
	54	3.2. Descripción del proceso
<hr/>		
4. Anunciar la fotografía: la marca registrada		<i>Dedicado a describir y documentar la presencia de la fotografía tal y como se registró en publicaciones periódicas colombianas publicadas, entre 1830-1914.</i>
	60	4.1. Anunciar y hacerlo en papeles periódicos
	81	4.2. La fotografía vista a través de los cuentos, la poesía, los sonetos y otras inserciones
<hr/>		
5. Un lugar para la imagen en la página del periódico (y en la ciudad)		<i>Dedicado a elaborar la tipología de la puesta en página de las imágenes en las publicaciones entre 1830 – 1914.</i>
	117	5.1. Aumento de imágenes en las páginas de los periódicos y en las ciudades
	136	5.2. Elementos para una tipología de la puesta en página de las imágenes las publicaciones periódicas
	146	5.3. Tipología visual de la puesta en página de las imágenes de las publicaciones periódicas

**6. Puesto al alcance
de los ojos**

Dedicado a inventariar las prácticas de los periódicos con las imágenes y a relacionarlas con los usos de éstas en las escuelas, la policía y el aparato estatal en la misma época.

- 148** 6.1. Imágenes y música impresa: ver y escuchar
- 158** 6.2. Ver y fumar: la imagen coleccionable de las galerías y los mosaicos
- 164** 6.3. Las cartillas para enseñar a leer y a escribir: la cartilla de César B. Baquero
- 170** 6.4. Obligados a la Imagen: sobre las fotografías de los hombres condenados a la pena de muerte legal en Colombia

7. Conclusiones

- 185** 7.1. Conclusiones resultado de la investigación
- 187** 7.2. Conclusiones para replantear el enfoque teórico y metodológico de las investigaciones en el campo de la historia de la imagen fotográfica y de la historia del periodismo

191 REFERENCIAS GENERALES Y HEMEROGRAFÍA

DOCUMENTO VISUAL.

ANEXO EN VERSIÓN DIGITAL E IMPRESA

Contenido

documento visual

- | | |
|---|---|
| 1. Presentación general de los avisos de fotografía en los periódicos colombianos • 1830 – 1914 | 295 hojas tamaño A3
impresas a color |
| 2. Tabulación de la información en los avisos de fotografía • 1830 – 1914 | 27 hojas tamaño A3
impresas a color |
| 3. Totalidad de anuncios comerciales publicados en 7 periódicos • 1830 – 1914 | 9 hojas tamaño A3
impresas a color |
| 4. Citas visuales | 33 hojas tamaño A3
impresas a color |
| 5. Tipología de la puesta en página de las imágenes en periódicos colombianos • 1830 -1914 | 30 hojas tamaño A3
impresas a color |
| 6. Algunos manuales de fotografía consultados • Publicados entre 1853 – 1921 | 11 hojas tamaño A3
impresas a color |
| 7. Imágenes de Navegación | 8 hojas tamaño A0
impresas a color |
| 8. Series visuales generales: 26 ideas resueltas en 26 Series | 28 hojas tamaño A2
impresas a color |
| 9. Portafolio de trabajo | 1 hoja tamaño A3
impresa a color |

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Tema y objeto de estudio:

1.1.1. Definición del problema y explicación del tema de investigación

La tesis que presento titulada *La confianza visual: imagen fotográfica en la prensa colombiana, 1830 – 1914*, se inscribe en la línea de investigación de Historia de la Comunicación, coordinada por la Dra. Amparo Moreno Sardá, en el Doctorado de Periodismo y Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona, y ha sido apoyada y financiada por la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, en la cual soy docente en la Escuela de Diseño Gráfico, Facultad de Artes.

La idea que anima la investigación es la de considerar el lugar de la información fotográfica en las prácticas periodísticas del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX y hacerlo sometiendo a discusión algunas de las ideas sobre fotografía, periodismo y conocimiento académico con que a menudo se abordan los estudios dedicados al tema. Estas ideas, entre otras cosas, reducen

la experiencia de la imagen fotográfica a la presencia de fotos; trasladan los usos que los periódicos hicieron de las imágenes en el siglo XX al estudio de la fotografía en los periódicos del siglo XIX y son insistentemente autorreferenciales al considerar la fotografía como una práctica en sí misma, no mediada por otras prácticas técnicas, cognitivas, económicas o simbólicas. Como resultado de estas ideas se hacen afirmaciones en torno al realismo, la objetividad, la democratización, la imaginaria del progreso o el ideal de lo europeo asociadas a la fotografía en el período estudiado que responden a prejuicios académicos sin fundamento documental que los sustente.

La tesis se ocupa de la presencia y de los usos de la información fotográfica en las publicaciones periódicas colombianas publicadas entre 1830 y 1914 y está centrada, por una parte, en identificar los modos en que la fotografía estuvo presente en esas publicaciones y generar una vasta prueba documental de la diversidad e intensidad de esa presencia; por otra, en proponer explicaciones sobre las razones que justificaron esa presencia. En la tesis dimos prioridad a los enfoques gráficos, visuales y simbólicos desde los cuales se sabe distinto, se saben otras cosas y se llega a límites diferentes a los que nos permiten los enfoques políticos y económicos que caracterizaron durante casi todo el siglo XX la historiografía colombiana que se ocupó de pensar tanto los periódicos como la fotografía.

1.1.2. Delimitación del objeto de estudio

La confianza visual: imagen fotográfica en la prensa colombiana, 1830 – 1914, trata del lugar de la imagen visual en nuestras relaciones con el mundo, ocupándose de imágenes particulares en un espacio – tiempo, impresas en papeles de publicación periódica; trata de los usos que éstos hicieron de las imágenes para informar, documentar, controlar, vender y entretener; trata de su pervivencia y finitud. Por tanto, no fue mi interés elaborar descripciones fundacionales de los periódicos, cronologías sobre las publicaciones, los fotógrafos o los negocios fotográficos; ni tampoco identificar por fuera de los periódicos mismos, al menos no prioritariamente, las técnicas y temáticas de las que se ocuparon las fotografías de la época, ni ofrecer descripciones de la actividad fotográfica en el siglo XIX y primeras décadas del siglo XX en Colombia o proponer perfiles socioeconómicos individuales de los fotógrafos y/o del público fotografiado.

Uno de los supuestos que me acompañó es el de que se puede hacer una historia de la fotografía sin tomar en cuenta una sola foto y que la presencia de éstas está determinada por el enfoque

de la investigación y no por el hecho de que sea la fotografía el objeto de estudio. Otro, es que la historia de las comunicaciones no debería confundirse con la historia de los grandes nombres, ya sean éstos los de pioneros, inventores, patentes de invención, marcas de aparatos o dispositivos técnicos, ni con aquello que en algún momento dado fue el contenido de la información en circunstancias particulares.

Parto de reconocer que los numerosos usos que hicieron las personas de la información fotográfica se vehiculizaron en la prensa. Por ello mi primer propósito fue el de encontrar evidencia formal de la presencia de la información fotográfica directamente en las páginas de los periódicos en las que nos informamos de las reiteraciones, los cambios, los usos excepcionales o la gestación de los tratamientos fotográficos. Mi segundo propósito fue el de sumergirnos en la revisión de los periódicos usando intensamente estrategias de investigación visual y artística para probar las hipótesis que nos ocupaban acerca de las relaciones existentes entre los tratamientos visuales de la información fotográfica impresa con la producción industrial internacional y el mercado mundial de producción y circulación de mercancías que tuvo lugar en el siglo XIX y comienzos del siglo XX en el cual, conocer fue ver, y ver fotografías que encontraron en los periódicos, el principal canal de distribución masiva.

Como acotación de partida al universo visual impreso al que me enfrenté propuse la delimitación sugerida por las palabras: prensa impresa / Nueva Granada / Estados Unidos de Colombia / 1830 a 1914 / tratamiento periodístico / imagen fotográfica. Durante el proceso de investigación acogí todos aquellos cambios que resultaron necesarios al ver las imágenes y hacer cosas con ellas como crear series visuales, usar procedimientos de aislamiento, agradamiento, yuxtaposición o emparentamiento gráfico, y someterlas a visualizaciones compartidas con personas de otras disciplinas, especializadas y no especializadas.

1.1.3. Explicación de las preguntas de investigación

La revisión inicial de las fuentes me condujo a formular cuatro preguntas básicas que tratamos en los apartados de la tesis dedicados a explicar los resultados de la investigación. Esas cuatro preguntas fueron:

Pregunta 1.

¿Cómo estuvo presente la información sobre fotografía en las publicaciones periódicas colombianas?

Como se conoce suficientemente en la historiografía de la fotografía, ésta no entró a los periódicos directamente como imagen. Desde mediados del siglo xx una amplia literatura se ocupó de mostrarla como una imagen intermedia para la elaboración de otras imágenes. Otros enfoques acudieron a las páginas de los periódicos para buscar información sobre la fotografía interesados en probar la existencia de los fotógrafos, los aparatos fotográficos o las actividades relacionadas con la práctica fotográfica tales como la participación en concursos o exposiciones nacionales e internacionales. En ambos casos la búsqueda sobre la fotografía en las páginas periódicas del siglo xix se caracterizó por las dos tendencias que he mencionado: una, disciplinar; otra, autorreferencial. Ya en el siglo xxi, nuevos enfoques propusieron estudios que consideraron que la información sobre las imágenes fotográficas podría estar en las palabras y en otras imágenes de apariencia no fotográfica. Animada por esos trabajos propuse búsquedas abiertas que permitieron identificar la diversidad y las modalidades que tuvo la información referida a lo fotográfico; esas búsquedas no partieron de la expectativa de la publicación, lo que significa que se hicieron sin esperar que en los periódicos aparecieran fotografías impresas o imágenes que directamente se hubiesen generado a partir de fotografías.

Pregunta 2.

¿Qué caracterizó la puesta en página de las imágenes fotográficas y no fotográficas en la prensa, considerada ésta un producto impreso diferente del libro?

Suele incluirse la variable temporal para diferenciar y ordenar el universo de lo impreso: hay impresos periódicos y no periódicos. El valor simbólico otorgado al libro sobre el periódico, justifica que las historias de la fotografía impresa y de las puestas en página de la información visual se ocupen preferencialmente de los libros. En esa decisión se impone el juicio estético que da prioridad a la calidad visual de la impresión sobre otros aspectos. Como consecuencia la presencia de la imagen fotográfica en los periódicos ha recibido menor atención. Y, por otra parte, a diferencia de lo que se hace al investigar la fotografía en libros, la investigación de la fotografía en periódicos, cuando se hace, no repara suficientemente en el punto de vista formal; se va a ellos con la intención de buscar el registro de otras informaciones, informaciones distintas a la que porta su propia visualidad. Aunque en el caso de las palabras se ha estudiado la especificidad formal de la literatura por entregas, la novela de

folletín, y otras palabras entregadas en el ritmo periódico de los diarios o semanarios, no se ha hecho algo similar con las imágenes fotográficas publicadas en los periódicos decimonónicos.

Partimos del presupuesto que formular una tipología formal de la puesta en página de las imágenes en la prensa impresa en Colombia entre 1830 y 1914, que atendiera cuidadosamente al criterio de periodicidad que define las publicaciones y que permitiera discutir las ideas de copia y de apropiación con que suelen explicarse las coincidencias entre los países llamados centrales y los periféricos, sería útil. Esa posible tipología ayudaría a establecer relaciones más claras acerca del conocimiento visual del mundo de la época y podría generar una especie de guía útil para otro tipo de investigadoras o investigadores que consultan los periódicos sin atender a su propia especificidad formal, guiándoles en lo que pueden esperar al adentrarse en el mundo de la comunicación impresa del período estudiado.

Pregunta 3.

¿Qué hicieron los periódicos con las imágenes y qué relación hubo entre estas prácticas y los usos que de las imágenes se hizo fuera de los periódicos en esa misma época en instituciones como la escuela, la fábrica o el Estado?

En el universo del siglo XIX, los periódicos hicieron muchas más cosas con las imágenes fotográficas que hablar de ellas. Hicieron otras cosas, desde comentarlas hasta regalarlas sin que necesariamente hubieran sido impresas en sus páginas ni hubieran dado lugar a otras imágenes como grabados o caricaturas. Pero esto que hicieron los periódicos con las imágenes, encargadas, comentarlas, regalarlas, prometerlas sin regalarlas, tuvo que ver con una expectativa visual que trascendió a los periódicos mismos y sucedió en un contexto en el que había confianza en lo que las imágenes mostraban y una pasión por acceder a ellas: tenerlas, coleccionarlas, intercambiarlas fueron prácticas comunes que vamos a documentar. Ambas prácticas, lo que hicieron los periódicos con las imágenes, y lo que se hizo con ellas fuera de los periódicos, sucedió con imágenes impresas en papel: tanto la numismática como el coleccionismo (de billetes, sellos postales, cromos), se refirieron colecciones de impresos, en papel, en los que circularon imágenes que fueron de mano en mano, periódicamente, y que a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX fue de un flujo incalculable.

Como veremos hubo 4 instituciones para las que simultáneamente las imágenes en papel fueron valiosas y nos interesó interrogar las relaciones entre ellas: periódicos, escuelas, fábr-

cas y Estado. Este interés por las imágenes y la confianza que se les otorgó está registrado en las propias páginas de los periódicos desde las que los estudiamos.

Pregunta 4.

¿Cómo podríamos explicar el funcionamiento de las redes de imágenes presentes en las páginas de las publicaciones periódicas colombianas y qué lugar jugaron en ellas los individuos particulares con sus trayectorias, situados en ese espacio-tiempo particular desde el que ejercieron su espectro de influencias?

Esta es una pregunta central que en su misma formulación usó el acumulado de investigación teórico y metodológico desarrollado en la línea de investigación en la que se inscribió esta tesis y en la que intentaremos probar que el papel de las publicaciones periódicas, y de su circulación a través de las redes y los medios de transporte de la época, no sólo fue fundamental para comprender cómo se construyó un nuevo universo cognitivo más amplio, denso y estandarizado, sino que fue el resultado de vincularse a los proyectos expansivos de los estados europeos que se repartieron el mundo en el XIX y a los de los EEUU a comienzos del XX. Como espero demostrar, en la construcción de ese universo cognitivo jugó un papel decisivo no sólo la alfabetización sino también el imaginario visual y específicamente fotográfico.

Esta intención crítica se suma a la de otras personas en Colombia pero que con todo y ello aún resulta insuficiente y justifica la urgencia en adelantar investigaciones como ésta que presentamos. Aportes indiscutibles son los de Beatriz González (Prensa y caricatura en Colombia en una perspectiva internacional), Patricia Londoño Vega (Imagen fotográfica en prensa y en colecciones particulares; reconsideración de la iconografía de viajeros en una historia comparada latinoamericana); Olga Forero, Diana Obregón, José Antonio Amaya y Mauricio Nieto (Crítica a la iconografía científica y a la subordinación científica en el orden internacional de la ciencia; crítica a la generación de conocimiento y el poder); María Constanza Toquica, Jaime Humberto Borja y Pablo Rodríguez (Iconografía religiosa y funciones de disciplinamiento de las imágenes dentro del orden colonial y el republicano; el lugar de las imágenes en la vida material y en las mentalidades); José Alejandro Restrepo y Juan Carlos Mejía (Cruce de imágenes artísticas, religiosas, científicas y periodísticas; valoración crítica del dibujo y de sus funciones estéticas, sociales, políticas y económicas); Armando Silva y Beatriz Quiñones (Particularidad simbólica e informativa de

la imagen en los procesos de comunicación; información visual en el álbum familiar, la prensa y ámbitos urbanos; imagen, identidades e imaginario compartidos).

A estas personas se suma el esfuerzo de instituciones como la Universidad Nacional de Colombia, La Biblioteca Nacional de Colombia, El Banco de la República y la Biblioteca Luis Ángel Arango; la Biblioteca Pública Piloto de Medellín y la sala de prensa de la Universidad de Antioquia. Sin embargo, insisto, pese a estas contribuciones y a los esfuerzos orientados a posibilitar la migración de las imágenes a nuevos soportes de conservación y a nuevos públicos, urgen las contribuciones teóricas y metodológicas orientadas a criticar las relaciones de estas imágenes con las relaciones de exclusión y desigualdad de distintas clases, y no sólo a reproducirlas.

1.2. Formulación de las hipótesis

Hipótesis 1.

En el periodo estudiado los periódicos jugaron un papel decisivo en la circulación de la información visual incluida aquella de naturaleza fotográfica. Sin embargo, se les ha estudiado muy poco en este sentido pues han sido el libro y el álbum familiar a los que, por su alto valor simbólico, se les otorgó el protagonismo en la formulación y circulación de un imaginario fotográfico. Consideramos, por el contrario, que fue la cualidad de periodicidad de los papeles periódicos, independiente de la calidad formal de la reproducción de las imágenes, la que garantizó una estética de la repetición visual decisiva en la divulgación del imaginario fotográfico del mundo a finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX.

Hipótesis 2.

En los llamados contextos urbanos e industriales del siglo XIX los periódicos constituyeron el canal principal de la distribución y proliferación de imágenes visuales –fotografías, dibujos, caricaturas, juegos y pasatiempos visuales-, distribuidas cada vez en más cantidad y con mayor frecuencia para públicos amplios; y a medida que las páginas dejaron de ser páginas para leer y se convirtieron en páginas para ver, la cercanía oralidad-visualidad permitió que los periódicos se constituyeran en la fuente impresa de la imaginación y del conocimiento del mundo por excelencia. Sin embargo, el proceso gráfico por el que las páginas de los periódicos se hicieron cada vez más visuales está escasamente documentado.

Hipótesis 3.

El tratamiento visual de la información en los periódicos, que incluyó tanto a las imágenes como a las palabras convertidas en imagen a través de modernos tratamientos tipográficos, coincidió con la consolidación del Estado, del Estado alfabetizador promotor de la Escuela, y con la presencia de las nuevas fábricas. Tanto para el Estado, como para la escuela y las fábricas, saber fue ver y ver fue ver imágenes de apariencia lito y fotográfica que circularon impresas en papel. (Papel moneda, papel periódico, primeras cartillas escolares nacionales, catálogos y manuales de instrucciones, cromos, distribuidos con productos manufacturados industrialmente)

Hipótesis 4.

La proliferación de imágenes y de imágenes fotográficas en Colombia y otros países de América Latina o de Centroamérica, no respondió sólo a un proceso de democratización promovido por la técnica, ni al entusiasmo que supuestamente generaron los ideales de progreso y de lo europeo. Respondió a la vinculación de la sociedad colombiana a un mercado transoceánico impulsado por los estados nacionales europeos en el siglo XIX dentro de un proyecto de expansión y repartición del mundo y al papel de los Estados Unidos en esa expansión en las primeras décadas del siglo XX. Esta proliferación de imágenes simbólicamente fue de los nombres de Daguerre a Kodak.

Hipótesis 5.

En este sentido un enfoque nacional en la investigación resulta insuficiente: es necesario un enfoque supranacional que tome en consideración las formas y las dimensiones que adoptó la articulación entre los espacios centrales y los periféricos mediante las redes y medios de transporte y comunicación. Un enfoque que descarte las ideas de recepción y de apropiación con las que durante el siglo XX se explicó la historia de las imágenes fotográficas en los países centro y latinoamericanos.

Hipótesis 6.

El funcionamiento de la imagen visual no puede ser comprendido ni reconocido con estrategias de investigación que eliminen las especificidades de lo visual y del conocimiento visual del mundo. Es necesario abordar el mundo visual con estrategias también visuales, quizá más aptas para dar cuenta de los modos como las imágenes mostraban y de la pervivencia de éstas a través de los espacios, los tiempos y las técnicas. La comprensión

de la historia de la comunicación y del lugar de las imágenes en nuestra construcción de los universos mentales y cognitivos del mundo, se enriquecerá usando estrategias de investigación visuales o provenientes del campo de la creación artística.

1.3. Objetivos

Objetivo general

Generar explicación histórica que permita abordar de manera amplia el lugar de las imágenes fotográficas en la experiencia del mundo del siglo XIX y comienzos del siglo XX, documentando la consolidación de esa confianza visual heredera de las prácticas visuales de la religión cristiana católica y demostrando el lugar que jugó la prensa en la consolidación de esa confianza en públicos amplios. Hacerlo asumiendo una perspectiva crítica explícita a los órdenes euro, andro y logocéntricos presentes en tradiciones académicas que privilegian las nociones de invención, autoría individual, genealogías, nacionalidad, determinismo tecnológico y especificidades disciplinarias.

Nos propusimos cumplir este objetivo general a través de 4 objetivos particulares:

Objetivo particular 1

Identificar la presencia de la información fotográfica en las publicaciones periódicas impresas publicadas en Colombia entre 1830 y 1914 inventariando y revisando críticamente la diversidad y el contenido de la información registrada en los anuncios publicitarios, las páginas de divulgación científica y tecnológica, los relatos, cuentos, novelas, sonetos y otras formas literarias; las noticias crónicas, remitidos y formatos considerados específicamente periodísticos.

Objetivo particular 2

Formular una tipología formal de la puesta en página de las imágenes en la prensa impresa en Colombia entre 1830 y 1914 que atienda cuidadosamente al criterio de periodicidad que definió a estas publicaciones y que, a su vez, permita discutir las ideas de apropiación y recepción con las que suelen explicarse esas coincidencias, cuando se reconocen, entre países de los llamados centros y los de las periferias.

Objetivo particular 3

Inventariar, partiendo de la información contenida en los propios periódicos objeto de estudio, prácticas visuales del siglo

XIX para establecer vínculos entre los usos que los periódicos hicieron de las imágenes y los usos que de éstas hicieron las fábricas, las escuelas y el gobierno nacional en la misma época, poniendo el énfasis en la dimensión transnacional compartida de estas prácticas y en la confianza que se les otorgó.

Objetivo particular 4

Proponer a través de algunos casos biográficos explicaciones sobre lo que pudo significar la presencia de las imágenes fotográficas en las publicaciones periódicas a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Colombia y otros países del mundo, generando explicaciones para comprender la coincidencia y la movilidad de imágenes entre centros y periferias en un contexto mundial mediado por relaciones mercantiles igualmente móviles. Identificar el funcionamiento de estas redes y demostrar la pervivencia de las imágenes y su uso en unas nuevas redes.

1.4. Justificación de la investigación

En estos momentos Colombia cuenta con un importante acumulado de investigación sobre el patrimonio visual del período colonial y del republicano del siglo XIX. Ese consolidado es resultado de un esfuerzo conjunto de personas e instituciones que durante las tres últimas décadas han dedicado atención y recursos académicos y financieros a investigar esta información visual desde distintas perspectivas disciplinarias.

En este contexto los periódicos y las imágenes están siendo interrogados de modos más cercanos a los estudios culturales, visuales o artísticos, además de los tradicionales, y los resultados circulan no sólo en libros y otras publicaciones impresas de pago y gratuitas (guías de estudio, catálogos, folletos, tarjetas y afiches), sino en dispositivos de exposición nacional, internacional y local, fijos e itinerantes. Este quehacer va de la mano con un programa de actividades encaminado a que los periódicos y las colecciones de imágenes abandonen las bibliotecas, las hemerotecas y las salas especializadas para ir al encuentro de otros públicos que, quizá por primera vez, están acercándose simultáneamente tanto a las imágenes de los archivos públicos como al modo en que esas imágenes son miradas por la comunidad académica y artística especializada. De hecho cada vez más las y los especialistas ofrecen talleres, charlas, encuentros y otro tipo de actividades orales y visuales dirigidas al llamado público general. A estas iniciativas se suma la multiplicación física de la información sobre las imágenes en el periodo estudiado resultado de las políticas de digitalización de archivos

y la inclusión de las imágenes en nuevos soportes y redes de divulgación informativa en las que entran a ser parte de una memoria audiovisual ahora digitalizada.¹

Esta tesis se justifica en gran parte porque no disponemos de una historia y una reflexión teórica metodológica, al menos para el caso colombiano, que vincule los periódicos y la presencia de la información fotográfica en ellos a perspectivas temporales y espaciales amplias, y que lo haga a través de un acercamiento visual que facilite orientarse de manera eficaz en el universo impreso del siglo XIX. Se justifica también porque con las políticas de digitalización y migración tecnológica de las imágenes están migrando los modos de ver decimonónicos profundamente excluyentes que dieron lugar a su nacimiento; éstos merecen ser cuestionados para debatir las visiones euro, andro y logocéntricas que las generaron y no sólo darlas por sentadas. Las visiones que estuvieron presentes en el origen de esta cultura visual impresa considerada ahora fuente de memoria, de conocimiento o de patrimonio –público y nacional– tienen ahora, como nunca antes, la posibilidad de ampliarse significativamente en los nuevos circuitos de distribución visual y por ello merecen redoblada atención.

1 Dos investigadoras abrieron el campo de investigación sobre la imagen impresa en la historia colombiana: Beatriz González y Patricia Londoño. Beatriz González trabaja con y desde los archivos físicos y ha dedicado gran parte de su obra como artista e investigadora a comprender las especificidades de la fotografía y la caricatura impresas. Además ha sido curadora, conferencista y profesora. Patricia Londoño desde sus inicios como investigadora de la prensa propuso perspectivas poco convencionales para hacerlo, interrogándose por la presencia de las mujeres en ella, así como la de las niñas, los niños y otros grupos que no solían ser considerados de manera específica en la historiografía del siglo XX. Además se interesó por publicaciones que no formaban parte del canon de periódicos tradicional. Uno de sus aportes es el enfoque transnacional de sus investigaciones; y otro es su insistencia en considerar las imágenes en cualquiera de sus formas como fuentes imprescindibles para generar conocimiento. Ambas autoras se caracterizan por su apertura e interés en a los públicos no especializados.

2. MARCO TEÓRICO: BASES TEÓRICAS Y DEFINICIÓN DE CONCEPTOS

Un esfuerzo en esta investigación fue el de construir un marco teórico que habitualmente no se relaciona con la fotografía ni con los periódicos en el siglo XIX directamente. Usando las palabras de Dennis Roche a las que me referí, en las que invita a una historia que se ocupe menos de las fotos y se pregunte más sobre con qué pudo tener que ver una fotografía una vez sacada, el marco teórico propone que la presencia de la información fotográfica en los periódicos tiene que ver con una visualidad del siglo XIX en la que las letras y de las palabras se trataron como imagen y no solo como textos; en la que el juego se convirtió ampliamente en un asunto de carácter impreso para el que la periodicidad de los periódicos fue decisiva y en la que las recreaciones, simulaciones y demostraciones visuales fueron estrategias pedagógicas y cognitivas por excelencia.

2.1. La noción de confianza visual y el registro del mundo visible e invisible

Con la expresión confianza visual nombro un conjunto de decisiones, actitudes, tecnología y productos que localizo a lo largo del siglo XIX, en las grandes ciudades protagonistas de los modos de producción industrial, y que llevaron a quienes generaban información a confiar en las imágenes, la visualidad y los tratamientos visuales para hacerlo. Me refiero a la confianza visual retomando tres resonancias de la acepción latina del término –*confidare, confidere* – esperar con firmeza y seguridad (de la imagen); encargar o poner al cuidado (de la imagen); pactar reservadamente (con la imagen).

Afirmo que en las sociedades urbanas del siglo XIX se vivió una renovada confianza visual que entregó a la imagen aquello que fue urgente de informar y para lo cual no fue suficiente con nombrarlo o enumerarlo. Se trató de una confianza renovada porque como bien lo muestran la historia de la información y la historia de las imágenes ello ya había ocurrido en el siglo inmediatamente anterior con otras iniciativas: la de las Academias Reales destinada a generar documentación visual que acompañó la información textual y la de las autoridades escolares empeñadas en la elaboración de impresos para ver y no sólo para leer, en los que se asumió que saber era ver y ver imágenes¹. Ambas iniciativas respondieron al modelo francés ilustrado que caracterizó a los proyectos enciclopédicos.²

Un par de siglos antes había sido la institución eclesiástica la que había encomendado a la imagen, pintada y esculpida más

1 Este es el nombre de una exposición que organizó el Institut National de Recher Pédagogique, INRP, dedicada a la relación entre imagen impresa y pedagogía. Uno de los capítulos se ocupó de la imagen como una estrategia para la lectura, explorando las cercanías cognitivas y estéticas entre las imágenes y las letras. (INRP, 2009)

2 En la presentación de una investigación anterior dedicada a la imagen de las personas en la iconografía escolar colombiana señalé un doble sentido para la palabra ilustración: “las personas de la iconografía escolar surgen como Personas Ilustradas en un doble sentido, por lo menos: el primero y visual, en cuanto están ilustradas, es decir, están ahí, puestas al alcance de los ojos de las niñas y los niños, en las páginas de las cartillas en las que confía la visión adulta y por ello lleva doscientos años recomendándolas y avalándolas como buenas para los ojos escolares. El segundo, son ilustradas en el sentido que les otorga la Ilustración: son imágenes de personas a través de las cuales se formuló a finales del siglo XVIII y se fijó durante todo el XIX, un repertorio que permitió clasificar a los seres humanos en tipos jerarquizados.” (Osorio, 2001).

que impresa, sus mensajes más delicados. Como aquellos con los que divulgó la idea de un infierno sin salvación y un purgatorio como chance de redención para las pecadoras o pecadores o la exhibición de las vidas ejemplares de las santas y los santos, destinadas a orientar la vida mundana de las mujeres y los hombres, escenificadas en viñetas con un orden fijo e inalterable, impresas en pliegos encuadernados o sueltos. Mientras en el siglo XVI la Iglesia encargó sus mensajes a pintores y escultores, ya no sólo europeos sino también indígenas, las cartografías igualmente europeas intentaron incluir en la imagen aquello que habían visto pero que no lograban integrar en su conocida representación del mundo³. Poner los mundos descubiertos a través de los viajes en esas cartografías exigió esfuerzos que ratificaron el lugar simbólico de las geografías, simbolismo que bien conocían las culturas ancestrales a las que se intentaba adjudicarles un lugar, más mental que físico, en la vieja representación.⁴

A finales del siglo XVIII y durante las primeras décadas del siglo XIX fueron otras instituciones las que renovaron su confianza en los tratamientos visuales y confiaron a la imagen nuevas clases de información a través del diseño y visualización de información⁵. Ello transcurrió en las ciudades a medida que

3 John H. Elliot describió la dificultad de introducir en la cartografía visual las modificaciones que se consideraron necesarias luego del descubrimiento de América; a pesar de que ya se había visto y se contaba con otra información, la imagen que del mundo tenían los dibujante se resistió por más de un siglo a asumir los cambios necesarios en la gráfica para dar cuenta de ese nuevo mundo que difícilmente cabía en la representación que se tenía del viejo. El autor expone sus ideas en una serie de conferencias que reunió bajo el título de *El Viejo mundo y el Nuevo: 1492 - 1650*. (Elliot, 2000).

4 Doreen Massey, a quien se identifica con el movimiento de geografía radical, cuestiona la noción de lugar aclarando que éste no se refiere a un pedazo de tierra sino a un espacio relacional mediado por relaciones de poder. Su enfoque exige delimitaciones geográficas que no atiendan sólo al criterio territorial sino que involucren lo que ella llama “política de responsabilidad del lugar” y que debe tener en cuenta cómo y para qué creamos identidades geográficas o convocamos la pertenencia a un lugar. (Massey, 1994). Esta visión coincide con la de Amparo Moreno a quien me refiero más adelante.

5 Según Eduard Tufte aunque la visualización de información se ejerció desde antes de la industrialización fue a partir de ella que se hizo necesaria porque los procesos industrializados implicaron la manipulación de gran cantidad de datos en aras de ejercer el control en la vida en las ciudades y en instituciones como escuelas, fábricas, penitenciarías y correos. La noción de explicaciones visuales y su

parte de la población fue relegada a las periferias mientras otra parte privilegiada se concentró en los centros equipados con nuevos servicios; a medida que fue común movilizarse en medios de transporte con recorridos y horarios fijos, cubiertos con publicidad y con tiquetes impresos como pasaje; a medida que la ciudad como espacio físico fue consecuencia de la aplicación de diseños planificados, entre ellos el arquitectónico; y a medida que las mercancías disponibles en estos lugares se multiplicaron, pesaron y empaquetaron mecánicamente. Los tratamientos visuales estuvieron ahí cada vez más para identificar y a ellos se les confió la identidad de las personas, de los animales, las plantas y las cosas; estuvieron para orientar y señalar, instruir y advertir, divertir y controlar, a poblaciones entrenadas en los hábitos de la escucha y en las costumbre de la conversación, pero no aún ni suficientemente en los de escritura de las letras ni en su lectura.

En este contexto de producción industrial el influir en el cómo lucen las cosas puestas al alcance de los ojos tomó rumbos particulares. La producción en serie demandó información en serie. Información que debió generarse, transportarse y almacenarse en unidades de tiempo socialmente significativas para la época, lo cual significa unidades que respondieran a los tiempos de producción y consumo de las otras mercancías⁶. Ya a mediados del siglo XIX el día y la hora habían resultado insuficientes para la expectativa de prontitud y de puntualidad medida en minutos, y también resultaron insuficientes los ciclos y ritmos considerados entonces naturales y relevados para entonces por otros ciclos de utilidad y de obsolescencias programadas industrialmente.

La idea de lo que llamo confianza visual la traduzco para el periodo de 1830 a 1914 en los temas que enuncio a continua-

conveniencia, referidas al siglo XIX, es la que nos interesa aquí. (Tufte, 1978, 2001).

6 El texto que en mi opinión mejor describe la naturaleza y el alcance de los procesos de mecanización es el de Sigfried Giedion, *La mecanización toma el mando*, publicado por primera vez en 1948. La distinción entre materias orgánicas e inorgánicas sometidas a manipulaciones industriales similares fue propuesta por el autor. Algunas referencias suyas se aplican al tratamiento de las imágenes y las letras como, por ejemplo, la de la economía de los gestos mecánicos. En el caso de la tecnología fotográfica la correa de producción que él estudia refiriéndola a la manipulación industrial de la carne, también se aplicó a la manipulación del rollo fotográfico dispuesto en carretes y con perforaciones para bobinar y rebobinar. (Giedion, 1978).

ción y si bien no se agota en ellos son los que resultan esenciales para el argumento que desarrollaré: la letra entendida como problema visual y no textual; la voz y el sonido tratados como escritura y notación gráfica; el juego como asunto impreso y su publicación en periódicos, y el uso de las recreaciones públicas y visuales como estrategia pedagógica y cognitiva.

2.1.1. La letra entendida como problema visual y no textual

Durante la primera mitad del siglo XIX fueron comunes los debates sobre la conveniencia o inconveniencia de lo hecho a mano versus lo producido industrialmente. Los partidarios de la escritura a máquina (*typewriting*) esgrimieron el argumento de la claridad de la letra uniforme, garantizada por el uso de los tipos de la máquina de escribir, como una ventaja en el funcionamiento empresarial e institucional⁷. El uso de las máquinas de escribir a la vez que evitaba el gasto de tiempo que demandaba descifrar una caligrafía poco clara, eliminaba las imprecisiones individuales de los reportes institucionales ya que las letras serían las mismas aun cuando se cambiara a quien las escribía. A su vez, los partidarios de la escritura a mano (*handwriting*) condenaban la máquina de escribir como otra de las máquinas infernales⁸. Vale la pena recordar que esta condena formó parte de una condena más amplia que incluyó a las máquinas de retrotar y a las parlantes pero no a todas las máquinas.

Junto a los debates sobre la conveniencia del uso de las letras manuales o tipográficas, en un siglo empeñado en sacar

7 Susanne Regener estudia la visualización del mal en el siglo XIX y señala a los museos como las instituciones que rigieron los principios de esa visualización a la vez que detalla los dispositivos particulares que generó el interés por la exhibición criminológica. Sus ideas nos permiten vincular las colecciones decimonónicas de crímenes célebres, de las que en parte se ocuparon los periódicos, con las intenciones de exhibición visual promovidas por las ciencias de la criminología. El artículo *Criminological museums and the visualization of evil* da cuenta de las hipótesis centrales de la autora. (Regener, 2003).

8 Elizabeth Eisenstein en un trabajo sin precedentes rebatió la idea tan aceptada de atribuir a la imprenta como dispositivo técnico los cambios generados en la producción de textos escritos en el siglo XV, desmitificando el carácter totalizador que solía atribuírsele. Como la autora señala la imprenta tuvo muy poca repercusión en la literatura popular y en los mundos fuera de las ciudades, fue la misma visión de los investigadores la que le atribuyó a la imprenta los alcances que se le reconoció en la historiografía normal del siglo XX. (Eisenstein, 1994).

adelante la alfabetización masiva, se discutieron las pedagogías convenientes para enseñar las letras, trazarlas, memorizarlas y aprenderlas. Si por una parte se aceptó la ventaja del uso de los abecedarios ilustrados que asociaban la letra con una imagen única, por otra se discutió la conveniencia de elaborar materiales de uso pedagógico que acogieran los formatos tradicionalmente asociados al juego y al esparcimiento, como los juegos de cartas, los naipes, los tableros de recorrido y el uso de dados.

Hasta el momento la apariencia visual de las letras al igual que la de las imágenes había sido, sobretodo, un asunto de las autoridades reales, imperiales y religiosas; sin embargo con la aceleración de la producción industrial y el cambio en la percepción temporal de la época las letras se constituyeron en un asunto serio también para un nuevo agente, el comercial. La identidad visual de las nuevas mercancías pesadas y empacadas, que eran producidas en un lugar y transportadas luego a lugares cada vez más alejados, dependió cada vez más de la apariencia exterior de los empaques y de los embalajes convertidos en la superficie puesta al alcance de los ojos del público y objeto, por tanto, de patentes legales y marcas registradas orientadas a evitar las falsificaciones e imitaciones.

La vivencia social de la nueva temporalidad decimonónica demandó mensajes más breves, –redacciones más cortas, construidas con otros recursos retóricos– y letras que facilitaran el rápido reconocimiento visual de esos mensajes a las lectoras y lectores en movimiento⁹. Para la década de 1880, las siglas y los logotipos ya fueron productos gráficos comunes en numerosas ciudades y se habían convertido en la marca visual de los nuevos espacios porque estaban presentes en los avisos, letreros y carteles con que se cubrieron las fachadas, las paredes y alcanzaron los techos. Coincidiendo con las preocupaciones de las autoridades escolares, acerca de la conveniencia nemotécnica

9 En *Carne y Piedra*, Richard Sennet caracterizó detalladamente al lector en movimiento como un lector de ciudad para el que los nuevos espacios urbanos planificados como parques, cafés y el interior de los medios de transporte se convirtieron en el escenario corriente. Para este lector en movimiento los periódicos fueron adecuados porque las informaciones fragmentadas le permitían seguir la lectura en lapsos relativamente cortos. Además sugiere que dadas las cualidades formales de los periódicos, el lector encontró en ellos un recurso para sumergirse en el nuevo sentimiento de individualidad que tuvo lugar en las ciudades a finales del siglo XIX y que desplazó la lectura compartida en voz alta hacia la lectura silenciosa y con los ojos. (Sennet, 2003).

de usar una única imagen para relacionarla con una idea o un concepto, se decidió que las siglas y los logos se usaran simultáneamente en los sellos y en la moderna papelería comercial que incluyó sobres, listas de pedido y de envío, catálogos, hojas y manuales de instrucciones.

A la vez que la fundición de logotipos en un solo bloque facilitó la composición tipográfica, se simplificaron los diseños con la intención no sólo de favorecer el reconocimiento inmediato sino de propiciar la recordación en el público y de aumentar el manejo versátil de los mismos. Técnicamente fue valioso que el mismo logo pudiera aplicarse, con las ampliaciones o reducciones necesarias de escala, a distintos productos para identificarlos con una sola marca y tratar de garantizar de esta manera su comercio legítimo así como para asociar el producto con una imagen que lo diferenciara de los otros productos. Esa necesidad de asegurar la recordación se hizo más urgente a medida que aumentó la cantidad de productos y los productores vislumbraron que en un mercado organizado en redes trasatlánticas para los agentes, representantes e intermediarios, primero sería la imagen en forma de letras, de figuras o de empaque, antes que el acceso directo al producto mismo, y que la cantidad de imágenes aumentaría al mismo ritmo que la cantidad de productos.

Ya desde finales del siglo XVIII el ambiente ilustrado escolar había reconocido las ventajas de añadir a los alfabetos los recursos tradicionales de recordación sonora tales como las rimas, eficaces a base de la repetición. Así que las empresas comerciales, igualmente interesadas en asegurar la recordación de sus mensajes, decidieron probar con la repetición y la brevedad y convirtieron las viejas sentencias de contenido político y religioso en un producto comercial moderno que junto a las siglas y los logotipos gráficos fueron la forma privilegiada del mensaje comercial con características cognitivas particulares en las que primó la simplicidad, la generalidad, la brevedad frente a la complejidad, el matiz o la extensión¹⁰.

10 Los logos suelen considerarse desde una perspectiva meramente gráfica. Una excepción es la aproximación que hizo Naomi Klein en *No logo* en la que repara en las consecuencias cognitivas que conllevan la brevedad y la simplificación visual de éstos y su relación con los mercados industrializados. (Klein, 1999).

2.1.2. La voz y el sonido tratados como escritura y notación gráfica

Grabar y usar los sonidos del mundo fue un deseo de los viajeros, comerciantes y científicos del siglo XIX interesados en documentar las culturas nativas y los recursos naturales, concebidos como potenciales materias primas, para estudiarles y explotarles comercialmente. Éstos estaban interesados en una forma de realismo que garantizara parecidos infalibles a través de las descripciones verbales y visuales en las que el realismo se trataba una vez más como mercancía¹¹. Obtener la información sonora los enfrentó a retos diferentes a los que les exigió obtener información visual ya que ésta era posible tomarla o copiarla directamente del natural en tanto el sonido parecía resistirse. Del natural se pudieron tomar muestras de semillas, raíces, tallos o plantas enteras; del natural se eligieron ejemplares de animales que se enclaustraron o mataron para conservarles disecados o embalsamados y se extrajeron polvo y trozos de minerales. Pero a mediados del siglo XIX del natural no parecía posible tomar los sonidos para registrarlos y reproducirlos lejos de la fuente sonora original; ni archivarlos para luego manipularlos a conveniencia; no se lograba hacerlo ni siquiera corriendo el riesgo de que las muestras de sonido fueran inútiles con el paso del tiempo, como ocurría con las de plantas y animales.

A pesar de estas diferencias entre lo visual y lo sonoro, en un siglo en el que primó la confianza en las máquinas y en las soluciones mecánicas, al tratamiento de la información sonora se le aplicaron estrategias equivalentes a las usadas para el tratamiento de la información visual. La intención de registrar, fijar, reproducir y almacenar, sin depender de las fuentes sonoras o visuales originales, fue una búsqueda común a la que correspondieron soluciones tecnológicas y estrategias simbólicas similares de las que dio cuenta el lenguaje de la época: según los anuncios publicitarios y los artículos de divulgación tanto

11 La idea del realismo como mercancía es de Lev Manovich, autor que investiga la visualización de grandes masas de datos y que escribió recientemente *Software takes control*, libro en el que sigue los postulados que Gideon propuso en *La mecanización toma el mando*, pero en el que reemplaza la mecanización por el *software* para el mundo contemporáneo. Metodológicamente sus propuestas insisten en que los nuevos métodos de visualización de datos cambiarán el conocimiento en las disciplinas de las ciencias sociales habituadas a trabajar con muestras pequeñas y regidas prácticamente sólo por los criterios previstos de antemano por quien hace la investigación. (Manovich, 2013).

las máquinas de retratar como las parlantes liberaban a los humanos de las leyes inexorables de la naturaleza. En el caso de la muerte, y en especial la de los seres más queridos, se prometió que con el auxilio de las máquinas se supliría la ausencia para los deudos. En el caso de los científicos y comerciantes viajeros ellas remplazarían lo visto y lo escuchado y permitirían ponerlo al alcance de los ojos y de los oídos primerizos, de aquellos que no habían visto o escuchado, a la vez que permitirían la repetición a voluntad para quienes ya habían visto y escuchado, pero necesitaban hacerlo nuevamente al regresar a los ambientes urbanos en los que esa información sería útil tanto para los hombres de negocios como los de ciencia, para las policías estatales y otros tipo de autoridades.

En cierta mentalidad interesada en la escritura masiva del sonido de las letras y en el dibujo mecánico del *graphos*, el registro del sonido se consideró metafóricamente como *graphos* y como *gramma*, esto es como palabra escrita. Tanto la patente oficial del fonógrafo como la del gramófono, registraron las nuevas máquinas recordando su capacidad para escribir –*graphos* y *gramma*– con las que sus inventores acuñaron los términos fonógrafo y gramófono respectivamente. Además, las máquinas para retratar y las parlantes estuvieron cerca en otros sentidos: ambas se anunciaron con argumentos que se complementaban como cuando se afirmó que los retratos eran tan reales que solo les faltaba el don de la palabra o que casi hablan; ambas desde su invención se procuraron más livianas y portables; ambas se incluyeron en las listas de los equipos considerados útiles que se recomendaron en las guías dirigidas a los viajeros experimentados o con intereses profesionales; ambas fueron introducidas en distintos países por extranjeros que además de llevar el aparato enseñaban a montarlo y a usarlo; tratamientos como los de ampliar, aislar, proyectar, les fueron comunes; de ambas se exaltó la utilidad para las instituciones escolares, la policía o las penitenciarías; al final del siglo XIX, ambas formaron parte del repertorio infaltable de objetos y mercancías ofrecidos por los periódicos y sus anuncios estuvieron cercanos visualmente en las páginas.

Pero hay otras similitudes en las que me interesa detenerme de manera particular. La primera: desde mediados del siglo XIX, el ofrecimiento de litografías con retratos y música impresa en forma de partituras fue una práctica recurrente de los periódicos como un aliciente para los agentes, representantes y suscriptores. La segunda: encargar, hacer, publicar y regalar retratos y partituras fue la manera más usual de conmemorar y festejar los

aniversarios públicos y oficiales de personajes, eventos y fechas que quienes ejercieron el poder político, religioso, militar y económico, declararon célebres y de las que procuraron su recordación. La tercera: desde comienzos del siglo XIX, y mucho antes de que se hubieran patentado el fonógrafo y el gramófono, hubo profesores de música que simultáneamente ofrecieron sus servicios como daguerrotipistas o retratistas. Este doble modo de anunciarse señala un saber hacer compartido en quien ofrece el servicio y un interés compartido en quien lo contrata. Ver retratos y escuchar música, formó parte de una sociabilidad común que tuvo lugar en el ámbito privado de consumo de las familias de las clases llamadas altas y de las medias. En las salas de música o en las galerías de sus casas en las que se disfrutaba de la visión de la imagen y de la escucha del sonido en privado, los álbumes lejos de ser un objeto íntimo se convirtieron en el centro de las visitas a las que se enseñaban las composiciones y los retratos archivados en ellos.

2.1.3. El juego como asunto impreso y su publicación en los periódicos

2.1.3.1 Juegos de palabras y la palabra como imagen

Los juegos de palabra pueden distinguirse en los dedicados a jugar con las palabras dichas, como las adivinanzas y los trabalenguas, y los que explotaban la disposición visual de las letras o las palabras escritas como los anagramas, acrósticos, caligramas, jeroglíficos y crucigramas. Exceptuando los crucigramas, cuyo origen se atribuye a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, los otros juegos en los que la demostración de la agudeza verbal era el modo de diversión y de pasar el tiempo, se considera que tienen una antigua tradición en casi todas las culturas. Sin embargo, fueron la búsqueda de estrategias dirigidas a ampliar el público lector de periódicos y las exigencias pedagógicas de la alfabetización masiva las que llevaron a que a comienzos del siglo XIX las autoridades escolares, los impresores y los dueños de los periódicos repararan seriamente en esos juegos de letras y palabras para publicar adivinanzas, charadas y diseñar anagramas, acrósticos, jeroglíficos, caligramas, usando los nuevos recursos tipográficos y de impresión.

Antes de su publicación en los periódicos, los juegos escritos se habían coleccionado en álbumes y cuadernos íntimos o en álbumes privados pero de uso público que se prestaban, intercambiaban o mostraban en encuentros familiares, sociales, políticos o científicos y en los que, a petición de la propietaria o

el propietario del álbum o por su propia mano, se incluían sonetos, rimas, poemas, dibujos, anagramas, caligramas y composiciones. Si en los álbumes elaborados a mano y en los impresos las páginas estaban preparadas con márgenes, viñetas y dibujos para alojar estas piezas, en las páginas de los periódicos la pericia de los cajistas e impresores les permitió usar las fuentes y otros recursos de sus cajas tipográficas para dibujar con letras y evitar la linealidad o la monotonía de los textos impresos en columnas. Estos experimentos convirtieron a las páginas en un auténtico reclamo visual para las lectoras y lectores de periódicos que cada vez fueron más compuestos para ver que solo para leer, y fueron promovidos por la exigencia de quienes publicaban sus anuncios en los periódicos y querían estrategias que garantizaran la atención sobre la información que publicaban en ellos.

A medida que los juegos visuales se diferenciaron de las demás informaciones, dejó de asignárseles un lugar improvisado en la composición de la página y se les asignó un lugar más estable en las secciones de remitidos, aviso o sueltos. A final del siglo ya tenían un lugar propio dentro de una página, o una página dentro de un periódico o una separata a la que los dueños de los periódicos le confiaban la responsabilidad de asegurar y mantener el interés en la publicación.

A través de la publicación de juegos visuales y de anuncios publicitarios elaborados con lógicas similares a las de los juegos, los periódicos aumentaron y diversificaron los modos de interactividad con sus lectoras y lectores, a quienes invitaban a publicar además de los acostumbrados avisos y remitidos, insertos y alcances, a adivinar, completar, colorear o rellenar y a enviar sus respuesta en cartas a vuelta de correo para participar en rifas y premios, uno de los cuales fue el de publicar el nombre de la ganadora o el ganador y la solución correspondiente en una entrega siguiente. En las décadas de los 70s y 80s del siglo XIX, en las páginas de los periódicos de distintos países del mundo, editores y anunciantes invitaron a escribir para recibir prospectos, catálogos, muestras gratis, recetas, cuadernos de instrucciones, certificados y presupuestos e invitaban desde el periódico a fijarse en la apariencia visual de otros impresos como las cajas, las bandas, las anillas y las etiquetas con las que embalaban las mercancías que ellos anunciaban en los periódicos, y en hacerlo para diferenciar sobre todo las originales de las imitaciones.

A finales del siglo XIX, cuando con la publicación de juegos y la publicidad los periódicos ya habían aumentado las formas de interactividad a través del papel, invitaron a las lectoras y

lectores a recortar las páginas para enviar los recortes por correo y recibir piezas promocionales o gratuitas pero, también, les invitaron a que contratar directamente los servicios y productos de su interés, eliminando a los agentes, representantes e intermediarios. La idea de consumir sin intermediarios fue acompañada de la disponibilidad del correo. A vuelta de correo, por ejemplo, enviando una imagen y el costo del franqueo, podían solicitarse de una ciudad a otra, de un país a otro, de un continente a otro, las mercancías que se desearan y que podían ir desde ropa a la medida hasta imágenes con el número de copias, agrandamientos, reducciones y retoques deseados. Familiarizados con el sistema de vea, lea, recorte y envíe, también se les invitó a las lectoras y lectores a usar los empaques de las mercancías como dinero, y se les informó que podrían cambiarlos por premios, entradas a espectáculos o boletos para participar en rifas. Como anoté, el valor simbólico concedido al libro siempre ha sido distinto al concedido periódico y esa diferencia facilitó, aunque no inmediatamente, que el periódico fuera un impreso fácil de intervenir para recortar, rayar, dibujar, colorear o escribir sobre sus propias páginas. Esta invitación al recorte, no alcanzó de la misma manera y con el mismo sentido a los libros para los cuales los editores y anunciantes prefirieron agregar una hoja de papel, de calibre más grueso o de otro color, para incluir los cupones recortables sin *mutilar* las páginas del libro propiamente dicho.

En síntesis, los juegos fueron uno de los primeros productos que las lectoras y los lectores pudieron intervenir físicamente para establecer una relación directa con la casa editorial, y formaron parte de una oferta amplia que trascendió a los periódicos y estuvo asociada a la producción impresa y a ciertas formas de periodicidad desechables de la época.

2.1.3.2. Los juegos de cartas: el anverso para la imagen, el reverso para el texto

En 1865 un inglés de nombre Charles y de apellido Lutwidge Dodson, publicó un libro en el que incluyó acrósticos, caligramas, cambios de escala visual y el juego específico que quiero introducir en este apartado, el de cartas. Nueve años antes de publicar el libro –en 1856– el escritor, que había publicado historias en algunos periódicos, había aprendido el uso de las nuevas máquinas para retratar y se había convertido en un fotógrafo suficientemente reconocido con estudio fotográfico propio. Este escritor y fotógrafo que imaginó a uno de los personajes de novela en forma de carta de la baraja inglesa, puso en boca de

su personaje más reconocido, en el primer párrafo de su novela, una línea en la que la protagonista pregunta: «¿*Y de qué sirve un libro sin dibujos ni diálogos?*».

Comúnmente citada la novela de Alicia en el país de las maravillas me sirve para señalar la importancia de las imágenes y del juego impreso en forma de cartas que, como vemos en el caso de Lewis Carroll como se conoce a Charles Lutwidge Dodson, formó parte de la mentalidad de un hombre anglosajón de la que también formaron parte la imagen fotográfica, los juegos de palabras, las transformaciones y alteraciones de escala, y los juegos de aparecer y desaparecer. En el caso de Carroll, la baraja es protagonista en el relato y el naipe de corazones personifica a una reina.

Para mi argumentación interesan los juegos de cartas tal y como se desarrollaron a lo largo del siglo XIX, cuando el reverso dejó de ser en blanco y se incluyeron los índices con números y letras. Algunas cualidades de estas cartas me permiten vincularlas con los periódicos, las destrezas visuales y la visualidad de la que la imagen fotográfica forma parte según sugiero. Éstas cualidades son: el carácter suelto de las piezas y los recursos gráficos utilizados para identificarlas, ordenarlas y jerarquizarlas como parte de una colección; el uso estándar de un formato pequeño útil para piezas fácilmente portables; el valor que genera la posibilidad de ordenarlas de distintas maneras, acercando, alejando, superponiendo, cubriendo; la disponibilidad del anverso y el reverso para disponer imprimir informaciónes.

Los juegos de cartas al igual que los de palabras fueron muy usados en la Europa del XIX. Algunas autoridades escolares optaron por adaptarlos a las necesidades de enseñanza de las letras –aprovechando la facilidad para asociar una imagen con una palabra– y otras por prohibir y sancionar su uso. Las autoridades religiosas los condenaron, incluyéndolos como una viñeta en la vida del hombre y la mujer malos que divulgaron en los pliegos sueltos. La fascinación que despertó el juego de barajas, impreso cada vez con más recursos tipográficos más vistosos, tuvo que ver con una visualidad alta en la que, gracias a la destreza manual de los magos que manipulaban la velocidad de la percepción humana, las cartas aparecían, desaparecían y se transformaban ante los ojos atentos del público que asistía a los espectáculos de magia. Espectáculos que por lo demás se anunciaban en los periódicos. El truco visual de la transformación de la carta dentro del sombrero es uno de los relatos incluidos en Alicia en el país de las maravillas, además de que la carta sirva como recurso de personificación.

El formato de las cartas, liviano y al alcance de la mano, fue conveniente para las tarjetas comerciales, de visita, escolares, y para el desarrollo de juegos coleccionables del género *Do you know?* (¿Sabe usted?), *What is it?* (Qué es esto?), *How to do it?* (Cómo hacerlo) y *Do it yourself* (Hágalo usted mismo) que funcionaron como auténticas enciclopedias temáticas. Se trataba de cartas que integraban una colección temática y que fijaban la atención en la periodicidad necesaria para completar la colección en un determinado tiempo. Esta estética de la próxima entrega y del continuará, propia de las entregas periódicas y que se usó para las novela de folletín y las galerías de personajes célebres preparadas por los periódicos, también acompañó otros productos modernos de producción industrial que ya he mencionado, como las cajas y las etiquetas, y que entraron a formar parte de un consumo que se propuso como desechable. Las mismas colecciones temáticas que formaron parte de los periódicos y de los textos escolares, se imprimieron con frecuencia bajo el formato de cartas de juegos coleccionables y para ello, la producción de imágenes a través de procedimientos industriales como la litografía o la fotografía, fueron una buena solución.

