

POLÍTICOS EN CAMPAÑA, IMÁGENES EN ACCIÓN: LA DISPUTA POR LOS VOTOS DE BUENOS AIRES EN 1877

Verónica Tell¹

Artículo recibido: 24 de noviembre de 2010
Aprobación final: 8 de diciembre de 2011

Fotógrafo imprudente [...] que te abrasen
los rayos del sol de que te sirves!

*El Nacional*²

Estamos en pleno carnaval político.

Impera la farsa.

El público ríe.

*El Autonomista*³

Introducción

En el marco de la campaña por la gobernación de Buenos Aires en 1877, el periódico *El Mosquito* caricaturizó a los oponentes políticos y las diversas acciones, propias y ajenas, para posicionar sus candidaturas. Algunas de esas caricaturas hacen referencia a otras imágenes que circularon en apoyo a uno de los candidatos, Antonino Cambaceres. El trabajo que aquí se presenta estudia algunas características de esta campaña electoral a través de ciertas referencias en la prensa y, particularmente, de las imágenes. El objetivo específico consiste en analizar de manera conjunta las prácticas políticas y el valor de las imágenes en ese contexto. El artículo toma como punto de partida un fotomontaje realizado por el fotógrafo Antonio Pozzo en 1877 y luego se estructura siguiendo cronológicamente las caricaturas publicadas en el periódico *El Mosquito* dedicadas a Cambaceres, a su campaña y a este fotógrafo que ocupó un lugar de importancia en ella.

1. La Torre de Babel

¹ Universidad de Buenos Aires – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.
Email: veronicatell@gmail.com.

² *El Nacional*, Buenos Aires, 13 de septiembre de 1877.

³ “Carnaval político” en *El Autonomista*, Buenos Aires, 16 de febrero de 1877.

Bajo el título *La torre de Babel*, Aristóbulo del Valle, candidato del Partido Republicano en las elecciones para la gobernación de Buenos Aires de 1877 perdía el equilibrio en la cima de una estructura que comenzaba a desmoronarse. Su rostro, como el de las otras seis personas ridiculizadas en la escena, era un pequeño retrato fotográfico; lo demás -torre, cuerpo de los personajes y del propio fotógrafo Antonio Pozzo con su cámara- estaba dibujado. En este fotomontaje se combinaban fotografía y caricatura para una representación satírica de contenido netamente político (véase figura 1 al final del artículo).

Pozzo utilizó el formato *portrait cabinet* que le ofrecía la posibilidad de una difusión bastante amplia a un costo relativamente bajo. Esta tarjeta empleaba el mismo sistema y diseño que su predecesora la *carte de visite*, patentada por André Adolphe Disdéri en Francia en 1854, y consistía en una cámara con cuatro o más lentes en lugar de uno, de manera tal que en una única placa se obtenían varios negativos prácticamente idénticos. Una vez copiados sobre papel se cortaban obteniendo, con el mismo trabajo y costo, mayor cantidad de copias. Cada fotografía se pegaba sobre un cartón que solía llevar impreso en la parte inferior o en el dorso -o en ambos- el nombre y la dirección del estudio fotográfico⁴.

La necesidad de reconocimiento de estos seis personajes parodiados debió inducir a Pozzo no sólo a inscribir la palabra “candidato” debajo de del Valle para desencadenar la identificación de éste y de todos, sino a emplear el formato *portrait cabinet* en lugar del más pequeño, habitual y económico de la *carte de visite*. En cualquier caso, la difusión del mensaje político se asentaba en este objeto basado en la reproductibilidad fotográfica y en un formato derivado de aquel que marcó el inicio de la industrialización de la fotografía⁵. Esta imagen es la punta de ovillo para entrar en la escena de las representaciones -las políticas y las visuales- en la Buenos Aires de la década de 1870.

2. Exposición de Filadelfia, 1876

Puede configurarse una serie que se inicia cronológicamente con una caricatura publicada en *El Mosquito* en abril de 1875 (figura 2). Allí se representaba a un hombre que corría con un cuadro debajo del brazo en una composición que llevaba como epígrafe: “El fotógrafo Pozzo con un ejército (en fotografía) de quinientos oficiales va a conquistar una medalla en Filadelfia”⁶. Los oficiales, según se confirmaba en números posteriores, eran aquellos que enfrentaron la revolución mitrista de 1874. Esta caricatura se publicaba cuando aún faltaba mucho para que llegara, en noviembre, el cierre de la recepción de trabajos para la exposición de Filadelfia, gran acontecimiento a realizarse en ocasión del centenario de la independencia de los Estados Unidos. Pero en agosto *El Mosquito* proponía un contrincante “que hará competencia al cuadro de 400 oficiales

⁴ El conjunto de fotografía y cartón soporte medía unos 6 x 9 cm en las *cartes de visite* y 16,5 x 10,8 cm en los *portraits cabinet*.

⁵ Walter Benjamin ha considerado que al marcar el inicio de la industrialización de la fotografía, la *carte de visite* selló su decadencia y la pérdida del aura que se encontraba en los incunables fotográficos. La *carte de visite* tuvo el mayor de sus impactos en el género del retrato y en razón del abaratamiento y la consecuente popularización, favoreció la imposición de estereotipos. Cf. “Pequeña historia de la fotografía” (1931) y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 21-53 y pp. 91-109.

⁶ *El Mosquito*, Buenos Aires, 11 de abril de 1875.

del fotógrafo Pozzo” con un dibujo que representaba una pipa turca como emblema de la revuelta de Mitre⁷. El enfrentamiento sobre el que satirizaba Henri Stein, el caricaturista y propietario del periódico, no respondía a las características de las exposiciones donde los productos eran exhibidos y competían según categorías pautadas por la materialidad de los objetos sino que ponía en contrapunto dos posiciones políticas, dejando paso a una categoría con elementos que serían en ese contexto *inclasificables*: los ideológicos.

Un mes más tarde, y ya netamente en el terreno de las representaciones fotográficas, la contienda planteada por Stein se reubicaba cuando una composición del fotógrafo Christiano Junior representando el flanco mitrista retaba al alsinismo de Pozzo. En una de las pocas referencias escritas a la fotografía en *El Mosquito*, se advertían los problemas que podría acarrear la exposición de ambas obras ante un mismo público pues “esos dos cuadros representan ambos y alternativamente según las opiniones de quien los contempla una legión de héroes o una banda de pillos”⁸. Por ello Stein proponía con sorna exponer cada una de las composiciones con horarios alternados para mitristas y alsinistas.

Los cuadros a los que se refería el autor debieron ser mosaicos compuestos a partir de los distintos retratos y sus autores eran dos de los más conocidos fotógrafos de la época⁹. Las composiciones no se han encontrado pero sí la documentación que indica que iban a ser efectivamente enviadas a la exposición del centenario de la independencia de Estados Unidos, en Filadelfia. Según informaba *La Nación*, Pozzo decidió a último momento reemplazar esa obra por otra que representaba a quienes participaron de la Comisión Popular durante la epidemia de fiebre amarilla de 1871 y por una colección de vistas de ferrocarriles, puentes, edificios públicos, etc.¹⁰ Junior, en cambio, mantuvo su elección para el envío pues informaba *La Presidencia* -periódico satírico que sostenía igualmente la política mitrista y que tenía al propio Enrique Stein como colaborador- que mientras el cuadro era enviado a Filadelfia podrían verse en casa del fotógrafo otras copias más pequeñas del mismo¹¹. Sin embargo, en el catálogo de los

⁷ *El Mosquito*, Buenos Aires, 29 de agosto de 1875. El contexto en el que Stein publicaba estas caricaturas era brevemente el siguiente: a mediados de 1873 estaban en pie cuatro candidaturas a presidente, centrándose la disputa entre el Autonomismo porteño de Adolfo Alsina y el Nacionalismo de Bartolomé Mitre. Unos meses más tarde, Alsina renunció a su candidatura en favor de Nicolás Avellaneda para ofrecer -con la fusión resultante en el Partido Autonomista- una mayor resistencia a Mitre. Luego de las elecciones que favorecieron al candidato autonomista y que la oposición calificaba de fraudulentas, los mitristas se alzaron en una rebelión que duró cuatro meses.

