

# caiana

María de los Ángeles Mascioto  
(UNLP - CONICET, Argentina)

Lecturas cruzadas: literatura e imagen en la  
prensa masiva (1933-1934)

## Lecturas cruzadas: literatura e imagen en la prensa masiva (1933-1934)

María de los Ángeles Mascioto  
(UNLP - CONICET, Argentina)

*Es imposible negar que la verdadera revolución en el arte del siglo XX no la llevaron a cabo las vanguardias del modernismo, sino que se dio fuera del ámbito de lo que se reconoce formalmente como 'arte'. Esa revolución fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético.*

Eric Hobsbawm<sup>1</sup>

El análisis de la literatura en el contexto de la prensa masiva ilustrada implica pensar los textos en su estrecha y compleja relación con el lenguaje visual e identificar los distintos actores que intervienen en el proceso de escritura, publicación y recepción: el escritor, el ilustrador (teniendo en cuenta tanto la lectura que este hace del texto como las maniobras que realiza con la ilustración), el diagramador de página y el lector. Desde comienzos del siglo XX, las novedades técnicas de la prensa tales como la compra de nuevas rotativas, combinadas con el desarrollo del mercado de masas, generaron un impacto similar al que Hobsbawm describe en el epígrafe a propósito del cine; y acostumbraron no solo al público lector, sino

también a escritores y editores, a desarrollar una nueva percepción de los textos, eminentemente visual, así como a tener muy presentes los aspectos materiales de la producción. Este artículo propone el análisis de la relación entre literatura e imagen en la prensa masiva, poniendo el foco en la *Revista Multicolor de los Sábados* –suplemento ilustrado de literatura del diario *Crítica*– que circuló entre 1933 y 1934 bajo la codirección de Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat.

*Crítica* implementaba la mejor tecnología de impresión en la *Revista Multicolor*, que se promocionaba como una “publicación moderna” consistente en “8 págs. de Gran Formato Impresas a Todo Color” distribuida de manera gratuita con el periódico, tal como anunciaba el aviso publicitario del día anterior a la salida del primer número. Estos adelantos se inscribieron en novedades técnicas que se venían desarrollando desde fines del siglo XIX, a partir del proceso de modernización de la prensa. En el suplemento de *Crítica* la oferta de imágenes era amplia: portadas ilustradas, publicidades compuestas principalmente por dibujos, guardas ornamentales, ilustraciones de textos e historietas. No existe relato, artículo o miscelánea que no se encuentre acompañado por una ilustración. Algunos de los textos llegaron a contar con hasta seis imágenes, que compartían el espacio impreso con el resto del material escrito y visual de cada número.

Petit de Murat, uno de los directores del suplemento, se refirió a la fascinación que le produjeron los procesos técnicos de impresión, señalando: “Era una fiesta tremenda, una Boda de Camacho de la imprenta, ver [en los talleres de *Crítica*] los enormes tachos de neto colorido, pintando las matrices curvas una y otra vez, mezclando los colores en una pasada.”<sup>2</sup> De la misma manera, Borges recordaba la redacción como un espacio compartido entre escritores, dibujantes e impresores: “Yo estaba en la misma sala en que estaban los dibujantes, y me hice amigo de todos ellos. Y además me gustaba mucho trabajar con los obreros, en el taller, con los linotipistas.”<sup>3</sup> En este sentido, es fundamental recordar, como han señalado Canitrot y Lütz-Sorg,<sup>4</sup> que la inclusión de la imagen en una publicación no es sencillamente un “tapa-agujeros” para paliar

la falta de texto, sino que es en sí misma portadora de sentido<sup>5</sup> y en ningún caso debería ser relegada al rango de mera decoración. La tipografía es un elemento visual fundamental en la composición de la página y, tanto en el suplemento como en el diario tiene una importante presencia a partir del juego entre los cambios de colores, tipos y tamaños de fuente y ornamentaciones de un título a otro.

Para el análisis de la relación entre literatura e imágenes en este suplemento de la prensa masiva es necesario retomar la identificación de relaciones intertextuales e iconotextuales de Ottmar Ette,<sup>6</sup> a las que puede sumarse el de las relaciones que denominamos “intericónicas” (entre imágenes). El concepto de “iconotexto” designa la unión existente entre imágenes (fotográficas o pictóricas) y textos para conformar un artefacto concebido como una unidad dialógica.<sup>7</sup> La idea de dialogismo entre estos dos sistemas semióticos involucra una relación simétrica, sin jerarquía de uno por sobre el otro. Este concepto permite unir ilustración y texto como elementos de un par donde uno puede modificar de manera significativa la percepción del otro. Aquellas imágenes de la *Revista Multicolor de los Sábados* que acompañaban a los cuentos y que no eran viñetas ornamentales, en todos los casos fueron imágenes interpretativas, en la medida en que proponían un modo de leer con mayor o menor acercamiento a la literalidad del texto. La construcción de relaciones dialógicas entre estos dos sistemas semióticos en el contexto de la prensa masiva involucró a múltiples agentes que intervinieron en distintas etapas y niveles de una producción y una interpretación que fueron plurales y colectivas. El análisis de estas relaciones implicando al escritor, el ilustrador, el diagramador y el lector nos permite identificar un trabajo de lecturas cruzadas, copias, robos, intervenciones, recortes, solapamientos y reinterpretaciones entre los distintos sistemas semióticos.

### El escritor

El escritor que publica en la prensa sabe que su texto probablemente será ilustrado por una imagen –en ocasiones, de un tamaño similar e incluso mayor que el propio texto–; sabe, asimismo, que en este espacio lo visual

es omnipresente. Su texto entra en una relación de complementariedad y al mismo tiempo de competencia con la imagen por lo que se muestra, se anticipa o se sugiere al lector.

Aunque no es posible saber con qué frecuencia y en qué medida los escritores que colaboraban en la *Revista Multicolor de los Sábados* establecían contacto con los ilustradores de sus textos, se puede afirmar que estaban afectados de un modo u otro por la proximidad de la imagen, que los llevaba a reorientar su escritura, como ocurrió con la mayoría de los escritores que participaron en la industria cultural en una etapa de auge de lo visual.<sup>8</sup> Es posible preguntarse, entonces, en qué medida la modalidad fuertemente visual de la prensa masiva y, en particular, de la *Revista Multicolor* pudo haber condicionado la producción literaria, y si en los propios textos hay evidencias de escenas o personajes pensados para ser ilustrados. Según Michel Melot era frecuente que los autores incluyeran dentro de su propio relato una escena llamativa o “espectacular”, capaz de inspirar al ilustrador una buena viñeta.<sup>9</sup> La necesidad de suministrar material de trabajo al dibujante explica en muchos casos la creación de personajes pintorescos y la proliferación de descripciones detalladas dentro de la historia narrada.<sup>10</sup>