En muchos de estos juegos la imagen y el texto fueron juntos, la imagen en el anverso y el texto en el reverso, o, ambos en la misma cara, en la que el texto se convirtió en título de la imagen o en un comentario breve debajo de ella, en una presentación que ya evocaba el moderno pie de foto y que fue común en los silabarios y las modernas loterías de apareamiento para uso escolar. Los textos eran breves, redactados en frases cortas, con vocabulario y puntuaciones sencillas y en ellos se consignaban los llamados datos básicos de un personaje, un edificio, un acontecimiento, una planta o una instrucción. A la brevedad del texto correspondió la simplificación de las imágenes, que ya fueran dibujadas, grabadas o fotografiadas debían adaptarse a la visibilidad que toleraba el formato pequeño de las cartas pero, también, debían ser versátiles para imprimirlas en otros impresos simultáneamente. La publicación de biografías de personajes notables o célebres ocupó un lugar especial pues a la vez que se popularizó la divulgación de información histórica y científica, las cartas se convirtieron en un recurso apropiado para su publicación.¹²

12 Como señala la autora Puertorriqueña Agnes Lugo a quien nos referiremos.

A estos tratamientos de los textos y las imágenes se agregaban los necesarios para nombrar y enumerar cada colección. Nombres y números facilitaron la promoción, organización y conservación de las piezas sueltas, a la vez que permitieron conferirles un campo simbólico particular. En el caso de las colecciones de juegos de habilitaciones para el tabaco hubo colecciones bajo el título y el número consecutivo de La Fuga, Los Esclavos, Indios, Santos; o La Honradez, La Legitimidad; La Filosofía, La Exquisitez; o Grandes Inventos, Inventores Célebres, Editores Americanos, Jefes Indios, Pájaros de los Trópicos, Napoleón, Cristóbal Colón; y también hubo las que bajo la fórmula *Do you know?* preguntaron y respondieron asuntos dispares: ¿De dónde vienen las bananas?, ¿Dónde las mujeres se alargan el cuello como jirafas?, ¿Porqué las cerillas de seguridad son seguras?, ¿Cuál es el origen de la mantequilla? ¿Cómo funciona la cámara de fotografía? ¿Por qué el sello de la estampilla se conserva en la esquina superior derecha del sobre? Como mencioné los temas de estas colecciones coincidían con los temas de los que se ocupaban los periódicos, los textos escolares y las enciclopedias ilustradas. Unos y otros con frecuencia se producían en los mismos talleres de impresión y permitieron la reutilización de imágenes y textos.

Estos juegos impresos fueron parte del repertorio de mercancías que anunciaban los periódicos y en los cuáles la visualidad respondía a tratamientos cada vez más estandarizados. En el lenguaje de la época el aumento de esta oferta visual tomó la forma de colección, surtido o portafolio, de los que se apreciaba que fueran variados, inmensos, excepcionales y novedosos. A finales del siglo XIX ya fue usual que las páginas de los periódicos además de las tradicionales colecciones de vidas de próceres y personajes célebres e ilustres, anunciaran las colecciones de asesinos célebres o las vidas de los niños pobres que luego fueron ricos, junto a las colecciones de tarjetas postales, de matrimonio, negocio, empresariales, industriales y funerales; o a los grandes surtidos de letras de cambio, avisos de venduta, cartas de porte, pagarés, facturas y encabezados para cuentas; o las colecciones de papeles y sobres sellados y de seguridad, impresos en cartulinas de distintos calibres y colores y en distintos idiomas (español, inglés, francés, alemán, italiano y holandés).

La promoción de juegos impresos en los periódicos corrió paralela a la producción de juguetes, dispositivos y aparatos ópticos construidos industrialmente que también se anunciaron en sus páginas, centrados en nuevas técnicas de observación

que daban cuenta de las competencias visuales de las lectoras y lectores¹³ que a finales del siglo XIX ya estaban familiarizados con el *stereopticon* y otros aparatos ópticos y asistirían a las primeras funciones del cinematógrafo, a la vez que encontraban diferencias visuales entre dos escenas impresas que a simple vista parecían similares, y en 1903 se les imaginó aprendiendo las teorías económicas del monopolio jugando con dados sobre un tablero impreso dispuesto sobre una mesa, y a quienes al cerrar el año de 1913 se les invitaba a resolver los crucigramas cruzando palabras ya no en las páginas escolares, sino en las de los periódicos.

2.1.4. Las recreaciones, simulaciones y demostraciones visuales en el siglo XIX como estrategia pedagógica y cognitiva

Conocer utilizando demostraciones, recreaciones y simulaciones como estrategia pedagógica fue un procedimiento usual durante el siglo XVIII, impulsado por las instituciones escolares y en general por la cultura ilustrada. En la primera mitad del siglo XIX la eficacia de demostrar algo recreándolo había dejado de ser un tema de especialistas y letrados y se convirtió en un asunto de interés para industriales, comerciantes, publicistas, policías forenses y gobiernos, que usaron las recreaciones, demostraciones y simulaciones en almanaques, boletines industriales, lecciones de cosas, manuales, informes, además de continuar presentes en los periódicos, materiales para uso escolar y juegos impresos.

En un siglo interesado en poner la información al alcance de los ojos de grandes públicos como lo fue el siglo XIX, las exposiciones que organizaron las naciones europeas y anglosajonas se convirtieron en exposiciones universales y en ellas las recreaciones, demostraciones y simulaciones se convirtieron en estrategias pedagógicas para divulgar, explicar y persuadir sobre las ventajas de los nuevos productos, manipulaciones y procesos industriales que esas naciones mostraban al mundo

13 Jonathan Crary, autor de *Las técnicas del observador*, propuso en un volumen posterior titulado *Suspensiones de la percepción* distintas relaciones entre la atención visual y las tecnologías de la imagen desarrolladas en el siglo XIX. Ambos libros se ocupan de las competencias visuales que estas tecnologías demandan y desarrollan en sus públicos. En este caso nos interesa la relación con los juegos de elección perceptiva que empezaron a publicar los periódicos en la misma época. (Crary, 2008).

utilizando el mecanismo de la exposición. Mostrar visualmente se consideró tan valioso que los encargados de diseñar las exposiciones usaron las cualidades de los materiales diáfanos, de la luz y de los efectos visuales para inventar dispositivos de exhibición que no interrumpieran la visibilidad, y que permitieran a los ojos atravesar no sólo ventanas, sino también techos y paredes, como sucedió con el *Cristal Palace* construido en Londres en 1851 para la Gran Exhibición.

Además de las exposiciones industriales, las exposiciones coloniales, los zoológicos humanos, los espectáculos itinerantes de magia, de circo, y muchos otros como los espectáculos a gran escala organizados por *Buffalo Bill* usaron las recreaciones, las simulaciones y las demostraciones para persuadir, provocar la risa o entretener explotando visualmente lo que consideraron anormal, exótico, primitivo o muestra viviente del progreso. Aunque las recreaciones con fines religiosos, artísticos, históricos, políticos y científicos se conocían ampliamente desde antes del siglo XIX, fue durante este siglo que se usaron para demostrar todo tipo de cosas. Así por ejemplo, editores y anunciantes utilizaron a mediados del siglo XIX los recursos retóricos del antes y el después, en los que dos imágenes dibujadas, grabadas y litografiadas, servían para justificar un resultado, al servicio de jarabes, específicos, vermífugos y tónicos; y con grabados similares o utilizando fotografías promovieron fábricas, aseguradoras, máquinas y aparatos, proponiendo el uso del producto como el agente del cambio entre el antes y el después.

En medio de las discusiones científicas sobre la inteligencia visual y su conveniencia en la documentación, de la esclavitud, la enfermedad o el trabajo por ejemplo, los periódicos anunciaron en las primeras décadas del siglo XX las primeras máquinas de retratar. En ese momento, los productores de imágenes, entre ellos los daguerrotipistas, contaban con un amplio acervo visual de técnicas para la producción visual basadas en el uso del haga como que, elaborado en los siglos anteriores y del que formaban parte un conjunto de poses, fórmulas para personificaciones, dramatizaciones, escenificaciones y toda clase de cuadros vivientes. Junto a las máquinas y aparatos, se anunciaron libros de posiciones, catálogos de poses, fondos y decorados, apoyacabezas, columnas y otros soportes, así como los demás útiles necesarios para producir imágenes que tanto en el estudio del fotógrafo como fuera de él fueron, en un porcentaje mucho más alto del que suelen reconocer las historias de la fotografía, producto de recreaciones y simulaciones producidas visualmente para registrarlas con las nuevas máquinas y aparatos de retratar.

2.2. La confianza institucional en las imágenes como una práctica común en el siglo XIX

Me interesa señalar para el período de 1830 a 1914, la correspondencia entre algunas instituciones, las imágenes y los tratamientos visuales que les fueron útiles y de los que fueron responsables. Y agregar un segundo señalamiento: visualizar información siempre ha sido costoso en un doble sentido, en dinero y en saber, y lo fue también en la época a la que nos referimos cuando se estaban afinando los saberes y los dispositivos tecnológicos que permitieron poner a la imagen y a los tratamientos visuales a la par con las exigencias de velocidad, veracidad y sensibilidad demandadas.

En la década de 1830 se anunció un logro: la naturaleza era quien dibujaba las imágenes y lo hacía con el auxilio del sol y de las máquinas. En la siguiente década se hizo otro anuncio: gracias a las máquinas, a la óptica y a la química, se podía dibujar prescindiendo de la naturaleza y del auxilio del astro solar. Aunque no es el objeto de este trabajo, si me interesa señalar que esta conquista de la naturaleza (según el lenguaje de la época) para prescindir de ella, fue un ideal que se aplicó a casi todas las mercancías que se produjeron bajo las condiciones simbólicas y materiales que rigieron la producción industrial.

En esas condiciones se necesitó una imagen apta para registrar los seguimientos periódicos y las manipulaciones industriales en aumento. Una imagen que permitiera la aplicación de manipulaciones similares para lograr usarla simultáneamente en una lista de envío, un libro de muestras, el encabezado de una papelería, un empaque, una estampilla, una billete de papel moneda o una ficha policiaca. Por tanto, no bastaba con imágenes hechas a mano, ni tampoco clasificadas, transportadas y archivadas manualmente. El lenguaje reiterado en los periódicos lo señala: se trataba de registrar tomando del natural el color natural, el tamaño natural, el volumen natural, la textura natural; pero de hacerlo para fijarlo y prescindir rápidamente de ese natural, ampliándolo y reduciéndolo, trasladándolo y proyectándolo, iluminándolo o virándolo, desmaterializándolo.

Lo que se le confió a la imagen y a los tratamientos visuales del siglo XIX fue el registro complejo y eficiente de grandes cantidades de información. Grandes cantidades de información acerca de lo orgánico y lo inorgánico, lo visible y lo invisible, lo voluntario y lo involuntario. Pero además se les confió los tratamientos visuales para acceder, consultar y actualizar esos registros, cada vez más visuales y no sólo textuales o numé-

ricos. Dicho en otras palabras, ya no sólo se archivaban listados acompañados de extensas descripciones y de columnas de cuentas sino que se archivaban modernos listados, en formatos altamente estandarizados, acompañados de descripciones breves, números consecutivos, cuadros sinópticos, tablas y esquemas y para hacerse cargo de esos registros eficazmente, las instrucciones y los accesos visuales a la información que ellos contenían fueron claves.

Se trataba de registrar lo orgánico y lo inorgánico (es decir las frutas, plantas, animales, personas; los minerales, terrenos, aguas y costas) y de hacerlo aplicándole a lo orgánico los tratamientos que resultaban eficaces en la manipulación de lo inorgánico; de registrar las mercancías empacadas que diariamente se producían con las máquinas y de incluir las máquinas mismas con las que esas mercancías se producían dando cuenta detallada de los engranajes necesarios para su correcto ensamblaje y funcionamiento; de registrar los nuevos procesos y operaciones industriales y de hacer seguimientos periódicos a casi todo, entre ello, a las grandes obras de ingeniería.

Pero también se trató de registrar lo visible y lo invisible porque el mismo pensamiento positivista que confió en la producción mediada por máquinas y consideró la tecnología garantía de objetividad, se impuso ampliar el registro de lo visible y lo invisible tanto a los ojos como al alma humana. Para el cierre del siglo XIX ya se había inventado la dioptría y se habían definido las nociones de agudeza visual y campo visual, y con ellas se habían inventado los aparatos necesarios para medirlas.

Esta captura de lo invisible a la mirada humana fue un anhelo compartido por la ciencia y por espiritismo del que quedó constancia, y no solo anecdótica, en las páginas de los periódicos de la época. En Londres, en París, y en ciudades de los Estados Unidos de América, el ilusionismo se debatió contra el espiritismo, en tanto los grandes escapistas del siglo argumentaron que su arte le debía más a la ciencia y a la técnica que a la magia. Aparecer y desaparecer no era un asunto que competía sólo a los ladrones, estafadores, suplantadores y a las modernas policías organizadas internacionalmente en su contra; ni tampoco fue un asunto entre los *run away* (mujeres y hombres esclavizados que se emancipaban huyendo), los comerciantes y los dueños. Aparecer y desaparecer fue una práctica recurrente que involucró a los circos, a las logias, a las academias de ciencias y de las artes tanto como a los círculos literarios:

Al naturalista y geologista inglés Charles Robert Darwin, interesado en el estudio de las emociones que se propuso re-

gistrar con las nuevas máquinas para dibujar, lo sucedió en las novedades que publicaron los papeles periódicos el espiritista y escritor, también inglés, Sir Arthur Conan Doyle, a cuyo juicio apelaron las sociedades espiritistas para decidir si debían confiar en las imágenes de los seres del más allá, registradas por procedimientos mecánicos, o si éstas eran invenciones producto de las exposiciones múltiples y otros montajes que el nuevo arte de la fotografía permitía.

En 1854, en ese mismo Londres pionero de los procesos de industrialización, otro Charles, ahora Dickens, había advertido el debate entre los *facts vs fancy*, (realidad contra fantasía) y el lugar que las imágenes tenían en él cuando publicó por entregas su novela *Tiempos difíciles*, en la que dos niñas eran sometidas a la visión adulta que considera que educarse era ir a la escuela racionalista que fijaba la atención en la escritura lineal, el dibujo descriptivo y el manejo de las operaciones numéricas a la vez que combatían todas las demás imágenes por la vagancia que causaban en la imaginación. Cuando en 1854 estas autoridades escolares afirmaron que “Los pájaros pintados en los pocillos no podían volar”, ni “Los caballos dibujados en las paredes eran hechos” se referían a las imágenes aplicadas a los nuevos objetos de producción industrial y a los motivos estampados de los papeles de colgadura victorianos, pero también a las recreaciones y simulaciones presentadas en los circos en los que los elementos del natural se mezclaban naturalmente con los de la fantasía y desdibujaban la frontera que separa los hechos de la fantasía.

Casi 30 años después, entre 1882 y 1883, un italiano publicó por entregas en un periódico para *bambinos* el personaje de una marioneta que se negaba a ir a la escuela y vendió su abecedario y fue condenado a morir en la horca, a sufrir la enfermedad, a estar encerrado en la cárcel y arrojado al mar por su obstinación por el teatro de marionetas, el país de los juguetes, los juegos de cartas, de dados y otros juegos de azar. Las transformaciones, tan comunes en la mentalidad del siglo XIX en Europa, permitieron que el periodista italiano resolviera el relato convirtiendo a Pinocho en un niño cuando éste renunció a su fascinación por los mundos fantásticos y aceptó asistir a la escuela.

Continuando con la respuesta a la pregunta, qué otro tipo de información se le entregó a las imágenes, me referiré ahora al registro de lo voluntario y de lo involuntario (además del de lo orgánico y de lo inorgánico, lo visible y lo invisible). Si bien fueron las familias burguesas las interesadas en establecer sus genealogías y en asegurar la documentación de sus bienes en aras de legitimarlos, y si bien fueron ellas las interesadas en en-

cargar la imagen de si mismas y la de sus bienes a los pintores, dibujantes, retratistas y otros hacedores de imágenes, el bienestar de estas familias y la acumulación de sus bienes había sido posible gracias al trabajo, forzado o aparentemente voluntario, al que sometieron a los más pobres. Ese bienestar se debía a las nodrizas y a las servidoras domésticas esclavizadas en las casas privadas y a las demás mujeres y hombres esclavizados en las grandes plantaciones. Así pues mientras en la primera mitad del siglo XIX en las grandes ciudades aumentó el consumo de café, tabaco, azúcar, chocolate y textiles, en las grandes plantaciones aumentó el trabajo de quienes cultivaban, recogían y empacaban y en las grandes fábricas aumentó el de las obreras y obreros que procesaron estas materias primas industrialmente.

En una época de imaginación visual, los productores le confiaron a los empaques y a las etiquetas la tarea de poner al alcance de los ojos de los consumidores urbanos aquello que por las distancias no podían ver a simple vista. Pero la invisibilidad tuvo otras razones. Así por ejemplo, a medida que aumentaron las manipulaciones industriales de seres vivos como los animales, éstas se mantuvieron fuera del alcance de los ojos confinadas a las fábricas y las plantas de producción. Los empresarios, concedores de las discusiones acerca de la inteligencia visual y de los debates sobre las cualidades cognitivas de la imagen tan comunes en los periódicos y en el ambiente intelectual de la época, aumentaron los dibujos, los grabados y finalmente las fotografías en las que usando los recursos de *haga como que* –recreaciones, simulaciones, puestas en escena– exaltaron las condiciones benéficas y naturales en los que estos animales vivían. Desde la segunda mitad del siglo XIX a las imágenes publicadas sobre los empaques se les dio la función de aumentar la escala de cercanía entre el consumidor y aquello que consumía, exaltando la relación natural a la vez que ésta se modificaba drásticamente.

Entre tanto en las plantaciones y en las fábricas mujeres y hombres esclavizados u obreros fueron obligados a entrar en la imagen como parte de los registros comerciales –y a veces también en los registros familiares– de los comerciantes y empleadores. Pero lo hicieron ya no como en los siglos anteriores –como mercancías que debían ser identificadas, inventariadas y catalogadas para controlar y comerciar con ellas– sino como parte de la autenticidad misma de las mercancías modernas. A medida que aumentaron los productos manufacturados con tabaco, café, azúcar o algodón, allí estuvieron las imágenes de las mujeres y hombres negros, asiáticos, africanos o latinoameri-

canos que se encargaban del cuidado atento y amoroso de esas materias primas que otras imágenes destinadas al placer de fumar, de beber y de vestir, mostraban siendo consumidas en las lejanías europeas. A medida que se produjeron más mercancías se necesitaron más imágenes que cumplieran esta función. La fotografía y los tratamientos fotográficos estuvieron ahí para consolidar un proceso adelantado en sentidos formales y visuales con las técnicas del grabado en metal y de la litografía.

A estos registros involuntarios, como lo atestigua una amplia bibliografía centro y suramericana, se sumó el de las mujeres y hombres empobrecidos y enfermos, de enfermedades como la lepra o la sífilis, que ingresaron a los registros sistemáticos de las instituciones médicas y a los registros personales de los propios médicos. También se registraron masivamente los presos, sometidos a ejercer trabajos forzados y a quienes se les obligó a aprender los oficios necesarios para trabajar, uno de los cuales podía ser el de fotógrafo. En este caso el fotógrafo estuvo obligado a representarse a sí mismo y a poner en la imagen a otros condenados. Muchos de ellos quedaron incluidos en la imagen del Progreso –es decir de la construcción de puentes, el tendido de carrileras, el ensamblaje de máquinas, o la eficacia de los fármacos– como un trabajador que aparece alejado en el fondo de la imagen o fue incluido en primera plano como el elemento humano con que precisaba la escala visual de la imagen.

En este registro de lo involuntario nuevos agentes necesitaron incluir los accidentes industriales ocurridos en el interior de las fábricas y de los medios de transporte. La producción industrial de aparatos y de máquinas introdujo accidentes desconocidos en el mar, en la tierra y en el aire, calificados en los titulares de los periódicos como catástrofes, más novedosos que los conocidos desastres naturales de siempre. A los temblores, desbordamientos y sequías de inicios del siglo XIX se agregaron los hundimientos de barcos y la explosión de calderas, los hundimientos de rieles y los descarrilamientos de locomotoras, y en la primera década del siglo XX la rotura de hélices, el agotamiento de combustible y la caída de los aviones, con los pilotos, el correo y lo demás que en ellos se transportaba.

El accidente más temido fue el incendio –tema visual por excelencia– que lejos de ser un accidente fue una y otra vez el resultado de la intervención humana. A finales del siglo XIX, el incendio fue en países como Colombia uno de los tres motivos para la condena a la pena máxima, como se llamó a la aplicación de la pena de muerte legal. Las modernas compañías de seguros fueron ese nuevo agente interesado en el registro de

estas novedades y en la inclusión de documentos visuales con intención probatoria.

Antes de considerar las maneras en que la fotografía estuvo presente en las publicaciones periódicas colombianas publicadas entre 1830 y 1914, he intentado señalar que el desarrollo de los procedimientos fotográficos fue impulsado institucionalmente por quienes tuvieron la capacidad de pagar el costo en dinero y en saber que el uso de la imagen y de los tratamientos de visualización demandó. Los registros a los que me he referido, de lo orgánico y lo inorgánico, lo visible y lo invisible, lo voluntario y lo involuntario, esbozados de modo general fueron parte de los siguientes hechos ocurridos todos a lo largo del siglo XIX y que involucraron a los distintos países del mundo de diversas maneras: organización de la esclavitud, la trata de esclavos y las luchas para lograr su abolición; en la organización internacional de las policías estatales y de los departamentos forenses; organización del Sistema Internacional de Prisiones y las discusiones sobre la pena máxima y el estado de reclusión; organización del sistema educativo internacional, gratuito y obligatorio; organización médica y psiquiátrica nacional e internacional; adopción de modernos procesos de documentación e identificación visual de las mercancías producidas industrialmente; desarrollo masivo de la cultura empresarial moderna; continuación de las expediciones botánicas, geográficas, científicas y de otro tipo; creación y/o modernización de museos, bibliotecas y galerías nacionales de información general y especializada; documentación de grandes colecciones privadas que se volvieron públicas; organización de los nuevos estados nacionales en los países de América Latina

2.3. Periodicidad y repetición

He propuesto que la acogida de la fotografía en los periódicos tuvo que ver con la confianza amplia en los tratamientos visuales de la información, con que esa confianza fuera un asunto de interés institucional y, finalmente, con el argumento que a continuación presento, que la fotografía fue un tipo de imagen adecuado a la necesidad de publicar periódicamente en ritmos regulares que se repiten, y que dada la cantidad de información visual que esos ritmos demandaban, difícilmente se hubieran podido atender con imágenes de factura manual.

Si bien en cierto que en el transcurso del siglo XIX la información aumentó en cantidad y en variedad, y que la periodicidad de las publicaciones se ajustó para dar cuenta de esa masa creciente de información, también lo fue que se acortaron los

períodos dentro de los cuales esa información se consideró útil. En tanto la temporalidad industrial se organizó en novedades, fechas de caducidad, vencimientos, temporadas y obsolescencia programadas, los responsables de los semanarios y los diarios respondieron a las exigencias de inmediatez garantizando la regularidad de las publicaciones y aumentando la impresión de alcances, insertos, separatas y entregas extraordinarias para cubrir los vacíos de tiempo entre una entrega la siguiente. Pese a que lo periódico fundó la posibilidad de lo periodístico no fue la información periodística la única que obedeció a la aceleración de estos ciclos sistemáticos y regulares que transcurrieron cada vez más en tiempos más cortos. En la década de 1860, la prontitud, la puntualidad, el minuto y la instantaneidad ya formaban parte de la mentalidad urbana, tanto en Francia e Inglaterra como en Colombia, y se incluían en los artículos de divulgación científica, la retórica publicitaria, los informes comerciales, los balances empresariales y los manuales de todo tipo, entre ellos los de la policía forense.

Lejos de ingenuos o cómicos, los argumentos con que pintores, daguerrotipistas, colodionistas, ferrotipistas y otros hacedores de imágenes se anunciaron en los periódicos constataban, a la vez que explicaban, las ventajas que les ofrecieron las nuevas máquinas y aparatos para dibujar y retratar: ellas registraban en la misma unidad de tiempo, 1, 20 o 100 unidades visuales, lo que permitía reducir los costos de producción tanto a quien hacía la imagen como a quien la compraba; además, el registro mecánico les garantizaba que en la imagen resultante aparecieran tantas unidades visuales representadas como las que había en el natural y disminuía la valoración humana que podía hacerse de éstas. En el caso de la representación de personas, por ejemplo, los anuncios ofrecían cobrar el mismo precio por retratar a una persona que a un grupo y a elaborar el registro invirtiendo el mismo tiempo, ya se tratara de la persona o del grupo. En el caso de la representación de edificios, se aseguró que las ventanas ya no serían solo sugeridas o esbozadas sino que corresponderían, al menos en número, a las del edificio del natural. Sin embargo, donde realmente estas cualidades de los tratamientos mecánicos aplicados a la producción de imágenes fueron fundamentales fue en el registro de todo lo que he nombrado en el apartado anterior, es decir, de las grandes cantidades de información que las distintas instituciones encontraron adecuado registrar, y hacerlo periódicamente.

La idea de rotación y de lo rotativo, útil y común durante la centuria, fue a la vez técnica y simbólica. Rotaban los surtidos

y las colecciones de nuevas mercancías, calificadas de enormes, magníficas y abundantes, a la vez que se les inscribía en la obsolescencia de la nueva temporalidad al reiterar siempre que eran de última hora, novedosas, acabadas de llegar y traídas en el último vapor. Rotaban las mercancías y las maquinarias en las fábricas en donde nuevas formas de energía, cilindros y engranajes se explotaron en aras de producir un movimiento más veloz y menos costoso que permitió la repetición en unidades de tiempo mínimas, con las que se aumentó la eficacia de las armas de fuego, las prensas de impresión y los medios de transporte. En el último tercio del siglo, la velocidad del movimiento rotatorio industrial estuvo al servicio de la producción de periódicos y de imágenes fotográficas. En tanto los dueños de periódicos encargaron y financiaron prensas y otras máquinas, científicos, industriales, psicólogos, magos y estadísticos, desarrollaron y adaptaron mecanismos rotativos como los usados para disparar balas automáticamente, para disparar imágenes unas tras otras y unas sobre otras.

Las cualidades de la periodicidad y de la repetición estuvieron presentes de otras maneras:

Cuando la temporalidad industrial se organizó en novedades, vencimientos, fechas de caducidad, temporadas y obsolescencias programadas, junto a lo obsoleto natural empezó a convivir lo obsoleto programado, integrado cada vez más a la vida familiar y cotidiana de los consumidores urbanos que lograban adquirir entre otras mercancías, periódicos. La entrega, el volumen, la serie, la colección y la galería fueron construcciones de información en el tiempo que se acoplaron a la temporalidad social significativa en ese momento. También lo fueron las secciones creadas para actualizar el pasado a través del uso de fórmulas como las de ‘efemérides’, ‘conmemoramos hoy’, ‘sucedió hace X años’, ‘¿recuerda usted?’, con que los periódicos completaron sus entregas. Fórmulas que se convirtieron en secciones fijas y que como la de los juegos impresos y los folletines no se ocupan de la llamada información de actualidad sino que la actualizaba tal como hicieron con las conmemoraciones.

Inmersos en un modo de producción y de organización que demandaba seguimientos periódicos para el control de los procesos y de las personas, durante el siglo XIX la conmemoración se convirtió en una de las ocasiones privilegiadas para la creación, repetición y consumo de imágenes visuales y para la legitimación de diversas memorias. De las antiguas inscripciones, sellos, monumentos y estatuas, se dio paso a las ediciones con-

memorativas y especiales de empaques, etiquetas, anillas, pape-
lerías, almanaques, papel moneda, estampillas, con frecuencia
coleccionables y conmemorativos de aniversarios, jubileos, cen-
tenarios, tanto de productos como de personas e instituciones.

2.4. La fotografía en papeles periódicos

La fotografía y los tratamientos fotográficos fueron óptimos para esos nuevos ritmos de repetición visual permanente. Mientras las páginas de los periódicos dieron prioridad a las galerías y mosaicos de personajes, construcciones, inventos y eventos que consideraron célebres, los empaques, las etiquetas, las tarjetas comerciales, los juegos coleccionables, los informes médicos, psiquiátricos, estatales, científicos y policiales fueron el destino corriente para la imagen de los obligados a la imagen, con frecuencia archivada en fichas perforadas. Las fichas y los álbumes modernos en los que se organizó ese flujo creciente de información, organizado con números consecutivos y susceptibles de actualización permanente, se convirtieron en una herramienta adecuada en las recién estrenadas instituciones de la modernidad: hospitales, penitenciarias, escuelas, fábricas, oficinas, museos y bibliotecas constituyeron auténticos depósitos de imágenes, en especial litográficas y fotográficas que informan del funcionamiento de la visualidad decimonónica de la cual los periódicos modernos forman parte.

3. MARCO METODOLÓGICO

3.1. Antecedentes

La fotografía, los periódicos y la relación de unos y otros con el conocimiento que tenemos del mundo ha sido una preocupación explícita desde 1986, cuando estudié la licenciatura de Comunicación Social con énfasis en Periodismo. Desde ese momento hasta ahora en el que soy docente en una Facultad de Artes ciertas cuestiones han sido recurrentes y han dado lugar al diálogo con autoras y autores clave en mi recorrido y cuyas ideas y metodologías me han permitido precisar las mías. Esta es una breve síntesis de esa trayectoria.

1984 “¿Por qué son parecidas, casi idénticas, las fotos de los álbumes familiares? No sólo tenemos fotos de los mismos rituales sino tomadas en el mismo momento y de la misma manera. ¿De qué habla esta semejanza? ¿Y cómo aprendemos a qué esas son las fotos que debemos tomar?”

Ensayo que escribí para el seminario Mito y Rito, dirigido por el antropólogo Orlando Pulido Chávez, mientras cursaba la licenciatura de Comunicación Social, en la Universidad Externado de Colombia, Bogotá.

1989 – Pregunta 1. “Empecemos por el comienzo, ¿de dónde piensa sacar las fotos?”

– Pregunta 2. Ahora bien, supongamos que yo le doy un álbum de fotos, ¿qué haría con ellas?”

Dos de las preguntas formuladas en la entrevista que presenté como requisito de ingreso a la maestría de historia de la Universidad Nacional de Colombia formuladas por el historiador Hermes Tovar Pinzón, Bogotá.

1989 “Se me ocurre pensar que puedo hacer una historia social de la fotografía sin tomar en consideración una sola foto y que la presencia o ausencia de ellas estará determinada por el enfoque de la investigación y el interés de la misma, más que por ser la fotografía el objeto de estudio de la investigación. No es acertado confundir la fotografía con las fotos.”

Documento elaborado para el Seminario de investigación, bajo la orientación del historiador Carlos Miguel Ortiz en el Postgrado de historia, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

1990 “Los antecedentes no existen, son parte de los mecanismos de persuasión que como investigadora debe proponer para persuadir con su idea, que es de lo que trata la ciencia, que no es más que una forma retórica entre otras formas. Al pensar la temporalidad en relación con los periódicos y la fotografía es posible que el origen más cierto de los periódicos diarios tenga que ver con las anotaciones diarias hechas con la pretensión de controlar. Unos serían los diarios íntimos, por ejemplo los que llevaban algunas mujeres, y otros los diarios que llevaron los navegantes para orientarse, para entregar información entre turnos y dejar anotaciones para otros y no solo para sí mismos. En ese caso quizá valga la pena que mire los diarios y las anotaciones diarias de Cristóbal Colón, qué anotó desde que llegó a América y que mire algunas crónicas de los cronistas de las Indias. Ahí podría identificar un modelo que responde a la necesidad de controlar información diversa y fijarse en cómo se juntan estas informaciones en las páginas de los cuadernos. Todo ello creo yo que desde un enfoque antropológico resulta cercano a la organización de la información en los papeles periódicos del siglo XIX. El tiempo antropológico

es distinto al histórico. Si quiere construir antecedentes vaya hasta donde crea que necesite.”

Comentario del sociólogo y antropólogo de las formas lógicas y simbólicas, Guillermo Páramo Rocha al ensayo *La introducción de la variable temporal en la consideración de lo fotográfico*, que presenté para el seminario de Antropología Simbólica, Postgrado de historia, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

- 1994** “Si bien es cierto que fotografía es lo que han hecho los fotógrafos, también es – y quizá esto es lo esencial –, lo que han hecho quienes no lo son. La fotografía tiene que ver con las ideas de actualidad, veracidad y objetividad de una sociedad; con sus hábitos técnicos, su experiencia sensible o sus sujeciones económicas y políticas. La fotografía tiene menos que ver con los fotógrafos de lo que acostumbramos a aceptar. Diría, acompañada de la lectura de autores franceses para quienes la fotografía es tan francesa como ‘el bistec y las papas fritas’, que lo que me interesa es en las palabras de Phillippe Dubois, ‘la fotografía como experiencia de imagen’; también comparto la reflexión de Denis Roche según la cual: “La pregunta sin duda ya no es ‘qué nos plantea una foto’ ni ‘qué es lo que puede hacer un filósofo con una foto’ sino más bien con qué puede tener algo que ver una fotografía, una vez sacada”.

Documento preparado para concursar en las becas Francisco de Paula Santander, ofrecidas por Colcultura, bajo la dirección del fotógrafo e historiador de la fotografía, Antonio Castañeda Buraglia, Bogotá.

- 2002** “La pregunta de este trabajo está relacionada con lo que significaba un periódico durante las primeras décadas del siglo xx; con su presencia social y con el valor simbólico de esta presencia. Formulada de otra manera la pregunta es cuál fue la vivencia social de los periódicos que llevó al inglés Henry James a sus 60 años –cumplidos en 1903–, a escribir su novela *Los periódicos*; al catalán Morató i Grau, jefe de redacción de «La Veu de Catalunya» a publicar en 1918 el libro *Com és fet un diari* y a incluirlo en una colección popular de los conocimientos que se consideraban indispensables para la época; a Murat Young en 1930 a crear a Blondie –Lorenzo y Pepita– y a integrar el periódico a la vida cotidiana del entonces joven matrimonio; a los adolescentes norteamericanos Jerry Siegel y Joe Shuster a imaginar a los 17 años a un superhombre con doble identidad, que en su personalidad terrícola era periodista y trabajaba para el diario El planeta en un lugar llamado Metrópolis; y finalmente qué fue lo que apasionó al

escritor Orson Welles a crear en 1941 *Citizen Kane*, cuyo héroe se inspiró en William Randolph Hearst.”

Introducción a la tesina *Las imágenes del periódico*, dirigida por la Dra. Amparo Moreno Sardá, sustentada en el Departamento de Periodismo y Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra.

3.2. Descripción del proceso

Esta investigación apuesta por la perspectiva del análisis visual comparado y en serie de la información identificada en las fuentes primarias. De ahí que haya dado prioridad a la localización, identificación y reproducción de la información en las fuentes primarias.

3.2.1. Sobre la elección de los periódicos

Los periódicos los elegí durante la investigación con una mezcla de metodologías que se fueron ajustando según las necesidades: en 1989 hice la revisión inicial en la que seleccioné los primeros consultando los índices de publicaciones periódicas que para el momento habían elaborado 3 de las hemerotecas públicas colombianas y los ejemplares que estaban en circulación para el público. La selección de periódicos la hice con la ayuda de un muestreo estadístico que incluyó 2 ejemplares por mes, 3 meses por año y 3 años por cada década en estudio. Cubrí las décadas entre 1830 a 1914 pese a que la patente inicial de la fotografía se adjudicó en 1839. Elegí esa acotación temporal siguiendo las sugerencias del investigador brasileño Boris Kossoy quien, como ya mencioné, puso en duda el año de 1839 como el del origen incuestionable de la fotografía.

Resultado crítico de esa primera revisión fue la decisión de eliminar los criterios de mayor tirada, mayor duración, calidad visual o referencia dominante con los que diseñamos el muestreo inicial y adentrarme en la revisión del mayor número de periódicos de manera directa usando criterios cualitativos. Éstos incluyeron el comportamiento visual de las páginas, la diversidad tipográfica, la presencia de elementos gráficos para la remisión entre informaciones y la inclusión de información textual sobre fotografía en cualquier forma.

En una tercera etapa que inicié en el año 2002, un proyecto presentado a la DIB –División de Investigación de Bogotá de la Universidad Nacional de Colombia– financió la reproducción física del material localizado en las dos etapas mencionadas. En compañía de estudiantes de historia y de diseño gráfico hice un registro manual y otro mecánico tanto de los textos como

de las imágenes halladas; el registro manual se convirtió en un momento especialmente propicio para las observaciones y discusiones acerca del material y en la oportunidad de conocer suficientemente las imágenes. La observación intensiva me animó a desconfiar de las aproximaciones logo céntricas y a inmiscuirme en la cuarta y última etapa de consulta directa de material primario que realicé entre los años 2011 y 2014; entonces decidí hacer el seguimiento visual de algunas de las fuentes originales de donde provinieron las informaciones publicadas en los periódicos colombianos y que forman parte de las colecciones de la Biblioteca Nacional de Brasil, New York Public Library, Schomburg Center for Research in Black Culture, Biblioteca de Catalunya y Biblioteca Nacional de España, entre otras.

3.2.2. Sobre el interés en las estrategias visuales

El historiador de arte Aby Warburg al igual que el artista David Hockney organizó su biblioteca dedicada a los estudios del arte y de las imágenes en superficies planas, disponiendo los libros según criterios que abandonaron las clasificaciones temáticas adjudicadas por los editores; para ello recortó y aisló las imágenes de las páginas en las que inicialmente fueron publicadas y las reorganizó en planchas en las que éstas se veían a la vez y no unas detrás de otras. Este modo de clasificación se convirtió en el eje del *Atlas Nemosyne*, en el que las imágenes entran en relación a partir de criterios netamente visuales y no van acompañadas de explicaciones verbales. David Hockney hizo pública su pared de trabajo en su libro *El conocimiento secreto*, en el que mostró la colección de imágenes a partir de las cuales investigó las técnicas de los grandes maestros, dispuestas en más de 30 metros; las imágenes se pegaban allí de modo temporal con la intención de moverlas y que a partir de las comparaciones, yuxtaposiciones, acercamientos y alejamientos, surgieran problemas que sólo aparecen cuando se las ve de esta manera.

Esos dos autores, junto a Hanna Höch y Gerard Ritcher quienes a través de su obra reorientan los posibles sentidos de las imágenes impresas que coleccionan, me permitieron respaldar a la vez que comprender mi trabajo desde otra perspectiva teórica y metodológica.

En el año 2002 cuando hice el magister de periodismo en la Universidad Autónoma de Barcelona bajo la dirección de la Dra. Amparo Moreno Sardá no conocía a estos autores. Pero como es común entre quienes trabajamos con imágenes, y además las producimos, había utilizado métodos similares en la

tesina *La imagen del periódico* en la que la pregunta por lo que significó un periódico a comienzos del siglo xx la respondí con fuentes visuales centrándome en los chistes gráficos publicados en el periódico catalán *Mirador*. En la tesina propuse la idea de una cultura del periódico compartida internacionalmente que se formuló en las primeras décadas del siglo xx en el modelo de Superman, el superhéroe que en su vida terrícola fue periodista y trabajó en el diario *El Planeta*. Allí me entrené en el seguimiento visual de información en periódicos de distintos países y hacerlo me facilitó identificar algunas de las prácticas que los periódicos hacían con sus propias imágenes o con las que publicaban los demás periódicos.

Paralelamente a la investigación para esta tesis, adelanté la investigación acerca de los mecanismos de simulación utilizados en las bases de datos fotográficas contemporáneas, con los que se producen la mayor parte de las imágenes que ilustran en los periódicos temas considerados delicados tales como los abusos sexuales o las migraciones forzadas. En *Haga como que la violan, haga como que le pegan*, el uso de las estrategias visuales resultó extremadamente útil para describir y develar los usos más frecuentes que los periódicos de información general de distintas partes del mundo hacen de la imagen de las personas con menos poder y más vulnerables. La simultaneidad de intereses me permitió reconocer que lejos de pertenecer al mundo decimonónico los mecanismos de *haga como que* –escenificaciones, dramatizaciones, vivificaciones, simulaciones–, están presentes en la cultura visual periodística contemporánea y tanto ayer como hoy se usan para mantener relaciones de poder y de exclusión.

3.2.3 Sobre el documento visual

Describo brevemente las distintas clases de estrategias y documentos visuales que he generado durante la investigación. La totalidad de documentos forma parte del Documentos visual que acompaña la tesis en versión digital y/o impresa.

3.2.3.1. Tipologías visuales

Se trata de formular un modelo a través de un material visual para aventurar hipótesis sobre el posible funcionamiento de un sistema. El modelo tal y como lo definió el estructuralismo, entre ellos Roland Barthes en sus *Elementos de Semiología*, no existe empíricamente, es figurado, como lo explica cuando afirma que las estructuras no salen a caminar a la calle. En este caso se trató de explorar visualmente el comportamiento de la información en las páginas de los periódicos. La decisión es la

de mostrar esa visualidad, a la vez que se nombra. Al momento de poner a prueba las posibles tipologías para decidirse por una u otras son claves los criterios de inmanencia, exhaustividad y pertinencia que se aplican a la organización visual de las piezas de la muestra. Un ejemplo es el **DOCUMENTO VISUAL** N. 5 titulado Tipología de la puesta en página de las imágenes en periódicos colombianos, 1830 -1914

3.2.3.2. Elaboración de Series visuales

La creación de series no es intencional ni a priori al proceso de investigación. Las series son más bien una consecuencia del modo de trabajar con la información visual, en el que la investigadora o el investigador explora, imagina y crea relaciones al poner las imágenes juntas, cercanas, alejadas o superpuestas. Esto se hace físicamente sobreponiendo imágenes en la pantalla o moviéndolas en la pared o en la mesa de trabajo. Es un recurso común para artistas, diseñadoras y diseñadores pero también hay experiencias de parte de quienes trabajan con la información numérica y textual en literatura y otras escrituras creativas.

La serie es un recurso para relacionar y analizar información cuando se trabaja con volúmenes grandes; la acción de seriar visualmente la información ante todo es útil para quien investiga. En los últimos años el método se hizo más conocido gracias a los trabajos mencionados de David Hockney y a la reconsideración del pensamiento de Aby Warburg, expresado desde *El Ritual de la serpiente* hasta su *Atlas Mnemosyne*, al que se han dedicado nuevas publicaciones y exposiciones en la última década. Las series de Hockney aparentemente obedecerían más a un criterio visual temático –organizar un conjunto de imágenes de acuerdo simultáneamente al pliegue de la piel alrededor de los ojos y de la sonrisa simultáneamente– que las de Warburg. Todos ellos al igual que Höch trabajan desde la superficie visual de la imagen. Un ejemplo es **DOCUMENTO VISUAL** N. 8 titulado Series visuales generales: 26 ideas resueltas en 26 Series.

3.2.3.3. Citas visuales

Pueden serlo en un doble sentido: Uno, en mostrar visualmente lo que se cita en el texto, cuando el material citado es de naturaleza visual; es decir, si cito una fotografía en palabras, también la muestro con la intención de generar un ambiente visual en el que la información se valore de una manera más amplia. El otro sentido, es más cercano a las citas visuales que se hacen en la cinematografía. Se trata de incluir la referencia a una imagen dentro de otra imagen, es decir, de una imagen anidada. Es el

modo en que los directores de cine le han hecho homenajes a otras películas, directoras o directores. Es una estrategia presente en las series visuales: Dentro de una serie incluyo otra imagen, – más pequeña o sólo un fragmento– que es protagonista en otra serie. Esa resonancia visual sugiere o propone relaciones que solicitan cierta atención visual para juzgar el material.

En el primer sentido un ejemplo es el **DOCUMENTO VISUAL** N. 4 titulado Citas visuales. En el segundo sentido un par de ejemplos son la imagen del niño soldado incluido en la Serie general 1, que luego es protagonista en la 22; o la imagen del mosquito *Anopheles Maculipennis* que exhibe el Museo de Historia Natural de la ciudad de New York y que entorpeció la construcción del Canal de Panamá cuando se hicieron los tendidos de los ferrocarriles, incluida en la serie N. 26.

3.2.3.3. Presentación visual de los recursos de navegación

Durante el proceso de investigación manejé los recursos diseñados para registrar y recuperar los recorridos en línea que suceden durante la consulta e indagación de información. Para ello utilicé los marcadores de los navegadores web y los archivos del historial que luego monté en una presentación visual. Lo hice inicialmente para responder a una sugerencia de mi directora, la Dra. Amparo Moreno y continué con un triple propósito: Tener una referencia visual básica por si el sitio digital en línea desaparece; facilitarle a otras personas –colegas, estudiantes, activistas– acceder a la misma información, ya que aunque se tenga el dato de una página es también el modo de navegarla el que permite recuperar o no cierta información; y, finalmente, entender el procedimiento de trabajo en el que estoy inmersa para compartir lo que sea útil en clases, talleres, asesorías de tesis, o en las mismas discusiones curriculares sobre investigación. Un ejemplo es el el **DOCUMENTO VISUAL** N. 7. titulado Imágenes de navegación.

3.2.3.3. Listado de referencias ampliadas

Es el equivalente en texto del recurso anterior. Es un listado más amplio que el de la bibliografía y la hemerografía usada directamente dentro de la tesis. Lo incluyo porque es un producto de la misma investigación potencialmente útil para quienes consulten el documento de tesis doctoral pero ante todo porque la misma identificación y valoración de la información académica que hacemos quienes investigamos es costosa en términos financieros y cognitivos y demanda una inversión grande de tiempo.

4. ANUNCIAR LA FOTOGRAFÍA: LA MARCA REGISTRADA

DEDICADO A DESCRIBIR Y DOCUMENTAR LA PRESENCIA
DE LA FOTOGRAFÍA TAL Y COMO SE REGISTRÓ EN
PUBLICACIONES PERIÓDICAS COLOMBIANAS PUBLICADAS,
ENTRE 1830-1914.

En el siglo XIX la fotografía entró en los papeles periódicos como palabra, antes que como imagen, y como palabra de anuncio clasificado. Esa temprana presencia de la información fotográfica en los anuncios comerciales fue la que justificó el que las historias de la fotografía latinoamericanas escritas durante el siglo XX se centrarán en localizar los primeros anuncios publicados en los periódicos locales para señalar, a partir de ellos, los orígenes de las actividades fotográficas en las distintas ciudades y países del continente, entre ellos Colombia, Chile, Bolivia, Brasil o Argentina¹. Esta visión histórica, que hizo coincidir la publica-

¹ Boris Kossoy y Abel Alexander son dos reconocidos investigadores de la fotografía de Brasil y Argentina respectivamente que en sus

ción de los anuncios con el inicio de las actividades fotográficas, no es injustificada si consideramos que durante el siglo XIX el anuncio comercial impreso se concibió progresivamente como la venta misma bajo el eslogan “anunciar es vender” y anunciar se refería en ese entonces a hacerlo en los papeles periódicos.

4.1. Anunciar y hacerlo en papeles periódicos

En los argumentos que los periódicos divulgaron sobre la conveniencia, la urgencia y el buen gusto de anunciar, la repetición fue uno de los factores claves. La regularidad de los periódicos del siglo XIX, a diferencia de la de otros impresos como los libros, los almanaques o las hojas sueltas, resultó idónea, y si bien ésta empezó siendo irregular, se fue haciendo semanal, trisemanal y bisemanal hasta alcanzar la tan anhelada periodicidad diaria². Al revisar los cientos de páginas impresas y publicadas en el siglo XIX encontramos que, aunque excepcionalmente algunos anuncios comerciales se publicaron una única vez, lo corriente fue que el mismo anuncio se publicara en varias entregas consecutivas en un mismo periódico y, simultáneamente, lo hiciera en periódicos distintos. Así por ejemplo, si en la década de 1840 lo corriente era contratar de tres a diez repeticiones para un anuncio, para la década de 1860 en adelante lo corriente fue contratar al menos veinte repeticiones, y hubo anunciantes que contrataron cien repeticiones para su anuncio, entre ellos fotógrafos.³

investigaciones aportan suficiente información sobre la itinerancia de los fotógrafos provenientes de Norteamérica y Europa por los países centro y latinoamericanos durante el siglo XIX. El Diccionario Histórico Fotográfico Brasileiro ofrece entradas por los nombres de los fotógrafos organizados alfabéticamente y agrega datos básicos y tablas que facilitan localizar a los fotógrafos y sus estudios. (Kossoy, 2002). El artículo *Robert H. Vance, Pionero del Daguerrotipo en Chile*, ofrece información sobre el fotógrafo a la vez que sirve para ejemplificar la atribución de la idea de pionero a los fotógrafos extranjeros y la valoración que se hace de ello; Alexander nos presenta una lista amplia de las razones que movieron a estos fotógrafos a elegir sus destinos en América latina, entre las cuales la obtención de lucro es protagonista. (Alexander, 1993).

² Una exposición extensa de la relación entre papeles periódicos y las periodicidades socialmente significativas, la incluí en el apartado “Papeles periódicos: del papel al tiempo” en la tesina *La imagen del periódico* (Osorio, 2002: 27-31).

³ Para acceder a los avisos de fotografía estudiados y consultar la frecuencia de repetición pautaada con los periódicos y los argumentos

La repetición tenía un precio y el número de éstas fue uno de los dos elementos infaltables incluidos en las llamadas condiciones de publicación, dispuestas casi siempre en las cabeceras de la publicación, y en las que los editores definían las reglas para recibir y fijar el precio por la publicación de los anuncios. La tendencia fue que la primera aparición costara el doble de la segunda, y que el precio a partir de la tercera aparición disminuyera proporcionalmente de acuerdo con el número total de repeticiones contratadas. Lo que se cobraba era la repetición temporal, no sólo la espacial, y ésta era por definición la esencia de los papeles periódicos. Para asegurar que tanto los editores como los anunciantes controlaran el número de apariciones, se incluyó un dato en la composición del anuncio que expresaba la totalidad contratada y el número al que correspondía el anuncio de esa entrega, dato que se publicó bajo la forma Uno de tres, o 1 de 10, o 1 / 100 entre otras.

El otro elemento infaltable para definir el precio al que me referí, también incluido en las condiciones de publicación, fue el de la extensión espacial o la apariencia visual que limitaba el número de líneas y el tamaño de los tipos usados en la composición. Los precios se diferenciaron para los anuncios ordinarios y para aquellos que usaban *clises*, grabados, tipografías especializadas y ornamentos, considerados extraordinarios a mediados del siglo. Sin embargo, a medida que el diseño de los avisos se hizo altamente visual, el uso de marcos, viñetas, tipografías y signos gráficos con intenciones expresivas se volvió común; y se experimentó con la disposición de las letras para armar figuras y dibujos a tal punto que, en el último tercio del siglo, los periódicos optaron por anunciar que cobrarían los anuncios extraordinarios y los ordinarios de manera convencional.

Sin embargo este lenguaje regido por una estética de la repetición debía también enfrentarse al sentimiento de novedad y responder al anhelo de lo nuevo que demandaba la mentalidad urbana de las mujeres y los hombres consumidores en la mentalidad del siglo XIX. Las novedades comerciales y de otro tipo, entre ellas las científicas como veremos adelante, fueron objeto de constante publicación en los periódicos y junto a la repetición formaron parte de los avisos comerciales con que se informó de la existencia de nuevas mercancías dentro de las que se incluyó la imagen y los procedimientos fotográficos. Dicho

a los que se apeló ver **DOCUMENTO VISUAL**: 1. Presentación general de los avisos de fotografía en los periódicos colombianos, 1830 - 1914.

de otro modo, los anuncios no solo se repitieron muchas veces, sino que se repitieron prometiendo novedades y para lograr mantener el interés de los anuncios, una y otra vez, la búsqueda de tratamientos visuales que cambiaran su apariencia fue constante. Esa visualidad fue transformando las páginas mismas de los periódicos, ya que el anuncio se trató cada vez más como imagen.

4.1.1. Los servicios que se ofrecieron,
los argumentos a los que se apeló
y lo que pudieron significar

Alejándonos de la visión que considera el retrato individual o en grupo como el producto central de la fotografía del siglo XIX, la revisión de los anuncios nos acerca a una actividad fotográfica compleja en la que el retrato ocupó solo una parte de los servicios que la actividad incluía. La complejidad para anunciar la fotografía fue equivalente a la de anunciar cualquier otra mercancía, ya que lo que se comercializó no fueron sólo aparatos, insumos químicos o instrucciones de uso, sino también los entornos simbólicos de los que estas mercancías formaban parte o que se resolvían a través de ellas. Trataré de mostrarlo siguiendo los servicios y los argumentos a los que se apeló en los anuncios estudiados y señalando algunas de las posibles significaciones de esos argumentos en las circunstancias de la época.

Los anuncios ofrecieron diversidad de servicios y quiero centrarme en cuatro de ellos, presentes casi sin interrupción desde mediados del siglo XIX hasta el cierre del mismo. Estos son: las manipulaciones visuales, el uso y la venta de tecnología, la enseñanza de los procedimientos y la adopción de modernas relaciones entre los fotógrafos y su público. Llamo la atención sobre éstos porque gracias al trabajo de otras y otros investigadores ya se sabe suficientemente que los anunciantes ofrecieron el servicio de hacer retratos de los seres queridos, los ajenos y los no queridos apelando a la semejanza infalible y a la muerte como los motivos con los que pretendieron desatar el interés del público por adquirir los retratos; también se ha documentado el valor que se le otorgó a la luz y a las máquinas como garantes de objetividad visual; y se ha despertado suficiente interés por la imagen del retrato como la imagen de sí mismo⁴. Considero que

4 El trabajo más valioso para el caso colombiano es la *Historia de la Fotografía en Colombia* de Eduardo Serrano porque esa historia llamó la atención sobre el valor de las imágenes fotográficas como documentos

de los cuatro servicios que enumero fue el de las manipulaciones visuales el que más se ofreció a lo largo del siglo y no el de la elaboración de retratos nuevos. Dentro de las manipulaciones, las más ofertadas fueron el traslado de imágenes, la alteración de los tamaños originales y la obtención de copias. Empezaré por ellas.

1) En los primeros anuncios ya se exaltaba la posibilidad de tomar las imágenes del natural y trasladarlas a otros soportes. La oferta se hacía en un mundo de información impresa en el que la movilidad de la información de un soporte a otro importaba cada vez más y se intentó hacerlo mejorando la precisión, la velocidad y reduciendo los costos. Personas, edificios, obras en construcción, plantas, animales y objetos eran el original al que se referían los avisos cuando afirmaban que tomarían el tamaño del natural para agrandar o reducirlo a conveniencia. Sin embargo, hubo una clase de original para el que los procedimientos fotográficos de traslado o modificación del tamaño cobró un valor especial, este original fueron las propias imágenes. Tempranamente los fotógrafos ofrecieron trasladar dibujos, retratos al óleo, cuadros, ilustraciones para obras y periódicos, planos o láminas, imágenes de santos, tomándolos del original y garantizando mantener el tamaño inicial en unos casos, llamado natural o entero en el lenguaje de la época, y prometiendo ampliaciones y agrandamientos, o reducciones microscópicas, de estampilla o miniatura, en otros. Ciertos fotógrafos tradujeron sus medidas al sistema métrico, ofertando manipulaciones

visuales y hoy en día documenta informa el tipo de historia de la fotografía que fue común en la década de 1980. Como lo señala Erika Martínez Cuervo, en los comentarios críticos de la obra realizados para el ICCA, “El documento reúne información gráfica y textual obtenida durante tres años de investigación, en la cual participaron personajes reconocidos en el campo artístico: la investigación y supervisión estuvo a cargo de Myriam Acevedo; la reproducción fotográfica la realizó el artista colombiano Oscar Monsalve (n. 1949) y contó con la colaboración especial del crítico de arte José Hernán Aguilar (n. 1952). Asimismo, este trabajo contó con el apoyo de artistas e investigadores colombianos que aportaron datos e información fundamental para el hallazgo y revisión del material fotográfico; dentro de ellos, se destacó la crítica y curadora de arte Carolina Ponce de León (n. 1955), quien entonces residía en París. El libro de 330 páginas consta de ocho capítulos temáticos y dos anexos: el texto “Distintas técnicas empleadas” realizado por Antonio Castañeda y “Fotógrafos activos” (en el país entre 1840 y 1950) compilado por Myriam Acevedo. Son documentos de consulta que presentan un esquema cronológico de la fotografía en Colombia.” (Serrano, 1983).

que oscilaron entre agrandamientos de un metro a reducciones de un centímetro, o que oscilaban de ocho pulgadas a una.