⁸ *El Mosquito*, Buenos Aires, 26 de septiembre de 1875.

⁹ De origen italiano, Antonio Pozzo empezó en su oficio en tiempos del daguerrotipo (por medio del cual retrató a Mariquita Sánchez de Thompson y al Gral. José María Paz, entre otros); hizo retratos de convictos que se publicaron en *La Revista de Policía*, en 1871; trabajó para la municipalidad de Buenos Aires; tomó fotografías de las instalaciones y máquinas del Ferrocarril del Oeste en 1875. Su trabajo más conocido es el registro de la avanzada militar que realizó al acompañar en 1879 a la columna del Gral. Roca en la *Campaña al Desierto*. Por sus iniciativas artísticas, técnicas y comerciales el portugués Christiano Junior estuvo entre los fotógrafos más destacados de la fotografía argentina del siglo XIX. Emigró de las islas Azores al Brasil y de allí a la Argentina en 1867 donde se desempeñó como fotógrafo hasta 1883. Como todos los fotógrafos comerciales de la época se desempeñó como retratista y gran parte de la alta sociedad porteña y de diferentes localidades posó en su estudio. En 1876/7 realizó dos álbumes fotográficos de la Provincia de Buenos Aires en el marco de un original proyecto que pretendía abarcar toda la República.

¹⁰ *La Nación*, Buenos Aires, 17 de diciembre de 1875.

productos enviados por la Argentina no aparece bajo ningún rubro Christiano Junior y no llegó a hacerse la corrección del envío de Pozzo¹².

Retornando al texto de Stein, es necesario señalar que no se hacía allí mucho más que poner en total evidencia y ridiculizar un enfrentamiento real (las imágenes expuestas en el mismo espacio) que correspondía a otro simbólico. Cada uno de estos cuadros representaba una de las dos facciones que desde hacía más de una década se disputaban y alternaban en el poder. La condensación y confrontación de ideas -dos operaciones características de la caricatura- ya estaban provistas por las obras y por el contexto físico en que se las vería, pues ambas coincidirían efectivamente en la preliminar de Filadelfia a realizarse en el Coliseo en diciembre de 1875. De este modo, en cierta medida, el caso se caricaturizaba a sí mismo.

3. Exposición Industrial, 1877

Un año después de la exposición en Filadelfia, la Argentina hacía su primera Exposición Industrial con el fin de mostrar los avances en ese sector y también en otros rubros de producción y actividades. Como en 1875 frente a la inminente exposición en Estados Unidos, Stein encontró también en esta ocasión un pretexto para satirizar los logros simbólicos de los políticos a ser expuestos. Con el título "Algunos expositores en la exposición industrial", una página mostraba entre ellos a Antonino Cambaceres sosteniendo un cuadro donde él mismo se mantenía de pie, en firme equilibrio sobre sus pilares políticos.¹³ Sobre las columnas se encontraban los rostros caricaturizados de Adolfo Alsina y Carlos Casares, quienes apoyaban su candidatura para la sucesión del segundo en el cargo de gobernador de la Provincia de Buenos Aires. En la parte inferior del cuadro Stein indicaba "Pozzo fotógrafo" y "N° 197301"¹⁴. Si la candidatura de Cambaceres para gobernador de Buenos Aires contaba efectivamente con ese apoyo en las filas del autonomismo, Stein parecía señalar que también se apuntalaba con un trabajo desde las imágenes, puesto que, según la caricatura, Cambaceres no se exhibiría a sí mismo directamente (él sobre los dos pilares) en la Industrial sino que lo que mostraría es una representación visual. Esta además tenía un autor concreto, sería debida a Pozzo (figura 3).

El epígrafe debajo del dibujo indicaba: "Cambaceres: una nueva fotografía". Por un lado, la palabra "fotografía" cobra aquí el sentido de exponer un estado de la cuestión, de constituir la descripción fehaciente de una situación determinada (en un sentido que también tomaba el término "cuadro" empleado contemporáneamente). Así, Cambaceres estaría marcando en imagen la conquista de su posicionamiento. El segundo elemento para el epígrafe de Stein -el más fértil para un análisis desde el

¹¹ *La Presidencia*, Buenos Aires, 5 de septiembre de 1875. "En estos días vá á ser enviado á Filadelfia el cuadro de los gefes y ciudadanos que tomaron parte en el movimiento de Setiembre. Al mismo tiempo se pondrán en exposicion en casa del fotógrafo Junior, otras cópias mas chicas que se han sacado del original." Sin embargo, el 23 de diciembre de 1875 *La Prensa* hacía referencia a otra obra: "Album notable. En la exhibición del Coliseo [donde se hacía la previa de Filadelfia] se encuentra un álbum de vistas del país, espuesto por el señor Junior. Es una obra artística de lo más notable que se ha producido en el país. Llama la atención de todos los concurrentes."

¹² Argentina, Comité Central para la Exposición de Filadelfia. *Exposición en Filadelfia. Catálogo de los objetos enviados de la República Argentina*, imprenta P. E. Coni, 1875, p. 112.

¹³ *El Mosquito*, Buenos Aires, 28 de enero de 1877.

¹⁴ Los números inscriptos en las tarjetas de visita o en los *portrait cabinet* servían para el pedido de copias nuevas en los estudios fotográficos.

escenario político y sobre el cual confluyen otras caricaturas- es el lugar de Pozzo como supuesto realizador de la ilustración de la carrera del terrateniente y político A. Cambaceres. Ignoramos el vínculo entre ellos, aunque poseemos algunos datos: en 1875 el propio Cambaceres como director del Ferrocarril Oeste encargó a Pozzo la realización de un álbum de fotografías de los puentes, talleres y máquinas de la empresa¹⁵. También el alsinismo profesado por ambos debió constituir un fuerte elemento de afinidad¹⁶. Por último, la caricatura de *La torre de Babel* realizada por Pozzo a principios de septiembre del mismo año ratifica la participación concreta del fotógrafo en la campaña electoral del 77.

La candidatura de Cambaceres se daba en el siguiente contexto: el Partido Autonomista, liderado por Adolfo Alsina, no conseguía consensuar un único candidato para la elección a gobernador de Buenos Aires. Las reuniones de los clubes de sus más firmes postulantes (el *Autonomista* de Antonino Cambaceres y el *delvallista* de Aristóbulo del Valle) se realizaron a partir de marzo. Paralelamente, el *mitrismo* declinaba su abstención electoral y comenzaban las negociaciones para formar una lista mixta, junto a un sector del *alsinismo* y conformando la *Conciliación*¹⁷, en un acercamiento propiciado a la vez por el ensanchamiento de la brecha entre *cambaceristas* (conciliadores) y *delvallistas* (intransigentes)¹⁸. Un grupo de autonomistas *conciliadores* propuso la candidatura de Cambaceres, con un Comité presidido por Héctor Varela. A mediados de julio, Cambaceres presentó la renuncia a su candidatura a pesar de la disconformidad de los miembros del Comité que lo apoyaba y que durante cerca de un mes siguió trabajando por ella. En septiembre, el Comité Autonomista junto al Nacionalista -siguiendo el "espíritu de la conciliación"- proclamó la candidatura de Carlos Tejedor mientras que del Valle, por su parte, presentó su candidatura desde el nuevo Partido Republicano. En las elecciones del 2 de diciembre Tejedor ganó la gobernación.