Esta primera perspectiva en torno al escritor está orientada a identificar elementos narrativos que se podrían haber incluido en el texto con la intención de generar dibujos que el lector vería sin dudas antes de leer (dado el carácter propio de la captación de imágenes), lo que involucraba un doble riesgo: el de develar de antemano algún contenido literario y el de generar decepciones *a posteriori*. ¿Cómo ilustrar, por ejemplo, un cuento de enigma sin que nada de lo que aparecía en la imagen revelara la incógnita principal que llevaba a avanzar la lectura? Entre las imágenes que acompañaban los cuentos policiales de la *Revista Multicolor* se repitió siempre una misma escena clave que aparecía en todos ellos: el descubrimiento del cadáver de la víctima. Los escritores pusieron su empeño en la descripción de las particularidades de esta escena, en los personajes que rodeaban el cadáver y la posición que este adoptaba. Las imágenes mostraban el cuerpo sin vida derrumbado en

el piso, en muchas ocasiones rodeado por espectadores a su alrededor. En varias de ellas se ilustraba también el arma con la que se había producido el asesinato, cuyas particularidades se describían en la narración. Aunque los escritores incluían tanto la escena del hallazgo del cuerpo sin vida como la especificación del arma con la cual se había cometido el asesinato, éstos no se contaban entre los elementos primordiales del relato policial, cuyo interés se encontraba puesto principalmente en los pasos que llevaban a la resolución del crimen. En el juego dialógico entre texto e imagen, los ilustradores aportaban detalles –sangre, juegos de miradas, movimientos de los cuerpos– que en el suplemento del diario complementaban o añadían efectos de sentido a la lectura.

Así, el relato “El impostor inverosímil Tom Castro” de Jorge Luis Borges, publicado en la sección “Historia Universal de la Infamia”, presentaba detalladas descripciones de cada uno de los personajes que aparecerían ilustrados de manera contrapuesta –del lado derecho de la página el oficial Roger Charles Tichborne y a la izquierda, quien se hace pasar por él, Arturo Orton–, organización de imágenes que subrayaba el componente de la dualidad en una historia que narraba el reemplazo de la figura original por una copia. En el párrafo titulado “Las virtudes de la disparidad” de ese mismo cuento se daba la descripción de cada uno de los integrantes de este par, a la que la ilustración respondía casi como un calco:

Tichborne era un esbelto caballero de aire envainado, con los rasgos agudos, la tez morena, el pelo negro y lacio, los ojos vivos y la palabra de una precisión ya molesta; Orton era un palurdo desbordante, de vasto abdomen, rasgos de una infinita vaguedad, cutis que tiraba a pecoso, pelo ensortijado castaño, ojos dormilones y conversación ausente u horrorosa.<sup>11</sup>

Desde una segunda perspectiva puede analizarse el proceso de apropiación que algunos textos hacían de las imágenes. En este caso, la lectura sería inversa y la ilustración, anterior al relato, se volvía fuente y guía para todo el desarrollo narrativo o alguna parte de él. Tal es el caso de “La viuda

Ching”, de Jorge Luis Borges, que aparecía en la sección “Historia Universal de la Infamia”.<sup>12</sup> Todo el material visual que acompañaba este texto –la imagen central que representaba una escena de combate de Ching, así como las dos figuras femeninas que la escoltaban a izquierda y derecha– fue tomado del libro *The History of Piracy* de Phillip Gosse (1932). Las estampas de dos mujeres armadas con pistolas que aparecían junto con el relato, y de rasgos muy disímiles a los de la pirata oriental, eran copias modificadas de grabados de las corsarias inglesas Anne Bonny y Mary Read tomados todos del libro de Gosse. La primera parte del texto de Borges insertaba a la viuda Ching en la “historia universal” de las mujeres piratas, inspirándose en los grabados y agregando información. La escritura del texto se basaba en información proveniente del libro y en la imagen. Esta aportaba rasgos físicos que en el texto original no aparecían. Tal como señala Ariel de la Fuente:

Gosse dice que Anne era “An Irish lass” (“una muchacha irlandesa”), “[a]strapping... girl” (“una chica robusta”) y que era “very fair to look upon” (“de buena figura”), pero Borges la describe como “una irlandesa de senos altos y pelo fogoso” [...], detalles muy precisos que no están en el texto del historiador inglés. Sin embargo, si nos detenemos en el grabado que ilustra la historia de la pirata, entendemos de dónde surge la descripción que hace Borges [...]: allí están los dos atributos. En la ilustración encontramos a la mujer irlandesa con su abundante cabellera que, se puede concluir, es rubia (especialmente si se la compara con otros grabados del libro, como el de Mary Read).<sup>13</sup>

Como los escritores del siglo XIX que solían hacer referencia a distintas imágenes,<sup>14</sup> Borges describía a los lectores del suplemento las piratas que había visto en la ilustración impresa de un libro. La cabellera “fogosa” que el autor imaginaba, y que puede interpretarse como una hipálage de su temperamento apasionado, se replicaba de manera más literal en la coloración del grabado que pasaba a la *Revista Multicolor* con modificaciones. Pueden verse aquí, entonces, dos procesos en dos etapas distintas: uno en

el que una imagen anterior al texto inspiraba parte de su escritura, aspecto difícil de advertir en la lectura en soporte libro de *Historia universal de la infamia* (1935) que no incluyó ilustraciones. Y otro proceso mediante el cual un grabado en blanco y negro era incluido para acompañar al texto después de ser recortado y coloreado en los talleres de *Crítica*: la fogosidad del cabello de la pirata se traducían en las ilustraciones. Las decisiones del autor se encontraban, así, necesariamente ligadas a las del ilustrador y el linotipista.

Por otra parte, la lectura de textos acompañados por imágenes (como el libro *The History of Piracy*), pudo haber inspirado a este y a otros autores sobre el tipo de aspectos en los que poner énfasis en sus propios relatos para dar material al ilustrador, como lo demostraba la descripción que en “El impostor inverosímil Tom Castro” se hacía de los personajes Tichborne y Orton con elementos que contribuían a dar una imagen precisa con rasgos bien definidos.

La écfrasis ha sido, incluso, tematizada en ficciones publicadas en el suplemento. En “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké”,<sup>15</sup> incluido también en la sección “Historia Universal de la Infamia”, se presentaba un narrador que leía signos no lingüísticos: “los tipos de fuentes se multiplican; ya no estarán exclusivamente compuestas de textos sino también de imágenes, jarrones, películas.”<sup>16</sup> La omnipresencia de la imagen en la cultura impresa en general y en el suplemento ilustrado en particular obligaba al escritor a tener presentes, y a veces incluso a anticipar, los modos posibles de relación de los textos con los componentes visuales, lo que supone tanto una competencia como una complementariedad entre lenguajes distintos, algo impensado en otros espacios de publicación.