El servicio que se ofrecía iba dirigido a dibujantes, pintores y grabadores que eran quienes debían superar las trabas técnicas para reducir una imagen, más complejas que las requeridas para agrandarlas, y a los comerciantes y educadores interesados en usar las imágenes en las hojas de envío, los empaques, las estampillas y toda clase de correspondencia comercial o en los materiales para uso escolar como lo veremos en el capítulo 6. Las listas minuciosas de servicios que incluyeron los anunciantes en los avisos dejan ver que aunque las manipulaciones fotográficas se ofrecieron para retratos de personas tomados directamente del natural, hubo un especial interés en obtener la imagen de la imagen partiendo de originales que podían ser imágenes o textos; y de modificar las cualidades de tamaño y color de las colecciones visuales de dibujos, grabados, estampas, vistas, mapas, retratos al óleo, cuadros, planos o láminas ya fueran producidos localmente o importados.⁵

De la demanda en aumento de imágenes nuevas y de imágenes de imágenes, da cuenta otra de las manipulaciones anunciadas en los periódicos: la obtención de copias, de cualquier naturaleza, ofrecidas por docenas, a partir de todo tipo de originales visuales. En opinión de los anunciantes, tanto las personas como las imágenes estaban condenadas a desaparecer por la acción del tiempo o del clima, y para asegurar la permanencia de ambas el llamado a hacerse una nueva imagen se consideró una precaución. Para ambos casos –ya se tratara de la persona original viva o muerta y de la imagen– se prometía que la copia sería exacta al original, fiel a él e incluso mejorada. En medio de la cultura impresa en auge a mediados del siglo XIX el ofrecimiento de las colecciones y los surtidos de imágenes, implicó otras actuaciones de los fotógrafos: una, en la que ellos adquirirían uno o varios juegos de la colección o del surtido ori-

5 El estudio temprano que reparó en que las nuevas tecnologías de impresión estaban más encaminadas a la reproducción de viejas imágenes que a la producción de otras nuevas, fue el del curador del departamento de grabados del Museo Metropolitano de Arte, William Mills Ivins, Jr. Inicialmente fue un estudio ilustrado en el que el autor usó las imágenes para demostrar visualmente sus hipótesis. (Ivins, 1975). Seguidores de esta idea y estilo de argumentación son John Berger, David Hockney y Richard Benson; el último dedicó su investigación más reciente al tema en *Printed Picture*, libro y exposición avaladas por el Museo de Arte Moderno de New York en 2008. (Benson, 2008).

ginal y los vendían al público actuando como intermediarios de la transacción económica y simbólica en cuanto elegían las imágenes que juzgaban deberían o querrían ser vistas; y, otra, en la que ellos adquirirían o accedían a la colección y al surtido y ofrecían copias de las imágenes que lo integraban. En ambos casos solía insistirse en lo novedoso, lo escogido y lo selecto del repertorio. Década tras décadas las colecciones aumentaron en número de imágenes y se hicieron más complejos los criterios para organizarlas que fueron desde las colecciones numeradas a las colecciones bellas, lujosas o escogidas, pasando por las simbólicas, bíblicas, de próceres, de notabilidades, de santos, de vistas, de pinturas célebres, de puentes colgantes y ríos, de locomotoras, de ciudades, entre otras.

2) El segundo servicio que se ofreció con insistencia en los avisos fue el de uso de las tecnologías consideradas en cada momento las más modernas. A mediados del siglo los fotógrafos informaron que ejercían su actividad conociendo y dotándola de las mejores máquinas, reactivos químicos, planchas, placas, lentes y objetivos; para la década de los 70 se había acumulado suficientes nombres y apellidos, que funcionaban como la marca legítima y patentada de esta tecnología, entre los que se lee Lumier, Lumberg, Anthony, Dallmeyer, Harrison, Goerz, Stenheil y Hironnelle. Para el cierre del siglo XIX y comienzos del siglo XX la oferta de esta tecnología empezó a ser menos un asunto de los fotógrafos y más de las propias casas productoras de esos insumos. De hecho los anuncios pagados por los propios fotógrafos en las publicaciones periódicas empezaron a disminuir.

Podríamos narrar la relación de los fotógrafos y la tecnología entre 1840 y 1910 de otra manera señalando algunas tendencias en lo que se anunció: entre las décadas de 1840 y 1850 los fotógrafos anunciaron que prontamente recibirían o que acababan de recibir los últimos adelantos o sistemas para sus actividades; en las décadas de los 60 y 70, informaban que por carencia de materiales o por los daños de sus máquinas u otros implementos debían suspender, modificar o cancelar sus actividades o, al contrario, que dado el acceso a recientes materiales y aparatos, abrirían nuevos talleres, gabinetes o estudios, los ampliarían o modificarían los servicios que prestaban; para el inicio del siglo XX, a la vez que disminuía el número de anuncios contratados por los propios fotógrafos, éstos cuando anunciaron ofrecían actuar como intermediarios de las propias casas productoras de cámaras y materiales fotográficos. Al cerrar la primera década del siglo XX algunos de los fotógrafos de los que se anunciaban

aun en los periódicos se dirigían a los fotógrafos profesionales y a los aficionados para pedirles que les enviaran sus solicitudes de pedidos de modo preciso y especificando la cantidad, la clase y la marca de los aparatos, accesorios y demás elementos requeridos para el arte fotográfico que deseaban y los cuales se les despacharían a vuelta de correo. En este período cambió no sólo la tecnología sino la relación del fotógrafo con ella y su lugar dentro de la actividad fotográfica como lo veremos al tratar la figura del fotógrafo como autor.

Antes de adentrarnos en el tercer servicio que mencioné, el de la enseñanza de los procedimientos fotográficos, vale la pena señalar que luego de un par de décadas en la que los fotógrafos se habían familiarizado con el manejo y el uso de la tecnología que requerían para las manipulaciones fotográficas, aparecieron algunos anuncios esporádicos en los que se ofreció reparar, componer o ajustar máquinas, lentes y otros objetos relacionados con el ramo e incluso diseñar máquinas nuevas.

3) En la década de 1850 algunos fotógrafos ya se habían ofrecido a través de los periódicos para enseñar la profesión de retratista, la misma que una década más tarde se calificó de lucrativa y para la que prometía el breve término de uno a tres meses como el necesario para aprenderla. En 1880, aumentó la oferta de fotógrafos maestros o profesores dentro de las propias ciudades del país y se publicaron anuncios en los que se garantizaba instrucción práctica en español o inglés, en tres meses o menos, en ciudades de los Estados Unidos entre las que estuvo New York. En algunos se brindaba a los interesados la posibilidad de viajar en calidad de internos a los laboratorios y centros extranjeros donde tendría lugar este aprendizaje en caso de que el conocimiento de esa segunda lengua, que para la época era el inglés, fuera francamente insuficiente.

Si comparamos el recorrido señalado para la tecnología entre 1850 y 1910 con el de la enseñanza de los procedimientos fotográficos podemos sugerir que en las primeras décadas la enseñanza del arte fotográfico se cobró; ocurrió cuando los propios fotógrafos fueron quienes prepararon las fórmulas, conocieron y experimentaron con las máquinas, las lentes, las planchas y los distintos componentes de la tecnología, y estuvieron atentos a la información que provenía de los visitantes, las revistas, los catálogos y en los periódicos. Los anuncios ofrecían precios cómodos, módicos o razonables pero no una enseñanza gratuita. A diferencia, al cierre del siglo XIX e inicios del XX los nuevos anunciantes de tecnología fotográfica, que insisto cada vez menos fueron los propios fotógrafos, ofrecieron la enseñan-

za – llamada instrucción– gratuita y el rol del fotógrafo fue más el de quien adquiría cámaras, aprendía a manejarlas, y podía hacer de ellas un uso rentable y lucrativo según la promesa de los anunciantes.

En este momento, los procedimientos químicos, la obtención de copias y las demás manipulaciones se ofrecieron cada vez más como servicios separados y el fotógrafo imaginó como el usuario al que se le ofreció un dispositivo cada más simple y fácil de manejar. Para formular visualmente la idea de esa facilidad, se eligió la imagen de las mujeres, las niñas y los niños y de las personas nativas convertidas en un recurso gráfico valioso que aparecieron cada vez más dibujadas y o nombradas dentro de los anuncios y las portadas de los catálogos y otras estrategias publicitarias.

4) Finalmente nos ocuparemos del cuarto servicio que enumeré como uno de los argumentos destacables y recurrentes en los anuncios de los servicios fotográficos estudiados: la adopción de modernas relaciones entre los fotógrafos y su público. Aunque encontramos anuncios de pintores, grabadores y dibujantes en los papeles periódicos de las primeras décadas del siglo XIX, son los fotógrafos, cualquiera que sea la figura a la que se refería este nombre en ese momento, los hacedores de imágenes que con mayor frecuencia se anunciaron en los papeles periódicos; y lo hicieron entre 1840 a 1910, a medida que los procedimientos y manipulaciones posibles a través de la fotografía se estabilizaron. Anunciarse en los periódicos tuvo un peso simbólico al que parecieron menos dispuestos los pintores, por ejemplo, aunque excepcionalmente algunos ofrecieron la hechura de retratos. Aunque no es objeto de este trabajo si quiero al menos indicar la diferencia entre el uso que del periódico hicieron los fotógrafos, los dibujantes y grabadores en comparación con el que hicieron los pintores.

El ofrecimiento de servicios fotográficos demandó una relación entre el anunciante y su público, relación que se transformó notoriamente entre 1840 y 1910. El vocabulario utilizado en los anuncios nos ayuda a trazar el cambio de la siguiente manera: el público al que se dirigieron los anuncios en la década de la década de 1840 fue calificado recurrentemente de respetable, ilustrado y digno, y se imaginó inicialmente como urbano – el público de la ciudad, los capitalinos, los habitantes de Tumaco, de Bogotá, de Barranquilla –. Se trataba de un público ante el que el anunciante consideraba, retóricamente, un honor ofrecer sus servicios y ante el que se presentó como un servidor que solicitaba se dignarían a favorecerle eligiéndolo. En esos primeros

servicios fotográficos el universo semántico estuvo regido por la dignación, el honor, el favorecimiento y el mérito.

Sólo un par de décadas después, en 1860, a ese público que aún es tratado como clientela distinguida, escogida y selecta, se le suma el público en general, es decir, todos aquellos que deseen los servicios, todos aquellos a quienes les puedan interesar, sin ser distinguidos, escogidos o selectos, incluidos los padres de familia. A este público más amplio se le reconocieron más derechos y la palabra exigencia entró a formar parte del repertorio de los anunciantes. En los avisos se advirtió que podían exigir pruebas de los negativos, pruebas de las copias, muestras gratis de distintas clases y catálogos. Hacia 1880 la promesa de satisfacer cualquier exigencia, aun la de los clientes más difíciles, estuvo presente y a la pareja de términos exigencia-satisfacción se sumaron demanda, devolución, garantía, repetición (del trabajo sin cobrar el negativo ni las copias rechazadas) y el derecho a preguntar cualquier cosa que se deseara en el ramo y a obtener la respuesta de operarios especializados.

De este modo al cerrar la primera década del siglo xx encontramos a un cliente de los servicios fotográficos que había acumulado muchos derechos: desde devolver las copias que encargó a vuelta de correo y recibió en condiciones indeseadas, hasta solicitar igualmente a vuelta de correo listas de precios, cotizaciones, catálogos y otro tipo de información gratis, y recibir regalos y participar en rifas y concursos. En la redacción de los anuncios la satisfacción fue acompañada de los adjetivos entera y completa, es decir a entera y completa satisfacción, y el cliente se deduce como alguien que daba órdenes que debían satisfacerse completamente a vuelta de correo.

4.1.2. La figura del fotógrafo y el fotógrafo como autor

Aunque hemos hablado del fotógrafo como el anunciante principal, una revisión más ceñida de los anuncios nos muestra que, entre 1840 y 1910, la figura del fotógrafo se refirió a distintas personas interesadas en ofrecer servicios fotográficos: inicialmente la expresión el fotógrafo aludió a los diplomáticos, viajeros y comerciantes quienes fueron los primeros en comerciar con la información y los dispositivos fotográficos y quienes, en muchos casos, aprendieron a obtener las imágenes por si mismos aunque hacerlo no eran su principal interés. Por otra estuvieron los pintores, grabadores, dibujantes, retratistas y daguerrotipistas, es decir, los propios hacedores de imágenes para quienes las imágenes eran su oficio y profesión y se dedicaron

personalmente a lograrlas. Y entre el grupo primero de diplomáticos, viajeros y comerciantes que practicaron la fotografía más como parte de sus tareas de comercio, y la de los hacedores de imágenes interesados centralmente en la producción de nuevas imágenes con procedimientos fotográficos, estuvo el grupo de los agentes y representantes, quienes se dedicaron al comercio de las imágenes, de la información y de los dispositivos asociados a ellas; grupo que creció a medida que avanzó el siglo XIX pero que no se dedicó directa e intensamente a la práctica fotográfica sino al negocio fotográfico.

Sin embargo, esos fotógrafos por conveniencia, que bien pudieron o no ejercer la fotografía directamente pero que estuvieron interesados en las imágenes, en la tecnología y en la información asociada a ellas como fue el caso de los viajeros, diplomáticos y científicos y de origen inicialmente europeo, fueron quienes más familiarizados con los periódicos encontraron en ellos el dispositivo adecuado para informar a los públicos locales sobre sus distintas actividades. Durante el siglo XIX las misiones diplomáticas, científicas o comerciales fueron itinerantes y como bien lo han demostrado numerosas historias de la fotografía en distintos países latinoamericanos, no pocos decidieron migrar definitivamente e instalarse en Colombia, Bolivia o Argentina. Este hecho explica que al hacer un seguimiento comparativo de los anuncios en los que aparecen sus nombres, con frecuencia se encuentran vinculados a varias actividades simultáneamente, además de la fotografía, que incluyen la música, la producción industrial de alimentos y bebidas, la importación de automóviles y el comercio de tabaco.

En el caso colombiano algunos de esos nombres fueron los de Emilio Herbrüger o Quintilio Gavassa Minelli, extranjeros que informaron en los anuncios de su agradecimiento con el país que, en sus palabras, les brindó franca y generosa hospitalidad. En el caso de un anuncio sobre Herbrüger publicado en 1851, fue esa hospitalidad la que lo movió a transmitir sus secretos del daguerrotipo y de la música. Entre tanto el italiano Quintilio Gavassa, que decidió quedarse en Colombia, lo encontramos en las páginas de los periódicos anunciando servicios de fotografía, fideos, pastas alimenticias, instalaciones eléctricas y su fábrica de cigarrillos La Honradez⁶. Si en

6 En el **DOCUMENTO VISUAL** anexo varias indagaciones dedicadas al fotógrafo italiano Edmundo Gavassa y a los negocios a los que me refiero del siglo XIX a hoy. Consultar: 8. Series visuales generales: 26 ideas

la primera década de anuncios sobre fotografía, 1840 a 1850, los periódicos estuvieron colmados de las expresiones “acaba de llegar”, “antes de irse”, “por su inminente partida”, “llegado recientemente”, “venido de”, “continuará su gira”, con las que se informó de la movilidad de estos viajeros y comerciantes procedentes de Europa y de los Estados Unidos de América, décadas más tarde encontramos a muchos de ellos radicados definitivamente en el país. Unos y otros desarrollaron distintas redes que tenían con los habitantes locales: al inicio fueron los lugareños los que asumieron la tarea de presentar esos extranjeros al público local y más adelante, cuando empezaron a marcharse y a vender sus aparatos y negocios, fue el extranjero que partía el que avaló públicamente a través de anuncios y remitidos publicados en los periódicos que los fotógrafos locales se habían convertido en sus compradores y que certificaban ya tenían completo conocimiento del arte.

Junto a los anuncios de estos fotógrafos comerciantes y viajeros, encontramos los anuncios de los que llamé hacedores de imágenes, quienes ofrecieron servicios más relacionados con la producción de imágenes en diferentes técnicas que con la comercialización de papeles, químicos, ópticas, cámaras, álbumes y soportes. Uno de los primeros en anunciarse en los periódicos fue el profesor, dibujante y pintor Luis García Evía, quien destacaba en el encabezado de su anuncio que era dibujante y pintor, y como parte de su oficio ofreció los servicios de daguerrotipia. En estos casos los procedimientos fotográficos se anunciaron como parte del oficio de hacer imágenes, ya fuera al óleo, temple, lápiz o con las máquinas de retratar, y aunque éstas se consideraron un procedimiento para ofrecer imágenes en los distintos estilos, el énfasis continuó en quien hacía la imagen.

4.1.3. El Fotógrafo como noticia: homenajes en vida y por su muerte; la visita del fotógrafo y de los gremios de fotógrafos al periódico

En cinco décadas la figura del fotógrafo en los periódicos estudiados dejó de estar presente sólo en los avisos publicitarios que él mismo fotógrafo contrataba o que, como en el caso de los extranjeros que practicaron la fotografía en la década de

resueltas en 26 series, N. 20; En 4. Citas visuales, N. 11; y los anuncios de Gavassa incluidos en 1. Presentación generales de los avisos de fotografía en los periódicos colombianos, 1830 - 1914 y 2. Tabulación de la información de los avisos de fotografía, 1830 - 1914.

1840, le contrataban sus allegados, para ocupar cada vez más las primeras páginas o las secciones destacadas de las galerías y homenajes dedicados a los hombres considerados célebres. El fotógrafo mismo, presentado a través de biografías, crónicas e imágenes dedicadas a sí mismo y a su galería, estudio o almacén, se convirtió en noticia.

Esa figura del fotógrafo de mitad del siglo, que solicitó a los habitantes de la ciudad que le favorecieran dignándose a contratar sus servicios, la encontramos transformada en protagonista de las secciones de noticias cuatro décadas después. En agosto de 1889, por ejemplo, el periódico *La crónica*, dedica una noticia al fotógrafo Sr. De la Hoz para destacar su participación en calidad de expositor de retratos en la Escuela de Bellas Artes; la imagen que acompañó la noticia fue el retrato del mismo fotógrafo quien, según informó el texto, se dedicaba a hacer retratos de personas distinguidas y no distinguidas. Los retratos de éstas sólo fueron nombrados y ninguna de las magníficas fotografías a las que el artículo se refiere, entre las que estaban las de bellezas, niños, vapores, fue publicada. Es decir, visualmente la noticia fue al propio fotógrafo a quien otro el semanario literario, *El Aspirante*, dedicó sólo dos meses después un nuevo homenaje en el que apareció de nuevo un retrato, distinto al que había publicado *La crónica*. En este caso el retrato del fotógrafo ocupó la misma página, el mismo lugar y se le dio el mismo tratamiento en color y tamaño que ocho días antes se le había dado al retrato de Santiago Pérez, ex presidente de Colombia para ese entonces.

Más tarde, en 1908, encontramos que otro periódico, *El Iris*, publicó en primera página una fotografía de Arístides Ariza, como parte de otro de los homenajes, y trazó una genealogía al informar que Ariza había hecho sus ensayos fotográficos bajo la dirección del afamado fotógrafo De la Hoz, el fotógrafo objeto del primer homenaje al que nos referimos. Así, ambos fotógrafos, en calidad de profesor y de discípulo, entraron en los homenajes periodísticos comunes en la época y fueron considerados por los periodistas como uno de sus propósitos al iniciarse en las tareas informativas como veremos más adelante.

Otras informaciones publicadas en los periódicos nos ayudan a reconocer el afianzamiento de la figura del fotógrafo y su alcance a inicios del siglo xx. Revisaré algunos ejemplos para señalar en cada caso ciertos elementos. En 1907, el periódico *El ciclón* publicó dos columnas tituladas *Fotograbado*, ilustradas con un fotograbado del señor Gumersindo Cuellar, con el subtítulo en la Escuela de Bellas Artes. En este caso, además de informar sobre el fotograbado, la publicación sirvió para seña-

lar el aporte que el procedimiento tenía para la prensa y los demás ramos de la ciencia. Ya dejaron de ser las palabras las que informaban sobre la fotografía, o dejaron de serlo las imágenes grabadas hechas a partir de ellas, y fueron las propias fotografías impresas por el fotograbador, de quien El ciclón afirmaba era ante todo un fotógrafo pero uno científico y no aficionado, quien lo hacía. Este fotógrafo señalaba el periódico, ejercía la fotografía como una profesión, en tanto el aficionado la ejercía como un oficio. Y, era el fotograbador o fotógrafo científico, el que interesa para la prensa.⁷

Otra información que nos permite recorrer la figura del fotógrafo la constituyeron los relatos de las visitas por parte de los periodistas y de los escritores a los estudios fotográficos. En 1908, El ciclón publicó dos artículos cada uno producto de una visita, según el periódico lo aclaró. Una fue a la fotografía Dallmeyer y la otra a la Fotografía Inglesa y el Gabinete Artístico. El artículo titulado *Fotografía “Dallmeyer”*⁸ se ilustró con una fotografía impresa por fotograbado de la vista exterior del edificio. Cabe anotar que la imagen de los edificios, tanto el interior como el exterior, formaban parte de la iconografía de la modernidad arquitectónica de la época y estuvo presente continuamente en los periódicos. Estas imágenes de los edificios fueron uno de los encargos frecuentes para los fotógrafos en la primera década del nuevo siglo. En este caso el motivo de la noticia era el edificio del que el fotógrafo era propietario y ya no solo su propia imagen. El fotógrafo se trababa como empresario y se aclaró que, pese a que el establecimiento era extranjero, se trababa de un artista colombiano que había pre-

7 La arquitecta colombiana Silvia Arango dedicó el artículo Gunmersindo Cuéllar y la fotografía de arquitectura, a este fotógrafo. El artículo se publicó en un número sobre la conservación de la memoria, que destaca la labor calificada de “silenciosa” por parte de la biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá. De los 4 artículos de fondo que integraron esta entrega, dos estuvieron dedicados a la fotografía relacionándola explícitamente con la memoria y justificando por ende a la necesidad de conservación. El segundo artículo se dedicó a las fotografías del hijo de un ex cónsul alemán en Colombia. El relato describe la trayectoria que he señalado: el hijo nació en Colombia, creció y se educó en Alemania y regresó a Colombia “a buscar fortuna” ofreciendo sus servicios como retratista y fotógrafo publicitario. Ambos artículos ofrecen información acerca del tipo de arquitectura que documentaron estos fotógrafos y de su cercanía con quienes ostentaron lugares privilegiados en la vida pública y cultural del país.

8 Las comillas son del artículo original.

ferido conservar el Dallmeyer tanto por modestia como por el reconocimiento a la reputada casa europea de aparatos ópticos. Pese a la aclaración, sobre la fotografía que acompañó el artículo se leía claramente en letra manuscrita Fotografía de Arístides Ariza, autoría que repitió en el pie de foto impreso: Arístides E. Ariza, propietario.

El artículo resultado de la segunda visita que he mencionado es mucho más rico en elementos que nos informan sobre la percepción que se tuvo de la figura del fotógrafo en esa primera década del nuevo siglo. Se publicó en dos páginas ilustrado con dos fotografías y según informó el articulista, la visita se hizo por invitación expresa de Sr. Henry Duperly, heredero del negocio de su padre. Tanto el título, “La fotografía Inglesa y El Gabinete Artístico”, como las dos imágenes que lo ilustraron se centraron en el lugar físico que, el texto aclara, pertenecían a la razón social, H. L. Duperly & son. Es decir, el énfasis está en el negocio y en presentar al fotógrafo como un propietario del que el texto ofrecía una biografía modelo. El articulista comienza convocando al padre fundador, extranjero radicado en el país, al que calificó de venerable y le atribuyó la amabilidad ingénita y sin egoísmo propia de los extranjeros. Ese extranjero, fundador y trabajador, se convirtió en palabras del periodista en el decano de los fotógrafos en Bogotá al fundar su gabinete en 1895 y tuvo a bien documentar la tierra adoptiva recorriéndola junto a su hijo, ahora también propietario, para producir una obra histórica geográfica.

El hijo, heredero del espíritu emprendedor de su padre, amplió la fotografía Inglesa y fundó en 1898 el Gabinete Artístico, el almacén al que se dedicó una de las dos imágenes, a la vez que se convirtió en agente de las principales casas extranjeras, entre ellas Eastman Kodak & Co. Pero su actividad continuó ampliándose: a la par de ser agente de las principales casas europeas y de los Estados Unidos, el hijo fotógrafo mantuvo excelentes relaciones con los fotógrafos aficionados y con los curiosos de todas las regiones de Colombia, a quienes prestó sus servicios entre los que incluyó la divulgación de sus fórmulas y otro tipo de secretos y que para el año de 1908 calcula el articulista de El ciclón, podrían ser 3.500. Este hombre de negocios, cuenta con socios y con empleados considerados personal idóneo, y para promover el arte de la fotografía abre concursos que animan a los interesados en el ramo, sin que lo mueva interés material alguno. El heredero señor Duperly, quien quiere a Colombia por ser su patria adoptiva, era acreedor de diplomas nacionales, según informa el artículo, colaboraba con numerosas revistas

ilustradas internacionales y contaba con la colección más completa de vistas del país. Finaliza deseando el bien a los discípulos de Daguerre y Niepce.

El fotógrafo como individuo incluido en homenajes y en galerías de personajes notables, así como las visitas a su establecimiento se convirtieron en informaciones comunes en esta primera década del siglo xx. En las Galerías dedicadas a estos personajes el fotógrafo compartió la misma página, el mismo lugar y el mismo tratamiento visual con los artesanos, empresarios, industriales y ex presidentes elegidos por los editores y periodistas.⁹ Al finalizar la década tanto los periodistas como los fotógrafos, entonces retratados en grupo y como gremio, fueron los protagonistas de las noticias y de las fotografías con las que éstas se ilustraron.¹⁰

4.1.4. Fotografiar por encargo: autorías públicas, privadas y anónimas

En esta primera década del siglo xx los fotógrafos que algunas de las historias clásicas de la fotografía de Colombia reconocen como los más importantes son aquellos de los que se ocuparon los periódicos de la época y a los que se les dedicaron homenajes, galerías y visitas. Estos fotógrafos compartieron con los demás personajes protagonistas de las galerías y los homenajes periodísticos algo más que las páginas en las que, todos ellos, publicaron sus anuncios comerciales. Compartie-

9 A manera de ejemplo: en 1908 el periódico El concurso nacional publicó un homenaje al industrial colombiano Lino Casas, a quien exaltó para rendir “culto a los colombianos que han sabido iniciarse en las artes, la industria y el comercio.” El mismo lugar y la misma sección se le dedicó en 1909 al fotógrafo Arístides Ariza, publicando su biografía y un artículo dedicado al taller “modelo” de Ariza. Adicionalmente se publicó una carta del fotógrafo dirigida al director y redactor del periódico. Al revisar el contenido de la sección entre 1908 y 1909 notamos que el fotógrafo recibió el mismo tratamiento que los artesanos como Martín Silva, empresarios como Rudolf Kohn e industriales como Lino Casas.

DOCUMENTO VISUAL: 8. Series visuales generales: 26 ideas resueltas en 26 series N. 19.

10 El periódico Thalia, trisemanario ilustrado de Bogotá publicó en primera página la fotografía que tituló “Grupo de Algunos Periodistas que visitaron el ferrocarril de Bogotá a Girardot” el 1 de enero de 1910; en ella aparecen posando y mirando a la cámara 18 hombres, vestidos, calzados y portando sombrero. En esta época el retrato en grupo de los periodistas se hizo común y ya no solo se habló de ellos sino que se mostraron.

ron relaciones reales que les permitieron acceder a espacios, eventos y personas que eran inaccesibles para ellos si no hubieran compartido tanto el lugar simbólico asignado en las páginas de los periódicos como el económico, social y político en la sociedad de la que formaron parte. El uso que de la imagen fotográfica de toma directa y de reconstrucción hizo un presidente de la república en esa primera década del siglo xx nos servirá para señalar lo complejo que resulta identificar las autorías en este momento cuando los fotógrafos eran contratados por los dirigentes de las instituciones modernas que hacían uso de los servicios fotográficos y conllevaba que la autoría de las imágenes no fuera siempre pública sino privada o anónima.

El 10 de febrero de 1906 tuvo lugar en Bogotá un atentado contra el entonces presidente de la República, General Rafael Reyes. En esa misma década tuvieron lugar los últimos fusilamientos legales en Colombia de las personas que fueron condenadas a la pena de muerte por el Estado. En ambos casos los fotógrafos participaron decisivamente. En el caso del atentado a Rafael Reyes, se juzgó a los señores Juan Ortiz E., Carlos Roberto Gonzáles, Marco Arturo Salgar y Fernando Aguilar culpables y en menos de un mes, el 6 de marzo del mismo año, fueron fusilados ante la cámara del fotógrafo Lino Lara, a quien Pedro A. Pedraza, el director general de la Policía Nacional de entonces contrató para hacer el registro por toma directa del fusilamiento. Lino Lara aceptó el encargo adicional que le hizo Pedro A. Pedraza, también fotógrafo, de hacer la reconstrucción del atentado siguiendo la versión del presidente, la de su hija y la de los miembros de la policía involucrados en el hecho. Las fotografías producidas para ambos encargos, el fusilamiento y la reconstrucción de los hechos, se publicaron un año después en el libro *El diez de febrero*.

Esta relación entre fotógrafos vinculados a una institución oficial y otros que trabajan para ellas por encargo, privada o anónimamente, la podemos rastrear tres años después del atentado mencionado, en otro libro dedicado a documentar las Excursiones Presidenciales del general Rafael Reyes, el mismo que fue víctima del atentado. En esa ocasión su antiguo director general de la Policía Nacional, Pedro A. Pedraza, convertido en Comandante en Jefe de la Gendarmería, hizo la mayor parte de las fotografías que se publicaron en el libro *Excursiones Presidenciales*, publicado en 1909. Pedraza finalizó el libro haciendo un reconocimiento público a los demás fotógrafos que colaboraron para hacer los apuntes visuales de ese viaje, como él los

llamó, entre ellos M. A. Vengoechea, Fallon, G. Murillo, Mr. Miller, y a los que nombra como fotógrafos de Santa Marta, Riohacha, Barranquilla, Cartagena, Medellín, Girardot y Bogotá. En palabras del prologuista este libro era un “cinematógrafo explicado”. Comparación valiosa al considerar que para la época, la patente del cinematógrafo para la proyección cinematográfica era aún reciente.

Algunos de estos fotógrafos, como es el caso del Sr. Lino Lara, formaron parte años más tarde del Libro *Azul de Colombia* publicado por el gobierno, en sus propias palabras, para ofrecer una historia condensada de la República asociada al comercio, la agricultura y la riqueza mineral haciéndolo a partir de las estadísticas oficiales. En él se incluyeron los bosquejos biográficos de los personajes más eminentes y, además de Lino Lara, los fotógrafos Ernesto V. Duperly y Arístides Ariza, a los que nos hemos referido anteriormente.

Las fotografías publicadas por el procedimiento del fotograbado en estos tres libros, el 10 de febrero, Excursiones Presidenciales y El Libro Azul, dieron cuenta de los encargos más comunes que se hicieron a los fotógrafos al comenzar el siglo xx y que éstos aceptaron: registrar las fachadas y los interiores de los modernos edificios construidos para bancos, almacenes, hospitales, clubes del comercio, hoteles y escuelas profesionales; registrar la construcción de puentes, ferrocarriles y la inauguración de gran variedad de obras públicas; documentar las instalaciones, incluyendo la maquinaria y el trabajo en el interior de las fábricas, plantaciones y cárceles; fotografiar a grupos de indígenas, niñas y niños pobres, mujeres y hombres ciegos y enfermos; fotografiar monumentos, desfiles públicos y celebraciones privadas entre los gobernantes y sus allegados; fotografiar el interior de oficinas, laboratorios y otros espacios en que se desempeñaban profesionales y públicos; documentar las excursiones de gobernantes e ingenieros acompañados de sus comitivas; registrar las piezas y colecciones de los incipientes museos; fotografiar cruceros, vapores, carruajes y vagones; mostrar a las poblaciones recibiendo y despidiendo a sus mandatarios en las calles, escuelas y colegios; fotografiar presos y trabajadores trabajando en buenas condiciones de aseo y seguridad.

4.1.5. Relaciones comunes entre fotógrafos¹¹

Agruparemos los anuncios estudiados en tres grandes grupos atendiendo a las relaciones que nos indican ocurrieron entre los fotógrafos. El primer grupo da cuenta de las recomendaciones o acreditaciones entre ellos; el segundo, de las relaciones que mantuvieron con otros fotógrafos profesionales fuera del país y en el interior; y el tercero, de las relaciones con los fotógrafos aficionados. Aunque bien lograríamos conformar un cuarto grupo en el que se incluyeran las relaciones con los aprendices, técnicos, operarios y empleados, preferí incluirlo en el grupo de las recomendaciones y acreditaciones por razones que expondré.

- › Revisando los anuncios, la relación más frecuente entre fotógrafos es la de recomendación o acreditación de unos a otros ante sus posibles clientes o el público en general. Como lo dijimos, en la década de 1840 cuando la figura del fotógrafo se confundía con la del viajero extranjero, éstos eran presentados al público local por amigos o conocidos, no necesariamente fotógrafos, que les recomendaban y daban cuenta de su saber y de sus calidades, ambas imprescindibles, a través de anuncios y remitidos publicados incluso antes de que hubieran arribado a una ciudad. Sin embargo, en la década de los 50 y 60 del siglo XIX, son los mismos viajeros los que, con

¹¹ El investigador boliviano Pedro Querejazu documentó las relaciones corrientes entre los fotógrafos en el periodo estudiado. Destaco dos a las que él se refirió: el préstamo de estudios entre fotógrafos y el canje y regalo de copias entre ellos. Querejazu ha rastreado las fotografías de otros fotógrafos en los archivos de un fotógrafo determinado y confirma que la presencia de las copias ajenas en los archivos no es producto de robos o fraudes sino que es voluntaria ya que se encuentran firmadas y dedicadas. En mi opinión el hecho de identificar imágenes ajenas en un archivo particular es útil para rastrear las relaciones materiales y afectivas entre los propios hacedores de imágenes. Por ello es valioso que al estudiar y catalogar los archivos se consignen las dedicatorias y las marcas que permiten presumir que una imagen corresponde a otro fotógrafo; más allá de atribuir las autorías correctamente su valor radica en que estas anotaciones permiten estudiar las redes de información visual.

Como señala Querejazu, en las primeras décadas del siglo XX los fotógrafos empezaron a tener sus archivos personales; las fotos se acumularon y sus archivos sirvieron para editar libros y montar exposiciones. En especial las publicaciones hechas con motivos de conmemoración, entre ellas los centenarios de las independencias latinoamericanas, aprovecharon esos archivos particulares y por ello constituyen una fuente valiosa para el seguimiento de los fotógrafos. (Querejazu, 2009).

motivo de un nuevo viaje temporal o definitivo, recomiendan a los fotógrafos locales, acreditando con su palabra que tienen las mismas competencias y saber que ellos. Los fotógrafos locales fueron herederos no sólo de un saber sino, realmente, de las máquinas, muebles, accesorios y otros enseres que compraron usados y en buen estado a los fotógrafos que partieron. Estos compradores fueron iniciados por los vendedores en todas las ramas del oficio entre las que se incluyó el llamado buen gusto por cuanto muchos trabajaron como sus ayudantes antes de adquirir sus bienes.

A medida que la práctica fotográfica se amplió, los fotógrafos se asociaron y tuvieron aprendices, retocadores, operarios y otros empleados. Y así cuando uno de los socios se ausentaba por motivos de negocios, éstos casi siempre relacionados con la ampliación de conocimientos en el oficio de la fotografía según el argumento que ofrecieron los anuncios, o por motivos de salud, personales o involuntarios, uno de los dos fotógrafos, el que partía o el que se quedaba, era quien suscribía el anuncio en los periódicos recomendando y se quedaba garantizando la calidad de aquel. En ciertas ocasiones se aclaró que el socio continuaría con el nombre o razón social y, en otras, que aunque éstos cambiarían se trataba siempre de la misma fotografía. Y ya que las relaciones en las actividades fotográficas no eran meramente visuales sino de negocios, no estuvo de más informar que el nuevo socio le confería al socio encargado los poderes legales convenientes. Entre 1850 y 1890 fueron comunes los anuncios firmados con dos nombres, “Fotografía Duran y Restrepo” por ejemplo, o con la fórmula “Fotografía de Escovar (Antigua de Gonzálo Gavría)” o “Fotografía de Vicente y Pastor Restrepo (Antigua de Wills y Restrepo)”.

En los casos de fotógrafos comerciantes y viajeros frecuentes, el encargado que se ocupaba del negocio era recomendado por el viajero antes de partir, advirtiéndole, que estaría fuera por pocos días, semanas o meses. Cuando esos mismos viajeros partieron definitivamente, publicaron un anuncio final en el que aclaraban que la fotografía quedaba a cargo de los operarios a quienes reconocieron como versados en los trabajos o los ayudantes y aprendices a quienes se les reconocía como discípulos luego de señalar los años de experiencia trabajando juntos e insistiendo siempre en la buena educación, la delicadeza y los modales del recomendado. Así, y tal y como lo han señalado distintos historiadores de la fotografía en Latinoamérica, entre los fotógrafos fijos y los itinerantes se desarrollaron diversas relaciones, estables y convenientes para ambas partes.

El segundo grupo de relaciones que deducimos de los anuncios, es el que se establecieron los fotógrafos profesionales con otros fotógrafos también profesionales dentro y fuera del país. Si por una parte los fotógrafos anunciaron que tenían relaciones con las mejores casas y con otros fotógrafos de Europa y Estados Unidos, por otra convocaron permanentemente a los fotógrafos profesionales de dentro y de fuera de la capital, de todos los departamentos, las provincias y otros lugares alejados, los de la ciudad y los pueblos circunvecinos, a quienes les prometieron materiales originales y frescos, de buena calidad y nuevos. Pero, sobre todo, ofrecieron remitirles y empacarles los encargos y pedidos cuidadosamente sin importar el tamaño de éstos. A juzgar por ello la cobertura de la actividad fotográfica fue mucho más amplia que la que algunos pocos nombres nos permitiría suponer. Para estos fotógrafos del interior la conexión con los fotógrafos de las grandes ciudades del país que tenían relaciones con las casas e intermediarios extranjeros era valiosa como garantía, mucho más lo que lo fue para los llamados discípulos o encargados.

- › Es sobre todo en las últimas décadas del siglo XIX y en la primera del XX cuando los fotógrafos se dirigieron fuertemente a los aficionados en sus avisos. El aficionado no formaba parte del público en general pero tampoco se le consideraba parte del gremio profesional de fotógrafos. La lectura atenta de los avisos lo muestra más como a un consumidor de aparatos, materiales y servicios. Para el aficionado la máquina por excelencia es la cámara y los servicios eran de revelado, copias y otras manipulaciones de laboratorio. Aunque a mediados de los años 80 se les había ofrecido planchas y productos químicos, el iniciar el siglo se les invitó a comprar cámaras, papeles y películas. El encabezado de algunos anuncios estuvo dirigido simultáneamente a fotógrafos y aficionados y a ambos se les consideró clientes por parte de un tercer fotógrafo que era quien publicaba el anuncio. Al cerrar el siglo, enseñar y aprender fotografía en catálogos y en impresos periódicos se volvió una práctica corriente, y ser fotógrafo se convirtió sobre todo aprender a manejar la cámara.

4.1.6. La galería del fotógrafo y sus archivos personales

La galería del fotógrafo no fue sólo un lugar para tomar, hacer o procesar imágenes, sino un lugar de encuentro entre los fotógrafos y otros hacedores de imágenes, entre éstos y el público en general o entre hacedores de imágenes y escritores, poetas

y otros miembros reputados y no reputados de lo que se consideraba la sociedad. El cuidado con el que los fotógrafos se refirieron en los anuncios a lo que llamaron progresivamente su establecimiento, instalaciones, galería, estudio, taller o laboratorio, deja ver que, si bien se trató de lugares físicos, en ellos se administró la apariencia visual de los seres y las cosas, los espacios y los objetos, las flores y las faunas, al servicio de distintas ideas.

En la década de 1840 los fotógrafos, siguiendo sus anuncios, se alojaron en una casa que según las señas que ofrecían estaban casi siempre al lado o cerca de la iglesia, el hospital, el hospicio, la tienda, la catedral o el palacio; más tarde sus establecimientos estuvieron junto al hotel, el almacén, alguna panadería extranjera o la botica. Montaron sus aparatos y laboratorio en casas de alquiler, por lo general de propietarios reconocidos cuyo nombre fue útil publicar en el periódico, o en sus propias casas de habitación, y luego anunciaron que disponían de un taller perfectamente arreglado y provisto de todo lo necesario. Pronto empezaron a convidar a las personas a que visiten lo que cada vez más llamaron su galería, haciendo justicia al origen del término, como aquel lugar en el que se exhibían las imágenes. Les invitan a que juzguen por sí mismas las nuevas pinturas y comprueben que no se desvanecen, y a que inspeccionen los retratos producidos recientemente con las máquinas de retratar.

A mediados del siglo y durante la siguiente década, los fotógrafos ya instalados se decidieron a adecuar sus locales y aumentaron los anuncios de cierre de actividades con motivo de ampliaciones, adecuaciones, reformas, ensanchamientos, atribuidos casi siempre a la acogida y demanda del público y a la necesidad de reformas que los hicieran dignos de él. Entre 1840 y 1870 la mayoría de los anuncios habla de adecuaciones y no tanto de la construcción de espacios nuevos. Junto a la ampliación de los establecimientos se incrementaron las razones para visitarlos. Los anuncios invitaron: “Ocurrid sin temor a conocer las recientes adquisiciones”, “a admirar los nuevos surtidos de imágenes y colecciones”, “a deleitarse con objetos jamás vistos”, “a entretener la vista con paisajes bíblicos y ciudades lejanas”, y para ello anunciaban el horario de apertura de la galería y de exhibición que cada día incluyó más horas.

En el último tercio del siglo XIX, los fotógrafos anunciaron permanentemente cierres y aperturas para ensanchar las instalaciones, para abrir un segundo punto de atención o para construir otras completamente nuevas con fachadas a la moderna que, aseguraron, estaban a la altura de las extranjeras y montadas con los adelantos con los que contaban sus hermanas en

las ciudades europeas y de los Estados Unidos. Se acrecentó la diferencia entre la parte dedicada al local o almacén y las partes dedicadas a la galería y a los salones de recibo. En la mentalidad de la época una buena fotografía debía contar con las tres y brindarles a sus visitantes un rato agradable, que les costara nada, a la vez que debía enseñarles hermosas y curiosas imágenes, algunas premiadas en exposiciones internacionales o ganadoras de medallas y diplomas. Además, ponían a disposición libros de poses y de nuevos estilos. Por tanto la visita al gabinete de fotografía se integró al repertorio de las distintas visitas a través de las que se regulaba la sociabilidad de la época, y motivaron artículos y cuentos cortos publicados en los periódicos como *El portal del fotógrafo*, publicado en 1894, y del que nos ocuparemos a continuación.

4.2. La fotografía vista a través de los cuentos, la poesía, los sonetos y otras inserciones

Si bien afirmé que la fotografía entró primero en los periódicos como palabra y como palabra de anuncio clasificado, también debemos considerar su presencia en otra clase de escritos producidos con intención informativa y literaria cuya publicación aumentó notoriamente para la década de 1880. A continuación presento 15 de esos escritos publicados entre 1866 y 1899 en periódicos producidos en distintos lugares de lo que hoy conocemos como Colombia. Señalo el interés para esta investigación y hago una breve sinopsis. Antes de tratarlos uno a uno anoto algunas de las ideas que en ellos coinciden.

Estos textos se publicaron como artículos, inserciones o remitidos; todos fueron escritos por hombres y por hombres que eran parte de las distintas élites del país, educadas, adineradas, blancas y que fueron las propietarias de los periódicos o miembros de los grupos allegados a ellos. Todos los autores señalaron de una u otra manera preocupaciones sobre el universo de lo visible en el siglo XIX y se ocuparon de la transformación de un régimen de visibilidad antiguo a otro asociado según ellos a la modernidad, interpretaron ésta bajo las ideas de progreso y civilización. En tanto unos se ocuparon del asunto de las imágenes y del acto de ver y explicaron los cambios apelando a las diferencias de educación y comportamiento de los distintos grupos sociales, otros lo hicieron diferenciando entre grupos de mujeres o de edades. Para unos la diferencia en el uso de las imágenes correspondía a la diferencia entre las mujeres bonitas y feas o las coquetas y las virtuosas; o entre los señoritos y las

jóvenes versus las matronas y los caballeros; otros explicaron estas diferencias por los cambios de edad ya no de las personas sino de las naciones y diferenciaron entre los hábitos visuales de la colonia, los de la independencia y la república.

Otro asunto que compartieron los autores fue la inquietud por la relación entre la realidad y su representación visual, preocupación que no surgió exclusivamente al ocuparse de las imágenes fotográficas sino que existió también a propósito de las imágenes pintadas y de los retratos dibujados, como lo veremos en *El pintor de retratos* o *El retrato de Dumas*. La idea de que la imagen se confundiera con lo representado y lo sustituyera, a tal punto que uno pudiera casarse con una imagen, en algunos casos fotográfica, fue el argumento de escritos que se publicaron en Colombia y en otros lugares simultáneamente como *El portal del fotógrafo* o *Un drama a través del Atlántico*.

También compartieron la idea de que el registro mecánico, ya fuera de la voz o de la imagen, permitiera superar la muerte; la percepción del periódico, de la imprenta y de las máquinas parlantes y de retratar como parte de los grandes inventos portadores de progreso; la preocupación por que las imágenes estuvieran presentes en las casas, en la ciudad y en la escuela, y porque esa ampliación del universo visual exigía nuevos mecanismos de control para que no pusieran en duda la autoridad del maestro y el sacerdote. Revisaremos uno a uno la siguiente lista: *El lenguaje de las casas*, 1866; *La ventanera*, 1866; *Revista de un álbum*, 1866; *Las tres tazas*, 1866; *El pintor de retratos*, 1867; *Viajes*, 1870; *El retrato de Dumas*, 1871; *La coqueta*, 1874; *Un drama a través del Atlántico*, 1878; *La imprenta*, 1879; *Las malas pinturas*, 1886; *El aviso periodístico*, 1890; *El portal del fotógrafo*, 1894; *Fin de Siecle*, 1898; *Oyendo el Fonógrafo*, 1898; *El periódico*, 1898; y *Retrato de un hombre ciego*, 1899.

4.2.1. El lenguaje de las casas, 1866

CUENTO CORTO ESCRITO POR JOSÉ MARÍA VERGARA,
PUBLICADO EN EL MUSEO DE CUADROS DE COSTUMBRES TOMO
II, EN 1866. BIBLIOTECA DE EL MOSAICO.

El autor tipifica 3 momentos de la ciudad adjudicándole a cada una un nombre y una época: “Ellas representan bien a *Santafé*, a *Santafé de Bogotá* y a *Bogotá*, que son los tres nombres que las leyes, y más que las leyes las costumbres, han dado a la ciudad de que se trata”.

El narrador inicia preguntando: “¿Tiene curiosidad de ver las personas que la habitan? Pues por la descripción de la casa puede asignarles fisonomía, edad, costumbres, vestidos, etc. Y

viva seguro de que no se equivocará ni en un cinco por ciento.” A cada una de las casas él asigna un espacio físico, unas plantas y flores, unos muebles y un conjunto de imágenes. Recorrerlas nos permite identificar los cambios en las imágenes y el modo en el que el autor interpretó estos cambios. Así:

En las casas de Santa Fe, en la época colonial

Sobre el portón hay un Jesús tallado en piedra, y encima en un nicho, una tosca imagen de piedra que representa a San José [...]

En el descanso de la ancha y descansada escalera de piedra, está pintado al fresco sobre la desnuda pared un San Cristóbal gigante, que lleva en los hombros al niño Jesús, del tamaño de un hombre de los que se usan hoy, y en la mano, a modo de bordón, una palma de coco que acababa de descuajar para apoyarse en ella. El San Cristobalón está pasando un mar o un río, cuyas altísimas olas le llegan hasta las rodillas; y en la orilla se divisa a San Cucufato con su capucha calada y su linterna en la mano, que viene a alumbrar el pasaje. El Santo es del tamaño de su linterna, y de esta salen rayos de luz pintados a manera de barbas de gato. [...] En el salón hay unos grandes cuadros al óleo [...] El cuarto llamado del estrado, está colgado de toscas pero vistosas telas de lana, con paisajes y dibujos; las ventanas, lo mismo que las puertas, están ornamentadas con cuadros de madera tallada y dorada. [...] Como los abuelos Riveras vivieron en tiempos de Vásquez y fueron grandes admiradores de este artista, se fueron acumulando sus cuadros en la casa, y hoy se pudieran sacar hasta unos veinte de primer orden, sin contar con los que quedarían haciendo milagros en la casa, a causa de representar santos de especial valimiento cerca de Dios, según la creencia de la devota familia.

En seguida se ocupa de las casas de Santa fe de Bogotá, llamada así en el relato a partir de la época de la independencia; en este caso la descripción de las imágenes se inicia en la sala y ya no en la entrada:

Cuatro cuadros con marcos de cristal, con pinturas en lata, representando a San Francisco Javier, San Francisco de Paula, San Francisco de Borja y San Francisco de Asís, adornan dos de los lados de la sala; y en los otros dos lados hay cuatro cornucopias cuyos marcos igualan a los de los Santos. [...] En medio de las dos ventanas se ve un retrato al óleo, que representa un gallardo joven de treinta

y cinco años, con casaca azul de cuello de *cordero pascual*, cuello de camisa que ha sitiado el pescuezo y amenaza a los ojos con sus puntas; pechera de vuelo almidonada; chaleco abierto, reloj con complicado pendiente y pantalones de casimir. Este es el retrato de don Facundo Torrenegra, fusilado por los españoles en 1818, por haber dado su fortuna a la patria. En el suelo hay sobre la estera indígena, esteras de *chingalé* y tapetes quiteños, con su letrero circular acostumbrado: *Viva la patria, viva la religión*. En algunos más explícitos, se leía también: *Viva Bolívar*.

Y sigue al cuarto de costura:

Las paredes estaban cubiertas de imágenes de santos, entre las que lucían dos miniaturas con marquitos negros: representaba la una a doña Carmen de edad de diez y ocho años, blanca, de grandes ojos negros, con bucles y peinetón, camisón escotado, mangas con ahuecadores, talle bajo los hombros, largos zarcillos y muchas sortijas. La otra miniatura era la imagen del señor Torrenegra, con su casaca de cuello de *cordero pascual*. Las dos miniaturas eran un regalo de bodas. [...] En los corredores había láminas en vidrio con marco dorado, que representaban varios pasajes clásicos, y al pie letreros dorados, tales como éstos: *Sacrifice de Régulo, Coriolano cede a las oraciones de su madre y Roma es salvada. Morte de A tala y despecho de Chactas. Didon convoca a Eneas y se suicida.*

En los corredores había láminas en vidrio con marco dorado, que representaban varios pasajes clásicos, y al pie letreros dorados, tales como éstos: *Sacrifice de Régulo, Coriolano cede a las oraciones de su madre y Roma es salvada. Morte de A tala y despecho de Chactas. Didon convoca a Eneas y se suicida.*

Pasa al comedor donde además de los muebles que describe en detalle encuentra imágenes:

Allí también hay láminas: unos grabados franceses clavados con tachuelas, que representan lo que constituyó la delicia de nuestros padres, la tierna historia de Telémaco. Cada lámina tiene al pie la explicación en francés y en español, o mejor dicho, en francés y francés. Véase un ejemplo: *Telémaco aborda la isla de Calipso. Las Ninfas que son en el baño le rodean y él comenta la relación de su naufragio. Mentor obliga a Telémaco de se precipitar*

en el mar. Las Ninfas burlan con sus teas el navío que había construido Mentor. Telémaco ante las ninfas demanda a su padre Ulises.

Tras el comedor continuamos con el oratorio que aún se conserva:

Allí hay un cuadro de Vásquez, que representa a la divina Señora, cuyo virginal busto ha sido el estudio de todos los pintores del mundo; varias estampas francesas de aquellas que dicen al pie: *Sainte Anne*-Santa Ana. *Saint Joachin*-San Joaquín, estampas de esas que han creado los franceses con el objeto de probar que las minas de bermellón y verdacho son inagotables.

Finaliza describiendo a Bogotá, en la que el narrador advierte que nos adentraremos en una casa es mucho más pequeña y ahora empapelada:

Un zaguán de vara y media de ancho, empapelado, [...] daba entrada a una galería de cristales liliputienses [...] Sobre las paredes empapeladas estaban no el San Cristóbal, santo patrono de las buenas casas santafereñas, sino Garibaldi, Lamartine y la reina Victoria, en grandes marcos dorados y con hermosos vidrios.

Continuamos por el cuarto de hombre, empapelado de color gris, en el que:

En las paredes lucían dos hermosos grabados: el plano de la ciudad de Nueva York y una vista de San Francisco de California, tomada a vuelo de gavián, porque parece que a California la tomaron al vuelo dos veces los yankees. [...] La sala es un curioso museo de todos los objetos que se pueden romper. Pudiera escribirse «Fragility the narre (sic) ist extranjero»¹²

[en la] mesa hay una bandeja de plata alemana llena

12 El autor se refiere a la línea de Hamlet, en el acto 1, escena 2, 142–146. Dice Hamlet:

“Heaven and earth / Must I remember? / Why, she would hang on him/ As if increase of appetite had grown/ By what it fed on, and yet, within a month—/Let me not think on’t—Frailty, thy name is woman!” .

Doce años después, en 1874, en el artículo *La coqueta a la mujer coqueta* también se le calificó de voluble. No está de más recordar que en 1851 Guissupi Verdí escribió *La donna e mobile* y que en 1903 Giacomo Puccini inauguró *Madam Butterfly*. En esta época la liviandad

de tarjetas, y debajo de la mesa una alfombra, con una pintura que representa un perro aullando sobre una ropa ensangrentada.

Pasando a la sala:

[...] ¡hay... un retrato de *Víctor Manuel!* [...] dos marcos dorados, redondos, hermosísimos: el uno tiene el retrato del príncipe de Gales, y el otro el del príncipe imperial. ¡Por todas partes los más tiernos emblemas de la paz doméstica! [...] En una de las mesas hay un álbum... pero no el *álbum* rococó, de versos y más versos, moda sumamente pasada, sino el álbum actual: retratos y más retratos; ¡pero qué retratos! Abrámoslo, ¡Jesús, ¡qué parecido! ¿Quién? ¡Alejandro Dumas! Siguen Eugenio Pelletan, el Cardenal Caraffa, el General Rebus, Víctor Hugo, Ravailac, Russi, Napoleón III, la Pati, la Grisi, un grupo del mercado de las verduleras de París, otro id de la *Chambre de Deputés*, el retrato de Juan Manuel con la bata y el gorro, el cigarro en la mano y un pie con pantuflas, alzado sobre una silla. El retrato de Matilde, de cuerpo entero, de medio lado, con gran crinolina de gran cola. Parece que lo que quiso retratar fue la cola. Excusado es decir que todas las amigas de Matilde le habían mandado los retratos de sus hijitos, pequeñitos sujetos retratados entre un sillón, con sus caritas redondas, que no se sabe si son del género masculino o femenino.

Y alega el autor:

¿Por qué en vez del retrato de Bolívar, de Nariño, de Zea, de Caldas, del Presidente de la Confederación, de Guarín, de Párraga, de Osorio, del Arzobispo, del general París, de los miembros de la familia del dueño del álbum y de sus amigos íntimos, se tienen los de las notabilidades europeas, y aun de los que no son notabilidades?

Cierra la descripción hablando del cuarto de las criadas que encuentra empapelado como el resto de la casa.¹³

consideraba una cualidad negativa estuvo asociada con cierto tipo de mujeres, de muebles y de imágenes a la francesa.

13 En 1854 el inglés Charles Dickens publicó por entregas la novela *Hard Times* en el periódico *Household Words*. En ella fueron protagonistas las discusiones dedicadas al adorno presente en el papel

4.2.2. La ventanera, 1866

CUENTO CORTO ESCRITO POR ALEJANDRO HOYOS MADRID,
PUBLICADO EN MUSEO DE CUADROS DE COSTUMBRES TOMO IV,
PUBLICADO EN 1866. BIBLIOTECA DE EL MOSAICO.