4. Carnaval, 1877

La sucinta referencia al lugar de H. Varela en este contexto se hace necesaria porque su posición y actuación aparecen codificadas en una caricatura, suerte de secuencia de "Cambaceres: una nueva fotografía", que lo tiene como gran animador en

¹⁵ Cf. *La Nación*, Buenos Aires, 9 de marzo de 1875. Esto debió formar parte del envío a Filadelfia antes referido.

¹⁶ Sobre el apoyo de Pozzo a la política alsinista recordemos que hacia 1862 Pozzo denominó al suyo "Estudio Alsina" y que en 1879 participó en la documentación fotográfica de la *Campaña del Desierto* llevada adelante por el Gral. Roca y deuda pendiente del proyecto de Alsina en su calidad de Ministro de Guerra.

¹⁷ La Conciliación era un objetivo de ambos partidos y estaba claramente apoyada por el Presidente Avellaneda. Los términos quedaban expresados en una carta dirigida en junio de 1877 al saliente Ministro Onésimo Leguizamón: "Debemos todos proseguir esta política de conciliación con esa tolerancia larga, que se inspira en la equidad y que solo es otro atributo de la firmeza aplicada a los propósitos del Gobierno, no para que se confundan los partidos bajo refundiciones imposibles, sino para que vivan en paz, debatiendo sus pasiones, sus ideas e intereses bajo la misma ley [...] La conciliación de los partidos dentro de la ley, es una convicción pública y una necesidad y debemos perseverar hasta verla realizada." Cf. *El Porteño*, Buenos Aires, 23 de junio de 1877.

¹⁸ En las elecciones para senadores provinciales de marzo de 1877, en lugar de presentarse una única lista como lo demandara Alsina, el autonomismo se presentó dividido, con un claro triunfo delvallista. Cf. Alberto Lettieri, "Repensar la política facciosa: la Conciliación de los partidos políticos en 1877 en Buenos Aires", en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, Tercera Serie, N° 19, 1^{er} semestre de 1999, Buenos Aires, p. 47.

el centro del dibujo titulado “El corso de 1877. La comparsa ‘hay un cuadro reservado’. La más grande figura del carnaval”. Alsina encabezaba la comparsa donde desfilaban cronológicamente ‘fotografías’ de la vida de Cambaceres, todas ellas atribuidas a Pozzo (se indica “Pozzo” abajo a la izquierda del “cuadro reservado” y de las otras cuatro imágenes)¹⁹. La frase “la más grande figura del carnaval” hacía alusión a Mitre que, con una cabeza desproporcionadamente grande, iba último en la procesión, observando la escena. En el centro, Varela, defensor del oficialismo autonomista desde su periódico *La Tribuna*, sostenía un estandarte con “el cuadro reservado”, una variante desestabilizada de la anterior “nueva fotografía”. En ella, la creciente popularidad de Aristóbulo del Valle, personificado debajo de Cambaceres en el ‘cuadro’, amenazaba el delicado equilibrio en que éste se encontraba (figura 4).

Personaje de fuerte gravitación política conquistada a través de su obra periodística y de su actividad al frente de *La Tribuna*, el periódico de mayor circulación en Buenos Aires en la década del ‘70, Héctor Varela era también redactor de *El Porteño* y aunque declarara que esas páginas mantenían una opinión independiente y relataban “la verdad que establece los hechos”, en ese mismo lugar suscribía como presidente del comité en apoyo de la candidatura del autonomista conciliador Antonino Cambaceres²⁰.

Respecto de la caracterización con un bombo, Varela se refería a ella en dos textos publicados en *El Porteño*. Relataba allí que la asociación se debía a que “por lo general, cuando me caricaturan -cosa que dura hace unos quince años, habiendo tenido el honor de figurar siempre en los periódicos que han querido seguir las huellas del *Charivari*, del *Punch* o el *Fischietto*- me ponen con un gran *Bombo*. Ante todo les diré que la idea no es del que aparece como su autor, sino de Estanislao del Campo [quien] decía hace años [...] ‘Cuando hace una cosa buena, que merece aplauso y simpatía, él no espera que los demás se lo digan. [...] Lo comenta él mismo, dándose el *bombo* que no le dan los demás.’”²¹

Además de explicar el sentido de la asociación, Varela negaba aquí la paternidad de Stein en la idea del *bombo* (indudablemente era a él a quien Varela aludía). En este sentido, es interesante confrontar esto con un texto que salió por la misma época en la publicación satírica *Doña Mariquita* y que se refería a Stein como a un dibujante sin originalidad: “[*El Mosquito*] es un pliego de papel, en el que un jimbia llamado Stein hace caricaturas: este Stein, chistoso por incubación, tuvo la cachasa de manosear ocho o diez años todos los periódicos franceses y españoles con caricaturas y como es

¹⁹ *El Mosquito*, Buenos Aires, 11 de febrero de 1877. “El corso de 1877. La comparsa ‘hay un cuadro reservado’. La más grande figura del carnaval.”

²⁰ Cf. *El Porteño*, Buenos Aires, 19 de julio de 1877. Esta postura se encuentra en consonancia con aquello que sostenían muchos de los periódicos contemporáneos: su independencia respecto de toda facción. Como lo señala Hilda Sabato: “Cada vez más, los diarios de Buenos Aires gustaban presentarse como ‘prensa libre’, representante de una ‘opinión independiente’, que podía mantener simpatías con algún grupo o apoyar alguna candidatura pero no se subordinaba al Estado ni a los partidos.” H. Sabato, “La vida pública en Buenos Aires” en Marta Bonaudo (dir. de tomo), *Nueva Historia Argentina. Liberalismo, estado y orden burgués*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pp. 192 y ss.

²¹ *El Porteño*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1877. Varela eludía el señalamiento de soberbia que podría contener, y retomaba esas palabras exclusivamente como rasgo positivo de franqueza al sostener: “Se olvidaron que tengo el Bombo, y que con él he de decirlo todo, en este diario que, como les consta, y lo decía ayer Mitre, *se lo devoran*, pues al pueblo le gusta oír siempre a los que dicen la verdad...” (*El Porteño*, Buenos Aires, 25 de octubre de 1877)

incapaz de crear, hoy nos espeta lo que copia *al pelo*..."²². Si la creatividad de Stein entraba en tela de juicio en el comentario de Varela y de esta publicación competidora, el cuestionamiento más fuerte que allí se hacía era hacia su postura ideológica: "entes como este Stein que es un soberbio animal [...] vengan a representar *soit disant* nuestro periodismo bufo: este Stein *caricaturador a macho*, es muy vivo, ¡uf! más que una centella; figuraos que cuando más divididos estaban en Buenos Aires los partidos políticos, y cuando todo hombre recto tenía su idea, este anfibio *hacia* las caricaturas de la *Presidencia* periódico mitrista y las del *Mosquito*, *papelín* alsinista: como allá nadie sabe ni la madre que lo parió, *vende* su lápiz y escoba lo mismo a una virgen que a una ramera de los *musiqueros*..."²³. Muchos contemporáneos dirigieron a Stein esta crítica de falta de rectitud ideológica o partidaria que se daba, precisamente, en el escenario político que él satirizaba en relación con las composiciones de Junior y Pozzo a exponerse en la previa de la Exposición de Filadelfia o a través de tantas otras caricaturas²⁴.