### El ilustrador

Un segundo rol implicado en estas relaciones dialógicas es el del ilustrador, que manipula el contenido gráfico a partir de la apropiación y la interpretación de textos e imágenes. En la *Revista Multicolor* es posible identificar tres tipos de ilustradores, en primer lugar, los artistas como David Alfaro Siqueiros y

Guillermo Facio Hebequer; en segundo lugar, los profesionales que llevaban años trabajando en la industria cultural, como es el caso de Aristides Rechain y Ricardo Parpagnoli –que habían formado parte del magazine *Caras y Caretas*–, de Pascual Güida –que ya había participado como ilustrador del suplemento literario de *La Prensa*, tras lo cual se incorporó a *Crítica* para desempeñar la misma función–; y Pedro Rojas, jefe de arte que había diseñado el logotipo del diario. En tercer lugar, el ilustrador diagramador, como Andrés Guevara, quien había llegado a Buenos Aires muy poco tiempo antes de la salida de la *Revista Multicolor* y en seguida se incorporó al diario como diseñador de página. Del mismo modo que los escritores, los dibujantes debían realizar y entregar semanalmente un material gráfico que cumpliera con la celeridad que imponía el medio y que se adaptara a distintos géneros requeridos por un suplemento orientado a la fruición. Un mismo dibujante podía tomar material visual ajeno y resemantizarlo otorgándole, no obstante, su propia impronta.

El espacio de la prensa masiva permitía que el trabajo creativo de ilustración se realizara en este contexto a partir de la lectura de los textos literarios y también de otras imágenes. En lo que respecta a la relación con su campo específico, si bien la mayor parte del contenido gráfico apareció firmado, aspecto que constataría el profesionalismo y originalidad frente al problema del plagio,<sup>17</sup> se identifican, sin embargo, procedimientos mediante los cuales los ilustradores se apropiaban, “reescribían” o reinterpretaban imágenes ajenas. En primer lugar, se tomaron imágenes publicadas en otros soportes, que se recontextualizaron sin mencionar las fuentes. En este sentido, un aspecto particular del suplemento, que involucraba tanto a los ilustradores como a los encargados de los talleres de impresión, fue la coloración de imágenes tomadas de libros o del mismo diario, y la asignación de la firma de uno de los dibujantes. En estos casos no solo había una adaptación sino una apropiación con plagio. Esto sucedió con las imágenes de “La viuda Ching” analizadas anteriormente, tomadas de un libro, recortadas, coloreadas y firmadas en el nuevo contexto de publicación por Pascual Güida.



Fig. 1. *Jornada*, 25 de enero de 1932, p. 9, archivo personal.

ocurre con el retrato de Don Segundo Sombra que acompaña la reseña de Borges titulada “Don Segundo Sombra en inglés”. Esta imagen había aparecido previamente junto con las notas tituladas “Charlas de Don Segundo Sombra. Crónicas camperas”, que habían salido diariamente en *Jornada*<sup>18</sup> entre enero y febrero de 1932. El retrato grabado que acompañaba cada una de aquellas entregas se había hecho sobre la base de una fotografía tomada al “gaucho” que, según los cronistas del diario, habría inspirado a Ricardo Güiraldes para la escritura de su novela. Retomar este material visual en el suplemento de 1933 volvía a anclar al público lector en el espacio de lectura de aquellas notas del diario en las que se había realizado un proceso opuesto al de la literatura (la búsqueda de la persona “real” detrás de la vida del personaje ficcional). Al acompañar el anuncio de una traducción al inglés, la imagen remitía no tanto al libro como al reportaje publicado un año atrás en *Jornada* (Figs. 1 y 2).

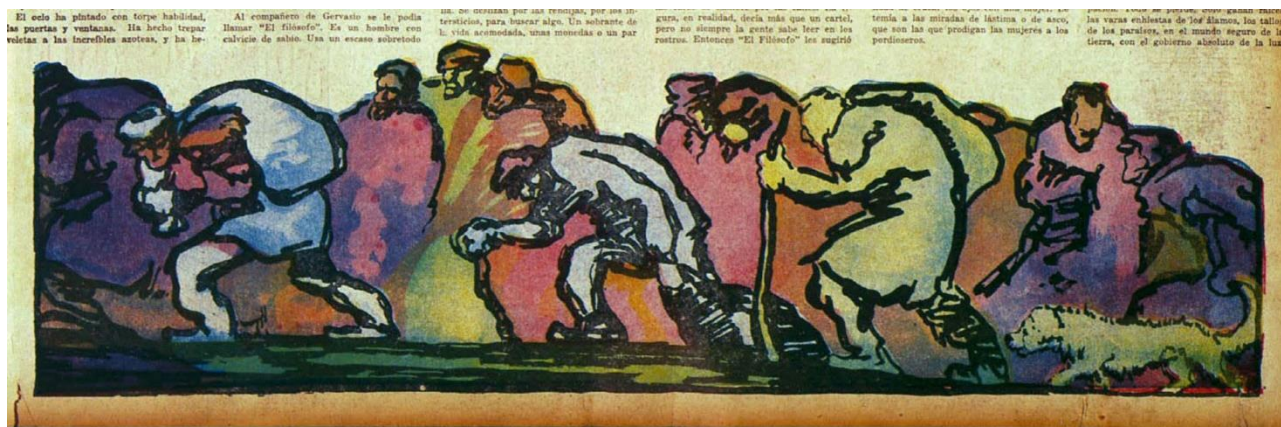


Fig. 2. *Crítica*, *Revista Multicolor de los Sábados*, n°53, 11 de agosto de 1934, p. 6, archivo personal.

En tercer lugar, cuando se consideraba que el ilustrador era relevante, el suplemento se apropiaba de imágenes tomadas de otros soportes mencionando la fuente. Esto es lo que sucedió en ocho cuentos de Rudyard Kipling<sup>19</sup> tomados de la edición original del libro *Just So Stories for Little Children* (1902), ilustrados por el mismo autor. Estos relatos se publicaron en los últimos números de la *Revista Multicolor de los Sábados*, entre comienzos de agosto y finales de septiembre de 1934. Aparecieron coloreados (la edición original estaba en blanco y negro), en una sección titulada “cuentos para niños” y con la aclaración de que los dibujos eran del mismo Kipling. No se mencionaba, sin embargo, el nombre del encargado de las traducciones, Xul Solar (seudónimo de Alejandro Schultz), cuya colaboración se puede constatar en el cotejo del libro en inglés tomado de la biblioteca de Xul, en el que además se encuentran rasgos de los procedimientos de selección y recorte de las imágenes realizados para la *Revista Multicolor*. Como ha señalado Patricia Artundo: “El ejemplar [de Kipling] empleado en esa ocasión ostenta la firma ‘Jorge Luis Borges/Buenos Aires, 1934’ y se conserva en la Biblioteca del artista (Xul Solar) y de él se cortaron las ilustraciones de Kipling para ser reproducidas acompañando las referidas traducciones”.<sup>20</sup> El recorte y la



**Fig. 3.** Pascual Güida, fragmento de ilustración de “Viaje al fin de la noche” (Ferdinand Céline), en *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, n°19, 16 de diciembre de 1933, p. 6, archivo personal.