El autor inicia retomando el relato de Dios y de la creación que ofrece el Génesis y afirma que cuando acabó la obra con el hombre se sucedieron más inventos hasta llegar a la ventana, “¡El primero que inventó este mueble, se enorgulleció con él, estoy seguro; porque comprendió y vio que entre otras cualidades, tenía la inapreciable de que por él se veía sin ser visto!”. Pero, continua, apareció el diablo y “completó la obra dándole a la ventana una compañera inseparable, que la sacó del costado de una bruja mayor de 200 años. El mismísimo diablo mismo quedó sorprendido. Creó a la ventanera, esa mujer que lo ve, lo averigua y lo sabe todo desde su ventana: “Todo eso se reproduce en su pupila, se transparenta en su mirada, se clava en su alma instantáneamente como un variado paisaje en fotografía.”¹⁴

En este caso nos interesan las cualidades que el autor le otorga a la mirada fotográfica:

No paséis por cerca de su ventana, con una trenza más larga o más ancha que otra, media pulgada; con la castaña desviada una línea a la izquierda o a la derecha; con una hebra de pelo de la cabeza al lado que no le corresponde;

de colgadura, las alfombras y las vajillas, productos permanentes en las mismas páginas de avisos en las que se anunciaba la fotografía. La discusión central era entre fantasía *versus* hechos. Las imágenes se atribuyeron a la fantasía. Esta valoración coincidía con la que hizo el autor José María Vergara y Vergara en este cuento y en otros del mismo autor mencionados en esta investigación. (Dickens, 1854) y (Vergara 1868, 1886). Esta discusión atravesó el campo del diseño y en especial la producción de las letras; uno de los autores emblemáticos es William Morris. La investigadora catalana Anna Calvera introduce 9 de las conferencias del autor traducidas al castellano, entre ellas la dedicada a las llamadas artes menores o decorativas (Calvera, 2012).

¹⁴ En 1853 el diccionario Domínguez, uno de los Diccionarios de Autoridades, definió el lema ventanera como un adjetivo “que se aplica a la mujer que frecuentemente está á la ventana (acad.)”; y el lema ventanero como un sustantivo masculino, “el que tiene por oficio hacer ventanas //adj. Dícese de los que con poco recato y vergüenza miran á las ventanas donde hay mujeres, obligándolas muchas veces a sentirse ruborizadas”. El ventaneo se definió como la “acción y efecto de ventanear”. Las definiciones coincidían con las de otros diccionarios de la época como los de Gaspar y Roig de 1853 y el de la Academia usual de 1852 y con la diferenciación que hizo el autor del cuento en mención.

con un fleco del pañolón enredado; con una arruga en el manto; con una hebra de seda negra sobre traje negro. No paséis con un botón del chaleco pronto a desprenderse; ni con una pequeña mancha en la levita; porque todo eso se reproduce en su pupila, se transparenta en su mirada, se clava en su alma instantáneamente como un variado paisaje en fotografía.

De manera que muy bien podría preguntarse, en qué se parece una ventana a una fotografía, y responder: en que ve, coge y muestra instantáneamente todo lo que se le pone por delante.

Muestra, aclara el autor, porque la ventanera después de rezar sale con sus amigas a mostrar sus retratos, es decir, las imágenes que se ha hecho de todas las personas que pasan frente a su ventana solo a partir de indicios, que luego ella inventa y tergiversa. Aquí alude a la práctica en el siglo XIX de tener las imágenes para usarlas socialmente mostrándolas en las visitas en las que se practica el arte de la conversación. En el cuento, la ventanera ve y luego cuenta:

Son las siete de la noche y ya la ventanera está de punta en blanco para ir a visitar a sus vecinas, parientas, conocidas, estas, quienes por su parte la aguardan, como se aguardaba en los castillos feudales de la Edad Media, al peregrino de la Tierra Santa, al cruzado que había atravesado mares y desiertos para ir a blandir su espada contra las huestes del bravo Saladino, para que contasen en las veladas de invierno sus hazañas y aventuras, sus prosperidades y fatigas; y en fin, todo lo que en su larga peregrinación habían visto, oído o sabido.

Para las ventaneras no valen las pláticas del sacerdote en el púlpito, ni los consejos y las amonestaciones en el confesonario y mucho menos, se queja el autor, los artículos en la prensa en los que no se las puede amenazar con el infierno. Y en el mismo tono que usará años más tarde el autor de *La coqueta*, quien crítica su afición a las láminas, éste advierte a las niñas por su indisciplina y desobediencia visual:

Sin embargo, yo no desespero; pues confío en que, si las ya encallecidas en ese oficio no se enmiendan, la nueva generación de niñas, de jóvenes señoritas de cada país, huirán de ese detestable vicio que las afeará más que la viruela y que la lepra; pues si estas corrompen el cuerpo únicamente, aquel, infiltrándose en la sensibilidad,

purísimo manantial del corazón, y en el alma, depósito santo de la caridad cristiana, envenenarán sus nobles sentimientos, sus ideas generosas [...] Y entonces, ¡ay de ellas!, ¡porque al fin no creerán ni en la virtud, ni en la caridad, ni en la religión! ¡A ese abismo horroroso tienen que conducir una ventana y una lengua mal empleadas!

4.2.3. Revista de un álbum, 1866

CUENTO CORTO ESCRITO POR FRANCISCO GARCÍA RICO,
PUBLICADO EN EL MUSEO DE CUADROS DE COSTUMBRES TOMO
IV, PUBLICADO EN 1866. BIBLIOTECA DE EL MOSAICO.

El pretexto para esta narración es el de un amigo que le enseña a otro el álbum que le acaban de devolver, a través de una criada. Los dos amigos estaban “alimentando nuestro espíritu con lecturas amenas e instructivas” y la devolución del álbum les interrumpe pero da pie a que lo revisten juntos. Según lo explica el propietario del álbum, él se vio obligado a prestarlo porque se lo mandaron a pedir así como también se había visto obligado a ofrecer fotos suyas y a aceptar las que otras personas le enviaban con la intención de que las incluyera en su propio álbum. Algunas incluso le habían solicitado en qué lugar del álbum querían ser exhibidas, como la señorita que ocupaba la primera página del álbum en cuestión.¹⁵

Y decía el narrador:

He aquí una moda que, acogida por ambos sexos y difundida hoy por todo el mundo, constituye una verdadera inundación, de la cual nadie puede escapar. No se crea que voy a ocuparme de esos libros destinados a conservar afectuosos recuerdos, y que debiendo ser siempre los depositarios de la sinceridad y del cariño, llegan a profanarse con frecuencia convirtiéndolos en el archivo de la adulación y la mentira. Me refiero a esos graciosos libros de todas dimensiones y relieves, adornados con el mayor gusto y que se hallan en casi todas las casas: especie de museos

15 En los periódicos se publicaron avisos sobre el robo y la pérdida de albúmenes con frecuencia. En algunos casos se trataba de álbumes con retratos y los que los textos sugieren que las imágenes ajenas podrían ser vendidas y compradas sin la voluntad expresa del retratado: “Aviso. En días pasados se perdió un álbum, grande, dorado, i con estas iniciales en la pasta: P.M. Se suplica a la persona que lo haya *comprado*, o sepa de él, tenga la bondad de avisarnos en esta imprenta. Dicho libro fue *robado* con varios retratos i algunas imágenes”. La juventud, Bogotá, febrero 4 de 1869. Página 88. Las cursivas son mías.

manuales, que se han derramado por el mundo desde que el genio del hombre poniendo a su servicio la luz, roba a la naturaleza todas sus bellezas por medio de la fotografía. ¿No conoces esos libros, benévolo lector? ¿No posees ninguna de esas urnas consagradas a hacer más duraderos los recuerdos de la amistad? Estoy seguro de que ya tienes un álbum, y que por lo menos has mandado copiar tu imagen más de una vez, para satisfacer exigencias irresistibles o para usar de alguna represalia afectuosa. De otro modo, sería preciso declararte persona de mal gusto, o lo que es lo mismo, que no estás a la moda.

Luego de calificar al álbum como un museo manual, sigue la comparación entre éste y la ventana abierta al mundo:

Si a muchos les gusta ver desde su ventana la figura del mundo que pasa, a mí no me es desagradable poder contemplar cada vez que quiero, con sólo desplegar las hojas de este libro, esos variados relieves que destacándose visiblemente en el cuerpo social, exhiben caracteres antipáticos que sirven de tema a los escépticos y a los pesimistas para lanzar sus dardos envenenados contra el corazón de la sociedad.

El cuento forma parte de la literatura de tipos y costumbres propia del siglo XIX. El narrador califica a la sociedad como miscelánea y al álbum como la galería en la que se encuentran todos los tipos sociales. A medida que el narrador enseñaba los 40 retratos, 18 de mujeres y 22 de hombres, criticaba la pretensión de los sujetos retratados de construirse una imagen para sí mismos que se apartaba de los roles considerados propios para su edad, clase social, educación o género. En sus palabras, en tanto esas fotografías mostraban el retrato físico, el auténtico retrato moral era el que él contaba. La verdad estaba de parte de la palabra y no de la imagen.¹⁶ Así en su descripción vemos desfilar a

16 Es conveniente comparar este relato con el de La ventanera: como recordamos la ventanera veía del natural y era acusada por ello de deducir relaciones falsas y de crear mentiras a partir de los fragmentos que había visto. El autor recomendaba “Hay que desconfiar de la palabra de la ventanera”. En Revista de un álbum hay que desconfiar de lo que se ve en las imágenes y confiar en la palabra del relator que es al mismo tiempo el propietario del álbum. Es decir, en la ventanera lo que se ponía en duda era la palabra de la ventanera mientras en Revista de un álbum lo que se ponía en duda era la imagen, había que confiar en la palabra

una señorita que aunque en la imagen parecía célebre no lo era; a una abuela que lucía a la *mode* de París pero cuya apariencia no obedecía a su edad; a un joven que parecía extranjero y lucía andrógino pero era solo un mazorrero con dinero; a una señora tan ataviada que parecía solo una cola a la moda; a dos jóvenes que aunque eligieron poses distintas para parecer románticos estaban cortados por la misma tijera; a un viejo sesentón que usaba peluca y cosméticos en vez del bordón y la camándula que le corresponderían; a un individuo que lucía simpático y era una agiotista; a otro que tenía un talento tan notable como sus vicios; a una señora que gozaba de gran aceptación social pero de la que si se conocieran sus historias se tendría otra opinión; también a dos matrimonios hechos por conveniencia. Y junto a estos personajes aparecían las verdaderas joyas de esa galería: un sencillo campesino, una matrona de la sociedad de la que el autor, según contó, tuvo que esforzarse por obtener su retrato, ese que le daba auténtico a su galería; a una mujer que era fea pero de gran talento y a una joven sencilla, que ni era de época ni estaba a la moda pero era virtuosa.

A través del cuento se insiste en que los personajes vanos y engreídos casi siempre ofrecieron el retrato al dueño del álbum, e incluso lo obligaron a exhibirlo, en tanto el de los personajes sinceros y de valía casi siempre él tuvo que obtenerlos. Los retratos de mérito se oponen a los de compromiso social obligado. Y como suele suceder en esa literatura moralizante decimonónica al final cierra con una advertencia que se usa de moraleja encajinada a controlar la visibilidad de la imagen propia:

Esta especie de revista social, que me parece conveniente, a pesar de la prohibición que me impuso mi amigo Enrique, me hizo comprender a cuanto se presta un álbum de retratos, y desde entonces he resuelto no pedirlos ni darlos tampoco, sino a aquellas personas a quienes me ligue un afecto verdadero; y teniendo presente que cada imagen representa dos fisonomías más o menos cargadas de sombras, no expondré a una exhibición vergonzosa a aquellas personas cuya fotografía moral de lugar a comentarios que no sean dignos de una sociedad civilizada.¹⁷

que la explicaba. Lo interesante son las relaciones entre palabra e imagen y los mecanismos de valoración asimétrica que se aplicaban a los relatos según fueran contruidos por mujeres u hombres.

17 La idea de la personalidad dual es propia de la época y se expresó insistentemente en la literatura como lo señaló el investigador Román

4.2.4. Las tres tazas, 1886

CUENTO CORTO ESCRITO POR JOSÉ MARÍA VERGARA,
PUBLICADO EN EL MUSEO DE CUADROS DE COSTUMBRES TOMO
IV, EN 1866. BIBLIOTECA DE EL MOSAICO.

En este cuento el autor, utiliza un recurso similar al que utilizó en *El lenguaje de las casas* en este caso para tipificar los cambios de la ciudad de Bogotá en tres épocas y adjudicándole a cada una, una taza de chocolate, o café o té. A cada momento asigna unos comportamientos, una arquitectura y unas prácticas visuales.¹⁸ Se insiste en que tanto las imágenes como estas prácticas de visualidad forman parte de unas prácticas culturales y sociales con las que él las relaciona.

Para adentrarnos en el *Lenguaje de las casas*, aclaro que la periodización a la que el autor se refiere es la siguiente: 1813, que corresponde a llamada Gran Colombia y a la taza de chocolate; 1848, que corresponde a la Nueva Granada y a la taza de café; y 1868, que corresponde a los Estados Unidos de Colombia y a la taza de té. Y comienza:

Mi querido Ricardo: te dedico estas tres tazas llenas la una de chocolate, la otra de café y la tercera de té. Tómate la que quieras; lo dejo a tu elección; pero no creo que seas ecléctico hasta el punto de tomarte todas tres. Debes escoger una y vaciar las otras dos.

Al igual que en *Revista de un álbum*, el autor usa el recurso de hojear un álbum para dar paso a la narración. En este caso lo que ojea son las invitaciones que ha recibido para asistir a las casas de sus allegados a tomar una taza. A la primera taza, fechada el 13 de mayo de 1813, le atribuye el acta del 20 de julio de 1810, día que se celebra en Colombia la independencia de España y es la llamada taza del chocolate colonial. La invitación a tomar esa taza de chocolate le llegó en papel florete español,

Gubern en los trabajos que en 1970 le dedicó a historia del comic; en ellos atribuyó a esta idea para el nacimiento de los superhéroes con doble personalidad tan populares en los comics impresos de las primeras décadas del siglo XX. En literatura los casos más populares fueron Frankstein (1818), *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) y *el Retrato de Dorian Gray* (1890). (Gubern, 1973; 1974).

¹⁸ En la literatura colombiana del siglo XIX los nombres de Santafé y Bogotá connotaron colonia y república respectivamente al menos para los hombres ilustrados. Una reseña útil para precisar la resonancia de estos usos es la de Germán Arciniegas en su artículo *Los nombres de Santafé y Bogotá*. (Arciniegas, 1992).

que era un papel para fumar, y que nos importará más adelante por la relación entre fumar y ver imágenes, o la práctica de las fábricas de puros y de cigarrillos de regalar imágenes y entre ellas fotografías coleccionables. En esa ocasión Doña Tadea Lozano le invitó a su casa en la que había:

[...] grandes cuadros dorados en que se veían los retratos del conquistador Alonso de Olaya, fundador del marquesado; de don Beltrán de Caicedo, último marqués de San Jorge, por la rama de Caicedos; y de don Jorge de Lozano, poseedor del marquesado en 1813. [...] En el fondo de cada plato estaba grabado el blasón de aquella ilustre casa con el nombre de «Marqués de San Jorge», que diez años más tarde había de cambiar su dueño por el título de «Sai Bogotá», haciendo así de sus blasones un bodoque y tirándoselos a la cara a Fernando VII al través de esos mares que recorrieron sus altivos antepasados armados de todas sus armas.

Continúa el narrador:

Morillo hizo su cosecha de sangre. Pasó aquella tempestad y vino Bolívar. Con Bolívar, vinieron los ingleses de la Legión Británica, y con ellos, ¡cosa triste!, el uso del café que vino a suplir la taza de chocolate.

Así las cosas en 1848 es “Juan de las Viñas quien invita a su casa a tomar una taza de café en una boleta, en papel azul, de carta, con una viñeta que representa un amor dormido”. A la taza de café corresponde la siguiente descripción:

La sala del señor y la señora Viñas era de una sencillez patriarcal. Las blancas paredes no tenían más adorno que el que les ponen a los difuntos cuando su inconsolable viuda, sus afligidos huérfanos y sus inconsolables amigos les dicen: quede usted con Dios. Ya se entiende que hablo de la cal. Sobre la blanca cal de las paredes (que el papel no era de lo más común en esa época), había láminas que nada tenían de homogéneas: eran un San José, al óleo, obra de Figueroa; un cuadro que representaba la muerte de Napoleón y dos láminas en cristal: la una figuraba a Cleopatra escondiéndose en el seno un lagarto, y la otra a Matilde cerrándose un ojo con un dedo para indicar que lloraba a Malek Adel. ¡Pobre Malek Adel!

Según relata, durante la velada un invitado que reclamó la acostumbrada taza de chocolate fue tildado de hombre sin ci-

vilizar, de bárbaro e indio bravo que no sabía tomar el café, la bebida de moda. Y continua narrando la invitación que recibió para la tercera taza, la de té, que sitúa en 1868 y los anfitriones son Los marqueses de Gacharná, quienes anuncian música y piden traje de etiqueta, sobre una tarjeta de papel porcelana en pequeñísimos tipos. Con el té aparecen las mesas de juego, la comida importada y la música:

A las doce se pusieron las mesas de juego: dos tomaron un ajedrez, cuatro un dominó, que es uno de los juegos más complicados que se conocen; y otros nos pusimos a jugar ecarté. Yo ignoraba ese juego; pero lo afronté con valor, porque Casimiro me advirtió en voz baja que era burro sin figuras.

Junto con el té sirvieron bizcochuelos extranjeros marcados con el sello de la fábrica. Y aclara el narrador:

Hice algunas observaciones científicas, entre las cuales merecen lugar especial las siguientes:

Todas las mujeres hablaban de la guerra de Austria y de la política de Napoleón como de una cosa familiar. Todos los hombres hablaban de las modas de París para mujeres, como de una ciencia conocida. [...] Cada tres palabras, se atravesaba algún equívoco insoportablemente libre y las mujeres se reían de él acaso más que los hombres. [...] Las noticias de la Colombí, como ellos llamaban a la patria, las tenían de buena tinta, de los periódicos franceses que allí se leyeron. [...] A cada cuatro palabras en mal español, se decían tres en mal francés. [...] No había una sola mamá ni un solo papá, si se exceptúa los pepitos bailarines. Las señoritas habían ido solas con sus hermanitos pepitos. Una señora casada había ido con un general de la Colombí, muy amigo suyo y poco amigo de su marido.

En síntesis, en opinión del narrador, que de nuevo se desalienta con los tiempos presentes:

En 1813, se convidaba a tomar una taza de chocolate, en taza de plata, y había baile, alegría, elegancia y decoro. En 1848, se convidaba a tomar una taza de café en taza de loza, y había bochinche, juventud, cordialidad y decoro. En 1866, se convida a tomar una taza de té en familia, y hay silencio, equívocos indecentes, bailes de parva, ninguna alegría y mucho tono.

4.2.5. El pintor de retratos, 1867

FOLLETÍN – NOVELA RUSA, FIRMADO POR L.W., PUBLICADO EN LA EMPRESA (041), SAN JOSÉ DE CÚCUTA, JUNIO 28 DE 1867. 1. JULIO 5; JULIO 12 DE 1867.

En esta ocasión el protagonista fue un viajero que a través del posadero y del criado se inmiscuyó en la vida del pintor de retratos del pueblo. La historia ocurrió en un lugar de la vieja Rusia y en Moscú. El cuento nos interesa por varias razones: el uso del vocabulario en el que las metáforas visuales, como pintar o trazar un cuadro, son parte del lenguaje escrito como ocurre en Revista de un álbum. En este sentido, en 1860, la visibilidad toma forma de pintura, retrato, fisonomía en frases como “Por fin me pintó su triste situación agravada por algunas de las mujeres del pueblo” o “Vanamente trataría de pintaros mi desesperación”. Lo que me interesa subrayar es que no es la presencia de la fotografía la que da lugar al uso de estas metáforas visuales en el lenguaje escrito y en el hablado sino que el uso de las metáforas visuales es un recurso lingüístico previo a la presencia de los procedimientos fotográficos. En otros cuentos que trataremos adelante veremos que la metáfora se hará con la fotografía pero más que ésta en particular interesa, como lo dije, apelar a la visualidad.

El cuento también importa por otras razones: porque alude a sensibilidades compartidas que son las que permiten que un cuento creado en otro lugar, en este caso la vieja Rusia, se juzgue adecuado para ser publicado en San José de Cúcuta, en Colombia, en este caso. Algo similar a lo que ocurre con otro cuento, El portal del fotógrafo, publicado simultáneamente en Bogotá y en Madrid. Nos interesa, además, porque da cuenta de la costumbre de los viajeros de mandarse a pintar cuando están de paso por una villa o ciudad foránea y a la costumbre de los pintores locales de ofrecérseles sus servicios. Y por la presencia de los álbumes, no fotográficos aún y que ya es el motivo para las visitas y las charlas, al mismo tiempo que sirven para recopilar el trabajo visual de los pintores, organizar y exhibir su archivo personal. Finalmente, por la referencia a cómo se aprendía el oficio el pintor, al observar trabajar a un pintor extranjero, en este caso alemán, de quien se heredó el saber y de quien, a su muerte, se también se heredó el estudio, las pinturas y demás utensilios. Al igual que sucedió con los primeros fotógrafos, el pintor alemán era viajero y visitaba el pueblo por una misión particular. El discípulo pintor también aprendió el oficio yendo a los museos a estudiar las pinturas por sí mismo.

El cuento se publicó en tres entregas a través de las cuales el viajero fue descubriendo las razones verdaderas por las que el llamado pintor de retratos vivía una vida miserable a pesar de ser un muy buen pintor, a su juicio. Básicamente es una historia de amor, en la que el pintor le narra al viajero que se enamoró de una mujer que lo rechazó por no pertenecer a su misma clase social en tanto él, a su vez, fue rechazado por el padre de una enamorada del pueblo, que daba la vida por él, por no ser de su misma clase.

Mientras el pintor le cuenta su vida al viajero, el pintor insiste en que pintar retratos y hacer copias fue sólo un oficio para ganarse la vida y ganar dinero pero que, dentro del mundo de la pintura, ese género no fue nunca el que más le interesó. El pintor se queja de las necesidades y las exigencias de los retratados, quienes según él le recriminaban por no aparecer embellecidos y haber sido pintados de modo realista. Alude al problema del parecido y la semejanza infalible cuando cuenta que una de sus clientas, incluso le interpela: “¿Queréis hacer el retrato de estos gatitos tan monos? Pero es preciso que salgan muy parecidos”. En el relato es claro que los retratos y las copias son los dos géneros que más se demandan a los pintores y esto mucho antes de la presencia de la fotografía:

Para poder ir a Moscú me puse a hacer retratos y no me iba tan mal. Trabajaba una parte del día, empleaba la otra en ir a los Museos i me daba por muy afortunado [...] Me vino a la mente hacer un viaje a Italia. Para realizar tan bello proyecto debía reunir por medio de mi trabajo cierta cantidad de dinero i esto fue lo que traté de hacer no sin cansarme a menudo i cruelmente de la necesidad i las exigencias de la mayor parte de las personas a quienes retrataba.

En el relato surge la idea del matrimonio asociada a la imagen de la prometida o enamorada, como la encontraremos en El portal del fotógrafo o en un Drama a través del atlántico: “La hija del posadero me confesó que me amaba. A mí también me parecía que la amaba con pasión i la prometí casarme con ella i le hice su retrato”. Y subyace la idea del pintor como parte del vecindario natural de un pueblo, del que dan cuenta los criados que son quienes lo referencian a los viajeros e incluso le cobran al pintor por ponerles en contacto, como también sucede en el relato Viajes, que trataremos luego, en el que el conductor es quien sugiere hacer la visita a la galería del fotógrafo. El pintor, finalmente, para agradecer al viajero le regala una copia de su retrato favorito:

Os traigo este recuerdo, me dijo entregándome un rollo de papel que tenía en la mano. I sin otra cosa se alejó.

– El recuerdo era una copia muy bien hecha del retrato de la joven que había llamado mi atención.

Estas referencias aluden a una cultura visual con las mismas costumbres y personajes y en la que las imágenes cumplen un rol similar, independientemente de si éstas son pintadas, dibujadas o fotografiadas.

4.2.6. Viajes, 1870

CUENTO CORTO, AUTORÍA ANÓNIMA, PUBLICADO EN LA REVISTA DE COLOMBIA, BOGOTÁ, 1 DE JULIO DE 1870. PÁGINAS 131 A 133.

Este relato incluye a un viajero francés, a quien se estaba paseando para que conociera la región y sus costumbres. Nos interesa la referencia a la galería del fotógrafo como parte de las actividades sugeridas para el recorrido y la visita misma en la que siguiendo el recurso utilizado en Revista de una álbum, el Lenguaje de las casas o Las tres tazas, la presencia de cada persona que fue a retratarse dio lugar a que uno de los protagonistas trazara el verdadero retrato espiritual, que de nuevo se oponía al visual, y lo hiciera siguiendo la costumbre decimonónica de construir tipos sociales en este caso para 1870. Empecemos:

– A propósito nos dijo un amigo que nos servía de conductor, ¿Saben ustedes que tenemos aquí un famoso fotógrafo?

– Vamos a visitar su galería.

La galería fotográfica era la misma gallera, el mismo teatro y la misma posada donde habían visitado las actrices. Pero esta era la que estaba llena.

Después de subrayar la popularidad de la galería, por encima de la gallera, el narrador la señala como el lugar en el que se exhiben cierto género de retratos infaltables en estos lugares:

¿Han estado ustedes en alguna fotografía en donde no haya una colección de retratos de literatos i de políticos distinguidos? ¿I no conocen ustedes muchos tontos que se pasarían la vida haciendo versos para merecer el que tomasen su retrato?

El auto, en boca del narrador, criticó a las galerías fotográficas y la complicidad que existía entre fotógrafos y poetas:

Así, pues, el fotógrafo deseoso de formar su galería de notabilidades, i nuestro amigo (el poeta) deseoso de figurar en ella, se entendieron i se abrazaron; y el uno sacó el retrato y el otro le dedicó unos versos al arte divino de Daguer (sic) i al poder del genio que fijaba las sombras, detenía la luz, robaba al sol su brillo; y yo no sé cuántas otras cosas

Continúa describiendo los retratos que estaban exhibidos en la galería y como sucede en Revista de un álbum y en El portal del fotógrafo, se refiere a la significación del lugar físico y a la organización fija en la que se exhiben las imágenes, como ocurre al publicar los retratos en las páginas de los periódicos.

Retratábase después del poeta una pobre matrona; i se me ocurrió que lo que ella quería retratar no era su faz, ya algo gastada, sino sus joyas; pues se había puesto zarcillos, cintillos, cadenas, prendedor, reloj i en las manos más anillos que los que tiene la red del pescador.

La similitud con el cuento Revista de un álbum está, además, en que las mujeres son criticadas por las mismas razones, a través de los mismos argumentos y calificadas con adjetivos similares: los autores las describen como filimiscas, pitonisas, hacedoras de monerías, rebuscadoras de poses, preocupadas constantemente por la belleza y caprichosas en las demandas que hacen sobre cómo quieren aparecer en la imagen.

Al igual que en El pintor de retratos, el fotógrafo se queja de que las modelos no permanecen quietas y hablan mientras son retratadas. El fotógrafo le habla a una de sus visitantes de tú a tú con la intención, según las reglas de la época sobre el tuteo y el voceo, de burlarse de ella mientras le asegura que el retrato es para regalarlo a un hombre, que será quien lo pague.

–Pues no me retrato; porque usted me ha hecho poner colorada y voy a quedar feísima.

No te afanez por eso, que mozas y manzanaz si son coloradaz son lozanaz.

No me gusta el tú.

Pero tu zi le gustaz al que le vaz a dar el retrato he.

Es para mi mamá.

El chasco de pagarlo.

No tengo para qué decir mentiras.

Ezas para el confesionario.

Sino fuera por ----- no me retrataba.

Porque zaves que vas a quedar como el lucero que se refleja en el agua. Vámoz!

Siguen la enumeración de las visitantes a la galería del fotógrafo, descalificadas como en este caso, por fotografiarse con un libro en la mano. La pose de la que se burla el autor era común en los libros de posiciones de la época:

Siguióle otra que en mi opinión lo que deseaba era no retratarse; pues se había vestido como nunca lo hacía, i todavía más, como a nadie ni en ningún país he visto vestirse así. Con el pelo suelto cayéndole sobre la espalda desnuda: un traje blanco escotado í un libro en la mano. Esto era lo que más la desfiguraba

El relato insiste en que el retratista miente con la imagen y el poeta con la palabra. Ambos compartían el oficio de crear apariencias. En algún momento, un padre entró a la galería del fotógrafo buscando al poeta, ya no al fotógrafo, para pedirle que convirtiera a su hijo en un literato. El padre explicó que bastaba con que el poeta le permitiera al aprendiz que le dedicara un poema en el que exaltara el genio del poeta; luego, el poeta debería leer el poema y declarar públicamente que el novel poeta era un poeta eminente. En ese doble elogio ambos se consagrarían mutuamente. La escena finalizó con un comentario según el cual estas cosas no sucederían con la profesión de médico, pues al parecer en literatura y fotografía titularse era gratis.

4.2.7. El retrato de Dumas, 1871

ARTÍCULO EN HOMENAJE AL NACIMIENTO DE ALEJANDRO DUMAS, ESCRITO POR RUFO URUETA, PUBLICADO EN LA PRIMAVERA, PERIÓDICO LITERARIO DEDICADO AL BELLO SEXO, CARTAGENA, 24 DE JULIO DE 1871.¹⁹

Este fue uno de los periódicos dedicados al llamado bello sexo y publicó el artículo el 24 de julio, el mismo día del nacimiento de Alexandre Dumas. Nos importa como muestra de los homenajes periodísticos y del valor que se le concedía a las imágenes fotográficas en relación con la ausencia causada por la muerte. Pero también por el uso del lenguaje y porque exaltaba la figura del viajero como alguien la de alguien que escribe memorias, impresiones de viajes y está presente en los periódicos.

En el lugar de la página que usualmente se asignaba en los periódicos de la época al prospecto se lee:

19 Sobre las publicaciones periódicas dirigidas a la mujer en Colombia entre 1858-1930 ver (Londoño, 1990).

En esta fecha nació el insigne novelista i profundo filósofo francés Mr. Alejandro Dumas, a cuya memoria tributamos un recuerdo con la publicación de este número, como un sincero homenaje de respeto al talento.

El periódico elaboró una biografía siguiendo el modelo hagiográfico del siglo XIX en el que la procedencia africana “del mulato”, la superación de la pobreza, el amor por su madre y el hecho de que fue ella quien le enseñó la escritura, se señalaron desde el comienzo del artículo. Otro pasaje nos brinda información sobre el hábito de esforzarse en obtener las imágenes de quien se admira, en este caso su fotografía:

Nosotros poseemos el retrato de Dumas i cada vez que los miramos y nos sentimos conmovidos i entusiasmados ante su vista, porque recordamos en el grande hombre al vagabundo, al amansador de caballos de Villers’Cotterest: nos creemos felices con poseer esa fotografía, y admiramos en ella los esfuerzos de esa naturaleza privilegiada que tanto luchó para despertar en sí misma a su inteligencia que dormía en su ignorancia.

La biografía incluye numerosas metáforas visuales a las que me he referido, en expresiones como “Diálogo que también nos ha pintado el mismo Dumas en colores vivos y risueños”, “esto es pintoresco, poético y grande”, “ahora veámoslo consagrado al trabajo [...], veámoslo estudiar, educarse e instruirse el mismo, [...]veámoslo separado de sus compañeros”, “en sus impresiones de los viajes nos pinta perfectamente las particularidades de los pueblos que visitó”, “como el autor de don quijote se pinta a si mismo al pintar los héroes de la mayor parte de sus obras [...]” Y alude explícitamente al escritor como alguien que fundó periódicos además de haber publicado en ellos.

Una emoción cercana a la que despertaba la posesión del retrato fotográfico de Dumas la encontramos en otros periódicos entre ellos en *El demócrata*, en un aviso que anunciaba: “Más retratos. El cura de envigado, Pbro Mejía, hizo fotografiar con profusión al señor M. Casablanca i distribuyó entre todas sus beatas del lugar su retrato. Estas lo cargan como escapulario, parece que bendito, i esperan de él su redención.”²⁰

20 *El demócrata*. Libertad, igualdad y fraternidad. Medellín, agosto 1 de 1878.

4.2.8. La coqueta, 1874

ARTÍCULO ESCRITO POR ALEJANDRO HERNÁNDEZ, EN EL PERIÓDICO MANUSCRITO EL AFICIONADO, PUBLICADO EN YARUMAL, 19 DE DICIEMBRE DE 1874.

Este periódico manuscrito es otra de las publicaciones escritas por hombres dedicadas al llamado bello sexo. La intención según las palabras del autor era criticar la coquetería y a las mujeres coquetas a quienes señaló por su indisciplina corporal y de la voz, además de por su interés en los libros de láminas y en las novelas. Ellas, afirma el autor, preferían éstos a las lecturas que consideraba instructivas para la educación de una mujer en 1874. Formalmente el artículo tiene una estructura similar al de *La ventanera*, publicado en 1866. El autor comienza describiendo a la coqueta y sus defectos, luego expone las consecuencias que ese comportamiento le acarrea aunque ella no lo sepa y, finaliza, dirigiéndose a las mujeres no coquetas para advertirlas del trágico destino que les espera a las coquetas. En tanto el homenaje a Dumas nos recuerda el modelo hagiográfico, la narración de *La ventanera* y *La coqueta* nos convocan los pliegos de las viejas aucas dedicados a presentar la vida de la mujer buena y la mala en los que, también, a las mujeres se cuestionaba por distraerse mirando y leyendo lo que no les correspondía.

Vayamos directamente a las palabras del autor:

La coqueta sufre de un vicio, que le hace mal al bello sexo, [...] Mirad a la coqueta [...] podéis distinguirla por la descompostura de su voz y por sus estentóreas y continuas risotadas, [...] por las mil posiciones que toma en un segundo, y por la multitud de extravagancias que a ella sola le es dado inventar

Presenta las mismas críticas que se le hicieron a *La ventanera*:

La lectura de novelas insustanciales y frívolas, el poco amor al trabajo [...] y una educación descuida hacen a la mujer coqueta [...] sonrío a través de las ventanas, los quehaceres domésticos no llaman su atención, las ventanas y las puertas son sus víctimas, porque allí vive como clavada lanzando a diestra y siniestra sus dardos de algodón... la vanidad es la pasión favorita de la coqueta, su confidente el tocador.

Y luego se ocupa del canon de lecturas que se considera valioso versus el que no. En lo no valioso incluye los libros de láminas y los poemas, ambos al servicio de la fantasía:

En los buenos libros solo busca las láminas, a fin de tener una posición que imitar o un adorno o afeite que remedar, [...] en los periódicos no llaman su atención sino los versos, para aprender aquellos que le suenan mejor y que tienen, a su parecer, más pomposidad para recitarlos luego en las tertulias a guisa de mujer ilustrada, [...] lee en novelas vacías, tan vacías como ella, de dónde saca el nombre de personajes históricos para tener tema de conversación...a veces trastoca los nombres que quiere citar y se queda como si nada

Refiriéndose a las tertulias y las conversaciones, en las que el arte de hablar adecuadamente era decisivo dentro de la sociabilidad de las clases medias del siglo XIX, la advierte:

[...] la miran como a un pasatiempo cualquiera, [...] es el hasmereir de sus tertulias, y para ella es una majadera infinita aquella que no se sabe de pe a pa el lenguaje de ocasiones y el de las flores, que nuestra heroína recita con más facilidad que las sencillas oraciones que aprendió en su niñez, [...] su conversación, su lenguaje, su vestido, sus adornos y hasta su andar llevan consigo la extravagancia.

Y finaliza con la descripción del castigo que espera a esta mujer voluble que finge, cambia, se adapta y usa cosméticos, pomadas y afeites para intentar detener el natural paso del tiempo.

4.2.9. Un drama a través del atlántico, 1878

CUENTO CORTO, AUTORÍA ANÓNIMA, PUBLICADO EN EL PERIÓDICO EL 5 DE ABRIL, BOGOTÁ, 9 DE FEBRERO DE 1878. PRIMERA PÁGINA.

Debajo del artículo publicado en la primera página, aparecía una nota sobre las sobre las 3 cualidades de una mujer: debía parecerse a un caracol, el cual guarda constantemente su casa; debía parecerse a un eco pues éste no habla más que cuando le hablan a él; debía ser como el reloj de la ciudad de una exactitud y regularidad perfectas.

El periódico publicó el drama en febrero de 1878 pero el relato sitúa la historia el 1 de diciembre de 1856, entre Londres y New York:²¹ “Así en doce horas este hombre ha sido amado,

21 La comparación entre dos ciudades también fue un tema decimonónico. En 1851 Charles Dickens publicó *Una historia entre dos ciudades* refiriéndose a París y Londres.

engañado i muerto, i todo esto estando de por medio el Océano. Prodigios de la civilización!”²²

Un drama a través del atlántico es sugestivo por la tecnología de transmisión de imágenes a la que hacía referencia y porque tal y como ocurría en *El portal del fotógrafo*, el matrimonio y el enamoramiento de las parejas tuvo lugar a través del intercambio o la contemplación de retratos. Para la época ya era costumbre la publicación de anuncios matrimoniales en los periódicos, como aquellos de los que se ocupa el autor de *El aviso periodístico*, quien señalaba a los fotógrafos como farsantes por producir esta clase de imágenes.

El aparato Caselli, que se nombra en *Un drama a través del atlántico*, se considera actualmente el precursor del telefax y fue patentado en 1855, razón por la que quizá la historia fue situada temporalmente en 1856, un año después de la patente. Este sería otro ejemplo de cómo los llamados inventos motivaron la escritura literaria y de cómo la información la encontramos en este género además del de las noticias o los anuncios comerciales.

El drama se inició el 1 de diciembre de 1856 a las 12 de la noche y concluyó a las 12 del mediodía del siguiente día. Comenzó cuando a la media noche un inglés le pide a su amigo americano que le consiga una novia ya que quiere casarse pero las inglesas le fastidian.²³

A las 2 a.m. el americano le responde que ya ha encontrado una mujer: “He hablado con elogio de vos con elogio, está encantada de encontrar semejante marido pero quiero antes conocerlos. Enviad vuestro retrato”. Y a las 2 y 30 el inglés le in-

22 En 1872 Julio Verne había publicado *Vuelta el mundo en 80 días*. La relación de los viajes y de las actividades medidas en días y horas es similar a la que encontramos en cartillas escolares como la de Cesar Baquero de la que trataremos en el próximo capítulo; en ella autor aclaraba: “Ilustrada con SESENTA grabados, que corresponden a sesenta lecciones, con las cuales se puede enseñar perfectamente en sesenta días, trabajando una hora diaria.” La mayúscula es del original.

23 La tecnología a la que se refiere el cuento era conocida incluso en pequeñas ciudades de Colombia, como en el Socorro. Allí bajo el título “Adelantos del siglo” un periódico publicó: “Las cuerdas telegráficas [...] se han aplicado a la fotografía: hoy se retrata a millares de miles de distancia; se canta en Londres y se oye en Liverpool, y todo eso por medio del telégrafo.” *El eco de Santander*, enero 15 de 1868, página 2 y 3. Sobre la velocidad con la que los retratos o los paisajes pueden viajar encontramos otro artículo en la *Revista científica y geográfica de Sogamoso*, febrero 1 de 1882.

forma: “He hecho adaptar el aparato Caselli al alambre eléctrico, va el retrato pedido”.²⁴

A las 3 a.m. en New York: “Os encuentra bien parecido, consiente en el matrimonio. Va por el mismo procedimiento el retrato de vuestra futura. Miss Jenny”. A las 3 y 30 a.m. en Londres: “Desde el primer segundo que he visto vuestras hechiceras facciones han quedado grabada en mi corazón. Es cierto que consentís en hacerme dichoso?”

Después del intercambio de retratos y de que estos sirvieran para enamorarse y verificar la cualidades de los contrayentes, el inglés pretendía tomar el vapor para New York; en ese lapso y con la ayuda del amigo americano le envió joyas y otros presentes; sin embargo, entre un envió y otro, el americano se enamoró de Miss Jenny, le declaró su amor y ella lo aceptó ya que él era su vecino y del otro la separaba todo un océano.

El relato concluye con un duelo como reparación. El duelo fue cablegráfico y consistió en utilizar descargas eléctricas. Murió el inglés. Y esa misma noche, a las doce de la noche la pareja conformada por los dos vecinos contrajo matrimonio. La idea de que el telégrafo puede herir y es un arma, la encontramos también en la expresión “el telégrafo nos puede herir con la repentina puñalada”, en este caso refiriéndose a una noticia falsa, en otros periódicos de la misma época.²⁵ Como veremos más adelante, el aparato Caselli para la transmisión de imágenes y textos a distancia, así como la demás tecnolo-

24 En 1882 se inauguró en la ciudad de Nueva York la primera central eléctrica y en 1890 se inauguró en Bogotá. Al mencionar estas fechas debemos tener en cuenta que las inauguraciones estaban lejos de afectar a la mayor parte de la población de la ciudad del modo similar a como la publicación de periódicos tampoco lo hizo en su momento. Tanto la iluminación eléctrica como los periódicos afectaban a un grupo reducido de la población que accedía a ambas.

25 El periódico La Cruz, publicó el artículo Los pedantes, dedicado al vapor, la electricidad y el crédito, en el que abundaron las referencias visuales en el lenguaje: “Es de suponer que Moratín tratara de dejarnos un *retrato fiel* del pedante de su tiempo”, “han cambiado por completo de *fisonomía*”, “don Hermogenes que Moratín trata con tan *hábil dibujo*”, “los tres *rasgos fisonómicos* de nuestra época”. Al igual que otros autores el autor del artículo asociaba los inventos con la obra de Lucifer y se criticaba a los periódicos por lanzarlos al público. En la misma página se publicó una nota de agradecimiento al señor Camilo Farrand, viajero y fotógrafo del que nos ocuparemos adelante, por haber hecho una buena obra cediendo el producto de la función de su optorama a la sociedad de San Vicente de Paul. La Cruz, Cali, en enero de 1873. N. 3.

gía a la que hace referencia Un drama a través del atlántico, formaba parte del interés permanente de los escritores en los periódicos.

4.2.10. La imprenta, 1879

ARTÍCULO, AUTORÍA ANÓNIMA, PUBLICADO EN EL DERECHO, SOCORRO EL 19 DE DICIEMBRE DE 1879. PRIMERA PÁGINA.

El artículo hace parte de las exaltaciones a los inventos que publicaron los periódicos durante el siglo XIX, y en las que se elogió a la prensa, el vapor, el ferrocarril, el telégrafo, la fotografía y el fonógrafo entre otros. En esta oportunidad el turno fue para la imprenta asociada como los demás inventos a las ideas de progreso y civilización. El autor los enumera de manera lineal, trazando una línea evolutiva que va del pensamiento a la fotografía.²⁶

Al igual que otros autores vincula el inicio de los tiempos con Dios y el relato de la creación del Génesis: “Dios creó el mundo con la palabra, la palabra es la forma misma del pensamiento” [...] y continuó en una estructura de versos:

El hombre que pensaba habló.

El hombre que habló escribió.

El hombre que escribió imprimió.

Poderosas manifestaciones de la inteligencia y el
esfuerzo humanos

Luego recalca el valor de la reproducción de la palabra impresa:

La palabra que era aire se convirtió en línea,
la línea que era fugaz se revistió de su armadura de
metal.

la palabra dicha se convirtió en el papel, en un
ejemplar único de única edición;

pero vino la imprenta y la edición única pudo
multiplicarse al infinito.

26 En la década de 1830 se patentaron el *telégrafo* y la *fotografía*; en 1850 el *fonoautógrafo*; en 1860 el *fonoautograma* con el que se logró la grabación reproducible y reconocible de una voz humana. Si se consideran estas creaciones conjuntamente se advierte que la intención de grabar directamente del natural la imagen y la voz fueron simultáneas y estuvieron mediadas por la idea de la escritura; de una escritura realizada con el auxilio de las máquinas y utilizando la materia de la propia naturaleza, luz, sonido y voz simultáneamente.

Y se refiere a que gracias a ese registro mecánico supera el silencio de la muerte:

Desde entonces siguieron cantando entre sus tumbas los poetas;

y siguió el orador haciendo temblar la tribuna con su palabra;

y el legislador siguió dictando leyes; y pesares y esperanzas, y goces y desengaños;

y todo, hasta la vida y todo hasta la muerte, se hizo inmortal.

Declara que “la imprenta evoca, la imprenta atrae, la imprenta da vida, la imprenta resucita” y lo hace utilizando la misma retórica con que los anuncios comerciales de las década de 1840 y 1850 se refirieron al daguerrotipo, la capacidad de preservar la imagen de los seres queridos que ahora el autor atribuye también al gramófono y su capacidad e conservar la voz.

Sin embargo, el mayor elogio es para la imprenta a la que pone por encima de los demás inventos:

La fotografía aprisionó la luz.

La caja de música aprisionó el sonido.

La imprenta aprisionó el pensamiento.

Hicieron la misma labor?

No.

Porque la luz se refleja en los cuerpos, y el sonido es el aire que vibra y que es rechazado por los cuerpos. Esos dos grandes pasos de la óptica y de la acústica (de la luz y del sonido), se refieren a algo sólido, material.

El pensamiento no se refiere á nada: á nada tangible [...]

Por eso la imprenta fue un paso incomparablemente superior al que dieron la fotografía y la música mecánica.

4.2.11. Las malas pinturas, 1886

ARTÍCULO, AUTORÍA ANÓNIMA, PUBLICADO EN LA PRIMAVERA, PERIÓDICO LITERARIO, INDUSTRIAL Y NOTICIOSO, MANIZALES, 20 DE JUNIO DE 1886. PÁGINA 7.

Las malas pinturas es un relato dedicado a exhortar a los padres para que controlaran las imágenes que veían sus hijos, y a los amigos para que se rebelaran contra aquellas que les mostraban y que consideraran inadecuadas. Advertía el autor:

La pintura ejerce grande influencia en la vida. Las buenas imágenes, avivan los sentimientos y describen el objeto mejor que el escrito [...] las imágenes obscenas despiertas

vivamente las pasiones y cuando aparecen aletargadas, la contemplación de una de esas figuras, las hace revelarse y es necesario librar reñido combate entre ellas y la voluntad.

Luego espetaba, “todo el que ve una de esas pinturas debería volverla pedazos; pero en esto nos detiene la poca confianza que tenemos á su dueño, y otras veces una amistad mal entendida”.

Me interesa el valor diferencial que el autor le otorga a las imágenes y a las palabras como cuando afirmaba que “un libro impío hace un gran mal pero el autor de una figura obscena es mucho peor cuándo la expone a la vista de los demás”. Para que el libro corrompa, continuaba, era necesario que se leyera y unos no los leían por pereza y otros porque no sabían; pero insistía en que la imagen era de una naturaleza distinta, “no cuesta el verla, la comprenden hasta los niños”. Lo peor según el reclamo del autor es que, en 1886 fecha en la que critica las malas pinturas, las imágenes están en todas partes, “están expuestas en los lugares públicos y también en las casas, en las salas y en las piezas”.

Y hacía notar que las pinturas sin hablar contradecían las enseñanzas del señor cura y que los padres eran los responsables de que así sucediera si permitían que sus hijos vieran las imágenes malas, que por lo demás, abundaban. Los hijos, explicaba el autor, asumirían que sus padres estaban de acuerdo con ellas si permitían esas pinturas colgadas en las paredes de sus casas.

4.2.12. El aviso periodístico, 1890

INSERCIÓN DE AUTORÍA ANÓNIMA PUBLICADA EN LA CAPITAL, BOGOTÁ, OCTUBRE 3 DE 1890. EL NOMBRE COMPLETO ES EL AVISO PERIODÍSTICO. EN LOS TIEMPOS ANTIGUOS Y EN NUESTROS DÍAS. PÁGINA 27.

El autor propone una breve historia del aviso periodístico desde los tiempos antiguos a nuestros días, es decir a 1890, en la que incluyó los anuncios matrimoniales y la participación de los fotógrafos en ellos. Además de eso, se refiere al anuncio ilustrado y al uso de retóricas visuales en el lenguaje publicitario. Como lo señalé al iniciar el capítulo la idea de anunciarse o la *anunciatividad*, como se refería a ella un autor de la época, formaba parte no sólo de los anuncios porque a través de ellos se invitaba a anunciar, –‘manden más avisos’, se necesitan avisos’,–, sino que de ellos se ocuparon las crónicas, la literatura y los artículos de la época que explicaban la conveniencia de la

repetición para aumentar la recordación y del carácter visual de los anuncios ilustrados.

El autor inició su historia en el siglo XVI, en Francia e Inglaterra donde según él lo comprobaba al revisar las hojas amarillentas de los periódicos, abundaron los anuncios para esclavos fugitivos y caballos robados. Asumiendo que los lectores de los periódicos del siglo XIX también eran propietarios se dirigía a ellos afirmando que los vicios de los criados de 1890 eran nada si se les comparaba con los del siglo XVI, que huyeron una y otra vez cometiendo abuso de confianza, como él nombraba las huidas. Era la fuga la que explicaba la gran cantidad de anuncios publicados en los periódicos tempranamente y el que aparecieran en esos dos países.

El siglo XVII lo caracterizó con otro tipo de anuncios, los que avisaban sobre la llegada de los polvos, los específicos y el lujo. Así, nos explicaba, en las páginas era normal leer: “Se reclaman dentaduras perdidas, alhajas, braserillos para quemar perfumes, adornos de hierro, brazaletes”, y entre ellos nombra algún retrato perdido como el de una señora que estaba guardado con oro y perlas finas.

Es a finales del siglo XVIII, en 1745, cuando el autor afirma que “Comenzó el interés comercial á manifestarse por medio de grabados. De este modo se anunciaban también los teatros”. Y refiriéndose a lo que llama el charlatanismo presente en 1890 y a la participación de los fotógrafos en él, escribe:

El comercio ha comprendido las ventajas de la publicidad. Las navajas de afeitar se anuncian de este modo; un grabado representa un gato que se contempla con asombro en una bota lustrada y luciente. El charlatanismo ha dado sus primeros pasos. Hoy se ve el anuncio en el interior del ómnibus, junto al número del coche de alquiler, se imprime también en el asfalto de los pisos. Todas las clases de la sociedad están representadas en la cuarta plana de los periódicos. [...] Los anuncios matrimoniales ocultan a veces lazos de caza, pero rinden grandes productos á los fotógrafos encargados de suministrar copias.

4.2.13. El portal del fotógrafo, 1894

CUENTO CORTO ESCRITO POR JOSÉ DE ROURE, PUBLICADO POR EL HERALDO, BARRANQUILLA, 1891.

El mismo cuento lo publicó la revista Blanco y Negro, del diario ABC en Madrid, el 11 de marzo de 1984, en esa ocasión ilustrado con dibujos de Martínez Abades.

El cuento relata la historia de un hombre que se enamoró de la mujer que aparecía en una fotografía que estaba exhibida en el portal de un fotógrafo. En su imaginación, el hombre más adelante se casa con ella y tienen un hijo. La historia termina cuando el marido real de la mujer descubre que su amigo imaginó esta historia con la que era su mujer de verdad, y le hace retirar el retrato del portal. Además de la trama explícitamente fotográfica del cuento se encuentran otros de los elementos que hemos mencionado en estos relatos: el uso de la fotografía como metáfora en las expresiones “Seré breve como una fotografía instantánea”, “Veamos ese cliché” o “una cámara oscura a perpetuidad”; la idea de los portales de los fotógrafos como el escenario de la vanidad humana en los que se puede echar una ojeada general, y la del propio fotógrafo como comerciante que saca partido de esa vanidad; la distinción entre mujeres feas que abominan el retrato y las bonitas que tienen miedo de no salir como son: “Si las feas escogieran por su cuenta a Daguerre lo condenarían a una cámara oscura a perpetuidad”. Además, y lo que debía parecer normal en la mentalidad sexista de la época, afirmaciones como “Un fotógrafo no expone nunca en sus escaparates a una mujer fea como un ultramarino no saca jamás a su mostrador un jamón averiado aun cuando tenga lleno de jamones averiados el almacén”, y, “A mí me atraen los portales de los fotógrafos porque en ellos se encuentran todos los hombres tontos y todas las mujeres guapas de la población.”

Pero el cuento informa aún en más detalle del modo de ver a las mujeres y cómo se imaginan sus posibles con la fotografía. Así, cuando el personaje del amigo le pregunta al protagonista “¿Pero te has enamorado de una fotografía?”, éste le responde: “No, de una mujer fotografiada”; pero unas líneas más adelante equipara la fotografía con la retratada: “Encontré a mi retrato, quiero decir a mi novia”; y del retrato dice que “tenía los ojos grandes y llenos de sueño entornados como sabiendo que la miraba un hombre, el fotógrafo”; y agrega que tres años después “Nos había nacido un hijo, [...] allí estaba su retrato al lado de mi esposa, [...] nuestro hijo estaba desnudo y francamente sus manos podrían haber caído en otra posición, pero no ofendían aun colocadas así”.

Durante los tres años a los que hace mención el relato la mujer pasó de ser “mi colegiala”, a “mi mujer” y luego madre. Nuestro protagonista imaginó cada uno de estos roles adjudicándolos a cada una de las poses que reconocía. Según él, la mujer primero estuvo fotografiada modestamente; luego en un traje de baile ligeramente escotado, que mostraba curvas de in-

finita gracia, y, finalmente se puso cerca de su retrato el de una criatura desnuda de infinita gracia que él convirtió en su hijo. En la imaginación del hombre, los padrinos de la boda fueron las fotos de al lado, una de un caballero de Alcántara y otra de un señor de edad.

Además de las valoraciones sobre la mujer el relato abunda en comentarios sobre la exhibición pública de las imágenes y da especial atención a éstas cuando de mujeres se trata. He aquí algunas referencias al derecho a mirar y a ser mirado:

Un amigo lo interpela:

¿Cómo se puede querer a una mujer que está expuesta a la contemplación pública? [...] ¿Pero quererla como tú, en el portal de un fotógrafo? ¿de cara al público? ¿en la mancebía de las miradas?

Quince días más tarde, ese amigo que teme la mancebía de las miradas, encuentra al enamorado frente al portal del fotógrafo y le pide que le presente la imagen que convirtió en su esposa; es en ese momento que descubre que el retrato en cuestión es el de su mujer, con la que se había casado hacía un año, y nos cuenta:

En ese momento mi amigo desapareció subiendo de a tres en tres los escalones del fotógrafo. A la tarde siguiente el retrato de mi esposa había remplazado el de un teniente de caballería. Y el niño continuaba a su lado con las manos mal colocadas, pero sin ofender.

En la versión que se publicó en Madrid, hay algunos cambios en este final:

Ay! Al siguiente día el retrato de nuestra esposa había desaparecido, remplazándole el de un magistrado con tu toga y su birrete. El *pobretín* del niño continuaba a su lado, todo medrosillo de verse tan cerca de la justicia, y sin saber qué hacer de aquellas manos pecadoras que, á decir verdad, podrían haber caído en cualquiera otra posición más respetuosa para la Magistratura. Pero es lo que decía el angelín mirando al leguleyo: Yo no tengo la culpa!

4.2.14. Fin de siecle, 1898

ARTÍCULO, ESCRITO POR J. R., PUBLICADO EN EL CAPIRO, SONSÓN, 10 DE JULIO DE 1898.

El artículo explicaba que en 1892, con motivo de los 400 años del descubrimiento de América, Chicago había organizado la exposición Universal y que en 1898, con motivo de saludar al

nuevo siglo, lo haría Francia. En tanto la de Chicago, afirmaba el autor, fue organizada por Mr. Dollar y mostró “los oropeles de su civilización y el boato de su comercio de trigo y de cerdo”, la de Francia será magna, porque “la Francia es el cerebro del mundo y protagonista de la raza humana”.

El columnista, quien por los comentarios se deduce era conocedor del tema fotográfico, hace un balance de los grandes inventos que se habían sucedido desde 1892, cuando se celebró el cuadrigentésimo aniversario del descubrimiento de América, hasta 1898. Lo hizo siguiendo una estructura similar a la que usó el autor anterior de La imprenta, el relato que revisamos antes, y enumeró en el mismo orden en que los menciono a continuación los siguientes inventos:

El telégrafo sin hilos, que aunque atribuyó al joven italiano Marconi, reclamaba para el físico colombiano Piedrahita quien, según el escritor, en 1893 ya experimentaba con él. Continuó con la los sueros terapéuticos de Pasteur, complementados por la opoterapia hasta llegar a la Luz negra o rayos X de Röntgen, apellido del físico alemán que hizo el hallazgo. En los comentarios destacó lo que significaba esa ampliación de la visión en los campos científico y doméstico. Esta última es la alusión que más nos interesa porque el autor asumía que era el uso que se hiciera del aparato y no el aparato en sí mismo el que lo haría benévolo o no:

La fotografía a través de los cuerpos opacos, pondrá un día en recelo hasta los hogares más virtuosos en las manos más perversas, y hallará las mejores enseñanzas en las manos de la justicia. Lo primero que se ha hecho es copiar los órganos internos de individuos vivos, y por tanto fijar en la copia el lugar de un cuerpo extraño que ha permanecido algún tiempo en medio de los tejidos. Ya empieza, con la pasmosa celeridad con que se ha difundido, á revolver la cirugía y el arte de curar.