En su representación de este carnaval político, una cámara de fotos sobre la cabeza de uno de los participantes de la comparsa llevaba la inscripción "Fotografía para popularizar de Pozzo"²⁵. En otras dos entregas de los meses previos, a fines del año 1876, Stein había mostrado a un Cambaceres que repartía su retrato, en el que se incluía, como en esta imagen del carnaval, el dibujo de una locomotora y la marca de autoría de Pozzo. El saladerista se regalaba en retrato fotográfico, mientras otros políticos más ostentosos acudían a soportes suntuosos, en un *in crescendo* donde las representaciones cobraban mayor tamaño²⁶. Y también repartía su retrato como regalo de año nuevo, hasta llegar a un absurdo intercambio donde él y Carlos Casares se sorprendían al descubrir que se habían obsequiado el uno al otro idénticas tarjetas con el rostro de Antonino²⁷ o hasta recibir la réplica de un campesino a su servicio que pedía que se le ofreciera otra cosa puesto que en su casa tenía ya tres docenas de esas tarjetas²⁸. Así, Stein caricaturizaba el despliegue del aparato proselitista de Cambaceres

²² *Doña Mariquita*, Buenos Aires, 11 de febrero de 1877.

²³ *Idem*.

²⁴ Sobre el alineamiento político de Enrique Stein y los modos en que esto se traducía en sus caricaturas en la década del 70 y particularmente del 80 ver: Ema Cibotti, "El Mosquito de Enrique Stein, un ejemplo de periodismo faccioso en la década del 80", Ponencia presentada en las 4tas Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia, Facultad de Humanidades Universidad Nacional de Mar del Plata, 1993, mimeo.

²⁵ *El Mosquito*, Buenos Aires, 11 de febrero de 1877. "El curso de 1877..."

²⁶ *El Mosquito*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1876. "El pretendiente Antonino, modelo de candidato, regalando su retrato, sueña el hombre hacer camino // El guapo Leguizamón, siguiendo la misma treta, en vez de humilde tarjeta, se regala en tarjetón // Bartolo que es de los duchos, para que no le llamen parco, al aceite y con gran marco, envía su efigie a muchos."

²⁷ *El Mosquito*, Buenos Aires, 31 de diciembre de 1876. "-Carlos [Casares]: Adivina lo que te voy a dar como aguinaldo?// - Antonino [Cambaceres]: Adivina tu el mío. // -Antonino: ¡Mi retrato! ¡Maldita popularidad!!! -Carlos: ¡El retrato de Antonino! ¡Con este van 777...!!"

²⁸ *El Mosquito*, Buenos Aires, 31 de diciembre de 1876. "Gaucho: Dn Antonino, allá en las Uropas dicen que hay costumbre de dar algo el primero de año. // Ant: Aquí tienes mi retrato. // G: Preferiría otra cosa pues ya tengo tres docenas en casa." Stein no economizaba ironías sobre este furor por regalarse en retrato aunque él mismo realizara dibujos en tarjetas que ofrecía a la venta en su periódico. Stein también realizaba retratos a pedido: en 1886 recibió el encargo de la Comisión de Fiestas del Consejo Deliberante de la Capital para la realización de 3000 ejemplares de los retratos en dibujo de Julio A. Roca y Miguel Juárez Celman para ser distribuidos en una función de gala (Carta del 16 de octubre de 1886, AGN, Sala VII, Fondo E. Stein, Legajo 1438). Por otra parte, muchos eran los que destacaban la utilización propagandística de los retratos como lo demuestra una noticia que anunciaba maliciosamente en las páginas de *La Nación*: "El Dr. Avellaneda remite para el Cacique Cafulcurá un gran retrato al óleo de su interesante persona, así como también varias docenas de tarjetas fotográficas que serán distribuidas entre

y destacaba la intervención de Pozzo para hacer de éste un candidato políticamente visible.

Como se percibe en las palabras del *Autonomista* que encabezan este artículo, la comparación de la política con el carnaval era bastante frecuente y tal como puede comprenderse aún hoy, en un sentido que apunta a destacar el ridículo pero, sobre todo, en el hecho de que haya quienes estén disimulados y ocultos detrás de una máscara. *El Arlequín* se expresaba en estos términos cuando se aproximaba ese mismo carnaval del 77: "¡Ay! El pueblo está harto de comparsas, pues el *carnaval político* dura toda la vida, y está tan habituado a los *disfraces* de todo género que nada le sorprende ya. El que blasona de patriota y echa discurso tras discurso para captarse la voluntad de los *electores* ¿no es acaso una *mascarita* que desea dar una broma al pueblo?"²⁹ Encubiertos y listos para el embuste, los políticos despliegan sus discursos para ganarse a los electores: en esta escena risible que se describe, no sólo el carnaval se producía en las calles sino la vida política misma, a través del contacto del político con el pueblo y en busca del consenso social.

Pero esta asociación de ideas carnaval/política no es atribuible únicamente al comentario sarcástico sino que encuentra fundamento asimismo en la sociabilidad contemporánea ya que las primeras comparsas formadas luego de la caída de Rosas pronto empezaron a cumplir con fines culturales y sociales durante todo el año y tempranamente comenzaron también a politizarse³⁰. Es el caso del Club Los Negros que había tenido su origen en una comparsa -de la cual formaban parte los Varela y otros hombres de la elite- y que se dividía en 1876 a causa de las diferencias entre mitristas y alsinistas. Notemos que algo antes de su fractura el mismo Antonino Cambaceres había sido elegido su presidente³¹. De modo que la comparsa "hay un cuadro reservado" que dibujaba Stein estaba en paralelo con una sociedad carnavalesca real que reunía a Cambaceres y a H. Varela³². Con esto pueden comprenderse más cabalmente las razones por las que este candidato aparecía caricaturizado en un carnaval mientras que su entusiasta defensor se situaba en el centro blandiendo un estandarte. Cabe leer esta imagen, además, a partir de la fuerte defensa que el periodista hacía del carnaval, al que tenía por acontecimiento civilizatorio, portador de progreso e importante hacedor de vínculos ciudadanos³³.

Por cierto, los escenarios en que Stein situaba estos dos 'cuadros' de Cambaceres son especialmente interesantes por sus connotaciones en el proceso de ingreso a la modernidad, pues tanto el carnaval como las exposiciones conformaban importantes momentos de constitución y exhibición de la nación moderna. A pesar de

los capitanejos y chusma que se están *muriendo* por conocer a S.E." (*La Nación*, Buenos Aires, 17 de diciembre de 1875).

²⁹ *El Arlequín*, Buenos Aires, 8 de febrero de 1877.

³⁰ Hilda Sabato, *La política en las calles. Entre el voto y la movilización. Buenos Aires, 1862-1880*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pp. 58 y ss.

³¹ *La Prensa*, Buenos Aires, 11 de diciembre de 1875. "Candidatos. Parece que la nueva Comisión Directiva del club 'Los Negros' será presidida por D. Antonino Cambaceres." El sector mitrista de ese club forma luego una nueva asociación con el nombre de "Club Argentino".

³² Al respecto ver Oscar Chamosa, "Lúbolos, Tenorios y Moreiras: reforma liberal y cultura popular en el carnaval de Buenos Aires de la segunda mitad del siglo XIX", en Hilda Sabato y Alberto Lettieri, *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*, Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 2003, pp. 115-135.

³³ *Idem*.

todas sus diferencias, las fiestas del carnaval compartían con las exposiciones la construcción de un gran acto demostrativo a partir de selecciones y señalamientos. En el carnaval, la organización de sociedades civiles y la mezcla en el mismo espacio y en mutuo entendimiento de sectores de elite y subordinados, daban la clave para que se lo interpretara como espejo del progreso de Buenos Aires y que se lo fomentara en tanto favorecía la construcción de una sociedad civil moderna³⁴. Por otra parte, allí se extendía toda una serie de rasgos sociales, aún en base a antagonismos, que ofrecían una abstracción de significados. Lo real y la simulación activados durante la fiesta sugieren ya una multitud de ideas concordantes y contradictorias sobre el aparato social. Y al igual que las máscaras, que revelan a la vez que ocultan, también la caricatura desenmascara a partir de la fusión y condensación de ideas que confluyen en la imagen y el texto.