**Fig. 4.** Guillermo Facio Hebequer, fragmento de ilustración de “Un peso en villa desocupación” (Enrique Amorim) en *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, n° 6, 16 de septiembre de 1933, p. 1, archivo personal.

adaptación al diario mediante la coloración, procedimientos realizados entre los editores y los compaginadores, deja en evidencia la relativa relevancia del ilustrador así como la importancia que adquiriría en el contexto de la prensa la importación y adaptación al espacio de publicación no solo de textos sino también de imágenes. Todos estos procedimientos otorgaron nuevos sentidos a los textos junto con los cuales se publicaron. La interpretación y recepción del iconotexto se encontraba afectada por estos plagios, recortes y reinterpretaciones visuales.

Los ilustradores se inspiraron también en imágenes que circulaban por distintos espacios y que eran absorbidas por el diario: grabados, afiches, publicidades. Este trabajo de apropiación requirió de una versatilidad para la confección de dibujos muy diferentes entre sí. Se imitaron formas ya reconocidas por el lector, tan disímiles como la iconografía de las revistas de izquierda, difundida en el diario y en el suplemento, y los afiches cinematográficos. Esto se observa en “Viaje al fin de la noche”, versión resumida de la novela *Voyage au*

*bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline (1933). Este relato se encontraba en la *Revista Multicolor* acompañado por dos ilustraciones: la primera copiaba el estilo de Guillermo Facio Hebequer, colaborador del suplemento que ilustró ocho textos y cuyas litografías –especialmente aquellas que el artista expuso en 1933 bajo el título “Tu historia compañero”– se vinculaban con temáticas propias de la vanguardia política, tales como el trabajo obrero, la marginalidad y la pobreza.

La imagen que encabezaba el texto de Céline, firmada por Pascual Güida, imitaba un imaginario visual de la izquierda<sup>21</sup> que ya formaba parte de la *Revista Multicolor*, principalmente presente en las ilustraciones que el mismo Facio Hebequer había producido para el suplemento<sup>22</sup> en las que se representaba a trabajadores en movimiento con rasgos corporales poco marcados y con una coloración acuarelada (**Figs. 3 y 4**).

Junto con este, en la parte inferior de la página aparecía otro dibujo que insertaba al cuento en el imaginario visual de los afiches

cinematográficos y que difería por completo del anterior en los trazos, ondulados ahora, con rostros, vestimentas y manos mucho más nítidos que permitían identificar a dos personajes en una postura bien diferente a los de la imagen que encabezaba el texto. Ahora era el amor entre un hombre y una mujer elegantemente vestidos lo que se estaba contando.

Ambas ilustraciones imitaban imágenes y las reescribían –las reinterpretaban– en el contexto del suplemento. Mediante estas modalidades, lo visual insertaba a la narración en dos universos imaginativos: el del arte social y el de la industria cinematográfica. La imitación de temas y estilos permitía al lector de un texto como el de Céline identificar *a priori* que una parte de la historia refería a la realidad social y otra al amor entre dos personajes posiblemente adinerados (Fig. 5).

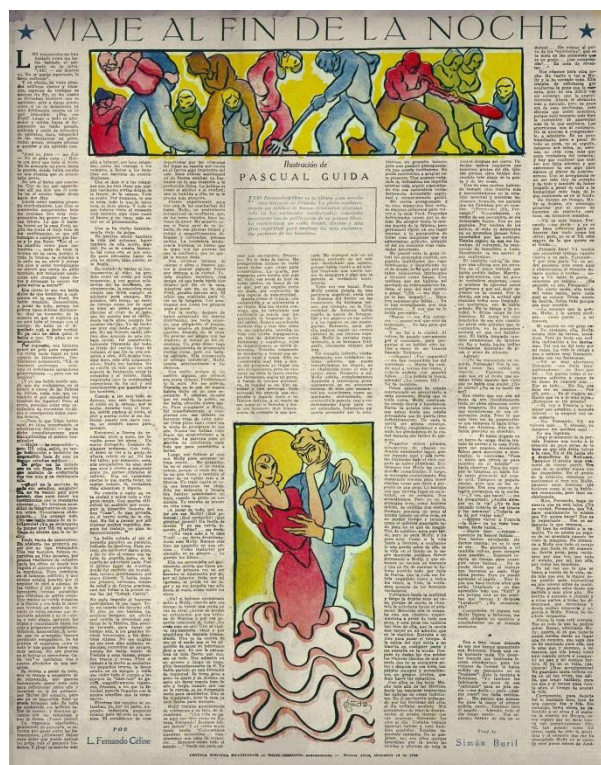


Fig. 5. Crítica. Revista Multicolor de los Sábados, n°19, 16 de diciembre de 1933, p. 6, archivo personal.

De la misma manera, se imitaban estilos artísticos como el cubismo –en la mayoría de las ilustraciones de Andrés Guevara– y dos modalidades apropiadas por la prensa: el retrato y la fotografía espontánea. Así como los escritores construyeron textos ficcionales

con narradores que observaban lo que ocurría en las calles, en las cárceles, en espacios desconocidos, imitando la retórica y las situaciones habituales del reportaje, el ilustrador también retomaba en su discurso visual los recursos de la fotografía de prensa para generar un mayor impacto en el lector, acostumbrado a leer un periódico plagado de imágenes. Si las narraciones trabajaron con recursos periodísticos, en las ilustraciones se dio la cita de imágenes con y sin atribuciones. Como en la fotografía de prensa, muchos dibujos del suplemento mostraban personajes que parecieran no saber que estaban siendo vistos, expuestos ante el lector mientras realizaban sus acciones independientemente de la mirada del otro, simulando una naturalidad propia de la toma fotográfica espontánea, recurso propio del diario.

Se dieron así no solo procedimientos de intertextualidad sino de lo que podemos denominar como “intericonicidad”, propios de la prensa, como la copia, la glosa, las citas visuales, e incluso la copia con pequeños detalles agregados. Esos procedimientos mediante los cuales se manipulaban las imágenes eran afines a los procesos de apropiación, reescritura y reinterpretación de géneros y motivos periodísticos que conformaron el material textual de la *Revista Multicolor*.