Y continúa señalando las técnicas de la imagen que, aunque no hubieran entrado en la práctica común, serían la aureola de las ciencias, las artes la riqueza y la industria. Entre ellas señala la fluoroscopia,²⁷ que ya en ese entonces permitía obtener

27 La fluoroscopia fue una técnica de obtención de imágenes de los cuerpos en tiempo real en la que se usó la cámara oscura y se trabajó con series de imágenes como más tarde lo haría la televisión y el video. Se diferenciaba principal con los rayos X es que el fluoroscopio permitía

imágenes en tiempo real usando manipulaciones fotográficas, y describió la técnica cuidadosamente:

El fluoroscopio de Edison, que no ha entrado en la práctica común, no es más que un aparato para ver los órganos internos, en vez de retratarlos, fundado en la propiedad que tiene el tungstato de calcio de emitir rayos luminosos por fosforescencia, algún tiempo después de recibidos, no habiéndolos reflejado.

El listado continuó con la óptica y el espejo variable cuya patente compró el gobierno francés al ‘compatriota’ Dr. Carlos Galván; de quien el autor recordó que en 1896 había publicado un artículo en *La Nature*, un periódico de alta reputación científica en Francia. Tanto con la mención a la patente como con publicación en *La Nature* lo que se reclamaba el articulista era la participación local en la comunidad científica francesa.

Y el autor cierra el artículo afirmando: “Por ser cosas no vistas aun en estas montañas, enumeramos solamente algunos frutos de la actual civilización y con los que la exposición de 1900 pasmará al orbe entero” e incluye “La fotografía de colores descubierta por Lippmann y perfeccionada por Lumiere hasta lo increíble”, la luz fría, el cinematógrafo, el fonógrafo, la bicicleta, los coches automóviles, la turbina Laval, el motor de Diésel, y el microfonógrafo de Dussaud.

Es claro que los procedimientos fotográficos estaban presentes en las preocupaciones científicas y se los incluía en esos listados canónicos de inventos con que se cerró el siglo XIX y se abrió el XX.

4.2.15. Oyendo el Fonógrafo y El periódico, 1898

EN EL MISMO NÚMERO DE EL CAPIRO, SONSON, 10 DE JULIO DE 1898, EN EL QUE SE PUBLICÓ EL ARTÍCULO ANTERIOR, SE PUBLICÓ EL POEMA OYENDO EL FONÓGRAFO, ESCRITO POR EL SR. GERMÁN JARAMILLO J., Y EL ARTÍCULO EL PERIÓDICO ESCRITO POR EL SR. JOAQUÍN ANTONIO URIBE.

Cierro esta revisión con el poema dedicado al fonógrafo y a los beneficios de fijar y reproducir mecánicamente el sonido y en especial la voz humana, y con el artículo dedicado al periódico. En los tres inventos la reproductibilidad mecánica se juzga

el registro en tiempo real del movimiento. A quienes produjeron estas imágenes no se les consideró fotógrafos.

loable y se atribuye a ella la sobrevivencia de los seres y las cosas y del pensamiento. Los tres están muy cerca en la mentalidad de la época y respondían a preocupaciones similares. En el poema Oyendo el fonógrafo, escrito por Germán Jaramillo J., la referencia a la fotografía es explícita:

Reloj y pararrayo...fantasía;
termómetro... imposible, Drebbel, loco!
quién intentó decir fotografía,
cuando creyó que al cabo encontraría
tomada su figura por un foco!...

En los versos que siguen el autor exaltó una vez más la superación de la muerte a través del registro mecánico, esta vez ya no de la imagen sino de la voz:

¡Oír la voz del que en la tumba fría está en cenizas!
¡Escuchar su acento!
¡Sentir ayes y voces de alegría!
¡Del propio labio oír en poesía expresar cuando quiera un
pensamiento!

Y expresaba su sorpresa por la fidelidad de la grabación, recordando el argumento de los anuncios de fotografía en que la semejanza de los seres fotografiados es tal que casi hablaban o solo les faltaba hacerlo. Del gramófono dice:

¡Cómo de un pensamiento transmitido
guardas y comunicas el sonido
perfectamente y con el tono dado!

En el artículo El periódico, el director de El capiro, siguió la costumbre literaria de elogiar los inventos e incluyó al periódico dentro de éstos:

Nada, en nuestro concepto, muestra tan claramente el modo de ser del siglo en que vivimos y su adelanto portentoso como el periódico; ya sea éste científico ó de modas, noticioso ó literario, político ó industrial. Siempre es el mismo ó, como si dijéramos, la encarnación de la época presente.

Y para enfatizar su exaltación afirmó que el periódico era para todos y enumeró los distintos tipos de lectores por él imaginados:

Es para todos: verdadero maná que llueve para las inteligencias. Los artesanos lo saludan y se nutren con sus páginas; los desocupados lo leen á medias y acaso

lo critican desdeñosos; los labradores lo releen; los estudiantes lo comentan; los ociosos lo desprecian; el vulgo lo ensalza, sin leerlo; los muchachos lo convierten en cometa.

4.2.16. A mi retrato, 1899

RELATO ESCRITO POR JULIÁN PELÁEZ PUBLICADO EN EL ALBA, PERIÓDICO LITERARIO Y NOTICIOSO, BOGOTÁ, 6 DE AGOSTO DE 1899.

En esta ocasión el homenaje del periódico fue para un escritor que recién había recobrado la visión. Para agasajarlo se publicó su retrato y un escrito hecho por el homenajeado titulado *Mi retrato*. Según lo informaba el periódico el escritor había publicado un año antes, en 1898, y durante su ceguera el libro *Idilio para un ciego*. Del homenaje nos interesan al menos cuatro asuntos: el primero, es el motivo recurrente de confundir a la persona con su fotografía; en este caso fueron las mujeres de la casa que lo acompañaron durante su ceguera quienes, en una oportunidad, igualaron el retrato a la persona cuando le avisaron al ciego que alguien había venido a visitarlo y le entregaron, para que la palpara, la hoja de un periódico en la que habían publicado su retrato.

El segundo es el uso del lenguaje: el autor inicia el escrito cuestionando la metáfora de la luz como verdad. A diferencia de las mujeres de la casa que igualaban la fotografía con lo representado, para el escritor la fotografía creaba una imagen muy distinta de las cosas fotografiadas y desarrolló su argumento utilizando imagen bélica que subyacía en el vocabulario asociado a la tecnología de la cámara fotográfica en el siglo XIX:

No fue necesario sino que alguno insinuara la idea [de hacerse una foto], para que poco después todos los reunidos nos hallásemos buscando posturas heroicas, románticas, extravagantes, al gusto de cada cual ante la máquina que nos apuntaba con su tubo, como si fuese á fusilarnos. Aún nos hallábamos en el oficio de buscar posturas cuando fuimos sorprendido por el *yá está*, de los hábiles fotógrafos.

Los hábiles fotógrafos a los que se refería eran los que durante 1899 recorrían las calles con sus máquinas de retratar y ensayaban procedimientos fotográficos, según él mismo lo cuenta. En una ocasión en que los fotógrafos lo pillaron en un 'hermoso grupito' digno de su máquina' le tomaron la fotografía que luego manipularon los grabadores para sacar el retrato individual

del escritor con el que le hicieron el homenaje en el periódico. Aclaró que el mismo retrato que en ese momento publicaba El Alba había sido publicado antes por Colombia Ilustrada, reconociendo la costumbre de algunos periódicos de prestarse las imágenes. Y expresa el valor que tenía salir en el periódico:

Cuántas veces en los íntimos secretos de mi alma había sentido los íntimos dolores de que no saliera mi retrato en algún periódico, mi vanidad me decía cuando quiera que se publicaba algún otro retrato, que yo merecía también aquella gracia [...] Y sin embargo, tal vez no sería merecedor, porque cuando vi cumplido el deseo ya no podía verme... Fue aquello [el que hubiera sido publicado cuando estuvo ciego] una especie de gracia póstuma.

5. UN LUGAR PARA LA IMAGEN EN LA PÁGINA DEL PERIÓDICO (Y EN LA CIUDAD)

DEDICADO A ELABORAR LA TIPOLOGÍA DE LA PUESTA
EN PÁGINA DE LAS IMÁGENES EN LAS PUBLICACIONES
ENTRE 1830 - 1914

5.1. Aumento de imágenes en las páginas de los periódicos y en las ciudades

El aumento en la cantidad y diversidad de la información impresa en el siglo XIX tuvo lugar en las páginas de los periódicos y en las paredes de las ciudades simultáneamente.¹ En las pági-

¹ Refiriéndose a las paredes del siglo XIX Vilem Flusser dedicó el capítulo 14 de su Filosofía del Diseño a la oposición naturaleza- cultura considerada a través de las paredes desnudas y las cubiertas; en tanto Román Gubern caracterizó los carteles de esta misma época como los parásitos de las paredes urbanas. (Flusser, 2002), (Gubern, 1973).

nas y en las calles se percibió una especie de babel de la que nos informa el uso que en el lenguaje periodístico decimonónico se hizo de las palabras mosaico, galería, museo, revista, almacén, álbum y caleidoscopio. Con ellas se nombraron lugares, edificios, espectáculos, colecciones, objetos, estilos, periódicos enteros y secciones dentro de ellos. Un ejemplo fueron los mosaicos y las galerías visuales de las que nos ocuparemos adelante.

Con matices diferentes, los términos mosaico, galería, museo, revista, almacén y álbum permitieron enfatizar simultáneamente en la idea de conjunto y en la diversidad de las partes del conjunto. Aunque los términos existieron desde el siglo xv, fue durante el siglo xix cuando sus acepciones se ampliaron para incluir unas nuevas referidas a los papeles periódicos y a las imágenes tratadas en ellos, como es el caso de las galerías (de hombres célebres, notables, poetas, entre otras). La idea de volver a mirar, de revistar, aplicada al mundo de la información impresa tuvo que ver con los tratamientos visuales y con el desarrollo de los recursos gráficos a los que se atribuyó ese pandemónium visual al que se referían algunos autores a mediados del siglo; pero también se recurrió a esos recursos gráficos para ordenar el mundo creciente y heterogéneo de la información impresa. La necesidad de ordenar esa heterogeneidad propició la experimentación y la lenta búsqueda de lugares visuales para las cabeceras, las condiciones de publicación, los prospectos, los titulares, las imágenes, los anuncios, los remitidos, las inserciones y todo lo demás que por entonces debía caber en un periódico, lugares que luego se hicieron fijos. En este contexto fue en el que los procedimientos mecánicos para el manejo de los textos y de las imágenes resultaron útiles; y en el que se confió en el auxilio de las máquinas según la mentalidad de la época, para hacer los traslados, agrandamientos, reducciones, copias y demás manipulaciones de las letras y las imágenes. Este aumento de la información visual ocurrió a la vez en los periódicos y en las ciudades en las que se producían los periódicos.²

2 En este caso cuando hablo de ciudades me refiero a unas ciudades particulares localizadas preferencialmente en Europa y los Estados Unidos y a aquellas que en países como Colombia formaron parte de las mismas redes de poder económicas, políticas y culturales europeas y norteamericanas. Gran parte del trabajo de la investigadora Amparo Moreno ha estado está dedicado a comprender y describir el funcionamiento de estas redes en los estados occidentales que en el siglo xix se expansionaron y repartieron el mundo y estaban vinculados entre sí por redes y medios de transporte y de comunicación. Las

En el capítulo anterior me referí a la ventana moderna como un lugar de alta visibilidad que, según los autores consultados, había que controlar. A las ventanas se sumó la preocupación por las esquinas cada vez más cubiertas de carteles y otros mensajes impresos. En 1866 el mismo autor de *Las tres tazas* y el *Lenguaje de las casas*, se refirió a la costumbre de usar sólo unas esquinas y siempre las mismas para exhibir la información impresa en la ciudad de Bogotá. De su relato nos interesa la alusión a la fijeza del lugar:

Las reses aman ciertos lugares del potrero para escarbar y mugir; las gallinas no conciben que se pueda dormir en otra parte que en el rincón del corral que escogieron la primera noche; y cuando se les desbarata en el día el corral a las ovejas, al llegar la noche acuden al mismo lugar y forman cuadro sobre el asiento del corral, lo mismo que si existieran aún las cercas protectoras a que ya estaban acostumbradas. El hombre, que no es menos animal de costumbres que las vacas, las gallinas y las ovejas, tiene sus lugares predilectos para cada cosa. [...] Prescindamos de tantas cosas que se hacen por costumbre y en el lugar de costumbre; no hablemos ahora sino de la esquina de poner avisos. Hay esquinas predilectas. ¿Por qué no han de leerse lo mismo los avisos que se pongan en las esquinas al lado del oriente en la Calle Real? Pues no haya miedo de que usen de ellas: todos han de fijarse en la esquina de Montoya, en la de Dupuy y en la de don Juan Antonio Pardo. Y si algún repartidor de papeles progresista fija algún cartel al frente, los lectores le vuelven le espalda, y lo buscan en la esquina tradicional. Hay avisos que se han leído de esta manera, como si se deletreara en la pared vacía el reflejo de la escritura que está al frente. Y lo que decimos de las esquinas de Dupuy, de Montoya y de Pardo, lo decimos de la de Belchite, del Correo y otras pocas que son las favoritas de los lectores. Nadie lee en otra esquina.

ciudades fueron los nodos de este flujo y su crecimiento, como lo explica la autora, estuvo relacionado con el crecimiento de la red y requirió representaciones icónicas nuevas y más amplias a modo de nuevos mapas para orientarse. En este contexto la autora propone considerar los periódicos como una representación cartográfica de la realidad y a ellos dedicó especialmente el libro *La mirada informativa*. (Moreno, 1998).

También nos interesa, en aras de percibir la simultaneidad, la comparación que trazó un poco más adelante entre los anuncios exhibidos en la calle con los publicados en las páginas de los periódicos:

La *anunciatividad* es el órgano más prominente en la calavera del siglo XIX. Todo se publica. [...]. En suma, la prensa en el siglo XIX tiene más de 19.000 usos: forma parte del vestido y de la casa, parte de la familia y de la mesa; parte de la digestión; es el octavo vicio, la octava virtud, el cuarto enemigo del alma, el sexto sentido corporal, la décimaquinta obra de misericordia, la novena bienaventuranza, el undécimo mandamiento. En suma, es tal el órgano de la publicidad y de la *anunciatividad* y de la *imprimatividad*, que aquellas personas que no pueden imprimir apelan a señales convencionales tan claras como ésta: la pulpera de Santafé pone una hoja de tallo en la puerta, y los estómagos deletrean estas palabras al mirar la hoja: Al-u-ni-ver-so-en-te-ro-a-quí-hay-ta-ma-les.

Unos años antes de La esquina de avisos, en 1853, el diccionario de Gaspar y Roig³ reconoció por vez primera la relación entre los avisos y las esquinas al incluir una nueva acepción para el lema Aviso: “El aviso que se fija para el conocimiento del público en las esquinas o que se pone en los diarios”. Dado el uso de los numerosos recursos gráficos, resultado de la libertad con la que los editores e impresores sintieron que debían experimentar con la publicidad impresa y del interés de los anunciantes porque lo hicieran, los avisos entraron a las página de los periódicos y a las paredes de la ciudad buscando los lugares de mayor visibilidad; la experimentación con tipografías, viñetas, marcos, filetes, corondeles y la ubicación en el espacio los convirtieron en la información que década tras década cambió tanto la apariencia de las páginas como la de las paredes urbanas y las domésticas.⁴ Un último elemento

3 Ver Gaspar y Roig (editores). 1853. Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas Españolas [...] Tomo I. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig.

4 Pierre-Lin Renié señala en “The Image on the Wall: Prints as Decoration in Nineteenth-Century Interiors” que cuando en el siglo XIX, en Inglaterra, la producción de impresos se convirtió en industria éstos se hicieron parte de la decoración de interiores. Los impresos incluyeron

que nos interesa del autor en cuestión para argumentar sobre la búsqueda de un lugar en la página como un indicador del valor que se le confirió a la visualidad en el siglo XIX es su alusión a las significaciones incontroladas a las que daba lugar esa acumulación de impresos. El autor invita a sus lectores a leer los mensajes aleatorios que según su narración se formaron en las paredes bogotanas y lo hizo usando distintos tipos de letras para narrarlos:

Vamos a los avisos.

LISTA DE LOS JURADOS PARA 1865.–Personajes: el conde de Lucena, Eloy Izásiga. Matilde, señora Margarita Izásiga. Garci Pérez, Honorato Barriga. TEATRO – GRAN FUNCION A BENEFICIO DE... Velación por el alma de los señores... muertos en la batalla de... – LA NORMA... Cuarenta horas en el Carmen... A BENEFICIO DE ACHIA RDI. . . – Precios de lunetas, los mismos conocidos... – TEATRO, gran función mimoplástica. . . PARA 1865... – ES UN ÁNGEL! – ADOPTAMOS COMO CANDIDATO AL SEÑOR.... –ECHEVERRIA HERMANOS. – LA MUJER DE DOS MARIDOS. – Ha muerto la señora Ulpiana Rodríguez!, su afligido esposo, sus inconsolables deudos suplican a sus amigos que concurren a... – EL ELIXIR DE AMOR, y luego se cantará por la señorita Mazzetti la graciosa tonadilla: ¿quién quiere mi naranjita? RENUNCIAS. – Y función extraordinaria a beneficio de... – LA CONVENCION HA TRASLADADO SUS SESIONES... SE NECESITA. –EL HOMBRE DE HIERRO... [...] –S. Diego... acaba de recibir calzado inglés de tornillo, superior... – HIJA Y MADRE. – La señorita Jesús Ramírez ha muerto!... EL MONITOR INDUSTRIAL... DIARIO... –Se publica los jueves... – CREDITO PUBLICO. Se vende este folleto en la tienda en que se...RIFA.

¿Qué dice usted ahora, señor lector? ¿No son las esquinas de avisos una copia fiel del estado en que están todas las cabezas?

litografías y copias fotográficas impresas, muchas de las cuales eran de obras de arte, ante las que surgió la disyuntiva de enmarcar o colgar directamente en la pared. Aunque normalmente las copias baratas no se enmarcaban la diversidad y la calidad de los impresos incitó a que se implementaran soluciones mixtas. Metodológicamente el artículo es interesante porque el autor usa las imágenes de la época como su principal fuente de información histórica. (Renié, 2006)

En el caso de los periódicos esta acumulación informativa tuvo lugar en el espacio de una misma página y entre una entrega a la siguiente. En lo que va de 1830 a 1914 identificamos un gran esfuerzo por organizarla tanto en el sentido espacial como en el temporal, esfuerzo que podríamos simbolizar con la viñeta de la mano con el índice extendido que señala, común en los periódicos de mediados del siglo XIX, y la palabra ojo escrita en expresivas tipografías y que apareció hasta cinco o más veces dentro de una misma página en el último tercio del mismo siglo. Este recorrido gráfico de la mano al ojo, es el recorrido que va de los semanarios de mediados del siglo, a los bi y trisemanarios del último tercio y a la consolidación de las publicaciones diarias con imágenes en la primera década del siglo XX. Lo que sugiero es que algunos tratamientos periodísticos como la elaboración de mosaicos y de galerías respondieron eficazmente a esa intención de controlar la información tanto en el espacio como en el tiempo, ordenándola en colecciones y en productos coleccionables numerados e indexados de los cuales las imágenes, y especialmente las obtenidas con procedimientos fotográficos, ocuparon un lugar central como veremos.⁵

Por ahora, conviene insistir en la cualidad visual de la puesta en página y en cómo los anuncios comerciales propiciaron la transformación de las páginas convirtiéndolas de para leer en páginas para ver.⁶ Los mismos anuncios nos brindan información útil en este sentido: un aviso publicado en un periódico de Bucaramanga en 1870, dirigido exclusivamente a los anunciantes, afirmó que el estudio de un periodista alemán dedicado

5 En el siglo XIX en las ciudades a las que nos hemos referido fueron muy populares las colecciones y los coleccionables publicados en periódicos, libros, álbumes y cajas, y entre los que se destacaron las colecciones de crímenes célebres y de niños pobres adaptadas por los impresores a los distintos países. Aquí nos ocupamos de las colecciones presentes en los periódicos, ya que ellas implicaron el mantener un tipo de atención periódica sobre algo y es la relación entre la colección y el carácter temporal-periódico de las publicaciones la que nos interesa por lo que supuso para el flujo de imágenes que se pusieron en circulación. Además de las colecciones impresas en libros y periódicos en la mentalidad de la época, al menos en la de las clases medias, ya había un interés por la práctica de la acumulación y la colección que incluyó las medallas, mapas, monedas, estampillas, billetes y empaques.

6 Una exposición reciente curada por la investigadora Patricia Londoño sobre la historia de la infancia en Colombia señala que para 1900 la tasa de analfabetismo en Colombia era del 66%, una de las más altas en América Latina. (Londoño, 2012).

exclusivamente a la psicología del anuncio en la prensa probaba que “para que tenga algún efecto un anuncio debe aparecer por lo menos diez meses, más o menos en el mismo lugar” porque, aclaraba, la primera vez el lector no lo veía, la segunda lo veía pero no lo leía y era a partir de la tercera que lo leía y empezaba a usar los datos que en él se le ofrecían. Agregaba que esta información era traducida de *Le Fígaro*, París, y al final en letras muy pequeñas ofrecía ese espacio para anunciar con el mensaje “Espacio Disponible”. Esta conciencia de que lo que se les vendía a los anunciantes era un espacio y, como veremos, un espacio fijo dentro de la página, se multiplicó en los periódicos de la época: el esfuerzo, en 1894, publicó “Este espacio está destinado permanentemente para los anuncios del Almacén de París”; *El Espectador*, en 1896, “Este espacio es propiedad de Valiente y Restrepo”; *Helios*, en 1907, dentro del marco para un anuncio sólo publicó en letra pequeña la frase “Sr. Quizá usted haya olvidado una lápida que necesita.”

5.1.1. Las imprentas como lugar de información

Las imprentas fueron centros de información y lugares de reunión que, de manera similar a cómo sucedió con las galerías de los fotógrafos, mediaron las relaciones sociales entre escritores, grabadores, editores, fotógrafos, anunciantes y el público selecto o general. Recorriendo los avisos de los periódicos descubrimos que en ellas se daba razón de la llegada y la venta de imágenes y de quienes las hacían; de la venta de criadas, de esclavos, de niños perdidos, de estufas de hierro o de pianos; se aclaraban las credenciales de quienes se ofrecían en las páginas de los periódicos para que los emplearan, entre ellos contadores y profesores; adicionalmente los establecimientos de las imprentas funcionaron como salas de exhibición en las que frecuentemente se instalaron prototipos y cajas de muestras disponibles para la inspección del público y de quienes estuvieran interesados.

Además de esta información ofrecida por los anuncios de distintos productos, un recorrido centrado sólo en varios de los anuncios con los que se promocionaron las imprentas desde mediados del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX nos deja ver que, en tanto a mediados fue suficiente con informar que imprimían periódicos, hojas sueltas, folletos y libros, a finales del siglo el repertorio no sólo se había diversificado enormemente, incluyendo listas de envío, fichas, tarjetas, papelerías industriales, catálogos y muestrarios, sino que fue indispensable aclarar las tecnologías de impresión y reproducción de las que disponía

cada establecimiento y que, según sus propios argumentos, era la que garantizaba el que lograran hacer el trabajo moderno que exigía manipulaciones visuales más flexibles y complejas. A diferencia de otros anuncios, los de las imprentas se convirtieron en una auténtica prueba visual de los recursos gráficos con los que contaba la casa de impresión y de la habilidad de los impresores para armar las páginas. De alguna manera funcionaron como las cajas de muestras o los catálogos a los que se habituaba cada vez más la moderna clientela y el público lector.

Veámoslo en algunos ejemplos: en 1852 en *El tiempo* encontramos sencillos anuncios compuestos por palabras, en tanto en *El Neogranadino* los encontramos adornados con pequeñas viñetas; en 1873 la Imprenta Americana promociona la adquisición de nuevos tipos y de nuevas máquinas de impresión; en 1878, se publica un aviso que ocupa prácticamente la primera página, confeccionado por el editor del periódico el 5 de abril, en el que usó diversidad de familias tipográficas y creó líneas y curvas con las letras tratadas expresivamente para generar una imagen; un manejo similar lo encontramos en 1889 en un acróstico elaborado con las letras que formaban parte del nombre de la imprenta, con el que se elaboró un directorio de anunciantes que incluyó a telegrafistas, retratistas, fotógrafos y agentes de periódicos.

En 1889, el periódico *The shipping list* dirigió un aviso a los impresores para ofrecerles la imprenta Séneca y la sierra Víctor, ilustradas ambas con dibujos que, según lo pude establecer, fueron con los que se registraron las patentes oficiales de ambos productos;⁷ de la sierra se explicó que servía para cortar la madera y hacer con ella los tipos de tamaño mayor según las necesidades de la imprenta. En 1890, *El Heraldo* publicó avisos de F. A. Ringler, con servicios de *photo electrotypes work*, bastante alejados de aquellos tipos con los que a comienzos del siglo XIX se compusieron los anuncios por palabras. En 1903 *El Comercio* publicó un palique con ilustraciones mientras el paliquero nos confirma el interés de los periódicos por exhibir las viñetas y demás recursos gráficos de que disponían:

Ofrecí que escribiría un palique cuyo tema forzado lo irían sugiriendo los diversos grabados del rico muestrario de viñetas de la Tipografía del Comercio. Se trata de dar a conocer parte siquiera de la inmensa colección

7 Ver DOCUMENTO VISUAL: 8. Series visuales generales: 26 ideas resueltas en 26 series N. 21.

de grabados de que puede disponer este periódico para ilustrar los avisos de sus anunciadores [...] Hay clichés para todos: Para el que vende vinos. Para el que anuncia corsees. Para el vendedor de paraguas. O de calzado. O de guantes. O de anteojos. Hay grabados para los ganaderos. Para los tratantes en caballos. Para los vendedores de manteca americana. Para los dentistas. Para los médicos. Para los carpinteros. Para los músicos. Para los pintores. Para los traficantes al menudeo. Para los negociantes en grande. Para los constructores. Hay grabados hasta para las bolsitas y los enamorados. Para todo el mundo.⁸

Las imprentas tuvieron que responder a las crecientes demandas visuales y ya no meramente tipográficas del público lector y de los anunciantes. Para ello no sólo renovaron sus máquinas y demás equipos sino que, al igual que ocurrió con los establecimientos fotográficos en el último tercio del siglo XIX, hicieron remodelaciones para adecuar y ampliar los espacios físicos de los establecimientos en aras de mejorarlos para albergar las máquinas y para el encuentro con los clientes. La idea del establecimiento modelo se imponía y más cuando a los clientes se les debía satisfacer ofreciéndoles cada día más pruebas de los trabajos que contrataban. Vale la pena recordar que a comienzos del siglo XX los modernos clientes de los establecimientos fotográficos y los de las imprentas, habían estado expuestos a una mayor cantidad y diversidad de impresos e información sobre éstos, y contaron con más competencias visuales y tecnológicas que los animaron a exigir pruebas gratis o la devolución del dinero, como vimos en la oferta de los anuncios comerciales tratados en el capítulo anterior. La visita de los fotógrafos, que siempre estuvieron cerca a los propietarios de los almacenes, los representantes, los agentes, los viajeros, los hoteles, los importadores, los exportadores y los comisionistas, también fueron habituales en estas instalaciones.⁹

8 En 1803, el palique es definido por primera vez en la cuarta edición del Diccionario de la lengua castellana, así: “s.m. La conversación de poca importancia y que pudiera y acaso debiera excusarse. *Inutilis confabulatio*”. Esta acepción se mantiene y se le agregó el que puede tratarse de un artículo de tono humorístico o satírico.

9 Un estudio de caso sobre la sociabilidad en las imprentas colombianas del Caribe es el de Sergio de las Aguas, quien señala el debilitamiento que sufrió la autoridad de los tipógrafos con el uso de las nuevas tecnología de impresión en la época (Solano de las Aguas, 2014).

Ahora bien, lo que sugiero es que la coincidencia en los tratamientos formales tuvo que ver con coincidencias en otras cosas no formales como lo ampliaremos al estudiar los mosaicos y las galerías. Por ahora baste decir que el compartir un mismo lugar en la página así como formar parte de una misma imagen fue consecuencia de una cercanía no sólo gráfica sino también de intereses y oportunidades socioculturales, y las galerías de los fotógrafos y las imprentas fueron centros de sociabilidad, de intercambio de información y saberes visuales, además de lugares donde se produjeron las imágenes y los periódicos como artefactos físicos.

5.1.2. La organización de la información:

mosaicos, galerías, museos, revistas, almacenes y álbumes

En 1882 el Papel Periódico Ilustrado, una de las publicaciones a las que más estudios se le ha dedicado en Colombia¹⁰ y que formó parte del género de las ilustraciones tan popular internacionalmente en la década de 1880¹¹, cumplió un año de su primera aparición y lo conmemoró recordando que:

10 Andrés Gordillo hizo una lectura crítica de la tertulia El Mosaico, tanta veces citada en la historiografía colombiana sin que se hubiera matizado suficientemente el carácter elitista tanto del grupo ni de los que escritos que publicaron, en su tesis de Historia contemporánea de mundos extranjeros y relaciones internacionales presentada en la Sorbona. En un artículo que la resume el autor señala “Que El Mosaico no fuera una lectura popular puede además explicarse hasta cierto punto por las consecuencias que en un momento dado pudieron sacar las elites sobre los efectos de la popularización de la prensa y de las asociaciones políticas, sobre sus usos demagógicos y politiqueros. A esto se puede achacar el elitismo de la revista y también puesto que las mismas circunstancias mostraban la necesidad y la oportunidad de estrechar lazos por fuera de la política entre las diferentes elites regionales, con base en unas comunes competencias culturales” y, continúa: “Más bien, lo que la revista refleja es el afán de consolidar la imagen tanto hacia adentro como hacia fuera de un país urbano y culto, donde la civilización latina había echado raíces y prosperaba formando una tradición propia. El Mosaico, en efecto, sería uno de los vectores del mito de la Atenas suramericana.”

11 El encuentro realizado en Montpellier en 1996, dedicado a estudiar las ilustraciones, permitió comparar estas publicaciones en distintos países entre 1850 y 1920, y reconocerlas como un modelo cultural. Más que obedecer a iniciativas individuales o grupales, el modelo de los periódicos ilustrados pareció responder a un formato visual adecuado para tratar la información en la época. El aporte de distintas autoras

Abrimos el número 1 con el retrato de Bolívar y cerramos el tomo que forma el año completo con el del SABIO¹² Caldas, buscando en estos dos nombres las columnas que deben sostener la techumbre de nuestro edificio.

El lugar físico, como lo mencionamos a propósito de los álbumes en el capítulo anterior y de La esquina de avisos en este, se percibió claramente como portador de significación. En el caso de los periódicos la idea de abrir y de cerrar un tomo o una colección ocurría en el tiempo y no sólo en el espacio. Esta particularidad de las publicaciones periódicas fue valiosa para el uso que se hizo de las imágenes convertida en ese entonces, como es el caso del Papel Periódico Ilustrado, en el modo predilecto de hacer homenajes y conmemoraciones, es decir marcas simbólicas en el temporalidad, para las cuales las imágenes se aprovecharon metafóricamente. En el caso mencionado, los responsables abrieron la publicación con el retrato del ‘libertador’ y lo cerraron con el del ‘sabio’ respectivamente, a la vez que los convirtieron a ambos, acudiendo de nuevo a las metáforas espaciales, en las *columnas* que sostendrían el *edificio*. Aunque la idea de columna se había trasladado de la arquitectura al mundo de lo impreso desde antes del siglo XIX, antes de éste la acepción se limitaba a las columnas de los libros exclusivamente. Sin embargo para cuando escribió el director del El Papel Periódico Ilustrado refiriéndose al *edificio* que sostendrían el libertador y el sabio, las *columnas* en los diccionarios de la época se habían ampliado para incluir las de los periódicos y los otros impresos tan en auge. Así pues, antes de revisar los elementos para una posible tipología de las páginas de los periódicos estudiados y sugerir el lugar que las imágenes ocuparon en ellas, vamos a precisar las ideas de mosaico, galería, museo, revista, almacén y álbum, que a semejanza de la de columna y edificio formaron parte de la simbología y el vocabulario periodístico decimonónico y se tradujeron en tratamientos formales visibles.

Haciendo el seguimiento de estos lemas en los registros del Diccionario de Autoridades de la Real Academia de la Lengua Española, el orden cronológico en el que se introdujeron es el siguiente: mosaico en 1495; galería en 1611; museo y revista en 1617; almacén en 1679; álbum en 1846; caleidoscopio en 1853.

y autores se recogió en el libro producto de este encuentro. (A.A.V.V., 1996).

¹² En mayúscula en el texto original.

En tanto el término fotografía, se registró por primera vez en 1852 y daguerrotipo y daguerrotipia en 1884.

5.1.2.1. Mosaicos¹³

Empezaremos por el término más antiguo, mosaico. Éste procede claramente de la arquitectura pero deriva a un estilo de construcción de imágenes o figuras hechas a partir de pequeñas partes, que en sus orígenes eran piedras de varios colores. En el siglo XIX y en el caso colombiano la palabra se usó para nombrar tertulias, colecciones de escritos, periódicos y secciones en los periódicos. Al elegirla se intentaba señalar la diversidad de los integrantes, como en el caso de la tertulia, o de las informaciones como en el caso de las secciones en las que se usó como un término sinónimo de variedades o museo. Los fotógrafos también ofrecieron retratos al estilo mosaico, y los directores y editores de los periódicos publicaron mosaicos armados en las páginas a partir de figuras distintas reunidas para alguna ocasión.

Lo que interesa subrayar es que la construcción en mosaico, considerada como un estilo, respondió a la intención de elaborar una imagen de grupo a partir de elementos particulares. Los mosaicos fueron ante todo construcciones visuales a través de las cuales se reunieron, en una misma página y en una misma imagen, unidades distintas organizadas jerárquicamente como, por ejemplo, las que integraron el elegante mosaico mixto que anunció el periódico *La república* en 1868 con los “Retratos de los personajes del gobierno ejecutivo de Cundinamarca”; en este caso fue mixto porque estaba compuesto de fotografías y litografías. En los álbumes familiares los mosaicos como método de organización de la información fueron aprovechados por los fotógrafos para reunir a distintos miembros como parte de una misma familia y adjudicarles lugares diferenciados de poder, como se hizo con los mosaicos de profesionales, gremios, logias y otras sociedades.

Como lo explicaba Sebastián de Covarrubias en 1611, la construcción de mosaicos visuales implicaba componer una imagen con varias partes y ello demandaba de ingenio para lograr componer de retazos separados y heterogéneos una única imagen. En el siglo XIX las imágenes fotográficas eran especialmente adecuadas para agrandar o reducir una imagen, para ais-

13 **DOCUMENTO VISUAL:** 4. Citas visuales N. 23, 24 y 25; Series visuales generales N. 21.

lar una parte de su contexto o para alterar la dirección de las originales en aras de construir otra imagen a partir de varias de ellas por lo que fueron útiles en la construcción de mosaicos. Pero, debemos tener en cuenta, que no fue solo esa versatilidad física la que justificó su uso, pues el mosaico como solución visual respondió ante todo al deseo y la necesidad reconocerse o imponerse como parte de un grupo o de una institución, como ocurrió con los dueños de edificios, los directivos de las compañías telefónicas, los bancos o el ferrocarril, los gobernantes, militantes de partidos políticos, empresarios, líderes y cuadros militares que optaron por confirmar y hacer pública su identidad a través de imágenes al estilo mosaico.

Sin embargo, el auge de los mosaicos también obedeció al deseo de presentar a otros hombres y mujeres como parte de grupos, incluso a pesar suyo, en las cárceles, las policías, los colegios, los hospitales, las calles, las entidades de beneficencia o las fábricas. Así pues al juzgar los mosaicos visuales del siglo XIX es conveniente diferenciar entre aquellos en los que se participó por voluntad propia y aquellos en los que se apareció o fue incluido por voluntad y decisión de otras personas.¹⁴

5.1.2.2. Galerías¹⁵

A diferencia del término mosaico que alude a un estilo, el término galería se refiere ante todo a un lugar. Un lugar que en las primeras acepciones se asoció a las casas espaciosas y los palacios, con numerosas ventanas y en el que según los registros de los diccionarios consultados se colgaban cuadros, pinturas, adornos y otras preciosidades; un lugar destinado a pasear, a tomar el sol y a variadas diversiones. Más tarde también fue el corredor angosto en forma de arco que se usó para cerrar los fosos y de su estrechez derivó al término galera con nuevas acepciones, una de ellas aplicada a la imprenta, y otra al lugar de reclusión para mujeres. Pero lo que nos interesa aquí es el hecho de que desde mediados del siglo XIX los diccionarios definieron el término metafóricamente como la “colección de los retratos

14 Un caso de mosaico en los que el enfermo fue incluido por iniciativa del médico es el que menciona Tiberio Álvarez quien refiriéndose al fotógrafo Gonzalo Gaviria cuenta que: “Con motivo de la extirpación de un tumor gigante del cuello al Señor Gustavo Arboleda, historiador, el fotógrafo Gaviria realizó, según la costumbre, un mosaico con las fotografías del paciente y de los médicos tratantes.” En este caso el enfermo participó voluntariamente en la imagen. (Álvarez, 1996).

15 **DOCUMENTO VISUAL**: 4. Citas visuales N. 15 y 25.

de las personas célebres, ó de sus vidas, y también la descripción de cualidades como oradores, poetas, etc.”¹⁶

En los periódicos, las galerías hicieron referencia tanto a la colección –de imágenes o biografías– como al lugar fijo en el que éstas se publicaban. Durante todo el siglo XIX los directores y editores de los periódicos crearon, definieron y propusieron colecciones de imágenes y biografías que juzgaron dignas de ser halagadas, conmemoradas, recordadas y las ofrecieron para la admiración, el disfrute, el ocio o el goce de sus lectores, a veces pagadas y otras gratuitamente.

En los periódicos analizados encontramos entre otras las siguientes galerías cuyos nombres menciono cronológicamente de 1830 a 1910: galerías de retratos, de retratos de personajes ilustres, de hombres ilustres, de estatuas, de próceres, de personajes célebres, de artistas, de literatos, de notabilidades, de celebridades contemporáneas, de poetas, de niños célebres, de poetas y escritores célebres. Normalmente las galerías estuvieron integradas por el título que definía la colección, el llamado boceto autobiográfico, una imagen, y entre 1840 y 1880 aproximadamente, se incluía la firma autógrafa que tanto por el tamaño como por la ubicación estaba más cerca de la imagen que del texto. Tanto en las galerías de papel de los periódicos como en las galerías en la ciudad de los fotógrafos, primó la acepción del término lugar de exhibición de imágenes expuestas a la vista del público.¹⁷

En el caso de las galerías la función de los hombres responsables de los periódicos fue la de definir los criterios para ordenar la colección de imágenes o de textos, así como la colección misma, y al hacerlo elegir que aquello que encontraban digno de ser parte de la historia del país. Ellos tuvieron clara su participación en esa decisión de visibilidad política, como lo reconocemos en las opiniones que el director de El papel periódico Ilustrado publicó en 1882 y en 1884. En 1882, escribió para celebrar el primer año de la publicación:

16 Gaspar y Roig. 1855. Obra citada. Lema Galería.

17 La investigadora brasileña Sandra Sofía Machado ha estudiado la Galería de los Condenados a través de los dos álbumes que la componen, de la documentación oficial de la penitenciaría y de la correspondencia entre el funcionario y su superior, ya que la galería fue el regalo que el funcionario quiso hacerle a éste en un contexto en el que el género de galería fue bastante popular. La Galería completa la incluyo en el **DOCUMENTO VISUAL**: 4. Citas visuales N. 25 y 8. Series visuales generales: 26 ideas resueltas en 26 series N. 17.

Para reproducir [las imágenes] que nuestros lectores conocen, como para reunir las que han de completar, como lo esperamos, nuestra galería no hemos ahorrado medio alguno para procurárnoslas, esperando con esto hacer un servicio a la historia de nuestro país.

Y en 1884 para celebrar un nuevo aniversario de la publicación:

La galería de retratos del PAPEL PERIÓDICO ILUSTRADO¹⁸ no cuenta ninguno que no haya sido espontáneamente escogido, ya por el mérito relevante del personaje, o ya por el que especiales circunstancias de actualidad le hayan prestado. Tal vez algunos suscriptores hubieran preferido ver desfilar nuestras figuras en riguroso orden cronológico ó jerárquico; pero hemos creído complacer al mayor número de los abonados al presentar al prócer, al literato, al artista, etc.¹⁹

5.1.2.3. Museos, revistas y almacenes

Continuando con los términos museo, revista y almacén, registrados en los diccionarios en fechas cercanas, nos interesa recordar la etimología proveniente del árabe *almahzán*, almacén, que deriva en *magazín* y ésta en sinónimo de revista. Museo, almacén y álbum se referían a un lugar en que se guardaban cosas variadas y, recordemos, es esa capacidad de aludir a la diversidad la que aprovecharon los editores y directores de periódicos cuando nombraron sus publicaciones o las secciones dentro de ellas con estos nombres. Además de los préstamos

18 En mayúscula en el original.

19 Investigadoras latinoamericanas han estudiado críticamente las galerías periodísticas y han esclarecido su función como dispositivos encaminados a mantener las historias propiciadas por los gobiernos y las instituciones oficiales a la vez que a asegurar su memoria. En tanto la colombiana Olga Restrepo Forero se ocupó de las galerías de los científicos promovidas por la Academia Colombiana de Ciencias, la Puertorriqueña Agnés Lugo se ocupó de La Galería de hombres útiles propuesta por el cubano Antonio Bachiller y Morales. Además de estos dos trabajos citados vale la pena revisar los numerosos artículos y libros que ambas han dedicado a las imágenes visuales y al modo como participan de los relatos históricos convencionales. Consultar “Identidades Imaginadas. Biografía y nacionalidad en el horizonte de la guerra” en (Lugo, 1991) y “Genio y figura, retratos de científicos en la Revista de la academia colombiana de ciencias exactas, físicas y naturales” en (Restrepo, 2000).

metafóricos entre unos términos y otros, hay que recordar la cercanía real entre los dueños de los modernos almacenes, los dueños de los periódicos y los fotógrafos. Unos y otros formaron parte del mismo orden comercial internacional y del mismo modo de producción industrial y, si bien los almacenes por lo regular no se dedicaron a la importación de materiales químicos y ópticos útiles para las actividades fotográficas, si negociaron con álbumes, marcos, soportes, libros de posiciones y otros artículos que interesaban al público en general y a los propios fotógrafos.

Dicho de otro modo, la cercanía de estos términos podría indicar cercanías más profundas en las que las imágenes y los tratamientos visuales de la información fueron decisivos: el siglo XIX fue el de la creación de los grandes almacenes por departamentos y el de la proliferación de los periódicos modernos y ambos confiaron en la organización visual de la información. Almacenes y periódicos compartieron la idea de secciones, novedades, colecciones, surtidos y galerías como lo recuerda la construcción de las famosas galerías Lafayette, creadas en París en 1893, y cuyos anuncios se publicaron masivamente en los periódicos de las diferentes ciudades del mundo. Almacenes y periódicos prefirieron los lugares fijos para que en medio de la variedad la información estuviera fácilmente al alcance de los ojos y de las manos; ambos aumentaron el número de imágenes, mejoraron los tratamientos visuales para las letras y los números incluidos los precios, y cuidaron de la disposición y como lucían las mercancías exhibidas en ellos.

De hecho mientras los periódicos siguieron los nuevos aparatos ópticos en las secciones dedicadas a la ciencia y a los grandes inventos, los almacenes como las galerías Lafayette, incluían cúpulas y luces cenitales, espejos y otros artilugios que sumergían a sus clientes, también lectores de periódicos y magazines en los que aumentaron los grabados, en un calidoscopio en el que la imagen de las mercancías se reprodujo infinitamente.

Vayamos ahora a los almacenes del último tercio del siglo XIX siguiendo las palabras del investigador colombiano Enrique Santos Molano, quien al referirse a un poeta local cuya familia fue dueña de almacenes señala:

1889 fue un año magnífico para los negocios de José Asunción. Sus dos almacenes vendían a granel, atraída la clientela por el tino y el buen gusto de José Asunción para seleccionar sus mercancías, y por la campaña publicitaria constante que desarrolló en El Telegrama, la que, por efecto de carambola, les abrió a los comerciantes

bogotanos los ojos sobre la conveniencia de anunciar sus productos, y llenó de anuncios las páginas del diario, cuyo director, Jerónimo Argáez, pudo ver consolidada una empresa periodística que venía sosteniendo a pulso. Del Almacén de Cuelgas se insertaron una serie de gacetillas como ésta:

Hemos tenido oportunidad de ver la reproducción de las más notables obras de los pintores de todas las épocas. El sistema adoptado no lo rivaliza ni el más fino grabado. Por un procedimiento novísimo se saca del cuadro mismo una fotografía espléndida, perfecta y de grandes dimensiones. Las personas de buen gusto pueden acercarse al Almacén de Cuelgas y persuadirse de que en lo que dejamos apuntado no hay la más leve exageración. Son los cuadros dignos del salón más suntuoso, en donde es de pésimo gusto colocar cromo-litografías.²⁰

Recordemos que a ese pésimo gusto en exhibir cromolitografías, según los juicios de ciertos escritores de la época, nos referimos en el primer capítulo con el autor de *El lenguaje de las casas*; en tanto a la preocupación por los efectos morales indeseables sobre quienes las veían, se refirió el autor de *Las malas pinturas*, que se quejaba de que las imágenes, sin control, se exhibían cada vez más en todas partes. Lo importante aquí es tener presente el funcionamiento de esta visualidad detalladamente ya que de ella forma parte la experiencia fotográfica del siglo XIX.

Ahora bien, en cuanto al término museo encontramos que éste nuevamente se usó tanto para nombrar un lugar físico, como para referirse a publicaciones enteras y algunas de las secciones dentro de ellas. Al igual que con las galerías, durante el siglo XIX hubo museos todas clases incluidos los museos de costumbres de comienzos de siglo y los de niños a finales: en 1844 el término lo encontramos en el *Día* donde leemos que “El museo estará abierto al público todos los días desde las 6 de la tarde hasta las 10 de la noche. Entrada general 2 reales y criados a real.”; en 1849 en *El museo*, se advierte que los responsables de la publicación no escribirán todos los artículos sino que publicaran algunos tomados de periódicos nacionales y extranjeros, además aceptarán remitidos e inserciones, y adicionalmente incluirán las de los compatriotas que se animen a enviarles sus

20 (Santos, 1997). s.p.

producciones las cuales serán “recibidas con placer i gratitud, i colocadas de preferencia en nuestro Museo”; en 1866 el prologuista del Museo de Cuadros de Costumbres, un libro hecho a partir de artículos publicados en los periódicos, explica el porqué del nombre:

Hubiéramos trocado aquel nombre por el de «Los colombianos pintados por sí mismos», y habría quedado remediada la inexactitud; pero es el caso que este libro puede ir a Europa (¿Quién tiene en nuestros días suerte tan mezquina que no pueda hacer su viajecito al otro lado del charco?), y como los señores europeos están tan atrasados en cuanto a nuestra historia y nuestra geografía, que hasta ahora empiezan a hacerse cargo de que en estas Indias Occidentales hay algo más que indias e indios y de que en ellas ha existido la Colombia primitiva, si llegasen a ver dicho título, nadie podría quitarles de la cabeza que la obra contenía descripción de las costumbres de los venezolanos y de los ecuatorianos juntamente con las de los que éramos neo y ahora somos ex granadinos.

En 1871 encontramos entre otras publicaciones El museo literario, un periódico semanal dedicado al bello sexo, y en 1896 en El chispazo, una sección de noticias variadas acompañadas con viñetas, se titulaba Museo.

5.1.2.4. Álbumes

Para cerrar estas referencias nos ocuparemos del término álbum, su significación y alcance en el pensamiento decimonónico. Como vimos, el álbum como modo de organización de la información fue el argumento de algunos cuentos que se referían al préstamo y los intercambios de los que los álbumes fueron objeto, y a la preocupación por el lugar que las imágenes ocupaban en sus páginas y las significaciones que adquirirían al estar unas cerca de las otras.

En la primera aparición del término, en el diccionario de autoridades, en 1846, álbum se definió como un librito de memoria para los viajeros en el que recogían firmas o máximas de las personas distinguidas, algunas veces escritas de su propia mano; la segunda acepción hacía referencia directa a los cuadernos de dibujos, las piezas de música y los versos. En 1852 el término más que como un objeto se definió como un repertorio de cosas interesantes y llenas de curiosidad, acepción esta que es la que retomaron algunos periódicos al pensarse bajo la idea de álbum; en 1853 se aclaró que el término se había gene-

ralizado y que el librito mencionado era ahora de preferencia de las señoritas, ya no más de los viajeros, quienes lo usaban para recoger firmas o trozos escogidos de música y literatura; en 1884, la Real Academia de la Lengua lo definió como el “libro en blanco de hojas dobles, con una o más aberturas de forma regular, a manera de marcos para colocar en ellas fotografías”, sin referirse a los dibujos, retratos o pinturas; en 1902, a manera de ejemplo, se incluyó la frase “Los niños miran las estampas y el álbum en el velador”; y en 1914 el libro en blanco se definió como el librito útil para colocar retratos y fotografías y disminuía la importancia de los sonetos, las firmas y las dedicatorias. Es decir, para finales del siglo XIX y comienzos del XX, el álbum se reconocía como un dispositivo de recolección y exhibición de información fotográfica desplazando toda la demás que se le había asignado hasta entonces.

Ocupándonos de los periódicos, la idea de álbum fue insistente y, quizá, la que más se usó de los 4 términos considerados para dar nombre a las publicaciones. Hubo diversidad de álbumes, entre los que estuvieron: en 1844 El álbum fue un periódico de literatura y artes; en 1858, El álbum fue un periódico mercantil; en 1876, El álbum fue para los niños: periódico de instrucción i recreo; en 1897, El álbum: fue una revista literaria; en 1909 el Álbum Rojo fue un semanario de variedades; en 1910, El Álbum fue un periódico literario, de variedades y de noticias, órgano de la juventud. También hubo álbumes de escritores, poetas, instituciones científicas, religiosas y comerciales, y álbumes de los pobres como el que promovió la sociedad de San Vicente de Paul en 1866, cuya nota nos sirve para ratificar el carácter social del álbum y su lugar como parte de la sociabilidad de la época:

Entre los muchos objetos que la caridad cedió este año a la sociedad San Vicente de Paul para el bazar de los pobres, había un bello álbum en blanco. Como la mayor parte de los literatos que hay en Bogotá son socios de San Vicente, se propusieron poner su inteligencia al servicio de los desgraciados, i llenaron el álbum con composiciones hechas a la lijera, i en que se ostenta toda la jovialidad del carácter granadino.

Un joven, socio también, compró ese álbum y lo pagó generosamente, tanto por contribuir al socorro de los pobres, como por conservar los autógrafos e inéditas composiciones que no fueron hechas para publicarse. Pero, habiéndole rogado nosotros que nos permitiera hacerlo, no sólo tuvo la bondad de acceder a nuestro

ruego sino que cedió también a la sociedad de San Vicente el número de ejemplares que ofrecimos poner a su disposición.²¹

Para la década de 1860 la costumbre de enmarcar o pegar las imágenes para exhibirlas, ya fuera en las paredes y en portarretratos o en los álbumes se había intensificado tanto en las ciudades colombianas como en otras del resto del mundo. Ahora bien, pegar las imágenes manualmente dentro de una publicación impresa había sido una alternativa común en el caso de los libros u otros ejemplares únicos o reducidos que se convirtió en una práctica dentro de los periódicos como en algunos de los casos que estudiaremos el último capítulo. En cualquier caso, en la lista de productos incluidos en los anuncios de los fotógrafos y almacenes encontramos una diversidad creciente de artículos que se crearon durante todo el siglo para estos fines y que nos sugieren el interés por tener las nuevas imágenes al alcance de la vista propia y de las demás personas con motivos recreativos, pedagógicos, religiosos, políticos, industriales, científicos y policíacos.²²

5.2. Elementos para una tipología de la puesta en página de las imágenes de las publicaciones periódicas

A continuación incluyo las formas más comunes de organizar las imágenes y los textos dentro de las publicaciones estudiadas. Elegí los casos que consideré representativos de los usos de la época y los agrupé atendiendo a los criterios que expongo a continuación y que sugiero como elementos para una posible tipología de la puesta en página de las imágenes en las publicaciones entre 1830 y 1914. Aunque hago una breve presentación de cada criterio, la tipología está organizada visualmente en aras de facilitar examinar la información directamente y la incluyo luego de estas observaciones:

5.2.1. Modos de publicar las imágenes

Los periódicos que entregaban imágenes a sus lectores y lectoras solían ofrecer información sobre los motivos que les alentaron a encargárselas y a distribuirlas, pero también sobre las personas

21 El álbum de los pobres. Bogotá, 1865. Biblioteca Nacional.

22 Ver **DOCUMENTO VISUAL**: 2. Tabulación de la información en los avisos de fotografía, 1830 – 1914.

que intervinieron en su elaboración y las especificaciones técnicas. Éstas últimas se exponían de tal manera que demostraran los esfuerzos de los encargados de la publicación por lograr que las imágenes llegaran a buen fin. Generalmente estas informaciones se encuentran en la sección llamada Nuestros Grabados. Revisando varias de estas secciones encontramos que tendía a agrupárseles en las categoría de retratos; figuras varias; reproducciones; vistas i tipos; ilustraciones y facsímiles.

En cuanto a la autoría de las imágenes, durante todo el siglo XIX lo común fue mantener la doble o la triple autoría, está presente en las publicaciones más cuidadosas con la información visual o dedicada especialmente a ella como es el caso de los periódicos y revistas ilustradas, género al que nos hemos referido y que para la década de 1880 se conocía como las ilustraciones, a secas. La doble autoría reconocía al dibujante y al grabador, o al fotógrafo y al grabador; y la triple autoría reconocía al fotógrafo, al dibujante y al grabador. En algunas secciones se incluían los datos de otras personas que habían hecho posible la imagen, aunque en estos casos sus nombres no aparecían cerca o dentro de las imágenes, como si sucedía con el de fotógrafos, dibujantes y grabadores, sino que se los incluía en las columnas de la sección nuestros grabados o en otras notas dedicadas a explicar la procedencia y el motivo de las imágenes. Las otras personas fueron las que había prestado un óleo o una imagen original a partir del cual se había elaborado la fotografía o el dibujo mencionado que luego se grababa; en otros casos eran amigos y allegados a los periódicos que los habían alentado a que hicieran la imagen y la habían costeado. Estos reconocimientos sirven para valorar el interés compartido por las imágenes, por hacer que éstas fueran posibles dentro de los periódicos y ya no sólo en los libros o publicaciones especializadas. De hecho, como lo señala el Papel Periódico Ilustrado las necesidades de la prensa en este sentido eran otras, y entregar las imágenes al ritmo que demandaban los periódicos urgía que aumentara el número de dibujantes, fotógrafos, grabadores e impresores con capacidad de hacerlo, por lo cual el propio director se encargó de fundar una escuela para la formación en este oficio.

La relación dibujante, grabador e impresor era bien conocida a mediados del siglo XIX; en ese momento fue cuando se sumó el fotógrafo, quien resultó útil a los periódicos no tanto por tomar imágenes nuevas del natural como por reproducir o manipular con fidelidad y limpieza las imágenes que ya existían, casi siempre retratos al óleo y estatuas, o excepcionalmen-

te miniaturas. La publicación de imágenes en los periódicos, aunque escasa, ya tenía una tradición para el momento en el que la fotografía estuvo presente y las imágenes por tanto ya tenían un lugar en la página; fue ese lugar el que ocuparon las nuevas imágenes obtenidas con la ayuda de las máquinas de retratar, en el que fueron tratadas con los mismos ornamentos y procedimientos, entre ellos los marcos y las firmas, con las que ya se publicaban los grabados.

Aunque las imágenes fotográficas ocuparon en las primeras décadas los mismos lugares de las antiguas imágenes, el hecho de que aumentara el número de imágenes que los periódicos ofrecían entre una entrega y la siguiente, y de que aumentara la cantidad de imágenes por entrega, fue generando la búsqueda de otros tratamientos de puesta en página y de comentarios porque, además, fue evidente que no era lo mismo poner una imagen o varias en las páginas de un libro que hacerlo en las páginas de los modernos periódicos en los que cada vez más la información aumentaba y variaba y se atenía a los hechos recientes.