Si hasta aquí nos situamos en la esfera específica de las representaciones visuales, vale señalar también tres intervenciones en que Stein ubicaba a Pozzo en una función algo diferente. Stein recurría una vez a la figura del equilibrio para situar a su personaje sobre una cuerda floja; frente a su oponente del Valle, Cambaceres pedía auxilio: “Ay, ya no puedo más, un vaso de agua de Pozzo, por favor!...”³⁵. Y luego, en una alusión a las manipulaciones en el empadronamiento, era Pozzo quien pretendía una acción de otros partidarios de la conciliación para controlar al gato [del Valle] que no estaba permitiendo el acceso a los padrones electorales³⁶. Y también, en ocasión de la primera reunión cambacerista *El Mosquito* señalaba que la falla en la convocatoria era responsabilidad de Pozzo, por no haber distribuido la cantidad suficiente de tarjetas³⁷. Esta función de difusión, que en principio se encuentra más allá -o sucede- a la representación por medio de la fotografía, se materializaría de manera bien concreta unos meses más tarde cuando, como si hubiera tomado en cuenta la burla de Stein, Pozzo confeccionó un objeto muy particular, la tarjeta a la que se hizo referencia al comienzo.

5. Otra vez la Torre de Babel

³⁴ Cf. Oscar Chamosa, “Lúbolos, Tenorios y Moreiras...”. Sostiene el autor que luego, en algún momento de los 80, los grupos de elites no sólo comenzaron a recluirse en salones, sino también a eludir el corso. Sobre la perspectiva positiva en relación con el carnaval resulta elocuente un artículo de *La Prensa* con el significativo título: “El carnaval y el progreso”: “Si detenemos un momento nuestra atención sobre aquellas reflexiones que se desprenden hasta de los pequeños detalles de esa gran fiesta, no es posible dejar de convenir que aun en medio de la locura y del entusiasmo que el pueblo se entrega en esos días, innumerables manifestaciones de nuestra cultura e ilustración, vienen a darnos esperanzas muy fundadas de que vamos adelante y muy rápidamente en el camino del progreso en todo sentido.[...] Hay quienes quieren suprimir el Carnaval, pero esto es luchar contra el torrente de lo que es lógico y natural en todas las sociedades. La libertad comprimida durante todo el año por la misma libertad individual, necesita probar ciertas modificaciones que haciéndonos romper con las preocupaciones sociales. [...] El pueblo es como un niño de escuela cuyas facultades mentales necesitan ratos de descanso y de solaz alegre y bullicioso para no fatigar a la inteligencia con la aridez del estudio”. *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de febrero de 1872.

³⁵ *El Mosquito*, Buenos Aires, 1 de abril de 1877.

³⁶ *El Mosquito*, Buenos Aires, 16 de noviembre de 1877: “Publicación solicitada por el Sr. Pozzo, caricaturista autonomista ¡A ver quien se atreve a ponerle el cascabel al gato!”

³⁷ *El Mosquito*, Buenos Aires, 4 de marzo de 1877: “-Antonino: Ché, Carlos, sabes que las 12 van á dar y no ha venido nadie todavía?// -Carlos [Casares]: Este zonzito de Pozzo no habrá repartido bastantes tarjetas.// -Pozzo: ¡Gran Dios! Repartir 15.464 [o 75.464] tarjetas para conseguir un fiasco tan completo.” Esta primera reunión *cambacerista* fue en el Coliseo (cf. *El Porteño*, Buenos Aires, 13 de marzo de 1877).

En su montaje, el fotógrafo autonomista se movía hacia la caricatura para denostar a la facción contraria; no obstante no se distanciaba en esencia de su actividad profesional pues no sólo los retratos eran fotográficos sino que el conjunto formaba una tarjeta de formato *portrait cabinet*, con el nombre y la dirección del estudio. Y además, era en calidad de fotógrafo como Pozzo aparecía representado en el episodio de la caída, detrás de su cámara. Esta presencia otorga a la representación una serie de connotaciones a destacar.

Al igual que en una imagen comentada previamente, se alude aquí a la noción de "fotografía" como registro fiel y descripción exacta del acontecimiento. Es por eso especialmente interesante el hecho de que Pozzo instalara una cámara en la representación, apuntando de ese modo a señalar que lograría un efectivo registro de la escena (mientras que era un montaje). Otro elemento a considerar es que, así como la fotografía servía para popularizar -en términos de Stein y de un modo del que Pozzo estaba bien conciente- en esta ocasión el fotógrafo la ponía en escena para, por así decirlo, *despopularizar* al contrincante. No pudiendo la fotografía denostar en ese entonces a un adversario político (pues no era técnicamente posible obtener instantáneas que pudieran captar al personaje en una situación adversa o comprometida), la caricatura fue el instrumento del que se sirvió Pozzo para realizar el agravio³⁸.

Pero a la vez, empleaba la caricatura para que funcionara casi como una mediación: el fotógrafo actuaba como caricaturista mas al incluir la referencia al registro fotográfico estaba reclamando, en cierta medida, la legalidad de la fotografía para su dibujo. Es decir, al afirmar mediante la ubicación de la cámara que podría dar constancia del hecho, el fotógrafo daba un paso importante instalando la imagen de su invención -la caricatura- como si se tratara de una representación de lo real y colaborando de este modo a algunos de los efectos buscados por la caricatura: convencer y argumentar. Así, en este fotomontaje, Pozzo se servía dos veces de la fotografía: una como objeto (los rostros fotografiados) y otra, como concepto (la cámara que capturaría la escena montada y daría constancia de su existencia real). Ficción y realidad, fotografía y caricatura, equivalencias e identidades se entremezclaban aquí y colaboraban en la producción de sentido.

Además, el fotógrafo formaba parte de esa operación significativa: erigido en revelador de la verdad por medio de los atributos de su dispositivo técnico, Pozzo se instauraba a sí mismo como autor (de la imagen) pero a la vez como hacedor o colaborador en el acontecimiento de la caída en tanto habría contribuido a la campaña del partido opuesto. Todo esto por la cámara que llevaba su nombre y detrás de la cual se situaba él, tal como lo haría dos años más tarde en las fotografías de la *Campaña del Desierto*³⁹. De esta manera, este fotomontaje cumplía con una doble función o, más bien, con una misma función de propaganda pero ejercida en dos direcciones: por un lado política, puesto que la denuncia de la inestabilidad de una facción debía ser

³⁸ Precisamente, sí era posible el agravio por medio de fotomontajes aunque, por cierto, pero no eran aun muy frecuentes en Buenos Aires.

³⁹ Al respecto ver Verónica Tell, "La Toma del Desierto. Sobre la auto-referencialidad fotográfica", en actas del *Ier Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/ IX Jornadas del CAIA "Poderes de la Imagen"*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 2001, edición en cd-rom.

capitalizada por la agrupación contraria; y por otro lado, propaganda netamente comercial del estudio del mismo Pozzo.

Ahora bien, aparte del uso de la fotografía como objeto de representación (los rostros) y como concepto, Pozzo explotaba otro de los atributos del dispositivo, en cierta medida el más importante para este caso: la reproductibilidad. Pozzo reprodujo fotográficamente su montaje y lo hizo además en un formato relativamente económico y, por ende, plausible de difusión, el *portrait cabinet*. Con esto -como con los periódicos- se alcanzaba al número, factor central en toda campaña política. En efecto, aunque se desconoce la cantidad de tarjetas de *La torre de Babel*⁴⁰, su difusión puede inferirse de las réplicas que obtuvo en *El Mosquito* y en *El Nacional*.