## El diagramador de página

*El escritor propone, el linotipista dispone.*

Carlos Warnes<sup>23</sup>

En la prensa masiva, el escritor propone y el diagramador de página elige y ordena, selecciona las viñetas decorativas, la caligrafía y tamaño de los títulos, el espacio que se le asigna a las imágenes y a los textos, la combinación de colores y estilos en la página, la cantidad de columnas, aspectos todos que fueron acomodados por el linotipista y que modificaron la percepción del texto. En el taller de composición se unían las piezas de un collage compuesto por recortes de textos, imágenes, paratextos, juego en el que participaban también los directores de la *Revista Multicolor* que corregían, fragmentaban, creaban nuevos títulos, reescribían historias ajenas. La técnica

cubista del collage era recuperada tanto en lo que se refería a la ilustración –como se señaló, Andrés Guevara, ilustrador y diagramador de página, imitaba este estilo pictórico en sus contribuciones visuales para el suplemento– como en la relación entre los textos y entre éstos y las imágenes. Si los cubistas superponían distintos planos simultáneos, en la misma página del suplemento convivían elementos visuales y textuales de diferentes tamaños. Como observa Raúl Antelo con respecto a la materialidad de los periódicos culturales, esta disposición obligaba también a los lectores “a seleccionar y omitir, produciendo un texto, una lectura que es collage espacial o montaje temporal de fragmentos injertados en relaciones provisorias o aleatorias, que sin embargo reafirman el motor mismo de lo moderno: la experiencia de lo discontinuo”.<sup>24</sup>



**Fig. 6.** Crítica. Revista Multicolor de los Sábados, n°18, 9 de diciembre de 1933, p. 5, archivo personal.

Un diario como *Crítica* permitía a los diagramadores llevar a extremos el trabajo con el encolumnado y romper con la verticalidad de la página, generando la sensación de movimiento e incluso de tridimensionalidad. De este modo, como se observa en “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké” de Borges, publicado en la

sección “Historia Universal de la Infamia”, el ilustrador reproducía escenas dinámicas del texto que intentaban imitar visualmente las acciones de los personajes. Movimiento y color también aportaban un dinamismo a la narración en una época en la que la pintura perdía terreno frente a nuevos espectáculos, y sobre todo el cine (**Fig. 6**).<sup>25</sup>

La respuesta a la pregunta sobre cuál es la escena central de este cuento de Jorge Luis Borges depende de la lectura del texto con o sin imágenes. El ilustrador seleccionó tres escenas del relato, con base en lo que posiblemente habría sugerido el escritor –sobre todo teniendo en cuenta que, en este caso, además de ser autor, fue uno de los directores del suplemento–. El diagramador por su parte era quien disponía el orden del material en la superficie de la página, otorgándole una mayor relevancia a la ilustración por sobre los bloques de texto, fraccionados por subtítulos que se encuadraban en color rojo.

Como la mayoría de las imágenes que se publicaron en la *Revista Multicolor*, la que acompañaba a “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké” salía del marco e invadía el espacio textual, al que interrumpía y desbordaba. La tipografía del nombre que daba título a la sección fue un recurso visual más, que se expandía horizontalmente sobre el territorio de la página, abarcando las ocho columnas y destacando la relevancia de esta por sobre otras secciones, como la de “Bibliografía”. El hecho de reunir varias columnas bajo un encabezado común y de organizar la página visualmente para dar relevancia a unos textos por sobre otros, el juego con los caracteres tipográficos para resaltar determinados títulos eran novedades propias del siglo XX impensadas en la prensa decimonónica, organizada en columnas sin licencias gráficas ni artificios literarios.<sup>26</sup>

La competencia entre el ordenamiento vertical del material escrito y el horizontal de dibujos y titulares llegó a su punto extremo con el planteamiento de un diseño de página a partir de líneas diagonales, intentando generar una tridimensionalidad del texto. Esto es lo que ocurrió con la publicación del cuento de Demetrio Zadán “La mató y se suicidó” en el número 45 de la *Revista*

*Multicolor*, en cuya diagramación se imitaba una superposición de diarios mediante la distribución del texto alrededor de una imagen que representaba la portada de un medio visualmente muy similar a *Crítica* – aunque su título fuera *Brújula*–, colocada en diagonal en el centro de la página. La coloración del cuento en amarillo, en contraste con el blanco y negro de la imagen, le daba prioridad visual a la segunda por sobre el primero. La distribución en cuatro columnas, en lugar de ocho, al mismo tiempo, producía una mayor comodidad en la lectura. La ilustración de la portada de *Brújula*, a cargo de Güüda y Rojas, incluía el título de la historia escrita por Zadán y parodiaba el modo en que se representaban los crímenes en el periodismo masivo. Al igual que los textos literarios, la ilustración retomaba la retórica del diario y se apropiaba de ella. En una puesta en abismo, el periódico se encontraba dentro y fuera del texto ficcional y del suplemento mismo (**Fig. 7**).



**Fig. 7.** *Crítica*. *Revista Multicolor de los Sábados*, n°45, 16 de junio de 1934, p.2, archivo personal.

Literatura e imagen retoman, así, sus efectos de realidad, estableciendo una zona de porosidades. El collage compuesto por texto e

ilustración en el relato de Zadán planteaba al mismo tiempo una superposición entre la literatura y la prensa donde la primera aparecía como tema –la escritura retomaba lo que se había leído en la prensa– y como marco –el iconotexto que refería al diario masivo se publicaba en el interior de este mismo. La superposición de elementos disímiles formaba parte de los textos literarios que se publicaron en la *Revista Multicolor* y puede considerarse como una de las operaciones inherentes de *Crítica*.

El modo en que el diagramador dispone las imágenes suscita en ocasiones nuevas lecturas del texto, anticipa o genera expectativas. Esto puede observarse en cuentos como “El incrédulo frente a la cartomante”, traducción del relato “A cartomante”, de Joaquim Machado de Assis, publicado por primera vez en diario brasileño *Gazeta de Notícias*, sin ilustración alguna.<sup>27</sup> La historia en la que un joven mantenía una relación secreta con la esposa de su amigo y, sospechando que este último sabía la verdad, visitaba a una tarotista para despejar sus dudas, y en la que la adivina erraba en su pronóstico, generando la confianza del amante y la consecuente muerte por asesinato en manos del marido y amigo al llegar a la casa, se publicaba en la *Revista Multicolor* junto con seis ilustraciones de Andrés Guevara en las que se mostraban distintas partes de la trama. En el centro de la página se ubicaban las escenas centrales: el llanto de Rita –la mujer con la que el joven tenía una relación secreta– a causa de sus malos presentimientos, la lectura de la tarotista, la entrada a la casa y el crimen. Las dos imágenes laterales mostraban otra perspectiva, la de la izquierda se posaba por detrás a una muchacha que podía ser Rita desde adentro de una casa mirando por una ventana. El dibujo de la derecha enfocaba desde arriba al carruaje con el que el joven enamorado se dirigía a enfrentarse con su oponente (**Fig. 8**).