5.2.1. 1. Imágenes sueltas

Inicialmente los periódicos ofrecieron las imágenes como un regalo especial a los suscriptores y abonados, en una especie de reconocimiento a su fidelidad pero sobre todo como un aliciente para que se suscribieran a las publicaciones. Este es un ejemplo típico de ofrecimiento:

Ofrecemos como prima para los suscriptores anuales que hayan pagado su abono, un gran grabado en madera que prepara nuestro colaborador principal [...], el grabado es cuatro veces mayor que el de una página de este periódico. Se enviará a los señores suscriptores, debidamente acondicionado para que no se aje.²³

Por lo regular, la forma quizá en la que se entregaron estas primeras imágenes fue la de pliegos sueltos, impresos en una clase de papel diferente al que se usaba para imprimir los textos, el cual se adecuaba más a la absorción de las tintas y demás requerimientos necesarios para garantizar la calidad de éstas por parte de los impresores. Las imágenes sueltas iban en entregas especiales que se anunciaron con anterioridad tanto a los suscriptores como a los agentes. En algunos casos las imágenes se

23 Papel Periódico Ilustrado. 1882. Año 2. N. 25: 15.

entregaban a los agentes y ellos servían de intermediarios con los suscriptores.

Estas imágenes excepcionales se produjeron en formatos grandes y no iban necesariamente cocidas o plegadas con el resto del periódico. Durante el siglo XIX, en los casos que encontramos, se trató de imágenes grabadas y litografiadas a partir de un dibujo o de una fotografía, tomados o no del natural e impresas en escala de grises. Temáticamente estuvieron destinadas a personas a las que el periódico trataba o declaraba como personajes religiosos, políticos o militares, aunque también hubo poetas y escritores. Iban acompañadas de algunos textos breves, como la firma autógrafa, el nombre de la publicación, y en otros casos se agregó un texto biográfico; todos ellos puestos debajo, encima o alrededor de la imagen. Con frecuencia se invirtió la orientación de la imagen, atendiendo a razones de impresión más que a intenciones expresivas o estéticas.

5.2.1.2. Imágenes enmarcadas

Desde mediados hasta finales de siglo XIX, los periódicos, cuando imprimían una única imagen por entrega y no en entregas necesariamente consecutivas, le dieron un lugar central en la primera página en la que, por lo general, se publicaba contenida dentro de un marco. El marco dibujado o tipográfico fue un tratamiento gráfico para realzarla que ya por ser la única en la publicación era de por sí excepcional. Los marcos cuadrados, verticales y ovalados funcionaron como una especie de portarretrato impreso que ocuparon los personajes célebres y notables con ocasión de los homenajes y conmemoraciones que el periódico les dedicaba. Las imágenes de tipos y costumbres, los paisajes y las vistas aunque también se publicaron en tamaños grandes y en páginas completas, aparecieron menos en las primeras páginas y pocas veces estuvieron enmarcadas. En cambio, algunos textos se enmarcaron del mismo modo que se hacía con las imágenes; para ello se montaban los textos en tipos más pequeños que los usados en el resto de la página, con los que se construía un cuadrado o un rectángulo que se ubicaba en el lugar central en el que se acostumbraba a poner las imágenes y el texto, dentro del texto, se destacaba a primera vista.

En la diagramación el texto se trataba como imagen: el lugar central que ocupaba la imagen lo podía ocupar un texto con otro tamaño o tipografía enmarcada, en el que se metía los colaboradores o las biografías, que funcionaba como destacado. Ej. Papel periódico ilustrado.

Con el aumento del número de imágenes en cada entrega y de la frecuencia de las entregas los marcos se simplificaron hasta prácticamente desaparecer a comienzos del siglo xx, cuando ya la mayor parte de las imágenes se estaba imprimiendo con los procedimientos del fotograbado. Sin embargo la desaparición de los marcos no está relacionada solo con la necesidad de disponer de más espacio para la información sino que responde a un cambio en la valoración de la presencia de las imágenes en las publicaciones, cambio que simultáneamente se tradujo en la redacción y la ubicación de los textos que acompañaban a las imágenes. La nueva objetividad de la que se hablaba en la época, prescindió de todo aquello que entonces se consideró decorativo y poco funcional.

Hablando en términos generales en algunos casos lo que caracterizó las primeras páginas fue el conjunto imagen enmarcada, firma y biografía o comentario; en otros casos fue el conjunto cabecera, imagen enmarcada y comentario. En estos casos el nombre de la publicación, tanto por el tipo de letras, como por el tamaño y la ubicación, se trató como imagen y no solo como texto.

5.2.1. 3. Imágenes pegadas

Aunque podríamos considerarlas imágenes sueltas porque se imprimían en papeles diferentes al del resto del periódico, como las que mencionamos, la gran diferencia con éstas reside en el tamaño y en el tipo de impresión. Con imágenes pegadas nos referimos a copias fotográficas impresas en papeles especiales para fotografía y en tamaños pequeños que se pegaron manualmente en las páginas de los periódicos. Aunque hacerlo así fue razonable en los periódicos manuscritos, que en algunos casos tuvieron un único, en ocasiones especiales también las encontramos en periódicos impresos como, por ejemplo, para conmemorar la muerte de alguien allegado al periódico, en el caso de *The shipping list*, un periódico de la ciudad de Barranquilla.

Como ya lo mencionamos, la imagen pegada completamente o solo por el borde superior fue frecuente en los libros y revistas antes y hasta mediados del siglo xix. En esos casos, el tipo se convertía en un modo de resaltar lo que en él se imprimía y por lo general eran papeles más caros y considerados lujosos a los que también se referían los editores e impresores al anunciar las entregas. Sin embargo, dado el número de ejemplares de los periódicos impresos, la decisión de usar esta alternativa nos informa de los criterios con que los directores

y editores valoraban el hecho o la situación que consideraron dignos de este tratamiento aunque fuera por una única vez. En los periódicos revisados no encontramos casos en los que este tratamiento hubiese sido permanente en alguna publicación.

5.2.1. 4. Dos y más imágenes

A medida que las imágenes se hicieron más pequeñas en las primeras páginas de los periódicos y que aumentó su presencia en las páginas interiores, la página tercera se convirtió en una especie de segunda primera página en las que en la primera década del siglo xx encontramos casi siempre fotografías y no grabados, en tamaños mucho más pequeños que los que solían tener aquellos, dispuestas en la parte superior de la página y ya no centradas. Estas fotografías regularmente tampoco están enmarcadas. Revisando los periódicos advertimos que en las páginas interiores se experimentó casi tanto como se hizo con la primera página para encontrar cómo poner juntas tantas imágenes en la misma hoja, cada una acompañada con un título y los comentarios incluidos visualmente cerca. El conjunto compuesto por el titular moderno, elaborado con menos palabras y en tipografías más grandes, la foto impresa directamente por fotograbado y los comentarios incluidos al pie de la foto en tipos mucho más pequeños y distintos a los usados para el cuerpo del texto, caracteriza las publicaciones de la época.

A comienzos del siglo xx los periódicos ya refirieron a los grabados anteponiéndoles el adjetivo viejo y publicaron numerosos artículos sobre los nuevos procedimientos del fotograbado, como el que publicó *El ciclón* en 1907, a la vez que compraban y anunciaban las nuevas máquinas con entusiasmo. De hecho la fotografía del interior de las instalaciones no solo de los periódicos sino también de las fábricas y las escuelas, así como de las oficinas y despachos oficiales formó parte de la iconografía periodística de la época. Con todos estos cambios, lo que permaneció más estable fue la apariencia de colores de las publicaciones, pues pese a que se realizaron algunas bicromías, la escala de grises continuó siendo común en los periódicos de la primera década del siglo xx.

5.2.1. 5. Las viñetas

Las viñetas forman parte de la historia gráfica compartida por los impresores, quienes las usaron simultáneamente en libros, folletos, oraciones, hojas sueltas, periódicos y cuanto impreso

salió de sus talleres²⁴. En esta investigación fueron valiosas porque, aunque de tamaños muy pequeños, su rastreo nos permitió precisar el momento en el que se impusieron las marcas registradas y las patentes, porque implicó el paso de las viñetas genéricas a las marcadas con firmas e imágenes particulares. Como se puede ver, las viñetas genéricas de las primeras décadas del siglo XIX incluían las copas y coronas de laurel usadas en las necrologías, los árboles, racimos de uvas, casas, herraduras, barriles de madera, caballos, bueyes y otros animales usados para anunciar las tradicionales transacciones económicas, en tanto las de marca incluyeron productos empacados en cajas y frascos y edificios con ventanas, coronados con banderas, sobre los que agregaban textos y firmas para mostrar las modernas fábricas.

Un examen riguroso del repertorio de viñetas nos deja ver que al cerrar el siglo la legitimidad de las marcas y de los productos se había convertido en un problema visual; para ellos los dibujos y grabados se usaron para copiar la apariencia visual de los empaques y los productos originales, mientras los textos invitaban a los lectores a fijarse en detalles de escala o forma como sucedió con la viñeta del hombre con el pescado a cuestras de la firma neoyorquina Scott & Bowne. Aun así, la reutilización de viñetas tuvo lugar durante todo el siglo XIX con la diferencia de que en tanto en las primeras décadas se usó la imagen de la misma casa o el mismo caballo para anunciar ventas, rifas o perdidas, en el último tercio del siglo se usaron las viñetas extranjeras marcadas con firmas, números y otros recursos, para anunciar productos y almacenes locales.

Además de pertenecer a esa historia gráfica compartida, las viñetas formaron parte de otros órdenes simbólicos, económicos y sociales igualmente compartidos internacionalmente: el ejemplo por excelencia fue el de las viñetas *run away* (huidas) cuya abundancia durante el siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX, así como su lenta y progresiva desaparición a mediados del siglo XIX permiten rastrear las relaciones entre los

24 Antes que en los periódicos, las viñetas se utilizaron ampliamente en la literatura impresa popular; el tratamiento altamente visual de estas piezas compensaba las bajas tasas de alfabetismo que se vivían en el siglo XIX en Colombia y en otros países latinoamericanos como Brasil. Formalmente estos impresos se caracterizaron por usar un gran número y variedad de viñetas, la versatilidad de tamaños, papeles y colores. Una muestra amplia está en la colección del Acervo de Literatura de Cordel de la Biblioteca Municipal Belmonte de Sao Paulo que visité.

periódicos, sus propietarios y la esclavitud de personas afrodescendientes. Aunque otras viñetas también formularon visualmente esos idearios compartidos, como la de los vagones de trenes arrastrando el humo extendido del progreso, según lo describía el lenguaje de la época, las *run way* fueron especialmente dicentes.

La presencia de las viñetas, cuyo número y diversidad aumentaron a lo largo del siglo, se sumó a los marcos, corondeles y filetes para transformar la apariencia visual de las páginas de los periódicos. Pese a su tamaño reducido, las viñetas estuvieron contenidas dentro de marcos y otros elementos tipográficos que se usaron para integrarlas a los textos en los anuncios y en las cabeceras, y esto les dio la apariencia de ser una imagen completa. Más que ver las viñetas aisladamente, éstas se presentan en las páginas como parte de un bloque que compite con otro por la atención visual. Si bien las viñetas por mucho tiempo se usaron para adornar, también cumplieron la función gráfica de ordenar las páginas, como sucedió con la mano del dedo índice que indicaba, y con las viñetas de motivos geométricos con las que se finalizaban las columnas o se indicaba el cambio de secciones. Además, las pequeñas viñetas fueron protagonistas visuales en secciones de los periódicos que a finales del siglo XIX permitieron tratamientos más flexibles y estuvieron allí para acompañar las charadas, adivinanzas, juegos, rifas, concursos, jeroglíficos y los primeros rompecabezas.²⁵

5.2.2. Configuración de la moderna cabecera

La cabecera de los periódicos es uno de los elementos que mayor información nos ofrece sobre la cercanía y la progresiva diferencia entre los impresos no periódicos y los periódicos. A comienzos del siglo XIX, visualmente es difícil diferenciar entre un libro y un periódico como sucede con El Papel Periódico de

25 En 1899 periódico El Fandango publicó una charada ilustrada visualmente; en 1904 El Antioqueño publicó un rompecabezas y un juego de silabas elaborado expresamente para el periódico y ofreció un libro “Al primero que presente por escrito, en el periódico citado, la solución de los tres enigmas que contiene para publicarla, a saber”; en otra entrega ofreció otro libro “al primero del que presente la solución del anagrama que publicamos en seguida”. Estas estrategias y el aumento de los concursos promovidos por las propias publicaciones, incluidos los bonos para fotografiarse de los que trataremos más adelante, estuvieron destinadas a ampliar el público de lectoras y lectores al que también se dirigía cada vez más la publicidad con las estrategias coleccionables.

la ciudad de Santa Fe de Bogotá y el Aviso del Terremoto considerados los primeros periódicos de la historia del periodismo colombianos. Resultan cercanos tanto por la apariencia visual de las páginas como por el tamaño. Los textos están compuestos en una única columna, y en el renglón que va de lado a lado, se desarrolla el tema de manera continua. Además, los primeros periódicos incluyen el preliminar o prospecto, a manera de prólogo, incluyéndolos de manera extensa, en la primera página, y en algunos casos como en el aviso del terremoto, no existe un nombre para la publicación sino que éste es el título mismo de la noticia.

Sin embargo, a medida que las páginas de los periódicos se hicieron más visuales las letras de los nombres de cada publicación se trataron como imágenes. Se aumentaron los tamaños de las tipografías y entre una entrega y otra variaron los tipos o la dirección en que se dispusieron como lo vemos en *El debate*, *El iris*, *El globo*, *El bien público* y *El centinela*. Hay periódicos como *El rayo X* en los que es notoria la intención de juntar la forma con el contenido del nombre al construirlo con unas líneas similares a las que por entonces se usaban para visualizar los rayos. La moderna cabecera incluyó datos que se organizaron de manera estándar, entre los que estaban: el nombre, la aclaración del carácter (industria noticias, literatura, novedades); la periodicidad (semanario, bisemanario, tri-semanario, diario); las condiciones de publicación; la ciudad y la fecha; el director y editor; los números de la entrega, que incluían volumen y número dentro del volumen. En numerosos casos se incluyó la filiación a un partido, una institución o una sociedad y desde finales del siglo algunos datos obligatorios para la distribución por correo. Lo que nos importa subrayar es que tanto la ubicación como el manejo de este bloque informativo se volvió fijo y una característica visual propia de estas publicaciones.

5.1.3. Modos de organizar los textos

Al revisar las páginas de los publicaciones investigadas entre 1830 y 1914, advertimos que década a década los textos fueron tratándose más como parte de la visualidad total de la página que como textos aislados unos de otros o textos dispuestos solo para ser leídos. Los textos para leer de comienzos del siglo XIX se convirtieron en los textos para ver que encontramos a comienzos del XX, en los que visualmente se establecieron distintas jerarquías gráficas entre titulares, antetítulos, subtítulos, imágenes, pies de imagen y columnas. En los periódicos de co-

mienzos de siglo, hubo cada vez menos marcas temporales o accidentales y la apariencia general de las páginas pareció cada vez más reticular. Fuera que las imágenes ocuparan una, dos o tres columnas, cada vez más se respetaban los mismos anchos de columna definidos para el cuerpo de los textos. Algo similar ocurría con la disposición de los propios textos, que a diferencia de las páginas del último tercio del siglo XIX, en las que los folletines y algunas inserciones se diferenciaban del resto de la página por el tratamiento formal con el que se incluían, cada vez resultaba más parejo.

En el último tercio del siglo XIX fue frecuente el uso de las letras para construir una imagen o para formar parte de la imagen rodeando un dibujo o actuando como su extensión; además de esto, en varios casos la orientación de los textos se cambió con propósitos expresivos ya que los cambios de dirección, ponerlos verticales en vez de horizontales, servían para resaltarlos en el conjunto de la página. Esta práctica de cambiar la dirección fue común para las imágenes por las razones que ya explicamos, en los casos en los que se imprimían por separado; y se usó también en las impresiones tempranas para hacer caber la totalidad de textos en una página. Sin embargo, el uso a que nos estamos refiriendo es distinto, obedecía a la intención de ganar la atención visual sobre la página. Cualidades formales de tamaño, color, forma, extensión y disposición vertical y horizontal se aplicaron cada vez más a las letras usadas para titular, destacar, separar y para el cuerpo del texto. Vale la pena tener en cuenta que los procedimientos mecánicos a los que nos hemos referido en la producción y manipulación de imágenes se aplicaron simultáneamente a la producción de las letras y a su manipulación; las modernas retículas gráficas estuvieron cada vez más presentes para facilitar la organización visual de las páginas de los igualmente modernos periódicos.

El tratamiento visual del espacio no impreso dejó de ser aquel que sobraba del espacio impreso y se convirtió en un espacio sobre el que se actuaba directamente con intenciones expresivas. Si a comienzos y mediados de siglo las viñetas, los corondeles, filetes y marcos ayudaron a separar una información de otra, y guiaron los posibles recorridos de lectura, a finales del siglo estos elementos fueron cada vez más escasos porque aunque invisible, la moderna retícula de composición gráfica facilitó modular la información, fijando los interlineados e interletrados de manera regular y precisa, y ordenando textos e imá-

genes conjuntamente dentro de la página²⁶. El procedimiento del fotograbado, juntó el saber fotográfico con el del grabado, y permitió superar la distancia que había entre las imágenes originales y su impresión en el papel.

5.3. Tipología visual de la puesta en página de las imágenes de las publicaciones periódicas

Esta tipología se encuentra en el **DOCUMENTO VISUAL** anexo a esta tesis, bajo este mismo nombre.

26 Nociones básicas sobre el funcionamiento gráfico de la retícula pueden consultarse en el artículo que Jack H. Williamson dedicó a “La Reticula. Historia, Uso y Significado.”, en el que más que en las cualidades técnicas el autor repara en su función simbólica vinculándola a distintas racionalidades y, para el caso que nos ocupa, señalando su lugar dentro del pensamiento decimonónico y la organización industrial de los modos de producción. (Williamson, 1985).

6. PUESTO AL ALCANCE DE LOS OJOS

DEDICADO A INVENTARIAR LAS PRÁCTICAS DE LOS PERIÓDICOS CON LAS IMÁGENES Y A RELACIONARLAS CON LOS USOS DE ÉSTAS EN LAS ESCUELAS, LA POLICÍA Y EL APARATO ESTATAL EN LA MISMA ÉPOCA.¹

En el capítulo 5 estudiamos maneras en que la información sobre las manipulaciones fotográficas estuvo presente en los periódicos entre 1830 y 1914. En el 6 propusimos elementos para considerar una tipología formal del funcionamiento de las imágenes dentro de ellos y elementos visuales en los que creemos ver un cambio en el tratamiento de la información dentro de las páginas, cambio que se tradujo en el aumento de los tratamientos visuales de las letras y las imágenes publicadas en los periódicos. La intención de este capítulo es pro-

¹ En conversaciones con la Dra. Amparo Moreno ella señala que en la época hubo un desplazamiento del universo visual y musical de las clases dirigentes, que fue de las iglesias y los palacios a los espacios urbanos, burgueses y populares a medida que avanzó el siglo XIX.

poner relaciones entre la información fotográfica que hemos considerado en los periódicos y lo que está sucediendo con las fotografías y el conocimiento visual fuera de ellos, en el mismo momento y lugar. Dicho de otro modo, la intención es insertar a los periódicos dentro del mundo de la producción impresa y a las imágenes. en especial las fotográficas, en el mundo simbólico y cultural del que formaron parte tanto en los periódicos como fuera de ellos.

Ninguna de las relaciones que vamos a considerar entre ver y escuchar, ver y fumar, periódicos y las cartillas escolares y fotógrafos trabajando para los periódicos y la policía simultáneamente, estuvo prevista antes de iniciar la investigación. Todas surgieron de la revisión atenta de los periódicos en los que, mientras los estudiaba en una primera fase, una y otra vez estas informaciones aparecieron juntas de modo tan reiterado que decidí prestarles atención y hacerles seguimiento puntual para descubrir más información sobre el universo visual del que las imágenes fotográficas formaron parte. En todos los casos, el seguimiento tuvo como punto de partida la información identificada en los periódicos revisados.

6.1. Imágenes y música impresa: ver y escuchar

Si a mediados del siglo XIX los fotógrafos prometieron registrar y conservar a los seres queridos, los paisajes y las vistas con la ayuda de las máquinas de retratar, a finales del siglo los anunciantes de las máquinas parlantes prometieron registrar y conservar la voz humana y reproducirla a voluntad. Antes del anuncio de estas máquinas la música había estado en los periódicos asociada con la muerte en las viñetas de las notas necrológicas en las que los instrumentos musicales aparecían junto a las coronas de laurel, las copas de cáliz y los crucifijos. Estas viñetas genéricas, sin marcas que las asociaran a una empresa o firma comercial productora de instrumentos, fueron infaltables en los catálogos de impresión y constituyeron un repertorio común en los periódicos de los siglos XVIII y XIX.

Otro motivo por el que la música estuvo presente en los periódicos fue porque éstos a la vez que les regalaron retratos a sus abonados y suscriptores, les ofrecieron partituras musicales. En unos casos las partituras se publicaron con la firma del músico y se imprimieron en hojas sueltas que luego se intercalaban en el periódico; en otros, las partituras y los retratos de los compositores junto con una nota biográfica formaron un conjunto que se imprimía por separado y luego en el cuerpo mismo de la pu-

blicación. Como veremos las partituras y los retratos se anunciaron con anterioridad y su realización involucró a músicos, dibujantes, grabadores, fotógrafos e impresores que compartieron con los directores y editores los criterios por los cuales esos cánones de piezas musicales y de personajes se consideraron convenientes y necesarios.

Refiriéndose al universo sonoro del siglo XIX Ana María Ochoa Gautier, directora del Departamento de Música en Columbia University, afirma:

La etnomusicología nace de la mano de la posibilidad de registro acústico de las ondas sonoras a fines del siglo XIX y este nuevo modo de inscripción se convierte rápidamente en el fundamento metodológico y científico de la misma (Brady 1999). En el imaginario con que los inventores alimentaban los posibles usos del gramófono en ese momento, estaba el de preservar la voz, sobre todo ante los estragos de la muerte: «A pesar de lo efímeras de las grabaciones [de esa época] la muerte y las invocaciones “de las voces de los muertos” aparecen en todas partes en los escritos sobre grabación sonora a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX» (Sterne, 2003, 289). Así, el gramófono preservaría para la posteridad las voces de los seres amados que partían –voces de ultratumba–. La noción de la necesidad de preservar un pasado que se desvanece en la muerte, surge entonces como imaginario de uso de la tecnología de grabación sonora, desde el mismo momento de su nacimiento. El registro sonoro se imaginaba entonces como un daguerrotipo acústico de los seres queridos.²

Además de la coincidencia con los argumentos de los primeros fotógrafos en el sentido de trascender la muerte, hubo otras similitudes entre los registros visuales y los sonoros:

[los archivos sonoros] como muchos archivos de la época, se centraba más en las voces de personalidades y grabaciones de lengua hablada que de música, [...] aún el famoso y activo Archivo de Fonogramas de Berlín, fundado por Carl Stumpf en 1900 y que comienza a dirigir Eric von Hornbostel en 1905, el cual se centra en documentar músicas de diversas partes del mundo.

2 (Ochoa, 2010): 84 – 85.

Según lo sugiere la autora, el interés por registrar la voz de las grandes personalidades fue parejo al de obtener información sonora de aquellas culturas y lugares que los viajeros se empeñaron en documentar:³

Lo novedoso es que con el fonógrafo las grabaciones se convierten en información científica a través de la posibilidad tecnológica de detener el sonido en el tiempo, de escuchar exactamente la misma interpretación repetidas veces para poderla transcribir a la notación musical y así encontrar sus “rasgos y de almacenarlo como documento científico. Como bien lo dice Ames, es una de las primeras ciencias basada en la escucha repetida como principio básico de investigación científica y que utiliza como herramienta fundamental el fonógrafo (2003). Es decir, la posibilidad de repetición de la escucha es el proceso básico de objetivación. El gramófono entonces convierte la escucha repetida de un mismo hecho sonoro en técnica de creación de un objeto científico como procedimiento de conocimiento.

Si el disfrute de la música y de las imágenes fueron actividades simultáneas de los pocos abonados que durante el siglo XIX eran lectores y lectoras de periódicos, a ese disfrute se le sumó el aprendizaje de la música mediante la práctica de un instrumento y a través del canto; ambos se anunciaron en los periódicos desde las primeras décadas del siglo XIX: en 1880 *El bien público*, divulga un aviso adornado con una viñeta genérica para ofrecer un piano en venta del que se daría razón en la imprenta. En 1872 en *La Palestra* bajo el título *Música* se ofrecieron clarinetes, cornetas, flautines, platillos, redoblantes y particiones para piano. En 1884 *El telegrama* también ofreció pianos y surtidos musicales pero esta vez ilustrados con viñetas no genéricas, de gran tamaño, producidas por la casa Steinway & sons de New York cuyo agente aclaraba era Pedro Calvo; además, como fue la costumbre en ese momento, prometieron enviar los catálogos a solicitud.

3 Este interés en preservar la voz y los sonidos del natural pueden juzgarse como una novedad en relación con los procesos de expansión anteriores en los que el interés se volcó enfáticamente sobre el registro de lo visto a través de la imagen y la escritura como lo explica Jhon H. Elliot, en las conferencias que reunió en *El Viejo mundo y el Nuevo* que ya mencionamos.

Con los instrumentos se anunciaron las actividades de enseñanza, y entre ellas las del músico y fotógrafo Emilio Herbrüger a quien nos dedicaremos. En él se reúnen la figura del extranjero europeo y la del viajero, itinerantes por países centro y latinoamericanos, que en su paso por esas tierras se dedicaron a actividades diversos, y cuyos hijos heredaron el saber, las redes fundadas por el padre y sus negocios. Personas así fueron tratadas como pioneras y fundadoras en las historias de la música, la fotografía y otros campos a lo largo de todo el siglo XIX, cuando los periódicos y reseñas se refirieron a ellas anteponiendo el tratamiento Don⁴ y fueron reconocidas luego de la misma manera en las historias escritas en el siglo XX.

En 1851 El filotémico anunció los servicios de Emilio Herbrüger presentándolo como profesor de música y recomendándolo por ser uno de los pocos conocedores del arte del daguerrotipo con verdadera perfección; los anunciantes afirmaron que era uno de esos extranjeros agradecido con el país que lo acogió por lo que estaba dispuesto a transmitir sus secretos tanto del daguerrotipo como de la música. Quince años después, en 1866, el propio fotógrafo fue quien anunció la Galería Herbrüger en un aviso en inglés publicado en *Mercantile chronicle*, publicación editada en Panamá que por ese entonces era parte de Colombia. En 1867 encontramos de nuevo al señor Herbrüger anunciándose esta vez en *La Estrella de Panamá* donde se presentó como “Fotografista-Guatemala” y ofrecía un gran surtido de vistas de Guatemala, de notables personajes y de caracteres nacionales.

El caso del Emilio Herbrüger lo relata en 1996 el investigador colombiano Santiago Londoño Vélez en el artículo *Pioneros de la fotografía en Antioquia*:

El músico y fotógrafo viajero alemán Emilio Herbrüger llegó a Medellín en julio de 1849, procedente de Estados Unidos, México, Centro América y Cuba. Contaba con tres cámaras que le permitían producir imágenes de distintos tamaños y precios: desde \$4 hasta \$12 enmarcados o en cajas, y desde \$10 hasta \$20 en alfileres

4 Según la referencia del Diccionario de la Real Academia de 1869, esta es una de las acepciones del lema: “Don: Tratamiento de respeto, hoy muy generalizado, que se antepone a los nombres masculinos de pila. Antiguamente estaba reservado a determinadas personas de elevado rango social. “título honorífico y de dignidad que se daba antiguamente á muy pocos, aún de la primera nobleza, que se hizo después distintivo de todos los nobles, y que ya no se niega á ninguna persona decente.”

y relicarios dorados. Complementaba sus actividades como profesor y compositor de música. El daguerrotipo más antiguo que se conoce en Antioquia, identificado con certeza por el fragmento de una carta autógrafa guardada en la caja de tafilete, fue elaborado por Herbrüger hacia 1849. Muestra la imagen, al parecer coloreada a mano, a una dama entrada en años y elegantemente ataviada [...] En Medellín, el fotógrafo alemán aceptó como alumno a Rafael Sanín de quien se sabe muy poco hasta ahora.⁵

Londoño agrega que “Se tiene evidencia de que su hijo, de igual nombre, ejerció la profesión en Centro América en la década de 1870.” En otras versiones encontramos al señor Emilio Herbrüger padre, no a su hijo, nuevamente como pionero de la fotografía pero en Guatemala como lo señala la investigadora guatemalteca Claudia Graciela López:

Surgen los primeros estudios fotográficos donde el retrato era el eje de sus producciones. El primero fue el de Emilio Herbrüger; quien nació en Westfalia Alemania en 1808 y al parecer emigró muy joven a Estados Unidos, a Egg-Harbor City, cerca de Atlantic City, donde aprendió el arte de la fotografía. Llegó a Guatemala en septiembre de 1846. Herbrüger trabajaba con su hijo Emilio quien fue maestro de Juan José de Jesús Yas y Alberto Valdeavellano.⁶

Además de señalar que fue profesor de alguien en particular, como también lo hace Londoño, la investigadora nos ofrece información para entender el anuncio de venta de postales sobre Guatemala que el fotógrafo publicó en 1867 en La Estrella de Panamá:

Pronto la fotografía empezó a ganar espacios y en 1868 se organiza la primera exposición fotográfica por la Sociedad Económica de Amigos del País, la que incluía tomas de Viviano Salvatierra, Mario Sánchez y Emilio Herbrüger. Se expusieron fotos de indígenas y de diversos lugares de Guatemala.

Ahora seguiremos al señor Emilio Herbrüger en su actividad de músico civilizador y pionero. Así en 1959 el sociólogo, músico y folclorista colombiano Andrés Pardo Tovar al comen-

5 (Londoño Vélez, 1996).

6 (López Cuat, 2005): 8.

tar un índice elocuente de la bibliografía musical colombiana considera que:

No menos de 23 obras didácticas, de autores colombianos, o traducidas por colombianos, se publicaron en la segunda mitad del siglo XIX. Casi todas debidas a don Jorge W. Price y a sus colaboradores. Lo que demuestra los entusiasmos colectivos de estos lejanos y meritorios civilizadores musicales. Hemos creído oportuno citar aquí estas publicaciones. No todas poseen mérito sobresaliente, desde luego, pero todas fueron el fruto de admirables esfuerzos de superación.⁷

Y la primera obra que citó como parte del índice que proponía fue “Doce lecciones de música”, por Emilio Herbrüger, editada en Bogotá en 1851. En 1996 la investigadora y musicóloga colombiana Ellie Anne Duque volvió sobre Herbrüger para señalar que:

El interés por el aprendizaje de la música en el siglo XIX fue grande. [...] En la prensa de la época aparecen avisos con ofertas de clases particulares, en especial de canto y piano. Juan Henrique Cross se ofrece para dictar clases de canto y piano y se presenta como

Músico profesional, [...] Las piezas compuestas por Cross, al igual que las del daguerrotipista Emilio Herbrüger, se vieron programadas con frecuencia en las audiencias de la Sociedad.⁸

La historiografía que se le ha dedicado a Emilio Herbrüger es amplia en Ecuador, Colombia, Panamá y Guatemala y en ella aparece como pionero de la actividad fotográfica y musical local en los distintos países. En pocos casos estas historias han reconocido que las motivaciones de los llamados viajeros que como en el caso del señor Emilio Herbrüger llegaron a los territorios centro y latinoamericanos no fueron meramente o principalmente fotográficas o musicales, sino insistentemente comerciales y de explotación financiera como las que por ejemplo señala el panameño Mario Lewis Morgan:

Con el descubrimiento del oro en California en 1848, Panamá se convirtió nuevamente en un área de paso obligado. Miles de personas cruzaron el Istmo para llegar

7 Sociólogo, musicólogo y folclorista colombiano. (Pardo Tovar, 1959).

8 (Duque, 2014)

hasta Norteamérica, y entre ellos también se encontraban numerosos daguerrotipistas.

En las crónicas hay noticias que señalan, entre los primeros que llegaron a nuestras costas, a los señores J. W. Newland, en 1846; los hermanos y pintores Charles y Jacob Ward en 1848; Benjamin Pease en 1851 y J. H. Fizgibbon en 1858 [...]. En 1860, comienzan anunciarse los Herbrüger. Don Emilio Herbrüger y sus hijos Emilio Jr. y Florencio Carlos. Abren su galería de retratos en la Calle de La Merced. Se puede decir que con los Herbrüger se inicia de una manera formal la fotografía en Panamá.⁹

Y agrega:

Su hijo Emilio se estableció posteriormente en Guatemala donde fundó la Fotografía Central. Florencio Carlos Herbrüger [...] fundador de la familia Herbrüger en Panamá, dejó la fotografía a finales de la década de 1870, para dedicarse a otros negocios, llegando a ser un activo y próspero comerciante.

Ahora bien, volvamos a la cercanía entre música e imagen que la encontramos paralelamente en los periódicos del siglo XIX a través de la literatura simultáneamente en distintos países. Un excelente ejemplo es el cuento corto escrito por el reconocido escritor brasileiro del siglo XIX Joaquim María Machado de Assis quien publicó en 1878 *Relato de un hombre célebre*.¹⁰ El protagonista de la historia es Pestana, un músico que se convirtió en un hombre célebre por componer numerosas polcas publicadas por el editor de periódico; aunque célebre Pestana murió sintiendo que nunca fue un verdadero compositor al estilo de Mozart o Beethoven. El relato ha sido estudiado por el investigador brasileiro José Miguel Wisnik para señalar la dualidad entra la alta y la baja cultura en el pensamiento de la época y el lugar que se le otorgó a los periódicos en ella.

Tres elementos en particular llaman nuestra atención en el cuento: la relación del músico con los retratos visuales de los

9 (Lewis Morgan, 2014): 129-140.

10 Agradezco a José Miguel Wisnik por la referencia del cuento de Machado de Assis, *Un hombre célebre*, publicado por primera vez en 1839. Un artículo de Wisnik titulado “Cultura pela culatra”, en el que se ocupa de la discusión y percepción de las llamadas altas y bajas culturas, se publicó en la revista de literatura brasileira Teresa. (Wisnik, 2003).

grandes compositores; la relación de éste con el editor del periódico y con el uso de los titulares periodísticos; y las referencias a la creación sometida a la periodicidad de la publicación de los periódicos.

En el primer caso como en los cuentos y definiciones que analizamos en el cuarto capítulo, en la casa de Pestaña había una sala de retratos, esa especie galería doméstica a la que nos hemos referido, de la que pendían 10 retratos que lo inspiraban, lo reprobaban y ante los que el compositor sentía remordimiento y pena. En la imaginación del músico los retratos se oponían a las polcas y a la popularidad alcanzada mediante su publicación en la prensa. Los retratos estaban allí para mirarlo y juzgarlo como sucedía con las imágenes religiosas y no para que él los mirara y los juzgara. El texto abunda en expresiones sobre el valor que el músico les concede de principio a fin:

Pestana sonrió y, desde el fondo de su alma, saludó unos diez retratos que pendían de la pared.[...] Contempló el retrato de Beethoven[...] Entre la medianoche y la una de la mañana, Pestana prácticamente no hizo otra cosa que dejarse estar acodado en la ventana mirando las estrellas para luego entrar y contemplar los retratos. [...] Ninguna imagen, fantasía o reflexión le traía el menor recuerdo de la señorita Mota que, mientras tanto, en ese mismo momento se dormía, pensando en él, autor de tantas polcas amadas. [...] Corrió al salón de los retratos, abrió el piano, se sentó y dejó correr las manos por el teclado. [...] Pestana había olvidado a sus alumnos, al negro que lo esperaba con el bastón y el paraguas, e incluso a los retratos que pendían gravemente de la pared.

Y según se nos dice, uno era al óleo, otros grabados y otros litografiados pero “todos enmarcados torpemente y de diferentes tamaños, mal ubicados allí, como santos de una iglesia. El piano era el altar.” Esa enumeración de técnicas es simbólica y coincide con la que encontramos en el Lenguaje de las casas: al óleo se atribuye la imagen fundacional, que en el cuento al parecer sería la imagen del padre de Pestaña; luego están los grabados y finalmente las litografías a través de las cuales los periódicos reprodujeron la mayor parte de retratos y partituras en el siglo XIX. Ello confirma el sentimiento de Pestaña de que la publicación en el periódico le dio la celebridad al mismo tiempo que lo alejó de ser un auténtico compositor; según eso Pestaña sería objeto de una litografía pero no de un retrato al óleo.

El segundo elemento cuidadosamente desarrollado en el cuento es la relación de Pestana con el editor del periódico y en particular con la titulación que éste hace de las obras. En el relato de Machado de Asís, Pestana inicialmente compuso las polcas y pensó en un título para ellas pero pronto el editor del periódico lo desaprobó:

Se planteó entonces la cuestión del título. Pestana, cuando compuso su primera polca, en 1871, quiso darle un título poético, eligió éste: Gotas de Sol. El editor meneó la cabeza y le dijo que los títulos debían contribuir a facilitar la popularidad de la obra, ya sea mediante alguna alusión a una fecha festiva o a través de palabras pegadizas o graciosas, y le dio dos ejemplos: La ley del 28 de septiembre, o Candongas no hacen fiestas.

–Pero ¿qué quiere decir Candongas no hacen fiestas?
–preguntó el autor

–No quiere decir nada, pero se populariza en seguida
Pestana, principiante inédito todavía, rechazó las dos sugerencias y se guardó la polca; pero no pasó mucho tiempo sin que compusiese otra, y la comezón de la popularidad lo indujo a editar las dos con los títulos que al editor le pareciesen más atrayentes o apropiados. Ese fue el criterio que adoptó de allí en adelante.

Y la cuestión del título llegó más lejos, a tal punto que:

Esta vez, cuando Pestana le entregó la nueva polca, y pasaron a la cuestión del título, el editor dijo que tenía uno entre manos, desde hacía varios días, para la primera obra que le presentase, título pomposo, largo y sinuoso. Era éste: Respetable señora, guarde su canasto.

–Y para la próxima polca, tengo uno especialmente reservado –agregó.

Antes de morir Pestana, en la última conversación que sostuvo con el editor quien le había encargado una polca para cuando subieran los conservadores, el músico le dijo: “Oiga, como es probable que yo muera uno de estos días, voy a hacerle dos polcas; la otra servirá para cuando suban los liberales.” Esta idea de que el tratamiento periodístico de su obra depende de factores ajenos a ella se da en otras referencias a la creación y la periodicidad de la publicación. Según el relator del cuento el músico que publica para los periódicos debe componer atendiendo al tiempo exterior de la publicación y no al interior de su inspiración. La periodicidad demanda producción perma-

nente y la oferta de número de piezas por número de meses, es similar a la que luego encontraremos en las cartillas escolares:

Transcurrió un año. A principio de 1878 el editor apareció en su casa.

–Ya va para dos años que no nos da ni siquiera una muestra de sus condiciones. Todo el mundo se pregunta si usted perdió el talento. ¿Qué ha hecho todo este tiempo?

–Nada.

–Comprendo perfectamente qué terrible ha sido el golpe que lo hirió; pero de eso hace ya dos años. Vengo a proponerle un contrato: veinte polcas durante doce meses; el precio sería el mismo que hasta ahora, pero le daría un porcentaje mayor sobre la venta. Al cabo del año podemos renovar.

La dualidad entre lo culto y lo no culto se ratifica en que mientras los viejos maestros de los retratos hacían sangrar de remordimiento al compositor, las polcas impresas en los periódicos no llegaban tan hondo; eran livianas y superficiales como vimos que también lo fueron las mujeres coquetas en la época. Las polcas:

Entraban a casa de Pestana, al salón de los retratos, irrumpían tan acabadas, que él no tenía más tiempo que el necesario para componerlas, imprimirlas después, disfrutarlas algunos días, odiarlas, y volver a las viejas fuentes, de donde nada le brotaba.

La presencia y eficacia de la pareja visualidad - sonoridad en los periódicos decimonónicos también la describe para el caso colombiano Ellie Anne Duque en su obra *La música impresa en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX*, en la que es claro que no son pocos los periódicos que acuden a imprimir y ofrecer música impresa al público lector:

Se reúnen las primeras obras litografiadas en Colombia y que circularon con las publicaciones periódicas santafereñas de *El Neo-Granadino*, *El Mosaico*, *El Eco de los Andes*, *El Museo* y *El Pasatiempo*, entre 1848 y 1860. Podemos asegurar que las piezas musicales incluidas a manera de separata con *El Neo-Granadino* son las primeras obras de autores colombianos que circularon ampliamente entre el público. Confluyen dos eventos determinantes para que en el término de dos años (1848 y 1849) se den a conocer por lo menos 31 piezas musicales: la llegada al país de dos litógrafos venezolanos,

los hermanos Jerónimo y Celestino Martínez, y la fundación del semanario El Neo-Granadino por parte de Manuel Ancízar, con su respectiva litografía. Las técnicas de los hermanos Martínez fueron rápidamente aprovechadas por los artistas bogotanos, tanto en el campo de las artes plásticas como en el de la música, y la novedad del asunto aprovechada por Ancízar. El Neo-Granadino también ofreció a sus lectores grabados con retratos de personajes de la época, planos y mapas. En Europa, la intensa actividad de la imprenta musical fue un fenómeno que alimentó el gran número de aficionados ávidos por el repertorio en boga y, a su vez, fue un importante medio de subsistencia de los compositores profesionales.¹¹

Aunque la autora atribuye la impresión de música a la disposición de aparatos, enfoque del cual disiento, lo que quiero subrayar es el interés de los periódicos por imprimir música y retratos para sus suscriptores y abonados, y de elegir un canon de piezas y de personajes que consideraban célebres.

6.2. Ver y fumar: la imagen coleccionable de las galerías y los mosaicos

En 1883 El cronista publicó un aviso de la fotografía de Rafael Fernández Daza en el que el fotógrafo anunciaba las siguientes imágenes para la venta: Colección bellísima N.1, de santos; Colección lujosa N.2, de cuadros de fantasía realizados por pintores europeos; Colección simbólica N. 3, de cuadros sobre Francia; Colección miniatura N. 4, también de santos pero en tamaño reducido; Colección bíblica N. 5, de pasajes de la Biblia y mujeres hebreas; Colección N. 6, de indígenas de los territorios nacionales; Colección escogida N. 7, de retratos de proceres y mártires. El aviso iba dirigido a:

Las personas de tono i buen gusto que quieran hacerse a una de las colecciones espresadas, ya sea para embellecer y dar notable importancia a su Album, ya para engalanar y enriquecer sus tocadores o ya para adornar de una manera importante y respetuosa sus salas, antesalas i corredores, se les rebajará el 5 % i aun más, si compran una o más de una colección de las indicadas, las que

11 (Duque, 1998).

se remitirán a las personas que las deseen, a los puntos donde se encontraren, del Estado o fuera de él, siempre y cuando se remita anticipadamente el valor de ellas, para lo cual pueden dirigir sus pedidos al empresario, quien garantiza puntualidad, buena condición en el envío, y que cada día se aumentarán dichas colecciones.¹²

Este interés que ya se había cultivado en las lectoras y lectores por la información visual fue el que a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX aprovechó el negocio del tabaco para atraer, mantener y ampliar una clientela ofreciéndoles litografías y fotografías como parte del producto. Produjeron imágenes costosas y de muy buena calidad técnica que se les ofrecieron a los lectores y lectoras como coleccionables; sin embargo, la misión de éstas era la de dificultar los plagios y las copias de los productos pues a finales del siglo el tabaco formó parte de un intrincado comercio internacional que se esforzó por proteger las marcas y combatir las falsificaciones.

En los periódicos encontramos que en tanto a mediados del siglo XIX junto a los anuncios de fotografía se anunciaba el rapé, entre ellos el de Naar, y el tabaco nacional como el de Ambalema o los cigarros Superiores de jirón, a mediados que corría el siglo aumentaron las junto a las ofertas internacionales y los avisos interesados en proteger las marcas y respetar las patentes. Así en un recorrido general encontramos mezcladas unas con otras las siguientes marcas cuyos nombres dan información del carácter extranjero e internacional del negocio: Lafaurie & Cía; cigarrillos legítimos La Honradez; cigarros de La Havana; cigarros Exquisitos; fábrica de cigarros de Mannsbach Deitelzweig y Cía; cigarros Molina; cigarrillos de Nic Chrone; cigarrillos La Legimitad, cigarrillos La honradez; cigarros y habanos La patria; cigarros Hidalguía, La ferme, Caporales; Cigarrillos Indios de Grimault y Cía; tabaco de Gieseken, Ringe & Cia; cigarrillos Bocacio y Argelinos; cigarros de las fábricas Popular, Millar, Londres, Conchitas, Panetelas; cigarros Vegueros y Londres; cigarros Cazadores, Millar fino, Millar común, colombianos, bogotanos, Londres fino y Londres común, Elegantes, Conchitas, Coquetas, Damitas cachaquitas y cosecheros; cigarrillos La Legitimidad Emiliani; cigarrillos Tobón & Gaviria.

12 El cronista, Bogotá, enero de 1883. DOCUMENTO VISUAL: 1. Presentación General de los Avisos de Fotografía en los Periódicos Colombianos, 1830 – 1914.

En algunas ocasiones los anuncios de tabaco estaban en la misma página junto a los de fotografía; en otras tabaco y fotografía estuvieron en el mismo anuncio ya porque los almacenes vendían cigarros y productos fotográficos y visuales o ya porque los fotógrafos eran comerciantes, propietarios, agentes o comisionistas de productos de tabaco, como el italiano Quintilio Gavassa que en 1907 ofreció en un mismo aviso la fotografía y las fábricas de fideos y cigarrillos de su propiedad. Hubo casos como el de los cigarrillos Extra que en 1902 llamó la atención de los fumadores y coleccionistas de imágenes anunciando que poseía el 10 por ciento de las fotografías de los países celebres; o el anuncio del Foto Club de Medellín que en 1904 les ofreció los Tabaquitos Cafuches como una especialidad para las señoras.

Además hubo comerciantes del tabaco que no comerciaron con las imágenes como un producto agregado al tabaco sino que lo hicieron directamente con ellas. Es el caso de los señores Palazzo & M.z. quienes en 1898 anunciaron un surtido completo de vitolas de cigarros La patria. Las vitolas fueron parte de las habilitaciones producidas por las grandes empresas manufactureras de tabaco en el siglo XIX y con las que intentaron proteger sus productos de los plagios e imitaciones. El llamado juego de habilitaciones fue un conjunto de elementos mayormente gráficos que acompañaron los cigarros puros y que las empresas promocionaron a través de los periódicos como productos coleccionables, aprovechando la circulación de éstos y el hecho de que el consumo de tabaco también se repetía. Según lo define el cubano Orlando Arteaga:¹³

El término «habilitación» es más usado en la industria.

Así se denomina a las distintas litografías o etiquetas utilizadas para vestir las cajas de tabacos, tanto por dentro como por fuera. Existen en total 13 tipos diferentes de habilitaciones. Algunas de las más usadas son la cubierta, que va pegada en la tapa de la caja; la vista, que va fijada en el reverso de la tapa; el bofetón, que, al cerrarse la caja, cae encima de los tabacos para protegerlos; el costero, que va por uno de los lados, y se usa con fines de inventario, ya que contiene la información: vitola, tipo, cantidad,

13 Aunque hay pequeñas variaciones en cuanto a las piezas que formaban parte del juego de habilitaciones, se consideran básicas las que enumeré. Me atuve a la opinión del vitófilo Orlando Arteaga expresada en la entrevista que le hizo Elvira Calzadilla y que publicó la revista *Opus Habana*. (Calzadilla, 2006).

y en ocasiones la marca. A veces se considera el sello de garantía como parte del conjunto de habilitaciones, pero en realidad es un sello oficial del Estado cubano que llevan las cajas con destino a exportación y sirve para garantizar la procedencia del tabaco. Muchas veces se cuenta también el anillo dentro del juego de habilitaciones.

Como vemos se trataba de piezas visuales y el lenguaje con el que se les nombró enfatizó esa visualidad. Las etiquetas inicialmente fueron dibujadas a mano y grabadas para responder a la cantidad y la velocidad de la producción pronto se ofrecieron litografiadas y fotografiadas. Además del juego de habilitaciones, se produjeron álbumes de todas clases, con imágenes coleccionables, que se encontraban incluidas dentro de los empaques y que fueron fundamentalmente fotográficas. Los fotógrafos trabajaron para producir algunas de estas imágenes de las que encontramos colecciones completas en bibliotecas, museos y centros de documentación que ahora las ofrece digitalizadas. A comienzos del siglo xx es común encontrar a la figura del fotógrafo trabajando para la prensa, para el gobierno y para las compañías, en este caso tabacaleras. Esas colecciones también se ordenaron bajo la idea de mosaicos y galerías, la mayoría de personajes célebres y notables, y las encontramos valoradas del mismo modo en las colecciones en línea hoy día. Vamos algunas de las que conserva la biblioteca Pública Piloto de Medellín y el modo como las presenta:

Publicidad de cigarrillos Victoria, producida en 1900, “Mosaico de notables ciudadanos de la época, cuyas fotografías individuales aparecían como promoción publicitaria en las cajetillas de Cigarrillos Victoria”; cada retrato aparece con el nombre, más el crédito del fotógrafo y la marca; el mosaico “Damas de la alta sociedad de la ciudad de Medellín, cuyas fotografías individuales aparecían como promoción publicitaria en las cajetillas de Cigarrillos Victoria”, lleva el crédito del fotógrafo manuscrito sobre la imagen original y las damas aparecen sin nombre, aunque si numeradas; el mosaico de 1905 incluye una detallada descripción: “Importantes médicos de la época cuyas fotografías individuales aparecían como promoción publicitaria en las cajetillas de Cigarrillos Victoria. De izquierda a derecha: Dr. J.V. Maldonado, Dr. Nepomuceno Jimenez, Dr. Braulio Mejía, Dr. Emilio Quevedo A., Dr. Gil J. Gil, Dr. Eduardo Zuleta, Dr. Clodomiro Ramírez, Dr. F. A. Arango, Abel Uribe (Dentista), Julio Restrepo Lalinde, José María Jaramillo (Ingeniero), Dr. Emilio

Jaramillo, Dr. Andrés Posada Arango, Dr. Jorge Enrique Delgado, J. B. Montoya y Flórez, Dr. Alfonso Castro, Dr. José Tomás Henao, Dr. Nicanor González (Oculista)”. En este caso además de que en la presentación que hace la biblioteca se incluyó el nombre, en el mosaico cada retrato aparece con el nombre del personaje y numerado; se incluye el crédito de la fotografía y el nombre de la empresa de cigarrillos. Los mosaicos de los hombres están catalogados bajo las palabras clave personajes ilustres y el de las mujeres de sociedad bajo la categoría mujeres.

El mismo fotógrafo hizo otros 3 mosaicos para la fábrica de Cigarrillos El Cóndor: “Trabajadores que se desempeñaban en diferentes oficios de la época, cuyas fotografías individuales aparecían como promoción publicitaria en las cajetillas de Cigarrillos El Cóndor”, 1900; en este caso aparecía el nombre y el oficio; entre ellos había uno litógrafo, dos pintores, un especialista en fotograbado, dos tipógrafos y un encuadernador. Además de obreros, las empresas de cigarrillos incluyeron niños como años después lo haría la revista *El gráfico* en 1910 cuando les ofreció a sus lectores concursos para que los niños formaran parte de las galerías de celebridades que publicaba la publicación. En el caso de los cigarrillos en 1900 los cigarrillos Hidalgo promovió la colección de niños hidalgos que era “Niños de la ciudad de Medellín, cuyas fotografías individuales aparecían como promoción publicitaria en las cajetillas de Cigarrillos Hidalgos”, con el nombre de la colección Hidalgos, niños antioqueños; cada niño aparecía con su nombre y su retrato se adornó con flores.

La idea y la práctica de las colecciones fue parte de la mentalidad urbana e industrial decimonónica y los criterios para organizar las colecciones coincidieron entre los directores y editores de los periódicos y los empresarios de la industria del tabaco. Ambos ofrecieron colecciones temáticas en la que encontramos los retratos de los dueños de las fábricas de tabaco, las antiguas edificaciones tabacaleras, los grandes personajes de la historia, los personajes notables o célebres, las vistas, los monumentos, personajes y paisajes criollos, naturaleza, música, mitología y leyendas.¹⁴ Pero la semejanza en las colecciones

14 Una manera de acercarse a la organización formal de las colecciones en el siglo XIX la ofrece el gabinete de curiosidades del Museo Franderic Marès que conserva, además de las piezas originales, la disposición de éstas y los soportes en que se exhibieron. El museo localizado en Barcelona, ratifica la imagen de estos lectores de periódicos, aficionados

visuales de los periódicos y las de los comerciantes del tabaco fue más allá: si bien los periódicos tuvieron la costumbre de publicar artículos e imágenes en los que se enorgullecían de las máquinas y los nuevos procedimientos para manipular imágenes que adquirirían, en las últimas décadas del siglo XIX las empresas de tabaco optaron por crear sus propios departamentos de grabado y litografía que ampliaron a los de fotografía. Departamentos costosos como lo señalan los balances financieros de los informes anuales de las empresas.¹⁵

Fue tal la cantidad de imágenes que circularon con el tabaco a finales del siglo, que en 1886 el autor colombiano se quejaba de las malas pinturas por su capacidad de corromper el espíritu, en 1887, Josiah W. Leeds se quejaba en New York por las ilustraciones que ofrecían de los cigarrillos –*cigarettes pictures*– y por la participación de la prensa en la distribución de éstas a través de cartas y otras acciones dirigidas al presidente de los Estados Unidos de América.¹⁶

Finalmente y en este apartado quisiera recordar que si las imágenes del acto de fumar y los fumadores de las que hemos ocupado aparecían asociados a escenas tranquilas y felices o al placer¹⁷, la investigación del siglo XXI de varias estudiosas centro y latinoamericanas ha demostrado que para la producción de

a los revólveres, fumadores de puros, coleccionistas de imágenes, que consumieron los rostros de Napoleón o Eduardo VII litografiados a medida que fumaban sus puros y para quienes la tecnología del cargador de los fusiles fue tan cercana que la adaptaron al servicio de la fotografía como Eadweard Muybridge y Étienne Jules Marey. Ver **DOCUMENTO**

VISUAL: 8. Series visuales generales: 26 ideas resueltas en 26 series N.1.

15 Así consta, por ejemplo, en el Reporte anual que presentó en 1870 la compañía francesa de tabaco que manufacturaba los cigarrillos La honradez y que funcionó simultáneamente en Cuba, España y Portugal. (Rochette. A. E, 1870)

16 Un caso paradigmático es el de Josiah W. Leeds, en los Estados Unidos, quien en la década de 1880 integró la *New York Society for the Suppression of Vice* y le declaró la guerra a todas aquellas imágenes que consideró peligrosas entre las que incluyó las *cigarette picture*. Leeds hizo a través del coleccionismo el seguimiento del material impreso que consideró parte del crimen y el vicio, empeñado como estuvo en mantener lo que llamó la pureza social (*social purity*). Sus numerosos cuadernos están hoy día digitalizados y se les puede consultar en línea en la colección especial que le dedicó al autor biblioteca Haverford College Libraries.

17 En 1845 el escritor francés Prosper Mérimée publicó la novela Carmen; en 1875 Georges Bizet la convirtió en una ópera en 4 actos y La habanera se convirtió en una de las áreas más famosas. Después de ello se

las etiquetas de tabaco trabajadores libres y esclavizados estuvieron obligados a la imagen en más de una ocasión. Han documentado que la imagen de los trabajadores con la que se mostró el cultivo manual en las plantaciones lo que mostraban eran esclavos trabajando forzados;¹⁸ que se produjeron colecciones visuales dedicadas a Los Esclavos, ilustradas con imágenes en las que mientras un hombre blanco disfrutaba del placer de fumar y de cazar mariposas, los esclavos le cargaban presurosos.¹⁹ A lo que agregamos que en las primeras décadas del siglo XIX los fotógrafos fueron contratados para hacer el seguimiento visual de la producción y manufactura de tabaco y usaron obreros y campesinos obligados a posar en muchas de las imágenes en las que se compara el crecimiento de una planta con y sin cierto tipo de fertilizante o el tamaño de plantas cultivadas con distintas clases de abonos.