Las resonancias que tuvo esta imagen se hicieron ver bien pronto. El 6 de septiembre de 1877, Stein retomaba la caricatura de Pozzo para modificarla: en sus manos pasó a ser la “Torre de la Conciliación” y los rostros eran los de Carlos Casares, Nicolás Avellaneda, Bartolomé Mitre y Adolfo Alsina en la parte superior y luego también A. Cambaceres y H. Varela (ver la figura 5). Resulta que la caricatura de Pozzo se instalaba en un momento en que la Conciliación atravesaba una situación especialmente difícil puesto que, luego de la ya mencionada renuncia de Cambaceres y antes de elevar la candidatura *mixta* de Tejedor en octubre, el partido carecía de candidato firme. Por otra parte, en el plano nacional, el 3 de septiembre se llevaron adelante las elecciones para legisladores. En tanto los padrones no habían sido reabiertos -por la fuerte negativa del delvallismo que detentaba la mayoría en la Cámara de diputados⁴¹- de modo de permitir nuevas inscripciones luego de que el mitrismo decidiera su reinsertión institucional, el Partido Nacionalista propuso a sus partidarios votar por la lista que apoyara a la conciliación - es decir al autonomismo antes que al delvallismo - a pesar de lo cual, ésta última fue la lista que mejores resultados obtuvo en Buenos Aires⁴².

Es probable que la caricatura de Pozzo fuera previa a ese 3 de septiembre (puesto que *El Mosquito* la retomaba en su edición semanal del 6) y que, entonces, fuera hecha con el fin de degradar a la facción opuesta justo antes de los comicios. Esto explicaría cómo en pocos días *El Mosquito* pudo citar esa imagen invirtiendo los lugares de ese modo. Si antes del 3 de septiembre Pozzo intentó mostrar al delvallismo como inestable, unos días más tarde, su alegoría se convertía en una verdadera invitación a la réplica. El caricaturista francés señalaba muy claramente, de hecho, que se trataba de una respuesta al firmar abajo a la derecha, y en un guiño a la tradición del grabado, “Pozzo inven[t]it”. Al reenviar de este modo a una imagen previa -e inversión mediante- Stein ponía el énfasis en el cambio de situación⁴³.

⁴⁰ Sabemos de la existencia actual de al menos tres ejemplares de este fotomontaje: en el Museo Histórico Nacional, en la colección del CEDODAL y en colección particular.

⁴¹ “Para que la conciliación sea un hecho, una verdad, *un pacto honrado*, es preciso que los que lo pueden, por su posición, coloquen al partido mitrista en actitud de poder hacer uso de sus derechos en los comicios. La fracción Del Vallista [que tiene la mayoría en la Cámara de Diputados] no lo quiere, y por eso ha tomado la actitud que tiene, y por eso se ha opuesto a la reapertura del padrón...” *El Porteño*, Buenos Aires, 17 de julio de 1877.

⁴² Alberto Lettieri, “Repensar la política facciosa...”, p. 53. Si bien, como documenta Lettieri, en otras provincias los resultados autonomistas aventajaron al delvallismo, cabe centrarnos en Buenos Aires, en vistas a la inminente elección a gobernador y, sobre todo, a que era en Buenos Aires donde vivían y ejercían su actividad Pozzo, Stein, Varela y demás personajes centrales aquí considerados.

Tal como la planteaba Pozzo, la escena era una caída silente. De ella, surgiría además el registro fotográfico, mudo también. Es interesante su empleo de la torre de Babel puesto que si bien se trataba aquí de una construcción que se volvía contra quienes la habían erigido, no lo hacía desde el lenguaje o desde el sentido más amplio de la incapacidad de comprensión entre unos y otros sino que los inconvenientes eran de tipo estrictamente edilicio. Pozzo enmudecía a la Torre y limitaba la suya a una alegoría estructural –de hecho, la misma idea de la inestabilidad que Stein había empleado en repetidas ocasiones para caricaturizar a Cambaceres-.

En cambio, la situación que mostraba Stein en “La verdadera torre de Babel”, según se titulaba la caricatura, sí se definía en términos de comunicación:

Mitre: - ¡Viva Mitre!
Alsina: - ¡Viva Alsina!
Casares: - ¡Viva la fusión!
Nicolás: - ¡Qué confusión!
Del Valle: - ¿Cómo quieren que se entiendan?

La torre era aquí una estructura sólida (con la inscripción “Torre de la Conciliación”) en la que se ubicaban los personajes en distintas direcciones -unos en ascenso, otro bajando- y en algunas acciones de ataque mutuo. Esta se proponía como la verdadera torre de Babel en tanto era lingüística y de ahí que buena parte del efecto cómico reposara en el juego de palabras entre fusión / confusión, al hacer referencia a la fusión de los partidos de la que había surgido la Conciliación. El título servía además para argumentar que la torre republicana que había caricaturizado Pozzo era claramente falsa. Así, al instalar las voces en la Torre de Babel, Stein le restituía su significado, apelando ahora no al equilibrio como tema de encuadre, sino a la incomprensión lingüística como paralelo del desacuerdo ideológico. Como ocurría con las distintas lenguas originadas en la torre babélica, la confusión llevaba al fracaso.

Unos días más tarde, *El Nacional* -periódico de A. del Valle- respondía a la ofensa de Pozzo en forma escrita. Como *El Mosquito*, se refería a la idea del no-entendimiento (y como el fotógrafo, también a la fragilidad edilicia) y devolvía el agravio de modo especular: le atribuía al alsinismo aquello que el fotógrafo le había endilgado previamente al redactor de *El Nacional*. A pesar de su extensión, es interesante reproducir el texto casi íntegramente:

La Babel política

Un fotógrafo favorito del Dr. Alsina caricaturó no hace muchos días á los miembros del partido *Republicano*, pintando la torre de Babel y cortando la cabeza de sus retratos para hacerlos figurar en su grotesca inspiración.

El chiste tuvo poco éco; los fotógrafos, como los literatos del señor Ministro de Guerra tienen poca gracia.

Pero es el caso que la alegórica caricatura estaba destinada á convertirse en una verdad para el Dr. Alsina y sus partidarios. Ese círculo es hoy la torre de Babel y sus miembros representan a sus confundidos edificadores.

⁴³ O, cabe pensar también -y esto sobre todo en el caso muy poco probable de que la imagen de Pozzo fuera posterior al 3 de septiembre-, que la marca (inventit) podría estar para señalar la falsedad del pronunciamiento del fotógrafo y apuntar una crítica adicional.

Elocuencia misteriosa del destino. El partido *Republicano* firme y entero, resiste unido al choque de los adversarios. Los otros partidos representan la Babel política.

Todos hablan en ella lenguas distintas.

Unos edifican la torre para hacer que Cazon toque los astros.

Otros para que Moreno escale la luna, otros para que Cambaceres se incorpore y vuelva á volar, otros para que el Dr. Alsina y el Gral. Mitre sean los únicos entre los cuales deben de repartirse los rayos del sol.

Nadie se entiende como es natural. Cuando uno pregunta por Moreno, le contestan con Quintana, cuando uno pregunta por Cambaceres, le contestan con Costa, cuando aquél propone á Gainza el otro propone á Balza.

Y se tiene el coraje de caricaturar al partido Republicano como la torre de Babel!

Fotógrafo imprudente de inspiraciones ridículas y pintorescas.