En la organización del material visual, el trabajo del ilustrador-diagramador Andrés Guevara posicionaba al lector en el lugar de espectador. Como si se tratara de un vecino, este último podía observar lo que ocurría en las imágenes centrales a través de una ventana, de hecho, la escena del crimen, presente en la esquina inferior derecha de la

ilustración central aparece semitapada por una cortina roja. El diagramador reforzaba esa construcción juntando las imágenes en un recuadro dividido por cuatro cortes que en la parte inferior se volvían ondulados. El dibujo que se encuentra en la esquina derecha superior se fracciona en seis, dando la sensación de estar en presencia de un ventanal de vidrio a través del cual se puede ver lo que ocurre adentro de la casa de la tarotista.



Fig. 8. Crítica. Revista Multicolor de los Sábados, n°31, 10 de marzo de 1934, p. 7, archivo personal.

Pese a ser imágenes narrativas, la sucesión visual no se corresponde con la de la trama del cuento. En efecto, el lector puede suponer que la ilustración presentada en la última columna, siguiendo la progresión del relato, es la que da cierre a la historia. Esta tiene un tamaño mayor a la ilustración de la escena del crimen y, en la organización visual de la lectura (de arriba hacia abajo y de izquierda hacia la derecha), aparece como posterior a ella. La sucesión de escenas visuales no coincide pues con la de la historia narrada. La organización de las ilustraciones en la página engañaba al lector ofreciendo a la derecha un dibujo que no anticipaba el desenlace trágico –en efecto, esta imagen aparece en la sucesión como posterior a la escena del

crimen representada en el centro– dando una sensación tranquilizadora y resolutiva que no condecía con el final del texto.

El modo de disponer el material en la página no solo nos permite analizar el vínculo entre el texto y los elementos visuales sino también entre las distintas imágenes que ilustran el relato y las que comparten el espacio impreso. Es lo que ocurría, por ejemplo, en la disposición de los cuentos “Una boca más”, de Raúl Riveiro Olazábal y “La victoria de la selva”, de Víctor A. Abello que compartieron la página. El primero estuvo ilustrado por Facio Hebequer, el segundo por Pascual Güida. En la tercer columna puede observarse que la ilustración de Güida, por su estilo y su color, es uno de los elementos paratextuales que, junto con una distribución diferente del texto, permite al lector identificar que lo que sigue debajo de ella pertenece al cuento de Abello (Fig. 9).



Fig. 9. Crítica. Revista Multicolor de los Sábados, n°29, 24 de febrero de 1934, p. 6, archivo personal.

Ilustradores y diagramadores podían realizar todo este tipo de innovaciones técnicas e ilustrativas en el espacio de la página, dado que en el mismo cuerpo del diario trabajaban con la superposición de noticias e imágenes para generar un mayor impacto visual en el

lector. La idea del collage propia de la vanguardia, donde distintos elementos composicionales se mezclan y yuxtaponen, pareciera encontrar su lugar en la prensa sensacionalista y especialmente en este suplemento, destinado a ofrecer una literatura frutiva sin mediación de la crítica. Es en estos espacios por donde pasó la experiencia de la modernidad, con lo rápido y entrecortado como rasgos identificables.

## El lector

Un último acercamiento a la relación texto-imagen se centra en el lector y supone tener en cuenta el modo en que este percibe ese vínculo y los efectos de sentido que puede producir el iconotexto en el momento de la lectura. En cuanto a lo primero, el espacio de la prensa otorga al público una mayor libertad con respecto al libro en lo que se refiere al recorrido del ojo por el espacio impreso. Se pueden identificar distintos tipos de percepciones que implicaron el acto de “ver” y el de “leer”: quien abría el suplemento de *Crítica* podía dar una ojeada rápida a toda la publicación, empezar por las últimas páginas, ver simultáneamente todo lo que aparecía en la superficie de una hoja o bien podía enfocarse en uno de los textos y hacer una lectura consecutiva de comienzo a fin. Ambas acciones no fueron mutuamente excluyentes, sino que se complementaban. Las imágenes oxigenaban y eran un elemento que contribuía a captar la atención de aquellos que hojeaban el suplemento.

¿Cómo percibía el lector un texto publicado en la prensa, cuyas páginas tenían un tamaño mayor al que le ofrecía el libro?, ¿Cómo se configuraba en este espacio la relación entre el “centro” y la “periferia” de la página, es decir, entre la justificación tipográfica y los márgenes, que en el espacio de la prensa eran escasos?<sup>28</sup> A diferencia del libro, en cuyos espacios blancos se podía intervenir con anotaciones, la materialidad de la prensa moderna, atiborrada por imágenes y texto, habilitaba menos a la glosa que al recorte, una operación de selección de la página o retazo que se quisiera reutilizar o guardar. El lector veía la totalidad, la doble página, y seleccionaba lo que deseaba leer de todo ese material reunido; decidía, al mismo tiempo, si interpretaría en conjunto o por separado a los textos y las imágenes.

Las relaciones entre el material textual y visual en el espacio de la página generaban la necesidad de un lector activo, que encontrara en los elementos paratextuales no solo una orientación para la lectura<sup>29</sup> sino una interpretación compleja de la que él mismo participaba. Así ocurría en el cuento de Machado de Assis, “El incrédulo frente a la cartomante” analizado anteriormente, que proponía al lector el lugar de testigo y espectador traicionado. Dada la relevancia que adquiría la visualidad en este espacio, para leer el texto se hacía necesario mover la página, esquivar los dibujos y los paratextos, hacer un esfuerzo por evitar las múltiples distracciones y prestar atención. En este sentido, Elisabeth Einsenstein señala un aspecto fundamental de la organización de los textos en la página que bien podría adaptarse a la percepción de las columnas en la prensa periódica, como es el caso de la *Revista Multicolor*:

La observación de McLuhan de que ojear las líneas de lo impreso influye en los procesos de pensamiento es a primera vista un tanto desconcertante, pero una mayor reflexión sugiere que *los pensamientos de los lectores son guiados por la forma en que se ordenan y presentan los contenidos de los libros*. Cambios fundamentales en el formato de los libros podrían producir cambios en los patrones de pensamiento.<sup>30</sup>

De este modo, la lectura de “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké”, en el suplemento de *Crítica*, atravesada por ilustraciones que, por su tamaño tienen una prioridad visual por sobre el texto, junto con los efectos de movimiento en los dibujos ubicados en la parte superior e inferior de la página contrastaron con la estabilidad<sup>31</sup> discursiva y desafiaron la comodidad de la lectura. La imagen central, al igual que el dibujo del diario que simulaba superponerse al texto “La mató y se suicidó” de Zadán, interrumpía la lectura, cortaba los párrafos, que visualmente se percibían como bloques, y predominaba desde el punto de vista perceptivo por sobre el relato.