6.3. Las cartillas para enseñar a leer y a escribir: la cartilla de César B. Baquero

Supongamos que quiere enseñarse á un niño la *m*. Se le preguntará: Esto qué es [mostrándole el grabado que representa una mano]? –Una mano. –Diga mano por sílabas así: ma-no. Luégo se le dirá: aquí se lee como estamos diciendo; lea: ma-no [quien enseñe le mostrará o hará mostrar las silabas con un puntero]. Se le harán leer las sílabas ma, mi, mu, me, mo, en tipo de pluma y de imprenta, ya en el orden en que están impresas, ya saltando, á fin de obtener la seguridad de que el niño ha aprendido bien la lección. Inmediatamente se le harán leer las palabras y frases de la página siguiente como queda dicho. Del mismo modo se procederá en las demás lecciones.²⁰

Así explicaba el maestro Cesar B. Baquero en 1888 el método de su Cartilla Objetiva para Enseñar a Leer; en éste las imágenes no estaban allí para adornar sino que éstas junto a la

sucedieron numerosos espectáculos, canciones y obras que se celebraba el placer de fumar.

18 (Gately 2003): 115.

19 **DOCUMENTO VISUAL**: 8. Series visuales generales: 26 ideas resueltas en 26 series N.16, 17, 20 y 25.

20 (Baquero, 1888). **DOCUMENTO VISUAL**: 4. Citas visuales. N. 7.

palabra dicha en voz alta eran la puerta de entrada a la escritura y a la lectura:

Es conveniente entablar conversación con el niño, tomando por tema el grabado objeto de la lección, y hacer que el mismo forme las palabras y frases del texto, sin la ayuda de quien le enseña; pues para ello se le da la clave que son las palabras y las sílabas que se hallan al pie de cada grabado.

En la portada de la cartilla, la palabra “ilustrada” remplazó a la palabra “adornada”, que era común en los impresos de aquella época que, cuando llevaban imágenes, siempre declaraban el número que había en su interior con la expresión ‘adornada con...’. Además del cambio del verbo adornar por ilustrar, el autor propuso una relación temporal cuantificable entre el aprendizaje y la imagen al destacar en la portada: “Ilustrada con SESENTA grabados, que corresponden a sesenta lecciones, con las cuales se puede enseñar perfectamente en sesenta días, trabajando una hora diaria”. E interesado como estaba en el uso de las imágenes para mediar el conocimiento, envió a las autoridades que darían la opinión sobre la conveniencia o no de la cartilla, una carta aclarando las condiciones en la que las letras y los grabados de la cartilla debían imprimirse. Así pues tanto la cartilla, como la presentación del autor y las respuestas que obtuvo, nos sirven para adentrarnos al panorama visual que se vivía en el país en el último tercio del siglo XIX, momento en el que la apariencia visual de los periódicos se transformó decisivamente y en el que fundaron los periódicos ilustrados más reconocidos en la historia del periodismo de Colombia. De hecho, como examinaremos más adelante, periódicos y cartillas se imprimieron en las mismas imprentas y con la colaboración de los mismos dibujantes, grabadores, litógrafos e impresores, quienes usaron las mismas palabras e imágenes para mostrar y nombrar el mundo que en ese momento les interesó.

En tanto algunas de las autoridades que evaluaron la cartilla destacaron el uso de las imágenes, otras se refirieron a la dificultad de imprimir algunas de las letras y los grabados, y otras a la conveniencia de adoptar la cartilla para evitar el uso de las importadas que solo obedecían a un interés comercial sin tener conocimiento de la realidad local. En la misma década de 1880, el comercio de las imágenes y la producción de imágenes visualmente cercanas al contexto local, también formaba parte de las preocupaciones de los productores de periódicos que como *El papel periódico ilustrado*, decidió no solo importar los

grabadores sino fundar una escuela para obtener las imágenes locales que se deseaban. Veamos la situación en el caso de la cartilla:

Cesar C. Guzmán, Director de la Instrucción Pública de los Estados Unidos de Colombia, y quien opinó sobre la cartilla, en su respuesta a Baquero destacó:

En el arreglo de su libro ha tenido usted dos laudables ideas: escribir una guía clara y realmente pedagógica para el Maestro, y poner en la parte destinada al niño, los grabados necesarios para interesarlo en las lecciones y dejarle en el alma impresiones de lo que estudia.

Y lo hizo después de señalar la insuficiencia de los textos importados:

Puede un hombre tener toda la sabiduría de un *Littre* y ser, sin embargo, del todo inepto para enseñar a leer y para escribir un libro elemental. La experiencia me confirma en esta verdad; y la observación me ha hecho ver, por otra parte, que los libros elementales que nos vienen de fuera, escritos con un objeto puramente mercantil, son, con raras excepciones, obra de gentes que, hallándose hambreadas en París o Nueva York, ofrecen sus servicios a los libreros que en aquellas ciudades comercian con los países Hispano-americanos, para escribir cualquier tratado, para traducir cualquier libro, por cualquier precio, aunque no conozcan á fondo del todo ninguna de las lenguas con que tienen que habérselas.

Luego, el señor Arnulfo Guarín, de la Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos se refirió a las condiciones técnicas que la impresión de la obra demanda:

A juzgar por lo que usted nos dice en su carta citada sobre el modo como debe imprimirse, decimos á usted, —que creemos imposible su impresión en el país, no tanto por lo que debe imprimirse en tipo manuscrito, cuanto por los grabados cromo-litografiados que usted desea lleve cada lección, representativos de objetos referentes á cada una de aquellas. Esta sola circunstancia hace de todo punto imposible su impresión en cualquiera de las tipografías de Bogotá; y hacer traer de Europa ó de los Estados Unidos los elementos necesarios para dar á estampa su obra, es hacer un gasto equivalente á los de transporte a Colombia y á los de impresión, aproximadamente, en uno de aquellos lugares, cosa que debe tenerse en cuenta para que

el precio de su obra quede al alcance de todas las clases sociales.

Para la época en la que escribía el maestro, la imagen se había convertido en la puerta de entrada –portada– de los impresos modernos; además de en las tradicionales aucas y pliegos sueltos, la imagen estaba en los periódicos y revistas ilustradas, en los catálogos y las papelerías comerciales, en los directorios y manuales en los que tampoco estuvo para adornar sino para explicar, identificar y comprobar como veremos. La cartilla de Baquero se anunció en los periódicos: en 1896 *La campana* publicó un anuncio ilustrado con un grabado con la firma Greñas, que mostraba a una niña sentada junto a un niño más pequeño mientras ella sostiene en la mano un libro rectangular, abierto, que ambos miran; el texto informaba que era la *Cartilla Objetiva para Enseñar a Leer y a Escribir* de Cesar Baquero, que había ganado medallas y diplomas, que la acogían los institutores y *todas* las madres de familia, pese a que para la época el porcentaje de mujeres analfabetas en el país era extremadamente alto; y agregaba que estaba en venta en todas las librerías de Bogotá y el resto de departamentos a la vez que solicitaba agentes activos en todo el país. Dos años más tarde, en *El autonomista*, otro grabado que ocupó la página completa, y mostraba nuevamente a una mujer, ahora adulta, enseñándole un libro abierto a dos niños; a su lado una niña también sostenía y miraba un pequeño libro ilustrado. Se trataba del anuncio de la duodécima edición de 50.000 ejemplares.

Esta cartilla fue entre las que insistieron en la pedagogía por y con imágenes. Otra fue la *Enseñanza moderna*, publicada en 1897²¹ y que nos permite rastrear la cercanía entre quienes produjeron los periódicos y estas primeras cartillas para leer y escribir, ambos destinados a públicos minoritarios. Escrita por Aurelio Martín Cabrera e ilustrada por el Sr. Peregrino Ribera, dibujante y grabador según lo anunciaba en la portada, el autor advertía:

El buen maestro [...] procurará hacer la clase de lectura lo más amena posible combinándola con la objetiva, con el dibujo, con el canto, y además les presentará monitos y objetos, para que ellos en su lenguaje natural y sencillo, desarrollen y expliquen sus ideas, teniendo cuidado de dirigir y educar con estos ejercicios la vista, el pulso, la voz

21 Su autor fue Aurelio Martín Cabrera. (Cabrera, 1897)

etc., corrigiendo el lenguaje y las falsas ó erróneas ideas que tengan acerca de los objetos.

Y agregaba:

Si se quiere todavía más variación, podrá el maestro referirse al grabado ó pintura que tenga de presente, y preguntará á los niños: ¿qué ven? ¿qué representa el grabado? ¿de qué partes consta? Si es animado ó inanimado, ¿para qué sirve? ¿dónde se halla?, etc.

Después se cerciorará si han comprendido la explicación, preguntando el ejercicio ó cuestionario, cuidando de que haya orden en la clase y haciendo que los niños se expresen en un lenguaje claro, natural y sencillo, y de esta manera se convencerá si los niños han ó nó comprendido.

Y si los periódicos les regalaban láminas e imágenes a sus lectores, en la escuela según sugería el autor las imágenes servían de premio:

Antes de salir a jugar debemos aprender más que lo que aprendieron los niños cuyos retratos están en esa laminita; pues según nos dijo el Maestro, ellos solo las conocían y las combinaban. Salieron á jugar sin aprender lo siguiente: Se llaman vocales...

Las laminitas sirvieron en la escuela para premiar y castigar, al igual que en los periódicos que por ese entonces empezaron a publicar las imágenes de ladrones y estafadores como la de Julián Padilla que anunció el Promotor en 1884 y a quien señalaron de ser ratero de profesión. El Peregrino Rivera, dibujante y grabador de la cartilla de Enseñanza Moderna, también lo fue de periódicos; y fue alumno de Greñas, el grabador que firmo los anuncios de la cartilla Baquero a los que nos referimos. En palabras de la investigadora Beatriz González: ²²

Cuando Rivera Arce comenzaba a surgir como artista, Greñas era la figura más importante de la caricatura política. El Zancudo, El Barbero, El Loco, El Demócrata, El Mago son los más destacados periódicos entre la veintena que fundó. [...] Como la mayoría de los grabadores que surgían de la Escuela de Bellas Artes, Rivera Arce se dedicó en un comienzo a otro tipo de grabado: las ilustraciones de periódicos y revistas. Inició su trabajo

22 (González, 2000)

en Colombia ilustrada, en el mismo año de su fundación (1889-1892); ésta fue la publicación que sucedió en estilo orientación al Papel Periódico Ilustrado (1881-1888).

Y si Greñas fue el fundador de muchos periódicos, Peregrino Rivera ilustró al mismo tiempo periódicos, revistas culturales y, como vemos, cartillas para uso de las Escuelas:

A partir de 1894, y durante los años que restaban de la década de 1890, se vinculó a otras publicaciones de carácter cultural y político: el género que trabajó para estas ilustraciones fue el retrato. Para la Revista Gris, de Max Grillo, realizó, en 1894, los retratos de Armando Palacios Valdés y de Diego Fallon. Para El Sol en 1895, hizo la reproducción de la escultura de José Manuel Groot. Para El Guasca, el retrato para el lanzamiento de la candidatura de Rafael Reyes, en 1897. Para El Vigía, en 1898, el de Guillermo Valencia. Para El Bogotá, el de Manuel Antonio Sanclemente, en 1899, con motivo de su elección como presidente de la república. Y ese mismo año, para El Reporter, el retrato de José Rogelio Castillo. También realizó ilustraciones para El Herald, entre 1893 Y 1895, y para El Viajero, en 1897(2).

La correspondencia en el tratamiento visual que de la información se hizo en los periódicos y en las cartillas fue tan amplia que éstas parecieron una extensión escolar de aquellos. Formalmente periódicos y cartillas compartieron un repertorio inicial de imágenes de animales entre los que estuvieron el caballo, el gato, el perro, la vaca y la abeja; imágenes de casas, manos, racimos de uvas, barriles de madera, plumas para escribir, globos aéreos y celestes, copas de cáliz, cristos, iglesias, cañones, embarcaciones; y luego zapatos, camas, coches, relojes, bicicletas, soldados, niños, directores, sastres, abades, madres, criadas, presos, leprosos. Con frecuencia en unos y en otras se usaron soluciones similares para la diagramación integrando los mismos marcos, filetes y otros adornos para ordenar y diferenciar los apartados de información.

A medida que en ambos aumentó la confianza en la eficacia de las imágenes para presentar la información y facilitar su recordación, editores, directores y autores buscaron nuevas técnicas de reproducción visual como la litografía y cromolitografía que pedía Cesar Baquero. Al finalizar el siglo XIX la exactitud y la nitidez visual se buscaban con una técnica o con otra, tanto en los periódicos como en las cartillas como lo anuncia el pe-

riódico *El movimiento* en 1894: “Grabados. Hemos visto varias de las muestras de los grabados que ilustrarán la nueva edición de geografía del Sr. Ángel María Díaz, preciosos por la nitidez del trabajo y la exactitud de las copias. Casi se confunden con una buena fotografía”.

Estas primeras generaciones de escolares del último tercio del siglo XIX, educadas mirando láminas e interrogándolas, y que aprendieron a asociar las letras, las palabras y las frases con imágenes fijas en materiales impresos, fueron las de los primeros adultos consumidores de fotografías impresas a través de las técnicas del fotograbado al iniciar el siglo XX. Para ellos los periódicos incorporaron los modernos juegos visuales en forma de jeroglíficos y rifas y los anunciantes ofrecieron cientos de láminas coleccionables en álbumes y rompecabezas impresos. Unos y otros no solo coincidieron en los mismos tratamientos formales sino en la valoración de los mismos edificios, inventos, personas, fauna y flora. Muchos de estos niños que tuvieron acceso a las cartillas y a las modernas instituciones educativas insipientes en la época para la mayoría de las niñas y los niños colombianos, no sólo se habituaron a reconocer los edificios y personajes célebres a través de la forma de las colecciones impresas ofrecidas en álbumes y mosaicos sino que fueron ellos mismos protagonistas de éstos. Entra tanto la imagen de la escuela y la fábrica con grandes ventanales y coronadas con la bandera, aparecieron en la cartilla escolar y en los anuncios impresos de los periódicos.

6.4. Obligados a la Imagen: sobre las fotografías de los hombres condenados a la pena de muerte legal en Colombia

Coincidiendo con la idea publicada en 1870 por el periódico *La Palestra de Mompo*, según la cual “Poblar las escuelas es despoblar las cárceles”, en el último tercio del siglo XIX los periódicos publicaron remitidos, inserciones, artículos y debates sobre la conveniencia de la escuela gratuita y obligatoria que asociaban la escolaridad el progreso y el analfabetismo con la criminalidad. Las imprentas además de producir periódicos y cartillas publicaron numerosos manuales y libros sobre crímenes y criminalística.²³ Los beneficios de la escolarización se plantearon además de para prevenir y redimir a los posibles

23 (Martinez, 1895)

criminales, para educar a los funcionarios del Estado; éstos estaban llamados a combatir el crimen con métodos modernos que incluían los procedimientos fotográficos y las más veloces técnicas de impresión. En 1912 se publicó *La escuela del funcionario*, manual que el prologuista elogiaba porque:

La necesidad de una Escuela para educar é ilustrar los funcionarios de instrucción viene comprobándose de muchos años atrás en Antioquia, donde la criminalidad es relativamente mayor que en los otros Departamentos de la República como se estableció hace años con la comparación de los respectivos datos estadísticos.

En su opinión la obra respondía a la necesidad de entrenar a los funcionarios en las técnicas científicas para combatir los modernos crímenes y explicaba la necesidad de que el país contara con funcionarios dotados del talento, la ilustración y la perspicacia que caracterizaba a los detectives franceses al estilo de Le Cock, Goron, Gaboriau y a los ingleses del tipo Sherlock Holmes.²⁴

Además de los acostumbrados asesinatos e infanticidios, entre los crímenes que enumeró el prologuista para demostrar la conveniencia de los innovadores métodos, incluyó las falsificaciones de moneda y de papel moneda e insistió en que comprobar esos delitos resultaba sencillo si se aplicaban los métodos modernos:

¿Se trata de una falsificación de billete?

El cuerpo del delito es muy fácil de comprobar; pues basta la comparación de la litografía, porque la impresión es idéntica; y en nuestro país sólo se han perseguido falsificaciones vulgares con facsímiles hechos en madera de box, los mejores, ó de simple palo de naranjo, falsificaciones esta últimas que cayeron bajo el dominio de los vivanderos, y no lesionaron en nada el comercio serio de Medellín y Bogotá. Sin embargo, las planchas gravadas con las cuales se fabricaron los billetes del Banco Nacional, cuando éste Instituto entró en todo su auge y poderío, -planchas hechas en acero por la respetabilísima empresa denominada "American Bank Note & Co", [...] fueron encontradas tales planchas más de diez años después en el

24 Marie François Goron fue un policía francés bastante célebre en la prensa a finales del siglo XIX y Émile Jean-Marie Gautier fue un periodista.

Consulado Colombiano de Nueva York y no se explica el motivo por el cual estuviesen allí.²⁵

Luego el autor autor José E. Restrepo,²⁶ explicaba que las tradicionales pruebas judiciales del Derecho Romano debían responder las 7 preguntas sobre quién, dónde, con qué medios, porqué, de qué modo y cuándo. Parte de la novedad de su libro era que para responderlas incluía los métodos fotográficos que explicó en detalle. Así por ejemplo, para establecer el quién, recomendaba una biografía completa que incluyera una fotografía material del acusado; para responder el dónde:

3. – Dónde? Se refiere al lugar del acontecimiento, detalle importantísimo que es preciso conocer, y evidenciar suficientemente con las ilustraciones necesarias, datos seguros, planos, fotografías, vistas, etc., para posesionar mejor así á los jueces de la materia justiciable, con la mayor fidelidad sobre cómo se hallaban las cosas en el momento del suceso.

Por ello:

El funcionario debe llevar á los autos toda ilustración como planos, fotografías, vistas de parajes, etc., en casos especiales.

[...] La filiación del sindicado, bien detallada, en cada proceso, y antes del auto de prisión, conviene, lo mismo que una fotografía de su persona en los delitos de alta trascendencia, pues en caso de fuga se facilitará así la captura.

En el caso de las muertes violentas “Sería conveniente tomar una fotografía del difunto, donde fuere posible, para facilitar el conocimiento.” El mismo autor había escrito en 1900 *La acción preventiva de la policía y la investigación criminal*²⁷; libro al que se refiere el investigador Jaime Alberto Gómez Espinosa²⁸ en ordenar el orden, y del que señala que la adquisición del Gabinete Antropométrico de la policía como parte de la estrategia. En la *Acción preventiva de la policía* el autor reiteraba que:

Los viejos métodos de identificación, basados casi

25 (Restrepo, 1912). Prólogo XXIX:29.

26 Obra citada, P: 43 y 48.

27 (Restrepo, 1900)

28 (Gómez, 2012)

exclusivamente en la memoria de los agentes, están mandados a recoger, para dar campo a la identificación científica por medio del burtillonaje. La antropometría, como su nombre lo indica (antros, hombre y metrón, medida) es una parte de la Antropología criminal que se ocupa de la medida del hombre para establecer por medio de ella un seguro método de identificación.

La publicación de nuevos libros dedicados a la criminalística fueron tan acogidos por los periódicos como la compra de los gabinetes antropométricos; los periódicos aumentaron a la vez la publicación de noticias sobre crímenes que convirtieron en célebres e ilustraron con fotografías impresas en fotograbado. Estos crímenes fueron la ocasión para hacer homenajes a la policía y mostrar su acción eficaz a la vez que la inversión en máquinas y aparatos. También las guías y los directorios comerciales sobre las ciudades, en auge en esos momentos y que se usaron para ofrecer una imagen de progreso urbano frente al comercio internacional, exaltaron la adquisición de gabinetes antropométricos como es el caso de la Guía ilustrada de la ciudad de Medellín:

Esta interesante mejora reciente introducida en la Oficina de Investigación Criminal, será instalada próximamente en una galería especial dedicada a la filiación científica de los delincuentes. Los aparatos del Gabinete fueron pedidos a Paris por conducto del Sr. Maurice Badian, y se componen de: una máquina fotográfica de primera calidad, y una caja surtida de todos los compases y demás instrumentos de la Antropometría, según el método del ilustre criminólogo A. Bertillón. La Oficina de investigación funciona también en Medellín como cosa nueva y está a cargo del Sr. José V. Restrepo, persona que se ha distinguido siempre por su filiación y entusiasmo por la Criminología.

La guía incluía 7 casas de servicios fotográficos en el listado final del directorio de servicios profesionales disponibles en la ciudad. Años más tarde, La guía azul de Colombia, y parte de las guías azules de las distintas ciudades del mundo, también se refería a los gabinetes antropométricos en el apartado dedicado a explicar cómo estaba la organización de la policía:

La de Policía Judicial.—En cinco Secciones, así: Sección 1a, Prefectura de Policía ; Sección 2a, Investigación Criminal ; Sección 3a, Inspección de Permanencia;

Sección 4a, Capturas, Citaciones; y Sección 5a, Servicio Antropométrico y Fotográfico.

La ciudad de Bogotá tiene trescientas cincuenta y cinco Manzanas, que exigen doscientos noventa y cuatro puestos de vigilancia, para los cuales se necesitan ochocientos ochenta y dos agentes.

Ahora bien, para rastrear el ambiente visual del momento en que se adquirieron los gabinetes antropométricos en Bogotá y Medellín y notar la acogida del fotograbado entendido como un instrumento visual útil para prevenir las estafas y las falsificaciones, crímenes corrientes de la época que preocupaban simultáneamente a la policía, los abogados, médicos y otros autores especializados, vamos a considerar algunas informaciones publicadas en los primeros años de *El Gráfico*, impreso que algunos consideran heredero del *Papel Periódico Ilustrado*. *El Gráfico* comenzó el 24 de julio de 1910 para celebrar el centenario de la independencia de España; los directores eligieron la fecha siguiendo la costumbre de fundar periódicos para conmemorar las efemérides oficiales.²⁹ Algunas de las informaciones que publicó en los primeros 20 números son convenientes para nuestra argumentación.

En el número uno *El Gráfico* ofreció:

Señores fotógrafos y aficionados:

En la administración de “*El Gráfico*”, calle 14, No. 136, Talleres de A. Cortés M & Co, se compran instantáneas de los espectáculos de las fiestas del Centenario, para su publicación en el periódico. Pueden ser negativos ó bien copias impresas, no importa el tamaño.

Debajo apareció la publicidad de *El Gráfico*, ilustrada con el grabado de un niño repartidor que voceaba el periódico; para la

29 Esta publicación y el *Papel periódico ilustrado* fueron convertidas por las investigadoras e investigadores colombianos en títulos de referencia de la historia del periodismo colombiano; a ambas se les reconoce un valor particular en el tratamiento de la información visual. *El Gráfico* es considerado “pionero del periodismo moderno en Colombia” y pese a ello las imágenes que allí circularon han sido escasamente estudiadas. Los diarios gráficos estuvieron presentes en varios países simultáneamente a comienzos del siglo XX, de modo similar a como las ilustraciones lo estuvieron en las últimas décadas del siglo XIX. El primer director de *El Gráfico* fue Alberto Sánchez y los editores fueron los hermanos Abrahán y Abdías Cortés. El último número circuló en 1941.

época la venta en quioscos y números sueltos se había sumado a la de abonados y suscriptores y el niño repartidor y voceador simultáneamente fue la figura emblemática de varias publicaciones.³⁰

En el número 4, apareció una fotografía en primera plana del fotógrafo Lino Lara S., el mismo que hizo las fotografías de los fusilados para el presidente Rafael Reyes y al que volveremos para revisar la actuación de los fotógrafos y sus vínculos con la policía. El fotograbado se publicó en primera página y mostraba la inauguración de la estatua de Caldas, el sabio al que el Papel Periódico Ilustrado homenajeó junto a Bolívar en 1882.

En el número 6, El Gráfico publicó:

Nuestros concursos.

Con el fin de allegar material selecto para las ilustraciones de “El Gráfico”, y al mismo tiempo con el de estimular en lo posible á los aficionados en el arte de la fotografía, abrimos un concurso de la manera siguiente: El tema que se debe presentar son cuatro vistas de sitios pintorescos de Bogotá, tomadas de la manera más artística posible, y correctamente impresas en papel mate. Los lugares fotografiados deben ser distintos de los que se han publicado en otros periódicos de la ciudad.

La dirección de El Gráfico nombrará dos personas competentes que califiquen los grupos de fotografías presentadas. El concurso quedará cerrado el veinte de Septiembre próximo; el premio para el fotógrafo vencedor consistirá en un surtido de materiales fotográficos, y las vistas preferidas por los publicadores serán publicadas. Cada concurrente debe enviarnos sus fotografías bajo cubierta, y en otra cubierta cerrada su nombre y sus señas.

Además de invitar a los lectores aficionados a que enviaran sus propias fotografías incluyó una noticia sobre un niño voceador de periódicos ilustrada con una fotografía del acusado del homicidio. En esta ocasión del voceador que simbólicamente se usó para anunciar la publicación y acercarla a las personas de la calle y a los niños bogotanos trabajadores, fue el objeto de la noticia. Junto al fotograbado del niño Roberto Maldonado que apuñaló a su compañero se aclaró:

A nuestro buen amigo D. Pantaleón Gaitán, dueño de la Fotografía Moderna, hicimos el encargo del retrato que

30 Julio 24 de 1910, Bogotá, N. 1. Serie 1.

publica esta página. En menos de una hora nos entregó correctamente impresas dos copias. Admiramos la rapidez y agradecemos la amabilidad.

En el número 32, se anunció la libertad del voceador.

Los niños estuvieron en las páginas de la publicación de otras maneras. La publicación aprovechó ampliamente los concursos como estrategia de acercamiento al público y además de invitarle a tomar fotografías de eventos o lugares, ahora le invitaba a retratar a los niños que, según prometían, podrían ingresar a las galerías visuales de El Gráfico. Así en el número 8 se anunció la apertura del concurso y en el 10 se les entregó un cupón a los lectores para que presentándolo en la Fotografía Moderna, mandaran retratar sus niños. El niño más hermoso sería el vencedor y su foto se publicaría en las siguientes ediciones con las de otros niños recomendados por el jurado.

En el número se 9 incluyó el relato sobre un fotógrafo espiritista, esta vez ilustrado con un montaje en fotograbado, alusivo a un fotógrafo que aprisionó la imagen de un falsificador de cheques con la advertencia de que “si no quiere ser retratado no se meta a persona notable”. En el número 20 se publicaron dos fotograbados con los cheques con los que se pagó la empresa de tranvías para la ciudad de Bogotá; las falsificaciones reaparecieron en el número 27 en la sección titulada “Actualidad ilustrada. La última falsificación” acompañada con una fotografía de “Billetes falsos y planchas que se encontraron en el saco de viaje del señor Adolfo Gonzáles B.” Se especificó:

Nuestro corresponsal fotográfico que presenció algunos de los incidentes relativos a la detención de los culpables, y a la búsqueda del cuerpo del delito, ha tomado especialmente para este periódico la fotografía con que acompañamos a la presente noticia.

En el número 19 se habían publicado montajes cómicos mixtos de dibujo y fotografía y en el número 22 un reportaje en dos páginas, titulado “Actualidad gráfica. La banda de ladrones.” El reportaje fue ilustrado con 6 fotografías de los criminales montadas al estilo mosaico y con un breve pie de foto en cada caso. En otro lugar se incluyó el retrato del “El general Lubín Bonilla, jefe de policía que ha desplegado grande actividad para conseguir la captura de los ladrones y el rescate de las joyas, y objetos robados por la famosa cuadrilla”. El reportaje empezó con un extenso reconocimiento a la policía y a su bien cumplido deber. La puesta en página de los integrantes de la banda deja ver la

moderna relación palabra e imagen en la que un breve texto, redactado como una suma de datos breves, anclaba la imagen: José Isidro Moreno, Natural de la Palma, 24 años de edad, conocido visitante de las casas de juego; Tomás Amaya, natural de Bogotá, fue empleado de la lotería La Cascada, Timador; Luis Zambrano, natural de Bogotá, 25 años de edad. Jugador y comisionista. Fue empleado de la Cascada y despedido por estafa de la Lotería; Eduardo Cifuentes. Natural de Bogotá. 35 años de edad. Zapatero y jugador; Fernando Sánchez Lozano. Natural de Bogotá, de 38 años de edad, jefe de la cuadrilla de ladrones, en cuyo poder se encontraron las joyas que aparecen en la primera de nuestras ilustraciones; Jorge Lozano García, natural de Bogotá, de 30 años de edad, pintor, ratero. La única fotografía que no es de personas muestra “Alhajas, colección de ganzúas, llaves y armas encontradas en el baúl de Fernando Sánchez Lozano.”

En El Gráfico abundaron las secciones de actualidad gráfica –ya no de novedades– y de noticias mundiales ilustradas con fotograbados. Se incluyeron los créditos de los fotógrafos y numerosos anuncios comerciales ilustrados con fotografía y ya no solo dibujados. Al finalizar el primer número los editoriales afirman que esta es la publicación ilustrada más barata del mundo.

En este contexto de modernización de la policía y adquisición de tecnologías fotográficas ocurrió el tratamiento informativo y el despliegue visual que se hizo del atentado al presidente Rafael Reyes al que nos referimos en el capítulo 4 y que nos permite comprender la vinculación de los fotógrafos con la policía y el aparato estatal en el momento. Fue la época en que aumentó el uso de las escenas preparadas y las reconstrucciones fotográficas destinadas a visualizar las escenas del crimen y los criminales de acuerdo con las versiones oficiales; también fue la época en las que abundantes grupos de niñas y niños empobrecidos, mujeres y hombres obreros, presos o enfermos fueron obligados a posar ante la cámara de los fotógrafos para documentar las excursiones presidenciales y demás informes oficiales, o para corroborar y legitimar la eficacia de las buenas actuaciones del gobierno, los empresarios y los propietarios quienes construían nuevos edificios, dotados de nuevas maquinarias, que se mostraban como escenarios de progreso y modernidad en los que las condiciones visuales parecían siempre dignas. En el caso del atentado conocido como El atentado del diez de febrero al presidente Reyes tenemos:

El Nuevo Tiempo publicó el 16 de febrero de 1906 la fotografía de uno de los responsables del atentado con el comenta-

rio “basta mirar la facha de Gonzáles para comprender que no es posible que un hombre de semejante catadura proceda por sí mismo a cometer un delito como el que envuelve el atentado del 10.” Estaban en la búsqueda de otros implicados. La misma foto se utilizará el 3 de marzo para informar que Gonzáles estaba en la comandancia herido en una pierna; en esa misma entrega se destacó la habilidad científica de la policía para dar con los malhechores y criminales y se reconoció ampliamente la actuación del general Pedraza. El lunes 5 de marzo, un día antes del fusilamiento, se publicaron 4 fotos montadas en una página al estilo mosaico con el titular: “Autores del criminal atentado del 10 de febrero contra la vida del excemo sr. General Reyes y de la Sra. Reyes de Valenzuela, condenados a pasar por las armas en el mismo sitio en el que se cometió el delito”.

Y se agregó la siguiente nota:

Los retratos que publicamos hoy fueron tomados por el señor Rafael Durán, á quien El Nuevo Tiempo se complace en recomendar como hábil fotógrafo. Los fotograbados fueron hechos por el señor Pedro Carlos Manrique como *tour de forcé* en pocas horas. Trabajó con la actividad de los artistas del Herald de New York.

El martes 6 de marzo se publicó el mismo montaje de las 4 fotos con el título “Los fusilados de hoy”. Debajo una extensa noticia titulada Conclusión de un reportaje, está dedicada a la labor de los reporteros y los grabadores para obtener la información con la prontitud que se requiere. El reportero destaca la dedicación del grabador:

Cuando llegué a la casa del señor Manrique encontré la entrada herméticamente cerrada; llamé varias veces, todo inútil; él había prometido encerrarse y no atender a nadie hasta que terminara su trabajo, el cual llevó a cabo con una celeridad y maestría, que seguramente pocos artistas de su talla las habían tenido en tratándose de esta clase de trabajos. ¡Bravo señor Manrique, los adelantos del fotograbado en Bogotá, se deben a usted exclusivamente!

Por su parte El Correo Nacional también publicó el 14 de febrero de 1906 una sección titulada Notas de un repórter; en la narración el periodista inicia la búsqueda de la información a las 10 a.m., dato que destaca, y el periódico está ofreciendo los retratos a las 2 p.m. En el relato la cercanía entre el reportero y la policía es total, ésta la primera y única fuente de información para el periodista. El reportero cuenta que luego de encontrarse

con el capitán se dirigen a donde Lara, el fotógrafo del Correo Nacional. Y continúa describiendo la toma fotográfica de las primeras escenas simuladas:

Montamos en un coche, el capitán, Lara –provisto de una máquina fotográfica– y yo. Vamos a tomar una vista del lugar donde ocurrió el atentado. [...] De acuerdo con Lara, hicimos situar al Capitán en el lugar que éste indicaba donde se apostó el asesino; a la izquierda de la carretera casi al frente de la puerta de la venta. [...]

Un pelotón de policías al mando del alférez Joaquín Chíary estaba allí de plantones. Los hicimos situar ante el portal. Detuvimos dos carros de yunta, á dos caballeros de á caballo y á una partida de bueyes. Luego Lara sacó otra vista en la cual está solamente el Capitán en el mismo sitio que el anterior. El alférez Chíary se mostró muy deferente para conmigo.

Y finaliza el reportaje:

A la mayor brevedad El Correo Nacional obsequiará a sus lectores con sendos retratos del Capitán Pomar y del cochero Vargas, las vistas tomadas hoy, una del coche tal y como se encuentra actualmente.

Dos días después El Correo Nacional publica el mismo retrato de Roberto González que había publicado El Nuevo Tiempo y el día 20 las vistas prometidas; el día 21 se publica el retrato de Faustino Pomar a quien califican de héroe silencioso y se comunica su ascenso en la policía; el 24 se publica el retrato de otro de los malhechores y se ofrece recompensa; el 5 de marzo, un día antes del fusilamiento, el periódico monta una página con los mismos retratos individuales de los 4 sentenciados y a su lado el título Sentencia con el texto de la orden. En la misma página se publican las “Notas de un repórter. Captura de los asesinos. Todos los detalles.” En esta oportunidad en el relato no fue el reportero el que buscó a la policía sino ella quien lo buscó para informarle que los asesinos habían sido capturados. Luego de aludir a otros detalles el periodista aclara:

Eran las 8 y 40 de la mañana cuando en la Plaza de Bolívar dí alcance al señor general Pedraza, quien con Lara, el fotógrafo de El Correo Nacional, iba hacia el Palacio (presidencial). Tomé un coche y esperé. Al cabo de media hora el Sr. General Pedraza montó con Lara y conmigo. Llegamos a la comandancia del Distrito Capital. Al subir la escalera saludó a Juan Ortiz. Está muy

demacrado. Como siempre, viste de negro. Lara pidió una sábana para poner como fondo a sus fotografías. El señor General Sarriá ordenó a un Oficial, sacara primero para ser retratado, a Juan Ortíz. Bajó este en medio de una escolta al patio donde Lara había dispuesto convenientemente su máquina. No quise presenciar las escenas de los retratos.

El día del fusilamiento en la sección de Notas de nuestros repórters,³¹ luego de describir el orden en que se dispusieron los criminales para el fusilamiento y antes del apartado dedicado al llamado Ajusticiamiento, el periodista explica que “varios fotógrafos aprontaban sus máquinas. Vimos entre otros a Lara –el nuestro–, Luis M. Gaviria y Arturo Esperón.

Aunque la presencia de los fotógrafos en las últimas ejecuciones legales está ampliamente documentada a través de los escritos que hicieron los periodistas en la época y, además, en la literatura, la imagen que se ha construido de ellos en las biografías y las historias posteriores enfatiza su lugar como pioneros o fundadores del reportaje gráfico o exalta su obra personal sin reparar críticamente en la totalidad de su obra y actuaciones ni en las condiciones que les permitieron estar presente en esos hechos y lugares como los que hemos tratado; tampoco hay preocupación por precisar cuál fue el uso que ellos mismos o las personas e instituciones que les encargaron los registros hicieron de esas imágenes. La ausencia es común tanto en las historias del periodismo como de la fotografía, en las que usualmente la referencia a la imagen se limita a establecer la autoría del fotógrafo y dar alguna información sobre el evento que fotografió. Cerraré con otro breve ejemplo:

En 1902 fue fusilado el señor Jesús María Tamayo. Sobre el hecho y sobre el fusilado encontramos las siguientes referencias. Una, que el periodista Henrique Gaviria Isaza publicó el relato de su fusilamiento en el periódico en el Semanario del Comercio de Medellín, el 18 de septiembre de 1902. Allí se refiere a que:

Pasado todo esto y mientras los fotógrafos señores Manuel Botero y Benjamín Calle plantaban sus máquinas delante de aquellos despojos sangrientos, pude ver los estragos de las balas en el cuerpo del infeliz Tamayo.

31 El nombre varía de “Notas de un repórter” a “Notas de nuestros repórters” en El correo nacional, marzo 6 de 1906, s.n.

A su vez, Miguel Escobar Calle incluyó a los fotógrafos en los Apuntes para una cronología de la fotografía en Antioquia en 2001 para señalar esas fotografías como el posible origen del reportaje gráfico:

1902. Septiembre 13. En el puente de Guayaquil es fusilado Jesús María Tamayo, condenado a pena de muerte por envenenar a su mujer. Los fotógrafos Benjamín de la Calle y Pablo E Restrepo registran en el fusilamiento. Las fotos se venden en el Taller Resbot (de Manuel Botero E.) y en el de Benjamín de la Calle. Dichas fotos pueden catalogarse como el primer reportaje gráfico realizado en Medellín.

En otra versión el ajusticiamiento se incluyó para caracterizar al periódico a quien se le atribuyó el mérito de publicar esta noticia según lo anota la investigadora María Cristina Arango en su obra, *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960*. En el apartado dedicado a El comercio leemos:

En la edición del 13 de septiembre de 1902 publicó la crónica sobre el justiciamiento, fusilado, de Jesús María Tamayo, primer ajusticiado en la ciudad, escrita por Henrique Gaviria I. El periódico se publicó hasta el número 119, fechado el 17 de octubre de 1903.³²

Tanto el relato escrito por el periodista Henrique Gaviria Isaza así como el relato anónimo del 10 de febrero en el que se ofrece la versión oficial del atentado al presidente, se han incluido en un libro titulado *La pasión de contar: el periodismo narrativo en Colombia*, cuyo autor Juan José Hoyos incluyó varios relatos de este tipo, para exaltar su calidad narrativa. En todos ellos se mantiene una única versión, que solo el historiador colombiano Renán Vega ha puesto en juego en su artículo *La aplicación ilegal de la pena de muerte en Colombia*, en el que se refiere a estos relatos en otro contexto interpretativo y de otra manera:

[...] lo que se dice Pena y de Muerte, ha sido una constante de la historia colombiana, hasta el punto de que podría decirse, sin exagerar, que los colombianos que hemos nacido durante los últimos 70 años pertenecemos a una interminable generación, la de la Pena de Muerte.

32 (Arango, 2006)

Y ofrece una cronología que inicia refiriéndose a los relatos que hemos estado tratando para situar los antecedentes. Esta es la versión alternativa que el autor ofrece:

1. 1910: Se decreta la abolición legal de la pena de muerte

La pena de muerte legal ha existido en el territorio de lo que hoy se llama Colombia en diversos momentos de la historia, desde la época colonial. Su primera abolición se produjo en 1851, en medio de las llamadas Reformas de Medio Siglo, bajo el gobierno de José Hilario López. Volvió a ser implantada por la Regeneración Conservadora, en la Constitución de 1886, para delitos como el parricidio, la traición a la patria, el asesinato, la piratería, el asalto en cuadrilla de malhechores y el provocar incendios, pero se prohibió taxativamente para delitos políticos.

Durante la *dictadura* de Rafael Reyes (1904-1909) se presentaron las últimas ejecuciones legales en Colombia, es decir, amparadas en la propia Constitución. Los penúltimos *connacionales* en ser llevados al patíbulo fueron los cuatro autores materiales del fallido atentado de Barro Colorado (carrera 7 con calle 45, en Bogotá) contra el Presidente de la República, lo que aconteció el 10 de febrero de 1906. Juan Ortiz, Carlos Roberto González, Fernando Aguilar y Marco Arturo Salgar fueron juzgados y condenados por organizar un *ataque en cuadrilla de malhechores* y luego ejecutados en el mismo lugar donde habían atentado contra Reyes.

Y el último colombiano sometido a la pena de muerte legal fue el abogado *negro* Manuel Saturio Valencia, el 7 de mayo de 1907, cuando un grupo de fusileros le disparó directo al corazón. El delito por el que se le condenó fue su responsabilidad, nunca probada, en unos *leves* incendios en la ciudad de Quibdó, pero la verdadera razón estaba en que había tenido relaciones sexuales, de las que resultó un hijo, con una dama blanca. La familia de esa mujer juró vengarse y aprovechó la ocasión de un incendio que se presentó en Quibdó el primero de mayo de 1907, para inculpar a Valencia. El joven abogado fue juzgado y condenado en forma por demás acelerada, ya que entre el momento del incendio y la ejecución pública sólo transcurrieron 6 días. ¡Un raro ejemplo de celeridad en la justicia colombiana, cuando ésta se aplica a pobres o a negros! ¡Con sobrada razón se dice que la justicia es para los de ruana!.

He puesto en cursiva palabras que indican la diferencia en el enfoque porque el lenguaje que usa no repite el lenguaje de la época, sino que toma distancia de él. Omite el *excelentísimo* como un adjetivo que precede al nombre del presidente; cambia *connacionales* por *malhechores* y *criminales* refiriéndose a los ajusticiados; y precisa el delito por el que se les juzgo, *ataque de cuadrilla de malhechores*, enfatizando en la prohibición que la constitución hacía del delito y no centrándose en la persona contra la que se cometió.

7. CONCLUSIONES

7.1. Conclusiones resultado de la investigación

7.1.1. La confianza visual y el protagonismo de las instituciones

Tal y como he mostrado fueron las instituciones las que confiaron a la imagen visual aquellas informaciones que durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX consideraron importantes y les urgieron para ejecutar las relaciones de poder que ejercían. Un ejemplo de ello fue la iniciativa de proteger la propiedad privada y la legitimidad de los productos a través de las modernas patentes y de las marcas registradas en el comercio internacional. Otro, fue el asegurar el seguimiento visual periódico de las grandes obras de ingeniería como la del canal interoceánico en Panamá. Por ello, lejos de considerar que la presencia de las imágenes en los periódicos respondió al ansia de lo que en la historia de la comunicación del siglo XX se acostumbró a llamar “las masas”, o a la iniciativa vanidosa de unos

pocos individuos de ciertas élites, la presencia de la imagen en el periodismo de la época debe explicarse como consecuencia de la organización de los mercados y de los Estados internacionales de los que las ciencias criminológicas y los departamentos de policía formaron parte. Como lo develaron los autores de la literatura que revisamos, el interés por el registro minucioso de la información estuvo en la vida escolar, familiar y estatal simultáneamente y confió en la visualidad a la vez que en la sonoridad.

Esos proyectos compartidos internacionalmente son los que explican la proliferación de imágenes dentro y fuera de los periódicos y la coincidencia formal y temática dentro y fuera de ellos.

7.1.2. Periodicidad y visualidad: producción y reproducción de imágenes

Dentro del modo de producción industrial que caracterizó la sociedad del siglo XIX organizada en red, las cualidades de periodicidad y visualidad fueron de la mano. Así por ejemplo las galerías de notabilidades o las de hombres célebres dan cuenta del esfuerzo del pensamiento decimonónico por fijar la atención y lograr la recordación de unos sujetos acudiendo a la repetición visual y periódica. Ello explica que las galerías en su doble modalidad espacial (construidas en una misma página) y temporal (acumuladas en el tiempo de una entrega a la siguiente), existiesen simultáneamente en periódicos, libros escolares, colecciones de láminas, papel moneda o estampillas.

Para producir las imágenes adecuadas a esa estética de la repetición que permitió ver lo mismo una y otra vez hubo que producir imágenes bajo las mismas condiciones industriales con las que se produjeron las demás mercancías, esto es con procedimientos mediados por las máquinas y la reproducción mecánica de las piezas que posibilitaban obtener varias unidades del mismo producto en breves unidades de tiempo como sucedió con los procedimientos litográficos y fotográficos. Esos procedimientos reunieron en sí mismos las distintas manipulaciones requeridas para trasladar las imágenes de un soporte a otro que permitían responder al interés de usar las mismas imágenes en distintos productos simultáneamente.

El periódico fue un dispositivo central para vehiculizar esa visualidad y en esa medida también lo fue para la creación y formación de una cultura de la fotográfica.

7.1.3. La imagen fotográfica como aplicación (en el sentido gráfico que se le concede al término) y su relación con las memorias oficiales institucionales

Los periódicos usaron las imágenes para conmemorar y recordar los calendarios oficiales que cada vez más se impusieron a públicos amplios al ser divulgados por ellos. Y fueron los mismos periódicos los que actualizaron esos calendarios con sus respectivos protagonistas al conmemorarles a través de las celebraciones nacionales, internacionales y locales. De este modo las conmemoraciones y las autoconmemoraciones, como las que revisamos en el Papel Periódico Ilustrado o El Gráfico, fueron la ocasión para reproducir las imágenes ya vistas a través de las palabras y de la copia de las viejas imágenes mediante nuevos procedimientos. Esa pervivencia del mundo visible mantiene y legitima no sólo las imágenes sino, también, los modos en que éstas fueron vistas y juzgadas en la época en las que se produjeron como sucedió con la puesta en escena del atentado al presidente Rafael Reyes a través de fotografías.

El seguimiento que realizamos en los archivos y centros de documentación muestra que la reutilización de las imágenes y de las versiones históricas y periodísticas continúa en las actuales políticas de migración de las imágenes impresas a los formatos digitales. Una recomendación de la investigación es la de tener en cuenta la insuficiencia de los criterios meramente tecnológicos al decidir sobre la digitalización de las imágenes y su conservación. Más aun cuando las imágenes suelen vincularse por su propio carácter visual a la memoria y su almacenamiento. Así, por ejemplo, el mundo visual que los periódicos propusieron y promovieron en el siglo XIX fue el mismo que se visibilizó en el centenario de las independencias latinoamericanas celebrado en las primeras décadas del siglo XX y en el segundo centenario celebrado en el siglo XXI; en ambos se usaron las mismas imágenes originales tratadas como una aplicación, en el sentido gráfico del término, que viajó del siglo XIX al XXI sin evaluaciones críticas.

7.2. Conclusiones para replantear el enfoque teórico y metodológico de las investigaciones en el campo de la historia de la imagen fotográfica y de la historia del periodismo

7.2.1. La fotografía referida al campo más amplio de las visualidades

El interés de los periódicos por producir y divulgar imágenes fotográficas pocas veces fue un interés prioritariamente visual

o estético. Los propietarios y editores encargaron, publicaron y ofrecieron imágenes como parte de proyectos políticos, económicos y simbólicos amplios que se develan más fácilmente cuando abandonamos la intención de referir las imágenes fotográficas así mismas y las inscribimos en la visualidad de una época que como la del siglo XIX estuvo interesada en las recreaciones, simulaciones y demostraciones visuales como estrategia pedagógica y cognitiva. Por ello más que estudiar una técnica en particular, corriendo el riesgo de explicarla por los desarrollos tecnológicos, a lo que nos incita la prueba documental es a referir una imagen en particular al campo visual amplio del que ella formó y continúa formando parte.

El capítulo N. 4 que dedicamos a estudiar la literatura sobre fotografía nos ofreció posibilidades metodológicas para acercarnos a la visualidad de una época: al no reducir la fotografía a la búsqueda de fotos, los textos se convirtieron en una fuente rica en información sobre las imágenes mismas y el valor que se les atribuyó en las ciencias, la moral o la política. Buenos ejemplos fueron los del aparato Caselli en *Un drama a través del atlántico* o *El portal del fotógrafo*. En ambos, además, estuvo presente la relación entre la imagen y la afectividad o la sensibilidad amorosa de la época.

7.2.2. El uso de estrategias visuales de investigación y la reconsideración de los criterios de exhaustividad, pertinencia y delimitación espacio-temporal

El uso de imágenes y de estrategias visuales resultó altamente útil para entender el contexto mundial y el funcionamiento de las redes comerciales y políticas del que las imágenes formaron parte. Así, por ejemplo, fue el análisis visual de las viñetas con las que se llenaron las páginas de los periódicos en el siglo XIX el que nos permitió la distinción entre las viñetas genéricas y las no genéricas en los anuncios comerciales y reconocer el valor de la legitimidad como un asunto netamente visual. Este hallazgo a su vez generó otros que confirmamos viendo nuevas imágenes.

Ahora bien, recorrer la información visual desde dentro y con estrategias visuales conlleva reco a y delimitación espacio-temporal que acostumbramos usar en la investigación académica. Fueron los recorridos supranacionales y transdisciplinarios en los distintos archivos los que me permitieron descubrir las imágenes latinoamericanas y centroamericanas impresas en Alemania para los juegos de habilitaciones del tabaco; hacerlo fue útil para precisar el alcance de esas imágenes localizadas

en archivos extranjeros cuando se anunciaron en los periódicos colombianos. En el trabajo visual, la exhaustividad, la pertinencia y los criterios delimitación espacio-temporal cobraron sentidos diferentes a los que tuvieron cuando trabajé con los textos. Con ellos, gracias a los hábitos logo céntricos de clasificación de los archivos y bibliotecas, así como a las tecnologías desarrolladas, fue más sencillo orientarse con el auxilio de las palabras claves, los índices y resúmenes. Las imágenes en cambio deben consultarse una a una directamente.

Esta posible inconveniencia así como la de la naturaleza imprecisa de la información visual tienen sus ventajas porque nos ofrecen la posibilidad de vagar más libremente por los archivos como recomendó hacerlo Robert Darnton en la Gran matanza de gatos, vagar para buscar más que datos los rasgos de la sensibilidad de una época. Una sensibilidad que para nada es individual o personal y tiene que ver a partes iguales con lo que no se mostró y lo que sí, pero también con aquello que se mostró a la fuerza como sucedió con las fotografías de los hombres que obligados a mirar un fusilamiento dejaron el gesto de su negación ante la cámara fotográfica: pues cuando aparentemente estuvieron obligados a mirar decidieron cubrir su cabeza con el sombrero, ocultarlo y no dar la cara en un gesto tan contundente como el de los ojos excesivamente expuestos que miran desde los rostros de las notabilidades y otros personajes célebres.

REFERENCIAS GENERALES Y HEMEROGRAFÍA

Estudios Generales

- A.A.V.V. 1996. *La prensa ilustrada en España. Las ilustraciones 1850-1920*. Montpellier: Université Paul Valéry.
- Alavoine-Muller, Soizic. 2003. "Un globe terrestre pour l'Exposition universelle de 1900. L'utopie géographique d'Élisée Reclus", En *L'Espace géographique*. V. 32:156-170.
- Amar, Pierre Jean. 2000. *El fotoperiodismo*. Buenos Aires: La Marca.
- Amende, Coral. 2001. *The Crossword Obsession: The History and Lore of the World's Most Popular Pastime*. USA: Penguin Group.
- Anderson, Patricia. 1991. *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture, 1790-1860*. Gloucestershire: Clarendon Press.
- Anonymus. 1891. La photographie de la parole. Mouvements de la bouche pour prononcer la phrase: Je vous aime. En *L'Illustration*. N. 2543 Collectif.

- [En línea], visto el 31 de Julio de 2011.
<http://livre.fnac.com/mp18728629/La-photographie-de-la-parole-mouvement-de-la-bouche-pour-prononcer-la-phrase-je-vous-aime>
- Ansón, Antonio. 2000. *Novelas como álbumes*. Murcia: Mestizo.
- Armstrong, Carol. 1998. *Scenes in a Library, reading de photograph in the book*. Cambridge: M.I.T. Press.
- Barros, Bernardo G. 1916. *La caricatura contemporánea: el arte humorístico*. V.1, 2. Madrid: América.
- Bauret, Gabriel. 2005. *El fotoperiodismo*. Buenos Aires: La marca.
- Blanchard, Pascal. 2002. *Zoos humains. De la Vénus hottentote aux reality shows*. París: La Découverte.
- 2011. Exhibitions. *L'invention du sauvage Arles: Actes Sud et Paris: Musée du quai Branly, Catalogue d'exposition*.
- Blaufuks, Daniel. 2008. *The Archive. An album of texts*. Lisboa: Vera Cortês Agência de Arte.
- Beaudoin, Richard y Kania, Andrew. 2012. A Musical Photograph? En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. V. 70. N 1: 115–127.
 Doi: 10.1111/j.1540-6245.2011.01503.x
- Benson, Richard. 2008. *Printed Picture*. Nueva York: MoMA Publications
- Bozal, Valeriano. 1969. *La ilustración gráfica del XIX*. España. Madrid: Alberto Corazón.
- Brown, Henry Emmett, y Bird, Joy. 1931. *Motion Pictures and Lantern Slides for Elementary Visual Education*. Nueva York: Bureau of publications of Teachers college, Columbia University.
- Buck-Morss, Susan. 1995. *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor.
- 2009. *Hegel, Haiti, and Universal History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- 2009. Estudios visuales e imaginación global. *En Antípoda*. N9: 19-46.
- Calvera, Anna. (Introducción). 2012. *William Morris*. Escritos sobre arte, diseño y política. Montevideo: Editorial doble J.
- Català, Josep Maria. 2008. *La forma de lo real*. Barcelona: Editorial UOC.
- 2006. *La imagen compleja*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Chartier, Roger. 1991. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- 1993. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- Cavallo. 1998. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.

- Chertoff, Nina y Kahn, Susan. 2006. *Celebrating board games*. Nueva York: Sterling Publishing Co., Inc.
- Craig, Barbara L. and Heather MacNeil. 2011. Records Making, Office Machines, and Workers in Historical Contexts: Five Photographs of Offices in the British Civil Service c. 1919 and 1947. En *Journal of the Society of Archivists* V. 32. N. 2: 205–220
- Crary, Jonathan. 2008. *Suspensiones de la Percepción, atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal.
- (2008) *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Cuénod, Caroline. 2008. “Une signalétique accusatoire: Les pratiques d’identification judiciaire au XVIIIe siècle”. En *Crime, History & Societies*, V. 12: 5-31
- Darnton, Robert. 1994. *La gran matanza de gatos y otros episodios*. España: Fondo de Cultura Económica de España, S.L.
- Darwin, Charles. 1872. *The expression of the emotions in man and animals*. Londres: Jhon Murray, Albermarle Sreet.
- Davis, Angela. 2004. *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal.
- De Giry, Annick y Merlin Christophe. 2012. *Les grandes routes. De la route de la soie à la route du thé*. Album. París: Editions du Seuil.
- Debat, Michelle. 2003. *La Photographie et le livre*. París: Trans Photographic Press Editions.
- Dickens, Charlie. 1854. *Hard times. For these times*. Londres: Bradbury and Evans.
- Edwards, Elizabeth and Hart, Janice. (Eds.) 2004. *Photographs objects histories: On the materiality of images*. Nueva York: Routledge.
- Eisenstein, Elizabeth. 1994 [1983] *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*. Madrid: Akal.
- Elliot, John H. 2000. *El Viejo mundo y el Nuevo: 1492- 1650*. Madrid: Alianza.
- 2007. *Empires of the Atlantic World, Britain and Spain in America 1492-1830*. North Yorkshire: Yale University Press.
- Fernández, Horacio. 2000. *Fotografía pública 1919-1939*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Figueras i Artigas, Josep M. 2003. *Història contemporània de Catalunya*. Barcelona: Editorial UOC.
- Flint, Kate. 2000. *The Victorians and the visual imagination*. Cambridge: University Press.
- 2008. *The Transatlantic Indian 1776-1930*. Princeton University Press.
- 2001. *The Woman Reader 1837-1914*. Oxford: Clarendon Press.
- Flusser, Vilem. 2002. *Filosofía del diseño*. Madrid: Síntesis.

- Fontanella, Lee y Santos María de los, 1994. *Fotógrafos en la Sevilla del Siglo XIX*. Sevilla: Fundación Focus
- Ford L.C., James. 1969. *Magazines for millions. The story of specialized publications*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Fowler Jr., Nathaniel C. 1889. *About advertising and printing*. Boston: L. Barta & Co., Publishers.
- Francés, José. 1921. *El mundo ríe*. Madrid: Renacimiento.
- Friedberg, Arthur L. et al. 2001. *Paper money of the United States: A complete illustrated guide with valuations*. 16th editions. USA: Coin & Currency Institute.
- Fuchs, Eduard. (1996) *Historia ilustrada de la moral sexual*. V. 1, 2, 3. Madrid: Alianza.
- Galton, Francis. 1855. *The Art of travel; or shifts and contrivances available in wild countries*. Londres: Jhon Murray.
[En línea], visto el 24 de Marzo de 2012.
<http://galton.org/books/art-of-travel/galton-1856-art-travel-2nd.pdf>
- 1878. *Composite portraits made by combining those of many different persons into a single figure*. Londres: Harrison and Sons.
- 1881. *Composite portraits*. The Photographic Journal. Junio 24, 1881.
- 1881. *Composite portraits*. The Photographic News. Julio 8, 1881.
- 1887. *Composite portraits*. Journal of the Anthropological Institute 8:132-144.
- 1888. *Composite portraits*. Scientific American Supplement. V. xxv N. 650. Nueva York, Junio 16.
- 1879. *Combined Portraits, and the Combination of Sense Impressions Generally*. Read before the Society, November 18th, 1879.
Abstract.
[En línea], visto el 26 de Febrero de 2012.
<http://galton.org/essays/1870-1879/galton-1879-bgham-sense-impressions.pdf>
- 1874. *Proposal to Apply for Anthropological Statics from Schools*. The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. V. 3.
- 1879. *Generic images*. Londres: William Clowes and Sons. The Nineteenth Century. Julio.
- 1882. *Photographic chronicles from childhood to age*. Fortnightly Review, V. 31.
- 1883. *Medical family registers*. Fortnightly Review, V. 34, Agosto.
- 1884. *Life History Album*. Tables and charts for recording the development of body and mind from childhood upwards, with introductory remarks. Londres: Macmillan and Co. Limited.