Tú debías de ser condenado por los gefes de la confabulación á que te abrasen los rayos del sol de que te sirves!⁴⁴

Anoche se congregó la Babel política. El Dr. Pellegrini habló en lengua autonomista y le contestaron en el idioma de la conciliación.

El Dr. Pellegrini dejó a oscuras á una parte de la concurrencia y la concurrencia no entendió al Dr. Pellegrini.

El General Gainza, olvidado ya de los piropos que *La Nación* le proporcionó un día, cantó y vivó anoche al General Mitre, según lo anuncia un diario de la mañana de hoy.

Todos hablaron en lenguas babilónicas y confusas.

No había intérpretes y nadie se entendía.

La torre de Babel amenaza caerse. Los cimientos están flojos, los andamios vacilan y si los albañiles no bajan de la frágil muralla que los sostiene, muy pronto caerán confundidos entre los escombros de una ruina tremenda. [...]

Anoche, como es natural, no se hizo otra cosa que rozar la tangente, mantenerse en los términos medios, no tocar la fruta prohibida, no hablar de candidatos.

Se nombró una nueva Comisión; otro ejército de comisión, otra lista de comité.

No es posible encontrar el nombre del gobernante personal y se deleitan en formar candidaturas al comité.

Cien, doscientos, trescientos, forman esa lista.

Su composición es de lo más heterogéneo que pueda encontrarse.

[...]

Qué lástima que el fotógrafo del Dr. Alsina pierda la oportunidad de tomar la escena de este cuadro inmortal!

La reunión que ha celebrado anoche el comité autonomista no ha dado resultados de ninguna especie.

¡Ha sido estéril como las vestales!

No asombra al héroe de la conciliación porque la anarquía se engendró en su seno y el desorden cundió en su hogar.

No engendrará nada porque de ambiciones y de propósitos eventuales nada puede surgir y los tiempos modernos tendrán ocasión de presenciar otro derrumbe de la torre de Babel y el fotógrafo ministerial tendrá la oportunidad de hacer un cuadro exacto.

[...]

La torre de babel está en peligro. Asistimos á sus últimos días.

⁴⁴ Interesa la frase de *El Nacional*: "que te abrasen los rayos del sol de que te sirves!" como agravio dirigido particularmente a la profesión de Pozzo: a lo largo de todo el texto, el primer lugar desde el que se lo menciona era como fotógrafo. Es decir que a pesar de ser hombre implicado en la política, se destacaba, para *El Nacional* y evidentemente también para la opinión pública como un *fotógrafo* implicado en la política o, incluso, como alguien que actuaba en la vida política desde un lugar que le es específico, el de la fotografía.

Ya tambalea su base, ya se desploma.
Cuidado los que caigan con ella.⁴⁵

El texto es elocuente. También lo es la última réplica de esta serie babélica, en manos de Pozzo:

Carta al Redactor de *El Nacional*

En las columnas de *su ilustrado diario*, se registra un editorial que lleva por acápite *La Babel política*. Hubiese deseado, tener que guardar un profundo silencio pero, son tan *honrosos los conceptos de los elogios que se me hacen* y no puedo menos que agradecerse los al autor de esa *Babel política*.

Figurar en mi humilde oficio como el favorito del Dr. Alsina, es un honor, á lo menos para mí que siempre en las horas *propicias*, como en las *adversas*, le fui consecuente y no ciertas entidades que, de cuando en cuando, suelen aparecer en nuestras luchas políticas, sosteniendo á un hombre y llamándose su amigo para cuando más tarde se encuentran en una mala posición, gritar *ego sum que sum*, olvidando que jamás la voz del *ingrato* podrá llegar á herir á los que permanecen y permanecerán *fieles* al noble doctor Alsina.

Adiós, señor Redactor, que yo me quedo haciendo votos porque los *vapores de la ira* no continúen cegando a los *hijos ingratos* que hoy abofetean al doctor Alsina, después de que este los ha sacado de la nada y les dio un nombre como *inteligentes y políticos*.

Sin mas, saluda á Ud. el fotógrafo favorecido del *Nacional*.⁴⁶

Cité extensamente ambos textos para poner en evidencia la forma en que, al igual que en la caricatura de “La verdadera torre de Babel”, también en el lenguaje escrito se efectuaron las apropiaciones de los argumentos del adversario. Lo que sí cambiaba en este último texto es que ya no había referencias a Babel sino al par lealtad / traición: Pozzo hacía aquí referencia a la línea disidente que abrió del Valle en el partido Autonomista hasta la escisión en el nuevo (y efímero) partido Republicano. La única inversión que hace Pozzo aquí es convertir toda la ofensa en elogio a su propia lealtad. Por lo demás, el tono mordaz que tanto las caricaturas, por su lenguaje específico, como el texto de *El Nacional* tenían hasta entonces, desaparece casi íntegramente.

De este modo se enfrentaron Pozzo desde el periódico de Varela y del Valle desde el propio. Se trataba de un enfrentamiento en la prensa y como tal, como debate abierto, se dirigía no sólo a la facción opuesta sino al público lector. En última instancia quien debía a cada intervención reubicar al depositario de cada vileza, creer o no en cada atribución y retuque, era la opinión pública. Como sostiene Sabato, la relación entre diarios y la política excedía a los partidos y la prensa constituía una pieza clave del sistema político en tanto representaba a la vez que forjaba a la opinión pública⁴⁷.

Conclusión

Si bien desconocemos en qué número y entre quienes circuló el *portrait cabinet* de Pozzo, esta réplica de *El Nacional* muestra que logró impactar al menos en el sector

⁴⁵ *El Nacional*, Buenos Aires, 13 de septiembre de 1877.

⁴⁶ *El Porteño*, Buenos Aires, 17 de septiembre de 1877. Carta firmada por Antonio Pozzo y fechada el 15 de septiembre de 1877.

⁴⁷ Hilda Sabato, “La vida pública en Buenos Aires”, cit.

directamente comprometido con esta campaña: interpelado por la imagen, el redactor de *El Nacional* reaccionó contra lo que ella implicaba y le dio nueva y distinta resonancia ante, ahora, su público lector. Así, si bien es imposible conocer la circulación efectiva del fotomontaje de Pozzo, y menos aún lo que provocó en sus observadores, puede asumirse que, ya sea por vía directa o indirecta a través de estas réplicas, alcanzó repercusión en la esfera pública y avivó un debate político. No se conoce ningún otro episodio que, como este, involucrara a un fotógrafo en un enfrentamiento partidario en la prensa. Tampoco parece haber habido en la época otro fotógrafo que se comprometiera políticamente a través de sus imágenes del modo que lo hizo Pozzo⁴⁸.

Entre las imágenes analizadas aquí, *La Torre de Babel* de Pozzo es la única mixta, que hace uso de los recursos de la fotografía y de la caricatura y genera un objeto muy complejo. Cabe señalar, en este sentido, que al menos por lo que ha llegado a nuestras manos en el presente, la producción fotográfica local no parece haberse inclinado hacia los fotomontajes. Por su parte, la caricatura pura -igualmente desde una configuración de elementos dispares y condensando sentidos- tiene una larga trayectoria en los usos políticos. Este artículo, sin embargo, no ha buscado tanto develar esos empleos sino focalizar sobre unas contadas piezas gráficas de Stein, aquellas que llegaron a poner en evidencia los modos en que de manera más solapada, desde su presunta fidelidad a la realidad, la fotografía (también) propuso, apoyó y edificó adhesiones, presencias y credibilidades. En efecto, en un juego textual -“El fotógrafo Pozzo con un ejército (en fotografía) de quinientos oficiales va a conquistar una medalla en Filadelfia”- Stein sugería la posibilidad de animación y materialización de lo representado. Desde el texto, el autor parecía insinuar que la imagen no sólo representa, inmóvil, sino que contiene el origen de un poder de acción. Esa fuerza de acción quedaba puesta en evidencia, con claridad, con la tarjeta de Pozzo: un objeto que recurría a la fotografía como modo de representación, como imagen reproducible y como concepto, un objeto que debió tener una circulación, una recepción y un rol determinado entre los discursos de campaña. La tarjeta pudo convertirse así en una herramienta de comunicación y propaganda que, por su reproductibilidad, alcanzaba al número, elemento clave -tal como lo decía el caricaturista francés- para formar un ejército con un mensaje.