En “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké” el orden del texto se subordinaba al de la imagen y el lector es interpelado por la

ilustración central en torno a la cual se organizan los bloques de escritura y el resto del contenido visual. El dibujo generaba una lectura que se contradecía en algunos aspectos con lo que proponía el relato. Si el narrador explicitaba: “Sigo la relación de A. B. Mitford, que omite las continuas distracciones que obra el color local y prefiere atender al movimiento del glorioso episodio. Esa buena ‘falta de orientalismo’ deja sospechar que se trata de una versión directa del japonés”,<sup>32</sup> por el contrario, esas “distracciones” y ese orientalismo que explícitamente el narrador omitía contrastaban con las imágenes en las que se mostraban típicos samuráis japoneses. Los efectos de sentido de la lectura se producirían a partir de una discordancia entre las intencionalidades del escritor y las del ilustrador. Este último podría haber optado por obedecer a las pautas del texto y evitar el color local, en cambio hacía lo contrario.

Es factible finalmente analizar las interpretaciones que generaron estas relaciones en el traspaso de un soporte a otro, es decir, los cambios que se produjeron tanto en la escritura como en su paratexto y en la percepción que los lectores pudieron haber tenido de los relatos en distintos contextos de edición. Así lo analiza Annick Louis, que encuentra en las ilustraciones una tendencia a generar efectos de sentido en la lectura que se pierden en el momento en el que las imágenes desaparecen en la versión en libro.<sup>33</sup>

### Consideraciones finales

Las características del soporte de edición y sus particularidades visuales afectan de manera determinante la lectura de la literatura publicada en el espacio de la prensa masiva. El análisis de los cuatro agentes implicados en la producción y recepción de las imágenes deja en evidencia que el lector recibía estos relatos en un medio que tenía sus propios códigos visuales, en el que era significativa la primacía de la imagen como parte de un metalenguaje comunicacional que iba más allá de las palabras, e incluía el tipo de las letras, el tamaño de los titulares y la disposición de las noticias en la página.<sup>34</sup> En *Crítica*, como en ningún otro diario argentino contemporáneo, es posible leer parte de la información a partir del contenido visual, una

característica que se trasladó al suplemento ilustrado de literatura. Los lectores del diario tenían un entrenamiento en la mirada para la lectura de imágenes, propio de la prensa periódica y más específicamente vinculado con las particularidades de este diario, que les otorgaba un lugar relevante por medio de la inclusión de dibujos, la proliferación y el montaje de fotografías, la tipografía de gran cuerpo en las noticias y publicidades. Incluso en los escasos anuncios que tenía la *Revista Multicolor*, el código visual no funcionaba como apoyo, sino que primaba por sobre el texto.

¿Qué aportaron las imágenes a la literatura? Como ha señalado Ségolène Le Men,<sup>35</sup> su presencia circunscribía la libertad de imaginación al mismo tiempo que la garantizaba. Si, por un lado, los elementos visuales mediaban entre el texto y el lector, imponiendo una interpretación previa a la lectura, por otro insertaban al texto literario en un anclaje visual que facilitaba su llegada, permitían al lector recapitular, poner el foco en detalles, los reenviaba a otros textos e imágenes ya conocidos. En términos de Le Men, las ilustraciones permiten vagar sobre un terreno que vuelve familiar lo desconocido, a la vez que emanciparse de la lectura lineal, leer más rápido y cazar furtivamente.<sup>36</sup>

De acuerdo con el análisis desarrollado, puede decirse que las imágenes de la *Revista Multicolor* no fueron meramente ilustrativas sino componentes de relaciones dialógicas con los textos. Entre escritores, ilustradores y diagramadores se leían e influían mutuamente. De manera recíproca y entrecruzada orientaban a los lectores hacia efectos de sentido que afectaban la interpretación de ambos sistemas semióticos en conjunto.

## Notas

<sup>1</sup> Eric Hobsbawm, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1999, p. 34.

<sup>2</sup> Ulyses Petit de Murat, “Tiempos de Crítica”, en: *Borges*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, 1980, p. 55.

<sup>3</sup> Antonio Carrizo, *Borges, el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 218.

<sup>4</sup> Armelle Canitrot y Stéphane Lütz-Sorg, *Publier une illustration, mode d'emploi*, París, Centre de Formation et Perfectionnement des Journalistes, 1992.

<sup>5</sup> En una entrevista sobre la revista *Nuevos Aires*, uno de sus directores, Mario Goloboff, señala precisamente el costo monetario y las dificultades técnicas que implica la inclusión de imágenes a color en las publicaciones periódicas: “Las imágenes nos encarecían mucho la producción, sobre todo el color. Otro trabajo, además era buscarlas, tenerlas. Algunas las hemos sacado de publicaciones europeas, pero no era sencillo incluir ilustraciones” María de los Ángeles Mascioto, “*Nuevos Aires*, un proyecto político cultural (1970 - 1973). Entrevista a Mario Goloboff”, *Orbis Tertius*. vol. 22, n° 26, Universidad Nacional de La Plata, 2017, p. 8.

<sup>6</sup> Ottmar Ette, “Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad”, en: Roland Spiller, (comp.) *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Frankfurt, Vervuert, Verlag, 1995.

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> Melot, Michel. “Le texte et l'image”, en: Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dirs.). *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme a la Belle Époque*, Tomo III, París, Fayard/Promodis, 1990, p. 334. Melot analiza los vínculos entre texto e imagen en el contexto del surgimiento y difusión de los folletines en la prensa periódica francesa del siglo XIX.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 336.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges, “Historia Universal de la Infamia. El impostor inverosímil Tom Castro”, *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 8, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1933, p. 1. Ilustración a cargo de Parpagnoli.

<sup>12</sup> Jorge Luis Borges, “Historia Universal de la Infamia La viuda Ching”, *Revista Multicolor de los Sábados* n° 3, Buenos Aires, 26 de agosto de 1933, p. 3.

<sup>13</sup> Ariel de la Fuente, “Lecturas eróticas de Borges”, en: *Jornadas Internacionales Borges Lector en la Biblioteca Nacional*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011, pp. 30-31. Énfasis de la Autora.

<sup>14</sup> Chateaubriand citaba caricaturas en sus textos, Stendhal hacía alusión a las estampas que admiraba, entre muchos otros. Cfr. Melot, *op. cit.*, p. 335.

<sup>15</sup> Jorge Luis Borges, “Historia Universal de la Infamia. El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké”, *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 18, 9 de diciembre de 1933, p.5. Ilustraciones a cargo de Parpagnoli.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>17</sup> Sandra Szir, “Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en Caras y Caretas (1898-1908)”, en: Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 109-140.