- 1886. *Exhibition of composite photographs of skulls by Francis Galton*. Journal of the Anthropological Institute, V. 15.
- 1900. *Analytical photography*. Photographic Journal 25.
- 1900. *Analytical portraiture*. Letter. Nature 62.
- 1906. *Request for prints of photographic portraits*. Letter. Nature 73.
- Gately, Lain. 2003. *La diva nicotina. Historia del tabaco*. Traducción de Isabel de Miquel. Barcelona: Ediciones B., S.A. para el sello Javier Vergara Editor.
- Gervais, Thierry. 2010. Witness to War: The Uses of photography in the illustrated press, 1855- 1904 .En *Journal of Visual Culture*. N. 9.
- 2005. Photographies de presse ? En *Études photographiques*. N 16 : p. 166-181
[En línea], visto el 27 de agosto 2008.
<http://etudesphotographiques.revues.org/index729.html>
- 2003. D'aprèsphotographie. En *Études photographiques*. N. 13. s.p.
[En línea], visto el 11 septiembre 2008.
<http://etudesphotographiques.revues.org/index347.html>
- Giedion, Sigfried. 1978[1948]. *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Ginzburg, Carlo.1993. *El juez y el historiador*. Barcelona: Muchnik.
- 2000. *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Barcelona: Península.
- Gros, Jean-Baptiste-Louis. 1856. *Lettre sur la télégraphie électrique*. París: Typographie de Ch. Lahure.
- Gross, Hans. 1906. *Criminal investigation. A practical handbook for magistrates, police officers, and lawyers*. Madras: Krishnamachari.
[En línea], visto el 23 de Marzo de 2012.
<https://archive.org/details/criminalinvestigoogrosuoft>
- Gruzinski, Serge. 1991. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México Español Siglo XVI-XVIII*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- 2000. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.
- 2001. *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a BladeRunner*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Gubern, Román. 1974. *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península.
- (1973) *Literatura de la imagen*. Barcelona: Salvat.
- Höch, Hannah. 2004. *Album* (English and German Edition). Berlin: Hatje Cantz.
- Hockney, David. 1994. *Así lo veo yo*. Madrid: Siruela.
- 2001. *El Conocimiento Secreto*. Barcelona: Destino.
- Huberman, Georges Didi. 2008. *Alfredo Jaar, la política de las imágenes*. Estados Unidos: BPR Publishers.

- 2008. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- Huret, Jules. 1897. *A catastrophe du bazar de la charite*. Paris: F. Juven, Editeur
- Ivins, W.M. 1975. *Imagen impresa y conocimiento*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Jay, Martin. 2007. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Jäger, Jen. 2001. Photography: a means of surveillance?. Judicial photography 1850 to 1900. *En Crime, History & Societies*, V. 5 N. 1
- Kapur, Geeta. et al. 2010. *Where Three Dreams Cross: 150 Years of Photography From India, Pakistan & Bangladesh*. Germany: Steidl.
- Karlekar, Malavika. 2013. *Visual histories: photography in the popular imagination*. Londres: Oxford University Press
- 2005. *Re-visioning the Past: Early Photography in Bengal 1875-1915*. New Delhi: Oxford University Press.
- Klein, Naomi. 1999. *No Logo*. Nueva York: Knopf Canada.
- Krauss, Rosalind. 2002. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Kovel, Ralph and Kovel, Terry. 1998. *The label made me buy it*. Nueva York: Crown Publishers, Inc.
- Larwood, Jacob. 1867. *The history of signboards, from the earliest times to the present day*. Londres: Jhon Camden Hotten, Picadilly.
- Le Goff, Jacques. 1991. *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Le Men, Ségolène. 1984. *Les Abécédaires français illustrés du XIXe siècle*. París: Promodis.
- Lindstrom, Richard. 2000. *They all believe are undiscovered Mary Pickfords. Workers, Photography, and Scientific Management*. *Technology and Culture*, V. 41, N. 4.
- Llorens, Martí. 1999. *Memorias revolucionarias*. Colección Lo Mínimo. España: Mestizo.
- López Álvarez, Juaco (ed.). 2000. *Asturianos en América, 1840-1940. Fotografía y Emigración*. España: FMCE y UP. Muséu d'Asturies.
- López Modéjar, Publio. 1989. *Las Fuentes de la Memoria: fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. España: Lunwerg Editores.
- 1992. *Las fuentes de la Memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1900- 1939*. España: Lunwerg Editores.
- 1997. *Historia de la Fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. España: Lunwerg Editores.

- Lowndes, Filipa. *Photograph of Four Orientalists (Bombay, 1885): Knowledge Production, Religious Identities, and the Negotiation of Invisible Conflicts*. Koninklijke Brill NV, Leiden, 2012
- Lyons, Martin. 2001. "Nuevos lectores del siglo XIX". En *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- Luttembarck, Ceclia. 2011. Retratos do Salvagem: as fotografias zoológicas da segunda metade do século XIX. En *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*.
[En línea], visto el 26 de Agosto de 2012.
http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307751950_ARQUIVO_RetratosdoSelvagem-Anpuh.pdf
- Macdonald, Fiona. 1998. *School Days*. Serie: Yesterday and today. Londres: Franklin Watts.
- Massey, Doreen. 1994. *Space, place and gender*. Cambridge: Polity Press.
- (editora). 1990. [1989]. "Politics and method: contrasting studies in industrial geography". En *New Zealand Geographer*. V. 46. N. 2: 102–103. DOI: 10.1111/j.1745-7939.1990.tb01969.x
- Marvin, Carolyn. 1990. *When Old Technologies Were New: Thinking About Communication in the Late Nineteenth Century*. Nueva York: Oxford University Press.
- Mc Cauley, Anne. 2008. "merely mechanical": on the origins of photographic copyright in france and great Britain". En *Art history*. V.31 N.1: 57-78. Princeton University: Blackwell Publishing. DOI: 10.1111/j.1467-8365.2008.00583.x
- Mc Lean, Ruari. 1969. *Magazine Design*. Londres: Oxford University Press.
- Millington, Roger. 1974. *Crossword puzzles their history and their cult*. Nueva York: Thomas Nelson Inc. Publishers.
- Moreno, Amparo. (1974) *El arquetipo viril protagonista de la historia*. Barcelona: La Sal.
- (1998) *La mirada informativa*. Barcelona: Bosch.
- (1991) *Pensar la historia a ras de piel*. Barcelona: La Tempestad.
- (1992) *Prólogo a la edición española de la Historia de la Comunicación, dirigida por Raymond Williams*. Barcelona: Bosch.
- (1998) *Xarces de Comunicació a Catalunya*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Munir, Kamal A., y Philips Nelson. 2005. *The birth of the kodak moment: Institutional entrepreneurship and the adoption of new technologies*. Cambridge, UK: Judge Business School.
[En línea], visto el 14 de Septiembre de 2013.

- <http://oss.sagepub.com/content/26/11/1665>
- Muntadas, Antoni. 2010. *Allan Sekula habla con Carles Guerra*.
- Naranjo, Juan. 2006. *Fotografía, Antropología y colonialismo, 1845-2006*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Núñez, Sara M. 1997. *Los antecedentes del periódico de masas. Ocasionales, canards y almanaques*. Madrid: Universidad Europea de Madrid CEES.
- Olivier, Marc. 2007. George Eastman 's Modern Stone-Age Family. Snapshot photography and the brownie. *En Technology and Culture*, V. 48 N. 1: 1-19.
- Ott, Jhon. 1958. *My ivory cellar. The story of time-lapse photography*. Chicago: Twentieth Century
- Pessoa, Fernando. 1998. *El libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral.
- Petrucci, Armando. 1999. *Alfabetismo, escritura y sociedad*. Barcelona: Gedisa.
- Prior, Katherine. 2002. *From the indian subcontinent*. Serie: Immigrants. Malassya: Franklin Watts.
- Regener, Susanne. 2003. Criminological museums and the visualition of evil. *En Crime, History & Societies*, V. 7 N. 1. Doi: 10.4000/chs.604
- Renié, Pierre-Lin. 2012. "The Image on the Wall: Prints as Decoration in Nineteenth- Century Interiors". *En Nineteenth-Century Art Worldwide's Digital Humanities and Art History (DHAH) V. 2. N. 2* 2006.
[En línea], visto el 24 de Marzo de 2012.
<http://www.19thc-artworldwide.org/autumno6/156-the-image-on-the-wall-prints-as-decoration-in-nineteenth-century-interiors>
- Riego, Bernardo. 2001. *La construcción social a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- 2015. "La Historia de la fotografía ante un nuevo tiempo cultural: reflexiones para un encuentro interdisciplinar". *En Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10: 9-25.
- Richter, Gerhard. 2006. *Atlas*. Londres : Thames & Hudson.
- Roche, Denis. 1980. *Depots de Savoir et technique*, París: Seuil, Col. Fiction & cie.
- 1978. *Entree des Machines*, París: Flamarion.
- Rochette, A. E. editores. 1870. Reporte anual de la compañía francesa de tabaco. *Manufactura real de La honradez. Habana, España y Portugal*. París: Rochette, A. E
- Roth, Andrew. 2001. *The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Century*. Nueva York: PPP Editions/Roth Horowitz LLC.

- 2004. *The Open Book*. Suecia: Hasselblad Center.
- Rosler, Martha. 2000. *Posiciones en el mundo real*. Barcelona: Actar.
- 2007. *Imágenes públicas: la función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- 2008. *Service: A Trilogy on Colonization*. Nueva York: Half Letter Press.
- Said, Edward. 1993. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sampson, Henry. 1874. *A History of advertising from the Earliest Times*. Londres: Chatto and Windus, Picadilly.
[En línea], visto el 25 de Abril de 2011.
<https://archive.org/details/historyofadvertisioosamp>
- Schimmelman, Janice G. 2002. *American photographic patents. The daguerreotype & wet plate era, 1840-1880*. Nevada City, California: Carl Mautz Publishing, 2002.
- Sekula, Allan. 1981. On the invention of the photographic meaning, *En Photography in print: writings from 1816 to the present; the body and the archive*. Editada por Eicky Goldenberg, Nueva York: Simon y Schuster.
- Shimamura, Arthur P. 2002. *Muybridge in Motion: Travels in Art, Psychology and Neurology*. *History of Photography*, V. 26, N. 4.
[En línea], visto el 16 de Julio de 2011.
<http://www.oocities.org/artsphotos/Muybridge.pdf>
- Shore, Stephen. 2007. *The nature of photographs*. Londres: Phaidon.
- Sontag, Susan. 2003. *Ante el dolor de los demás*. Madrid; Alfaguara.
- 1996. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Stafford, Barbara Maria. 1996. *Artful Science, Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*. Cambridge: M.I.T. Press.
- Standish, David. 2000. *The art of money. The history and design of paper currency from around the world*. San Francisco, California: Chronicle Books LLC.
- Stigneev, Valery. 2002. “El texto en el espacio fotográfico”. En *Poéticas del Espacio*, Steve Yates, compilador. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Tardivon, Jean-Christophe. 1999. *La photographie politique médiatisée: entre actualité et histoire*. Mémoire présenté en vue du D.E.A de Sciences du Lenguage. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Thomson, J. (ed.). 1876. *A History and handbook of photography*. Translated from the french of Gaston Tissandier. Londres: Sampson, Low, Marston, Low & Searle, Crown Buildings, 188 Fleet Street.
- Tissandier, Gaston. 1883. *Popular scientific recreations in natural philosophy, astronomy, geology, chemistry*. Londres: Ward, Lock and Co., Warwick House.

- [En línea], visto el 25 de Marzo de 2012.
<http://archive.org/details/popularscientificfootissrich>
- Tufte, Edward R. 1997. *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*, Cheshire, CT: Graphics Press.
- 1990. *Invisioning Information*. Cheshire, CT: Graphics Press.
- Vilches, Lorenzo. 1984. *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós
- Viollet-Le-Duc Eugène Emmanuel 1885. *Comment on devient un dessinateur*. Edité par J. Hetzel et c.ie (1885?), París (1885)
- W. Duke Sons & Co. 1888. *History of poor boys: Sarah Bernhardt*. Nueva York: Knapp & Company, Lithographers & printers.
- [En línea], visto el 29 de Julio de 2012
http://library.duke.edu/digitalcollections/eea_D0014/
- Warburg, Aby. 2010 [1979]. *Atlas Mnemosine*. Madrid: Akal.
- (2008) *El ritual de la serpiente*. México D.F.: Sexto Piso Editorial
- Warner, Mary Marien. 2002. *Photography. A Cultural History*. Londres: Laurence King Publishing Ltda.
- 2012. *100 ideas que cambiaron la fotografía*. Barcelona: Blume
- Williams, Anne D. 1990. *Jigsaw puzzles. An illustrated and Price guide*. Pensilvania: Wallace Homestead, Chilton Book Company.
- Wouter, Van Acker. 2011. *Internationalist Utopias of Visual Education: “The Graphic and Scenographic Transformation of the Universal Encyclopaedia in the Work of Paul Otlet, Patrick Geddes, and Otto Neurath”*. En *Perspectives on Science* 2011, V. 19, N. 1
- Zinn, Howard. 1999. *La otra historia de los Estados Unidos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Estudios Latinos y Centroamericanos

- Alexander, Abel, Méndez, Patricia, Gutiérrez Ramón. 2001. *Fotografía Latinoamericana*. Buenos Aires: Cedodal
- Alvarado, Margarita y otros. 2000. *Historia de la fotografía en Chile: rescate de huellas en la luz*. Santiago de Chile: Centro Nacional Patrimonio Fotográfico, 2000.
- 1993. “Robert H. Vance: Pioneer of the Daguerreotype in Chile”. En *The Daguerreian Annual*. Cecil, PA: The Daguerreian Society.
- Alexander, Abel. 2011. *Italianos Pioneros de la Fotografía Argentina*. [En línea], visto el 25 de Marzo de 2012.
<http://www.oocities.org/abelalexander/italianos.htm>
- Aguirre, Carlos. 1998. “Crime, race, and morals: the development of criminology in Peru 1890-1930”, *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies*. V. 2, N.2
 [En línea], visto el 17 de Agosto de 2012.
<http://chs.revues.org/968>

- Andrade, Joaquim Marçal Ferreira de. 2004. *Historia da Fotorreportagem no Brasil: A Fotografia na imprensa do Rio de Janeiro*. Río de Janeiro: Elsevier Editora Ltda.
- Jorge Glusberg. 2003. *La Colección del Emperador: fotografía del siglo XIX*. Buenos Aires: MNBA, Museo Nacional de Bellas Artes.
- Araujo de Oliveira, Luis Eduardo. 2011. *A tendencia descritiva nas artes visuais brasileiras: um estudo comparativo entre a pintura, a fotografia e a literatura*. Bolsas no Brasil - Pós-Doutorado. Escola de Comunicações e Artes (ECA). Sao Paulo: Universidade de São Paulo.
- Ares, Fabio Eduardo. 2010. *Expósitos. La Tipografía en Buenos Aires. 1780- 1824*. Buenos Aires: Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico.
- Bedoya, María Helena. 2008. *Exlibris Jijón y Caamaño: universo del lector y prácticas del coleccionismo 1890-1950*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Billeter, Erika. 2007. *Canto a la Realidad. Fotografía Latinoamericana 1860-1993*. Barcelona: Lunwerg.
- Calzadilla, Yadira. 2012. “Por la memoria tabacalera con Orlando Artega” En revista *Opus Habana*, N. 48 [En línea], visto el 25 de Octubre de 2014. <http://www.opushabana.cu/index.php/entrevistas/39-entrevistas-museables/3435-hckdhacdc>
- Campana, Florencia. 2002. *Escritura y periodismo de las mujeres en los albores del siglo XX*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Carreras, Claudi. 2007. *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*. México D.F.: Gustavo Gilli.
- Chiriboga, Lucía. 1992. *Retrato de la Amazonía, Ecuador: 1880-1945*. Quito: Libri Mundi Enrique Grosse-Luemern.
- Corrêa do Lago, Bia y Corrêa do, Pedro. 2005. *Os Fotógrafos do Império: A fotografia brasileira no século XIX*. Río de Janeiro: Capivara.
- Chermont de Miranda, Victorino. 2011. *Saudades de Um Brasil Antigo: a fotografia nos cartões-postais*. Río de Janeiro: Capivara.
- Csillag Pimstein, Ilonka. 2000. *Conservación de fotografía patrimonial*. Santiago de Chile: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico para el Proyecto Cooperativo de Conservación para Bibliotecas y Archivos.
- De azevedo, Paulo Cesar, y Lisovsky Mauricio. 1987. *Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. Sao Paulo: Editora Ex Libris.
- Debroise, Oliver. 2005. *Fuga Mexicana. Un Recorrido por la Fotografía en México*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Ferrez, Marc. et al. 2011. *Marc Ferrez Fotografías de Brasil 1860-1920*.

- Colección Instituto Moreira Salles. Publicación oficial del Museo de Arte Hispanoamericano, Isaac Fernández Blanco. Buenos Aires: Ediciones Larivière.
- FronD, Victor. 1859. *Brazil Pittoresco, Album*. París: Lemercier, Imprimeur Lithographe.
- Kossov, Boris. 2004[1977] *Hercules Florence: El descubrimiento de la fotografía en Brasil*. México, D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- 1978. *Militao Augusto de Azevedo e documentacao fotografica de Sao Paulo (1862-1887); Recuperacao da cena paulistana a traves da fotografia*. Sao Paulo: Fundacao Escola de Sociologia e Politica.
- 1979. *Elementos para o estudo da fotografia no Brasil no seculo XIX*. Sao Paulo: Fundacao Escola de Sociologia e Politica.
- 1980. *A fotografia como fonte histórica*. Sao Paulo: Museo da Indústria, Comércio e tecnologia.
- 2001[1989] *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- 2002[1994] *O olhar europeu: O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX*. Sao Paulo: Edusp
- 2002. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil, 1833-1910*. Sao Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Lewis Morgan, Mario. 2014. “Historia de la fotografía en Panamá” En *revista Canto Rodado*. 9:29-140. Panamá: Patronato Panamá viejo.
- Lugo, Agnes. 1991. *Identidades Imaginadas. Biografía y nacionalidad en el horizonte de la guerra (Cuba 1860-1898)*. San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- 2012. “Material Culture, Slavery, and Governability in Colonial Cuba: The Humorous Lessons of the Cigarette Marquillas”. En *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia*, 21:1, 61-85, DOI: 10.1080/13569325.2012.661367.
- Machado Koutsoukos, Sandra Sofia. 2006. *No estudio do fotografo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do seculo XIX*. Sao Paulo: Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
- 2009. “Amas mercenárias: o discurso dos doutores em medicina e os retratos de amas - Brasil, segunda metade do século XIX”. En *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*. N. 16: 305-324. Río de janeiro: Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz.
- 1994. *A casa e a ‘trastaria’: historia e iconografia de interiores de moradias da cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do seculo XIX*. Universidade Estadual de Campinas: Instituto de Artes

- Ocho, Ana María. 2010. “El reordenamiento de los sentidos y el archivo sonoro” en *Revista Artefilosofía*. N. 11: 85 – 85. Brasil: Universidad Federal de Ouro Preto.
- Ortiz Crespo, Alfonso. 2005. *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*. Quito: Fonsal.
- Pérez Siller, Javier (coordinador). 2010. *México Francia. Memoria de una sensibilidad común Siglos XIX y XX*. México, D.F: Editorial Eón.
- Querejazu, L. Pedro. 2009. Luigi Domenico Gismondi. *Un fotógrafo italiano en La Paz*. La Paz: Artes Gráficas Sagitario
- Schwarcz, Lilia. 1993. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e pensamento racial no Brasil: 1870-1930*. Sao Paulo: Cia. das Letras.
- Velázquez, Marcel. (editor). 2009. *La república de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX*. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Vega, Patricia. 2004. *Con sabor a tertulia: Historia del consumo del café en Costa Rica, 1840-1940*. San José de Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- 1995. *De la imprenta al periódico. Los inicios de la comunicación impresa en Costa Rica 1821-1850*. San José de Costa Rica, Editorial Porvenir.
- Wisnik, José Miguel. 2003. “Cultura pela culatra”, En *Teresa, revista de literatura brasileira*. N. 4-5. Sao Paulo: Universidad de Sao Paulo.

Estudios Colombianos

- Álvarez, Tiberio. 1996. “Memoria fotográfica de la medicina antioqueña” En *IATREI*. V. 9. N. 3: 107. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Arango, María Cristina. 2006. *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960. Del chibalete a la rotativa*. Medellín: EAFIT
- Arango, Silvia. 2012. “Gumersindo Cuéllar y la fotografía de arquitectura”. En *Boletín Cultural y Bibliográfico*. N. 83: 4- 26.
- Arciniegas, Germán, 1992. “Los nombres de Santafé y Bogotá”. En *Credencial Historia* N° 26. Bogotá: Banco de Occidente y Casa Editorial El Tiempo.
- Baquero, César B. 188?. *Cartilla objetiva para enseñar á leer y escribir*. Bogotá: s.n.
- 1888. *Libro para enseñar á leer y a escribir. Segundo curso*. Bogotá: Imprenta de C.E. de M. Rivas & Cía.
- 1889. *Cartilla objetiva para enseñar á leer y escribir. Primer curso*. Bogotá: Imprenta de La Luz.
- 1889. *Guía para la enseñanza de la lectura combinada con la escrita*. Bogotá: Imprenta de La Luz

- Borda, José Joaquín. 1878. *Cuadros de Costumbres y Descripciones Locales de Colombia*. Bogotá: Francisco García Rico.
- Borja, Jaime Humberto. 2010. “Dos siglos de Escritura en la Nueva Granada y Colombia”. En *Catálogos De La Biblioteca Nacional De Colombia*. P: 1. Bogotá: Fondos Especiales.
- 2002. “El discurso visual del cuerpo neogranadino”. En *Desde El Jardín De Freud*. P. 168 – 181. Bogotá: Unilibros, Universidad Nacional de Colombia.
- Cabrera, Aurelio Martín. 1897. *Enseñanza moderna*. Cartilla de lectura y escritura. Bogotá: Tipografía Salesiana.
[En línea], visto el 23 de Marzo de 2012.
<http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/86080/brblaa119417.pdf>
- Cerón, Jaime. et al. 2000. *Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*. Proyecto Pentágono. Ministerio de cultura. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
[En línea], visto el 25 de Marzo de 2012.
<http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=34471>
- Duque, Ellie Anne. 1998. *La música impresa en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1960)*. V.2 y CD. Bogotá: Fvndación de Mvsica, Banco de la República.
- Escobar Calle, Miguel. 2001. *Apuntes para una cronología de la fotografía en Antioquia*. Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Archivos Fotográficos. Memoria Visual de Antioquia y el País.
[En línea], visto el 30 de Junio de 2011.
<http://biblioteca-virtual-antioquia.udea.edu.co/pdf/10/phot-mec-cfa.pdf>
- Hoyos, Juan José. *La pasión de contar*. Bogotá: Editorial Universidad de Antioquia.
- Fajardo, Marta. (1985-1986) “La flora de la real expedición botánica, primera escuela de arte en el Nuevo Reino de Granada”. En *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*. N. 13-14. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Friedmann, Susana. 2004. *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día .1924-1938*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Unilibros.
- Galindo, Aníbal. 1900. *Recuerdos históricos*. Bogotá: Imprenta La Luz.
- García Rico, Francisco. (1973[1886]) “Revista de un álbum”. En *Museo de Cuadros y Costumbres, Variedades y Viajes*, Biblioteca Banco Popular V. 49. Bogotá: Banco Popular.
- Giraldo, Leonel. 1981. “Obando: un paisa que tomo más de un millón de fotos”. En *Revista Dineros* N. 137 Bogotá.
- Gómez, Jaime Alberto. 2012. *Ordenando el orden: la policía en Medellín 1826-1914. Funciones y estructuras*. Tesis de Maestría.

- Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Universidad Nacional de Colombia. Medellín.
- Gordillo, Andrés. 2003. "El Mosaico (1858-1872): nacionalismo, elites y cultura en la segunda mitad del siglo XIX". En *Fronteras de la Historia*. N 8. Bogotá: Instituto colombiano de Antropología e Historia.
- González de Cala, Marina. 1987. "Los precursores de la fotografía en Santander". En *Revista Lámpara*. N. 104.
- González, Beatriz. 2009. *La caricatura en Colombia a partir de la independencia*. Bogotá: Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango.
- y Andermann, Jens (editores). 2006. *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- 2000. "Artistas en tiempos de guerra: los fotógrafos". En *Boletín cultural y bibliográfico*. V. 27. N. 54: 11-22.
- 1991. *Peregrino Rivera Arce*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- 1985. "Yo colecciono, tu coleccionas". En *Revista Lámpara* N. 23. Bogotá: Litografía Arco.
- Hoyos Madrid, Alejandro. (1973[1886]) "La Ventanera". En *Museo de cuadros y costumbres, variedades y viajes*, Biblioteca Banco Popular V. 45. Bogotá: Banco Popular.
- Kastos, Emiro. 1972. *Artículos escogidos*. Bogotá: Banco Popular.
- Londoño, Santiago. 2009. *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia, 1848-1950*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- 1995. *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
1996. "Pioneros de la fotografía en Antioquia". En *Revista Credencial Historia* N. 75. Bogotá: Banco de la República.
- Londoño Vega, María Patricia. (2004) *Religión, Cultura y Sociedad en Colombia: Medellín y Antioquia, 1850-1930*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- 2005. *Aventuras de los viajeros extranjeros por América en tiempos de los tatatatatarabuelos*. Bogotá: Biblioteca Luis Angel Arango: 2005.
- 1997. "Cartillas y manuales de urbanidad y el buen tono, catecismos cívicos prácticos para un amable vivir". En *Credencial Historia*. N. 85: 10 – 14.
- 1990. Las publicaciones periódicas dirigidas a la mujer, 1858-1930. La prensa femenina en América Latina durante el siglo XIX. En *Boletín Cultural y Bibliográfico*. V. 27. N. 23: 1-22 Falta ciudad
- Marceles, Eduardo. 1983. "La fotografía en Colombia: evolución, historia y anécdotas". En *Revista Nueva Frontera*. N. 455. Bogotá.

- Matallana, Juan A. 1895. *Historia metódica y compendiosa del origen, aparición y milagros de las imágenes de Jesús. María y José de la Pena*. Bogotá: Zalamea Hermanos.
- Martínez, Aída. 1995. *La prisión del vestido: aspectos sociales del traje en América*. Bogotá: Planeta.
- Martínez, Miguel, 1895. *La criminalidad en Antioquia*. Medellín: Imprenta El Espectador.
- Mesa, Elkin. 1983. *Melitón Rodríguez fotografía de 1892 hasta 1938*. Bogotá: Centro Colombo Americano.
- Nieto, Mauricio. 2000. *Remedios para el Imperio: historia natural y la apropiación del nuevo mundo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Obregón, Diana. 2000. *Culturas científicas y saberes locales*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Osorio, Zenaida. 2002. *La imagen del periódico*. Tesina para magister, Departamento de Periodismo y Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma de Barcelona.
- 2001. *Personas Ilustradas. La imagen de las personas en la iconografía escolar colombiana*. Bogotá: Colciencias.
- 2009. *Periódicos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- 2006. *Pescadores de imágenes en Bogotá vista a través del álbum familiar*, 39-70. Bogotá: Museo de Bogotá.
- 1994. *Usos periodísticos de la imagen fotográfica en Colombia, en el siglo XIX*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Ortega, Francisco. 2012. *La publicidad ilustrada y el concepto de opinión pública en la Nueva Granada en Fronteras de la historia*. V. 17. N. 1: 15-47. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Otero Muñoz, Gustavo. 1936. *Historia del Periodismo en Colombia*. Bogotá, Mineducación.
- Ortiz, Sergio. 1935. Noticias sobre la imprenta y las publicaciones del sur de Colombia durante el siglo XIX. *En Boletín de estudios históricos*. V. 6. N.2. Pasto: Imprenta del Departamento.
- Paramo, Carlos. 2009. *Lope de Aguirre, o la vorágine de Occidente. Selva, mito y racionalidad*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Paramo, Guillermo. 1989. "La ciencia, un mito necesario". *En La Universidad Nacional de Colombia y la Política Nacional de Ciencia y Tecnología*, 142-145. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- 1986. "Universidad, Ciencia y Poder en el siglo XIX". *En Varios Reflexiones universitarias*, 105-135. Bogotá: Publicaciones Universidad Central.

- (1990, 1993) “La ciencia es un producto cultural”. En *Colombia, Ciencia y Tecnología*. V. 8, N. 4: 5-7. Bogotá
- (1992) “Tiempo europeo, tiempo latinoamericano”. En *Aleph* N. 81: 4-9.
- Pardo Tovar, Andrés. 1959. “Los problemas de la cultura musical en Colombia” En *Revista Musical Chilena*, V.13. N. 64.
- Pedraza, P.A. 1909. República de Colombia, excursiones presidenciales. Apuntes de un diario de viaje. Estados Unidos de America: Norwood, Mass., The Plimpton press (impresores y encuadernadores).
- Renán Silva. 2003. “La servidumbre de las fuentes. Balance y desafío de la historia de Colombia al inicio del siglo XXI. Homenaje A Jaime Jaramillo Uribe”. En *A la sombra de Clío*: Bogotá: Editorial Universidad de los Andes.
- Restrepo, José Alejandro, y otros. 2010. *Entre el olvido y el recuerdo: Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura colombiana*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Restrepo, José. 1912. *La escuela del funcionario*. Medellín: Tipografía de San Antonio.
- 1900. *La acción preventiva de la policía y la investigación criminal*. Medellín: Imprenta del Departamento.
- Restrepo, Olga. 2000. *La sociología del conocimiento científico o de cómo huir de la recepción y salir de la periferia cultura científica y saberes locales*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- 1999. “Genio y figura, retratos de científicos en la *Revista de la academia colombiana de ciencias exactas, físicas y naturales*.”. En *Ciencia y representación: dispositivos en la construcción, la circulación y la validación del conocimiento científico*. P: 147-181 Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Reyes, Ana Catalina. 1987. “La política y la iglesia en Colombia. 1850 - 1950”. En *Revista Sociología Universidad Autónoma Latinoamericana*. Medellín: Lealon.
- 1996. *Aspectos de la Vida Cotidiana en Medellín 1890-1930*. Bogotá: Colcultura.
- Rodríguez, Horacio M. y Rodríguez, Melitón. 2010. *Lecciones sobre fotografía y Cuaderno de caja*. Medellín: Eafit
- Rodríguez, Pablo y Martínez, Aida. 2002. *Placer, dinero y pecado. Historia de la prostitución en Colombia*. Bogotá: Aguilar.
- 2010. *Historia que no cesa: la independencia de Colombia, 1780-1830*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Ruíz, Darío. 1982. “Benjamín de la Calle: un rostro singular”. En *Catálogo de la exposición Benjamín de la Calle. Fotógrafo 1869-1934*. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín.

- 1987. “Del fotógrafo artesano al artista fotógrafo”. En *Revista Arte en Colombia*. N. 35: 70-74.
- Santos, Enrique y Gutiérrez, Eugenio. 1985. *Crónica de la luz, Bogotá 1800-1900*. Bogotá: Empresa de Energía Eléctrica.
- Serrano, Eduardo. 1983. *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá, Colombia: Benjamín Villegas y Asociados.
- Silva, Armando. 1999. *Álbum de familia*. Bogotá: Norma.
- 1978. *La comunicación visual*. Bogotá: Fondo Editorial suramericana
- Solano de las Aguas, Sergio Paolo. 2008. “Imprentas, Tipógrafos y estilos de vida en el Caribe Colombiano. 1850-1930”. En *Revista Palabra*, palabra que obra. N.9: 126-145.
- Sotelo, Miguel Rojas; Herrán, Juan Fernando; Pabón, Consuelo; Cerón, Jaime; Junca, Humberto; Iovino Moscarella, María A.; Gil, Javier y Parias, María Claudia. 2000. *Proyecto Pentágono: Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- Santacruz, Juan Carlos. 1984. “Historia de la fotografía: del daguerrotipo a la gelatina, un acercamiento espiritual a la historia”. En *Revista Diálogos Universitarios*. N: 142. Bogotá.
- Samper, José María. 1946. *Historia de un alma*. Bogotá: Biblioteca Popular de Autores Colombianos.
- Samper, José María. (1973[1886]) “Literatura fósil”. En *Museo de cuadros y costumbres, variedades y viajes*. Biblioteca Banco Popular V. 48. Bogotá: Banco Popular.
- Silva, Ricardo. (1973[1886]) “Artículos de costumbres”. En *Museo de cuadros y costumbres, variedades y viajes*. Biblioteca Banco Popular. V. 45. Bogotá: Banco Popular.
- Taller La Huella. 1983. *Crónica de la fotografía en Colombia: 1841-1948*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Toquica, María Constanza. 2008. *A falta de oro: linaje, crédito y salvación*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia.
- Vergara, José María. (1973[1886]) “El lenguaje de las casas”. En *Museo de Cuadros y Costumbres, Variedades y Viajes*. Biblioteca Banco Popular. V 46. Bogotá: Banco Popular.
- 1868. *Olivos y aceitunos, todos son unos*. Bogotá: Focion Mantilla
- Villamizar, Edmundo Gavassa. 1982. *Fotografía Italiana de Quintilio Gavassa 1878-1958*. Bucaramanga: América.
1882. *Causa célebre contra una cuadrilla de malhechores compuesta de niños desamparados y protegida por mendigos y prostitutas*. Colección: Misceláneas. Bogotá: Imprenta de Borda
1908. *Documentos de la prensa relativos al crimen de la calle de San Miguel*. Colección: Misceláneas. Bogotá: La Prensa

Entrevistas personales

- Alexander, Abel. (Descendiente en quinta generación del alemán Adolfo Alexander (1822-1881), considerado 'pionero' de la fotografía en Argentina; investigador histórico, autor, ftohistoriador y restaurador fotográfico. Preside, desde su creación, la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía), entrevista realizada por Zenaida Osorio, Buenos Aires, 2011.
- Gozálvez, Geraldine. (Bisnieta del fundador de Foto Estudio de Luigi Domenico Gismondi, en La Paz, Bolivia. Actualmente, y continuando la tradición, Geraldine Gozálvez Gismondi se encuentra a cargo del estudio y del patrimonio fotográfico de la familia), entrevista realizada por Zenaida Osorio, La Paz, 2012.
- Kosoy Boris. (Historiador de la fotografía, profesor, fotógrafo, museólogo, arquitecto e investigador ampliamente conocido en América Latina; sus trabajos tempranos pusieron en duda la autoría individual y la cronología oficial de la fotografía que la atribuía a Daguerre en 1839), entrevista realizada por Zenaida Osorio, Sao Paulo, 2012.
- Llorens, Martín. (Licenciado en Bellas Artes, fotógrafo especializado en la documentación de proyectos de Arquitectura e Ingeniería civil. Arquitecto y fotógrafo, miembro fundador de Factoría Heliográfica, especialista en la técnica del colodión húmedo), entrevista realizada por Zenaida Osorio, Barcelona, 2012.
- Mutel, Rebecca. (Licenciada en Bellas Artes, fotógrafa independiente y profesora de fotografía en BAU, Centro universitario de diseño de Barcelona; está realizando su tesis doctoral *La realidad asediada: posicionamientos creativos*. adscrita a la Universitat de Vic), entrevista realizada por Zenaida Osorio, Barcelona, 2012.
- Prelinger, Megan. (Historiadora de la cultura y archivera, cofundadora en 2004, de la Biblioteca Prelinger en San Francisco; autora de *Inside the Machine: Art and Invention in the Electronic Age* y *Another Science Fiction: Advertising the Space Race*), entrevista realizada por Zenaida Osorio, San Francisco, 2011.
- Prelinger, Rick. (Archivero, escritor y cineasta, creador de los Archivos Prelinger, colección de más de 60.000 impresos educativos e industriales, películas de mujeres y hombres aficionados y otros materiales llamados efímeros; profesor asociado de la Universidad de California, en Santa Cruz), entrevista realizada por Zenaida Osorio, San Francisco, 2011.
- Santos, Jomar de Jesús. (Coordinador del acervo de literatura de cordel de la Biblioteca Municipal Belmonte, Sao Paulo; los organizadores del acervo caracterizan esta literatura por la fuerte presencia de la oralidad en el texto y la forma, y por estar

necesariamente impresa), entrevista realizada por Zenaida Osorio, Sao Paulo, 2012.

Tesis

- Gervais, Thierry. 2007. *L'illustration photographique: Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*.
[En línea], visto el 25 de Marzo de 2012.
<http://issuu.com/lhivic/docs/l-illustration-photographique>
- Araujo de Oliveira, Luis Eduardo. 2011. *A tendencia descritiva nas artes visuais brasileiras: um estudo comparativo entre a pintura, a fotografia e a literatura. Bolsas no Brasil*. Tesis Pós-Doutorado, Escola de Comunicações e Artes. (ECA). Universidade de São Paulo.
- Blaschke, Estelle. *La photographie et l'industrialisation des images. Du Fonds Bettmann à l'agence Corbis (1924-2010)*, l'EHESS, París, 2011
- *Photography and the Commodification of Images. From the Bettmann Archive to Corbis (1924-2010)*, thèse de doctorat de l'EHESS, sous la direction d'André Gunthert et Michel Poivert, 2011, 280 p. (11 Mo).
- Gallego Paz, Raquel. 2002. *El léxico técnico de la fotografía en español en el siglo XIX*. Tesis doctoral para la Universitat Rovira I Virgili, Department de Filologies Romàniques. Terragona, España.
[En línea], visto el 26 de Julio de 2011.
<http://hdl.handle.net/10803/8800>
- Gunthert, André. 1999. *La Conquête de l'instantané*. Archéologie de l'imaginaire *photographique en France 1841-1895*. Thèse de doctorat d'histoire de l'art, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1999.
[En línea], visto el 25 de Marzo de 2012.
<http://tel.archives-ouvertes.fr/halshs-00004607/>
- López Cuat, Claudia Graciela. 2005. *Análisis semiótico del mensaje estético de la fotografía artística del guatemalteco Alan Benchoam*. Tesis para Escuela de Ciencias de la Comunicación, Universidad de San Carlos de Guatemala.
[En línea], visto el 24 de Marzo de 2012.
http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/16/16_0249.pdf
- Machado, Sandra Sofia. 2010. [2006]. *Negros no Estúdio do Fotógrafo*. Tesis de doctorado en Multimedia. Sao Paulo: Universidade Estadual de Campinas.
- Molina, Pedro. 2007. *Encontrarse en la historia: fuentes, protagonistas y espacios: metodologías para una historia de la comunicación no-androcéntrica*. Tesis de doctorado en Periodismo y ciencias de la información. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

- Rattes, Cecilia Luttembarck de Oliveira Lima. 2010. *Retratos de outro: as fotografias antropológicas da expedição thayer e da comissão geológica do imperio do Brazil 1865-1877*. Dissertação mestrado. Faculdades de Filosofia e Ciências Humanas /UFMG. Belo Horizonte: Universidades Federal de Minas Gerais.
[En línea], visto el 26 de Agosto de 2012.
http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUOS-8R9MKN/disserta_o_retratos_do_outro_cec_lia_luttembarck.pdf?sequence=1
- Tabares Arboleda, Maribel. 2011. *Melitón Rodríguez en Blanco y Negro*. Tesis para Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia.
[En línea], visto el 25 de Marzo de 2012.
<http://www.rodriguezuribe.co/histories/Melit%F3n%20Rodr%EDguez%20en%20Blanco%20y%20Negro.pdf>
- Thompson, J. Walter. 1901. *The Thompson blue book on advertising*. Nueva York
[En línea], visto el 25 de Marzo de 2012.
http://library.duke.edu/digitalcollections/eea_Q0011/

Videos

- “1er Sorteo Gavassa 120 años.” 2011. 2’ 38”. Subido por Canal de GAVASSA1891 el 29 de Diciembre de 2011.
[En línea], visto el 5 de Mayo de 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=4UXpTOCVNGg>
- “Así era Bucaramanga, fotografías de Quintilio Gavassa.” 1’ 19”. Subido por Oriente Noticias el 16 de Julio de 2013.
[En línea], visto el 5 de Mayo de 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=DRRCqrBmXcQ>
- “André Gunthert, History as Guerilla. Discourse and Pragmatic of the Photographic Archive”. 32’ 42”. Subido por Archeologia Fotografii en 2012.
[En línea], visto el 6 de Mayo de 2014.
<http://vimeo.com/25812577>
- “A escravidao no Brasil em fotos reais ineditas.” 9’ 57”. Subido por buenopolis el 05 de Mayo de 2011.
[En línea], visto el 21 de Septiembre de 2012.
http://www.youtube.com/watch?v=jRZR4H8674&feature=player_embedded
- “Coffee, Culture and Intellectual Property Rights: The Case of Ethiopia.” 45’ 40”. Subido por Library Of Congress el 2 de Junio de 2011.
[En línea], visto el 6 de Mayo de 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=ygkqs2aPxE>

- “Conversation of the World IV. Boaventura and Silvia Rivera Cusicanqui.” 2h 09’44”. Subido por Alice Ces.
[En línea], visto el 6 de Mayo de 2012.
<http://alice.ces.uc.pt/en/index.php/santos-work/conversation-of-the-world-iv-boaventura-de-sousa-santos-and-silvia-rivera-cusicanqui-2/>
- “¿De qué trata su libro? Marcel Velázquez Castro.” 25’55”. Subido por Jorge Moreno Matos el 24 de Junio de 2013.
[En línea], visto el 5 de Mayo de 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=BwpOKJ48oTo>
- “Divine Art, Infernal Machine.” 1h 14’ 18”. Subido por Library Of Congress el 2 de Junio de 2006.
[En línea], visto el 3 de Abril de 2012.
<http://www.youtube.com/watch?v=pjCtnMo5odQ>
- “Edmundo gavassa, entrevista.” 4’11”. Subido por Christopher Chaparro Paez el 3 de Marzo de 2013.
[En línea], visto el 4 de Mayo de 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=a4fnviBcdVE>
- “Entre cantos e chibatas - Lilia Schwarcz - Parte I.” 10’ 11”. Subido por IMS - Instituto Moreira Salles en 2011.
[En línea], visto el 21 de Septiembre de 2012.
<https://vimeo.com/23062771#>
- “Entre cantos e chibatas - Lilia Schwarcz - Parte II.” 13’ 03”. Subido por IMS - Instituto Moreira Salles en 2011.
[En línea], visto el 21 de Septiembre de 2012.
<https://vimeo.com/23061608>
- “Entre cantos e chibatas - Lilia Schwarcz - Parte III.” 16’ 02”. Subido por IMS - Instituto Moreira Salles en 2011.
[En línea], visto el 21 de Septiembre de 2012.
<https://vimeo.com/23061038>
- “Entre cantos e chibatas - Lilia Schwarcz - Parte IV.” 5’ 58”. Subido por IMS - Instituto Moreira Salles en 2011.
[En línea], visto el 21 de Septiembre de 2012.
<https://vimeo.com/23059124>
- “Entrevista Rick Prelinger.” 6’ 24”. Subido por CCCB en Julio de 2012.
[En línea], visto el 18 de Septiembre de 2012.
<https://vimeo.com/46022139>
- “Familia Gavassa.” 4’ 55”. Subido por Pinho Gavassa el 17 de Agosto de 2011.
[En línea], visto el 5 de Mayo de 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=I7sojUkEgsU> familia gavassa
- “Gavassa, Evento día secretaria.” 2011. 1’ 15”. Subido por Canal de Gavassa1891 el 28 de Abril de 2011.

- [En línea], visto el 5 de Mayo de 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=NBZ5lxsstWY>
- “Mundo al Día, 1924-1938.” 25’ 13”. Subido por Alvarordonez el 11 de Noviembre de 2011.
- [En línea], visto el 23 de Abril de 2012.
<http://www.youtube.com/watch?v=w8ipF9bi-lw>
- “Museo Colecciones Patrimoniales UNAB - Quintilio Gavassa.” 4’ 34”. Subido por Canal de La Montana Producciones s.a.s. el 4 de Febrero de 2014.
- [En línea], visto el 5 de Mayo de 2014.
https://www.youtube.com/watch?v=frqpQHGM6_4
- “Navidad Gavassa.” 2011. 2’ 04”. Subido por Canal de Gavassa1891 el 26 de Diciembre de 2011.
- [En línea], visto el 5 de Mayo de 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=g7LjwgPsAE4>
- “Sorteo Gavassa 120 años.” 1’ 27”. Subido por Canal de Gavassa1891 el 24 de Diciembre de 2011.
- [En línea], visto el 5 de Mayo de 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=oBlVwwOX4tM>
- “Taller colodion.” 2011. 4’ 42”. Subido por AtelieRetaguardia el 20 de Mayo de 2011.
- [En línea], visto el 21 de Septiembre de 2012.
https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=323qHdFOV4A#!
- “Torres, Rito Alberto, Del 10 de febrero al 6 de marzo de 1906. Reconstrucción del atentado al presidente General Reyes.” 2011. 6’ 19”. Subido por Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano 9 de Septiembre de 2011.
<http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/239.htm>
- “Vilém Flusser, interview about technical revolution.” 1988. 10’ 31”. Subido por idegeimreo el 13 de Enero de 2011.
- [En línea], visto el 16 de Septiembre de 2012.
<http://www.youtube.com/watch?v=lyfOCAAcoH8&feature=related>
- “Vilém Flusser - Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution.” 24’ 33”. Subido por Klenov Vasiliy el 31 de Mayo de 2011.
- [En línea], visto el 16 de Septiembre de 2012.
<http://www.youtube.com/watch?v=QFTaY2u4NvI&feature=related>

Exposiciones

- Benson, Richard y Galassi Pete. 2008. Curadores. 2008. *The Printed Picture*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Nieto, Mauricio y otros. Curador. 2010. *Ensamblando la nación. Cartografía y política en la historia de Colombia*. Programa Bicentenario. Bogotá: Casa de Moneda.
- Garrido, Margarita. Curadora. 2010. *Palabras que nos cambiaron*. Programa Bicentenario. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango
- Guerra, Carles. Curador. 2010. *Antiperiodismo*. Exposición. Barcelona: La Virreina Centre de la Image.
- González, Beatriz. 2009-2010. Curadora. *La caricatura en Colombia a partir de la independencia*. Programa Bicentenario. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango. Casa Republicana.
- Londoño, Patricia. Curadora. 2005. *América exótica: panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX, obras sobre papel, colecciones de la banca central Colombia, Ecuador, México, Perú y Venezuela*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.
- Londoño, Santiago. Curadores. 2012. *Los niños que fuimos: huellas de la infancia en Colombia*. Bogotá: Banco de la República
- Muñoz, Oscar; Restrepo, José Alejandro; Rojas, Miguel Angel. 2003. *Colombia 2003*. [Curaduría María Lovino, Rofrigo Alonso]. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2003.
- Muñoz, Oscar. 2011. *Protografías*. [José Roca, curador; María Wills, curadora adjunta]. Bogotá: Museo de Arte Banco de la República.
- Serrano, Eduardo. Curador. 1983. *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno
- Deas, Malcom. *Historia de Colombia a través de la fotografía 1842 – 2010*. Bogotá: Casa de Moneda del Banco de la República, Fundación Mafre

Hemerografía

Total de periódicos colombianos revisados, fichados y reproducidos visualmente de acuerdo a los parámetros visuales definidos

Alcance	Eco del Comercio
Ambigú	Eco Literario Ecos y Notas
Anales de la Convención de Rionegro	El 17 de Abril
Anales de la Sociedad de San Vicente de Paúl	El 20 de Julio
Antioquia	El 6 de Agosto
Avanti	El 7 de Marzo
Avisos de Monserrate	El Aficionado
Biblioteca de Señoritas	El Alacrán
Boletín Comercial	El Alba
Boletín de Avisos	El Albor
Boletín de Barranquilla	El Álbum
Boletín de Buenaventura	El Alcance
Boletín del Comercio	El Almanaque de Bogotá
Boletín Industrial	El Alto Magdalena
Boletín Liberal	El Americano
Boletín Liberal	El Amigo del Pueblo
Boletín oficial	El Amor Patrio
Boletín Oficial de Ibagué	El Antejojo
Bolívar	El Antioqueño
Ciclón	El Argos
Colombia Ilustrada	El Ariete
Constitucional de Cartagena	El Artesano
Constitucional de Cundinamarca	El Artista
Constitucional de Popayán	El Aspirante
Constitucional del Cauca	El Astrolabio
Crónica de los Tunantes	El Atlántico
Crónica Mensual	El Aviso, Bogotá
Crónica Municipal	El Aviso, Medellín
Crónica Oficial	El Baile
Diario de Avisos	El Baluarte Nacional
Diario de Bolívar	El Bien
Diario de Cundinamarca	El Bien Público
Diario de las Sesiones del Senado	El Bien Social
Diario Nocturno	El Bogotano
Diario Oficial de Bogotá	El Bogotano Libre
Echos de la Guerre	El Boyacense
Eco de Boyacá	El Cachaco
	El Cartel

El Cartel	El Escolar
El Cascabel	El Escudo
El Catolicismo	El Espectador
El Cauca	El Estuche
El Censor	El Extraordinario
El Centinela	El Faro Comercial
El Chispazo	El Federalista
El Ciclón	El Ferrocarril, Cali
El Ciudadano	El Ferrocarril, Medellín
El Clarín	El Ferrocarril, Tumaco
El Cocuyo	El filántropo
El Colombiano	El Filotémico
El Combate	El Fonógrafo
El Comercio, Barranquilla	El Gato Negro
El Comercio, Medellín	El Globo
El Cometa	El Granadino
El Concurso Nacional	El Herald
El Cóndor	El Hurón
El Conservador	El Imparcial
El Constitucional	El Imperio de los Principios
El Constitucional de Antioquia	El Impulso
El Constitucional de	El Índice
Cundinamarca	El Instituto
El Correo	El Investigador
El Correo de la Costa	El Iris
El Correo de la Razón	El Iris de Boyacá
El Correo de Santander	El Labrador i Artesano
El Correo Nacional	El Liberal
El Cronista	El Liberal de Santander
El Cundinamarqués	El Loco
El Debate	El Maestro de Escuela
El Demócrata	El Mensajero
El Derecho	El Mercurio de Nueva York
El Día	El Misionero
El Diario	El Monitor
El Duende	El Mosaico
El Eco	El Motor
El Eco de la Universidad	El Movimiento
El Eco de los Andes	El Municipal
El Eco de Santander	El Nacional
El Eco del Vara	El Neogranadino
El Eco Liberal	El Norte
El Elector	El Noticioso de ambos mundos

El Núcleo	El Teatral
El Nuevo Mundo	El Telegrama
El Obrero	El Termómetro político de la Costa
El Obrero Liberal	El Tiempo
El Obrero Moderno	El Tío Juan
El Observador	El Tolerante
El Orden	El Trabajo
El Panameño	El Tradicionalista
El Paparote	El Tribuno
El Papel	El Triunfo de los Principios
El Pasatiempo	El Triunfo del 7 de marzo
El Patriota	El Trovador
El Pendón Granadino	El Vapor
El Pensador Granadino	El Vicentropófago
El Pensamiento	El Vigía del Istmo
El Pobre	El Vigilante
El Porvenir	El Volcán
El Progreso	El Zapador
El Promotor	El Zipa
El Público	El Zulia
El Pueblo	Escándalo Eleccionario
El Racionalista	Ferrocarril del Norte
El Radical	Gaceta de Bolívar
El Rayo X	Gaceta de Colombia
El Recopilador Medellínense	Gaceta de Cundinamarca
El Reformador	Gaceta de la Nueva Granada
El Regidor	Gaceta de Santander
El Relator	Gaceta del Cauca
El Repertorio	Gaceta del Estado
El Repertorio Colombiano	Gaceta del Estado de Santa marta
El Repertorio Oficial	Gaceta del Magdalena
El Republicano	Gaceta Judicial
El Salto	Gaceta Oficial
El Samario Noticioso	Gaceta Oficial de Boyacá
El Semanario Comercial	Gaceta Oficial del Cauca
El Semanario Oficial	Gaceta Oficial del Estado de_
El Semanario Popular	Hechos de la Guerre
El Sembrador	Helios
El Siglo	La Alianza
El Símbolo	La América
El Sur	La América Latina
El Taquígrafo del Pueblo o los Principios	

La Armonía	La Nación
La Aurora	La Noche
La Bagatela	La Nueva Era
La Bandera Nacional	La Opinión
La Bandera Negra	La Oposición
La Capital	La Palabra
La Caridad o El Correo de las Aldeas	La Palestra
La Causa del Pueblo	La Patria
La Civilización	La Paz
La Claridad	La Picota
La Crónica	La Pluma
La Crónica Semanal	La Prensa
La Democracia	La Prensa Libre
La Discusión	La Razón
La Empresa	La Reforma
La Escuela Agrícola	La Regeneración de Sabanilla
La Escuela Normal	La Reivindicación
La Escuela Primaria	La Religión
La Esperanza	La República
La Estrella de Panamá	La Restauración
La Estrella del Cauca	La Revolución
La Estrella del Tolima	La Sanción
La Evolución	La Siesta
La Federación	La Situación
La Gaceta Mercantil	La Sociedad
La Hoja	La Tarde
La Hoja Noticiosa	La Tribuna
La Igualdad	La Tribuna Popular
La Ilustración	La Unidad católica
La Independencia	La Unión
La Industria	La Vara de hierro
La Instrucción Primaria	La Velada
La Jeringa	La Verdad
La Juventud	La Voz de la Patria
La Libertad	La Voz del Catolicismo
La Lucha	La Voz del Ecuador
La Luz	La Voz del Liceo
La Luz Masón	La Voz del Pueblo
La Mafia	La voz del Tolima
La Matricaria	Las Arracachas
La Miscelánea de Antioquia	Las Noticias
La Montaña	Las Verdades
La Mutualidad	Libertad i Orden
	Libertad y Trabajo

Los Andes	Plus-café
Los Avisos	Registro Oficial
Los Comentarios	Registro Oficial del Departamento de Gobierno
Los Debates	Repertorio Clásico
Los Decíres	Repertorio Político
Los Ecos del Ruiz	Revista Blanca
Los Hechos	Revista Científica e Industrial
Los Principios	Revista de Colombia
Los Taquígrafos de las Señoras o los Principios	Revista Judicial
Los Tiempos	Revista Oficial
Medellín	Semanario de Avisos
Mercantile Chronicle	Suramericana
Mompos	Thalia
Museo Literario	The Isthmus
Necrología	The Panama Echo
Némesis	The Shipping list
Notas y Letras	Unión Liberal
Noticioso de ambos Mundos	Viajes aerostático del Capitán Chinchilla
Nuestra Bandera	Vida Nueva
Nuestra Opinión	Voz Liberal
Panamá Hecho	
Papel Periódico Ilustrado	



“Teóricamente puedo decir que la fotografía a la que presto atención no es la fotografía de los fotógrafos sino la de todas aquellas y aquellos que no lo son pero que forman parte de ella, a través de la seducción técnica y simbólica, o de la imposición que ejercen quienes los fotografían para humillarles y degradarles sometiendo su imagen a la experiencia pública forzada. Desde el origen de mis preocupaciones por la fotografía, reconozco que hay cientos de miles de personas que nunca quisieron la imagen o las imágenes fotográficas con la que se les identificó en los periódicos o en los registros oficiales generados en su contra. A la vez que hubo otros cientos de miles, que siguieron el mandato de “Si ves algo, di algo”, que pervive hoy en las políticas visuales Estatales de control visual. En el contexto del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX, hubo mujeres y hombres que anhelaron tener su imagen pública en los periódicos, a la vez hubo quienes lo dieron todo por desaparecer de ellos o por no haber aparecido nunca en sus páginas.”