⁴⁸ Al fotomontaje *La Torre de Babel* se sumó otro presumiblemente del año 1880 en el que Pozzo mismo (con su rostro fotografiado) levantaba la barrera para abrir camino al General Roca -transmutado en locomotora y también con el rostro en fotografía: el tren ya había recorrido muchas provincias y, con el texto “vía libre y sin paragolpes” al lado suyo, el banderillero le daba paso hasta el sillón presidencial. También existe un mosaico en *portrait cabinet* con los retratos de Cambaceres, Alsina y Casares con un texto al pie: “Unidos en la Tierra, reunidos en el Cielo. Ruega por ellos. Noviembre 1888. A. Pozzo” (en Museo Histórico Nacional). El ya mencionado registro fotográfico de la *Campaña del desierto* que Pozzo realizó empleando sus propios medios y, claro, el nombre de su estudio (*Alsina*) también permiten una lectura sobre sus afinidades políticas. Sin embargo, no deben leerse estas intervenciones laudatorias -o propagandísticas incluso- en clave de apoyo desinteresado, hay que tener presente que son también el fruto de su práctica profesional y comercial, que se trata de objetos dirigidos a la venta y destinados a proporcionarle una ganancia material.

Figura 1: Antonio Pozzo, “La Torre de Babel”, *portrait cabinet*, 1877.



Figura 2: *El Mosquito*, 11 de abril de 1875, "El fotógrafo Pozzo con un ejército (en fotografía) de quinientos oficiales va á conquistar una medalla en Filadelfia"



Figura 3: *El Mosquito*, 28 de enero de 1877 "Cambaceres, una nueva fotografía"

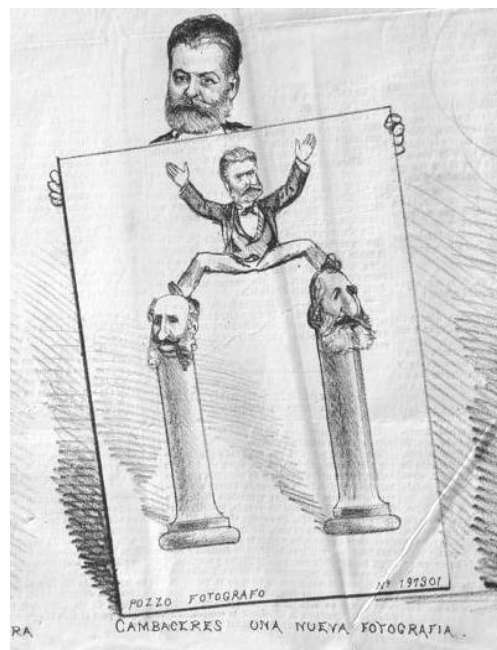
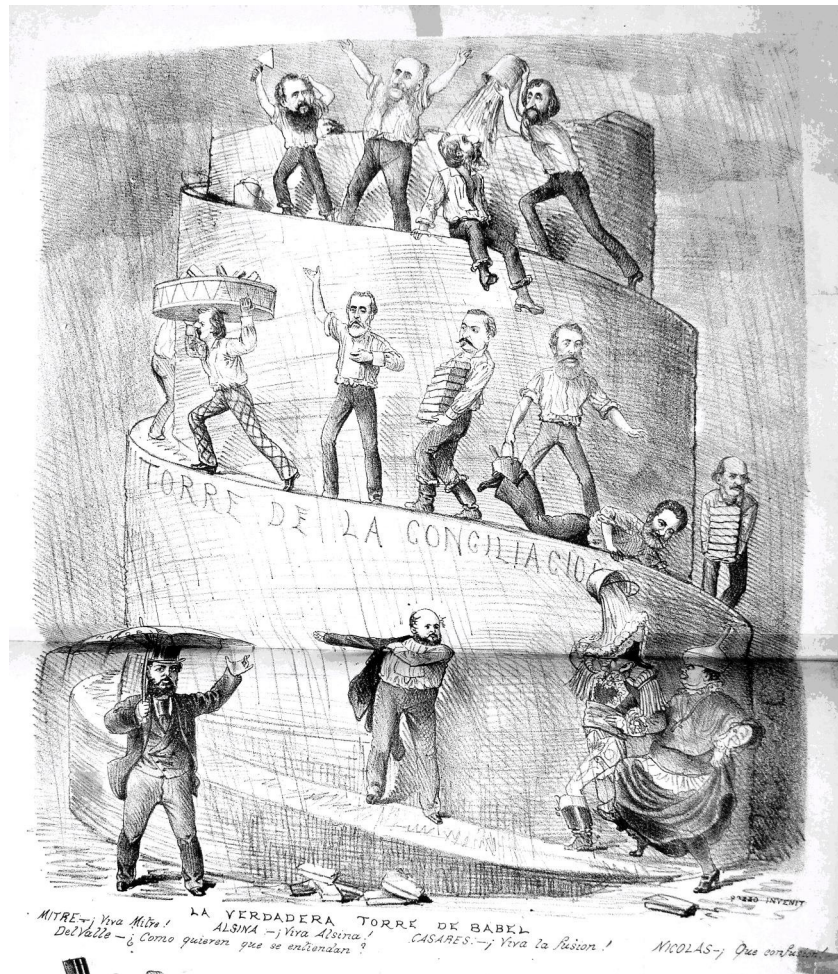


Figura 4: *El Mosquito*, 11 de febrero de 1877. “El curso de 1877. La comparsa ‘hay un cuadro reservado’. La más grande figura del carnaval”



Figura 5: *El Mosquito*, 6 de septiembre de 1877. "La verdadera Torre de Babel"



Resumen

Un fotomontaje realizado por el fotógrafo Antonio Pozzo es el punto de partida desde donde se va reconstruyendo el uso que algunos políticos hicieron de la fotografía en sus campañas en la década del '70. Estos empleos fueron parodiados en varias caricaturas del periódico satírico *El Mosquito* que puso en evidencia el lugar de estos retratos en la cultura política contemporánea. El *portrait cabinet* –imagen reproducible en formato relativamente nuevo y económico- se agregaba a la prensa -antiguo órgano de propaganda política- para llegar al público. Las características de la imagen captada del natural y las de la caricatura se descubren en esta escena que pone en relación a la fotografía con otras formas de representación visual y donde se revela tanto el valor del poder político como el de las imágenes.

Palabras clave: Campaña electoral – Carnaval – Fotografía – Caricatura - Prensa periódica – siglo XIX

Abstract

Antonio Pozzo's photographic montage is the starting point for our analysis on the use of photography by some politicians to foster their campaigns in the 1870s. Satirical paper *El Mosquito* made a parody out of this use, by highlighting the space occupied by those portraits in the political culture of the times. The *portrait cabinet* - an image easily duplicated in a relatively new and inexpensive format - was to complement the press - old body of propaganda - and reached civil society. This scene, which relates photography to other forms of visual representation, unveils the characteristics of both photographic and caricature images, as well as the power of images and politics.

Keywords: Electioneering - Carnival - Photography – Caricature - Publishing Industry - 19th Century