<sup>18</sup> Poco tiempo después del golpe militar que el 6 de septiembre de 1930 encabezó el general José F. Uriburu y que derrocó al presidente Hipólito Yrigoyen, *Crítica* dejó de publicarse debido a la clausura de los talleres y a la detención de Natalio Botana. El diario cerró sus puertas en mayo de 1931. En agosto de ese mismo año, pocos días antes del exilio del director, apareció un nuevo periódico con el nombre de *Jornada*, bajo la dirección de Alberto Cordone, que años antes se había desempeñado como redactor de *Crítica*. Esta nueva publicación mantuvo las particularidades físicas y la línea periodística de su predecesora hasta febrero de 1932, momento en el que, asumida la presidencia de Agustín P. Justo, se levantó la proscripción de Natalio Botana y, al poco tiempo, se inició la segunda época de *Crítica*. El diario dirigido por Cordone publicó un suplemento similar al *Magazine Multicolor* que se compartimentó en dos: *Jornada Multicolor*, de tan solo 4 páginas, presentado como la “1° sección multicolor”, y un suplemento infantil de ocho páginas, que conformó la segunda sección sabatina a colores.

<sup>19</sup> Estos cuentos son: “El sonsonete del canguro viejo”, *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 52, Buenos Aires 4 de agosto de 1934, p. 7; “Cómo el leopardo logró sus manchas”, *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 54, Buenos Aires, 18 de agosto de 1934, p. 5; “Cómo el rinoceronte obtuvo su piel”, *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 55, Buenos Aires, 23 de agosto de 1934, p. 7; “Cómo el elefante logró su trompa” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 56, Buenos Aires, 1° de septiembre de 1934, p. 7; “El cangrejo que jugaba con el mar” *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 57, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1934, p. 7; “El gato que andaba a su antojo”, *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 58, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1934, p. 6; “La mariposa que pisó fuerte”, *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 59, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1934, p. 3 y “El principio de los tatús”, *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 60, Buenos Aires, 29 de septiembre de 1934, p. 3.

<sup>20</sup> Patricia M Artundo, “A. Xul Solar: una imagen pública posible”, en: Alejandro Xul Solar, *Entrevistas, artículos y textos inéditos*, Buenos Aires, Corregidor, 2005, p. 24. Annick Louis analizó los vínculos entre Borges y Xul Solar entre los años veinte y cuarenta del siglo XX y señala con respecto a las traducciones: “En los años 30 Borges incitó a Xul a sacar la obra del espacio de lo privado, un movimiento que se comprueba hoy gracias a la exploración de la biblioteca de Xul que permitió estimar la frecuencia con la que Borges lo solicitó como traductor. En ese sentido puede decirse que, a pesar de las declaraciones admirativas del

escritor respecto del talento de Xul para inventar idiomas (como el neocriollo al cual tradujo algunos aforismos de Christian Morgenstern, o la célebre panlengua), para Borges lo esencial de los idiomas es el pasaje que permiten: su traducción. La obra debe darse a la imprenta pero también debe darse a compartir. Borges reconoció a Xul como un traductor de talento, mientras se trataba de traducir al español. Y, aunque no ignoraba el placer que depara la creación de nuevos idiomas a partir de los existentes, semejantes empresas pertenecen para él al ámbito de lo privado” Annick Louis, “Xul, Borges, o los placeres de la afinidad electiva”, en: AA.VV. *Xul Solar. Visiones y revelaciones*, Buenos Aires, Fundación Constantini, 2005, pp. 85-86.

<sup>21</sup> Este mismo tipo de imitación se encuentra también en imágenes como la ilustración que Andrés Guevara realizó de “El otro lado de la estrella”, de Raúl González Tuñón, publicada en la portada del número 17 ( Raúl González Tuñón, “El otro lado de la estrella”, *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 17, Buenos Aires, 2 de diciembre de 1933, p. 1), en el que las características físicas del personaje tenía rasgos muy similares a los que presentaba la ilustración que David Alfaro Siqueiros había hecho para el primer número del suplemento.

<sup>22</sup> María de los Ángeles Mascioto, “Guillermo Facio Hebequer en la *Revista Multicolor de los Sábados*: Articulaciones entre arte social y prensa masiva”, *Actas del IX Congreso Internacional Orbis Tertius*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2015.

<sup>23</sup> Carlos Warnes, “Balas perdidas”. *Revista Multicolor de los Sábados*, n° 17, Buenos Aires, 2 de diciembre de 1933, p. 8.

<sup>24</sup> Raúl Antelo, “El inconsciente óptico del modernismo”, en: Saúl Sosnowski (ed.) *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999, p. 309.

<sup>25</sup> Hobsbawm, *op. cit.*

<sup>26</sup> Cfr. Frédéric Barbier y Catherine Bertho Lavenir, *Historia de los medios. De Diderot a Internet*, Buenos Aires, Colihue, 1999.

<sup>27</sup> Joaquim Machado de Assis, “A cartomante”, *Gazeta de Notícias*, 25 de noviembre de 1884, Rio de Janeiro, p. 1.

<sup>28</sup> Ségolène Le Men, “La question de l’illustration”, en: Roger Chartier (dir.) *Histoires de la lectura. Un bilan de recherches*, París, IMEC Éditions, 1995, p. 238.

<sup>29</sup> Ottmar Ette, *op. cit.*

<sup>30</sup> Elizabeth Einsenstein, *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 84. Énfasis de la Autora.

<sup>31</sup> Estabilidad que, como ocurrirá con otros textos de Borges, es pasajera, dado que el texto cambiaba de una edición a otra.

<sup>32</sup> Borges, *op. cit.*, p. 5.

<sup>33</sup> Así, por ejemplo, en el suplemento de *Crítica*, el título original del cuento “La viuda Ching, pirata” había sido “La viuda Ching”. Luego, al desaparecer las

ilustraciones en la edición de 1935 (a cargo del sello editorial Tor), el título original se cambió por: “La viuda Ching, pirata puntual”. De acuerdo con el trabajo de análisis de uno y otro soporte, la *Revista Multicolor* habría brindado elementos que harían innecesaria la explicitación de la infame profesión en el título del cuento dado que esa información podía leerse en el contenido visual: “toda la ‘serie’ de relatos de piratas y las ilustraciones, contribuían en la *RMS*, a una determinada orientación genérica de ‘La viuda Ching’”. Annick Louis, *Jorge Luis Borges: obra y maniobras*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2014, p. 198.

<sup>34</sup> Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: G. Gili, 1991, p. 157.

<sup>35</sup> Le Men, *op. cit.*

<sup>36</sup> *Idem.*

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Mascioto, María de los Ángeles; “Lecturas cruzadas: literatura e imagen en la prensa masiva”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 16 | Primer semestre 2020, pp. 18 - 31.

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2019

Fecha de aceptación: 22 de junio de 2020