



UNIVERSIDAD DE BELGRANO

# Las tesis de Belgrano

Facultad de Derecho y Ciencias Sociales  
Carrera Licenciatura en Periodismo

La representación social de la identidad  
cultural argentina en *Athinae*, revista de arte

N° 499

Georgina Andrea Marrapodi

Tutor: Facundo Ponce

Departamento de Investigaciones  
2011

Universidad de Belgrano  
Zabala 1837 (C1426DQ6)  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina  
Tel.: 011-4788-5400 int. 2533  
e-mail: [invest@ub.edu.ar](mailto:invest@ub.edu.ar)  
url: <http://www.ub.edu.ar/investigaciones>



## Índice General

1. INTRODUCCION .....	5
2. MARCO CONTEXTUAL.....	7
2.1. La cuestión social .....	8
2.2. Presidencias de Manuel Quintana y José Figueroa Alcorta.....	9
2.3. Cultura y sociedad .....	9
2.4. La ciudad próspera de América del Sur .....	10
2.5. La cuestión obrera .....	12
2.6. Festejos del Centenario .....	13
2.7. Feria de arte del Centenario .....	13
2.8. <i>Athinae</i> , la revista única en su época .....	14
3. MARCO TEORICO.....	15
3.1. Representaciones sociales, el concepto .....	15
3.2. Representaciones sociales y <i>Athinae</i> , puntos en común para una Reflexión extendida.....	17
3.3. Arte y cultura en la temática de <i>Athinae</i> .....	18
3.4. Primera parte: Diferentes nociones de cultura para el desarrollo temático de <i>Athinae</i> .....	18
3.4.1. Características de la cultura en contexto .....	21
3.4.2. Arte en los tiempos de <i>Athinae</i> .....	23
3.5. Segunda Parte. Cultura e identidad en la sociedad argentina de principios de siglo XX: claves para entender el contexto de <i>Athinae</i> .....	25
3.5.1. Análisis crítico del discurso.....	26
3.5.2. Discurso y prensa gráfica .....	27
4. MARCO METODOLOGICO .....	29
4.1. Condiciones de Producción.....	30
4.2. Connotación y denotación en el pensamiento de Roland Barthes.....	31
4.2.1. Primero: Mensaje Lingüístico .....	32
4.2.2. Segundo: Mensaje Denotado .....	33
4.2.3. Tercero: Mensaje Connotado .....	33
4.2.4. Contrato de lectura: alcances para el análisis.....	34
4.2.5. Corpus de investigación .....	35
5. ANALISIS .....	36
5.1. Primeros pasos en el conocimiento de la revista .....	36
5.2. Dar vuelta la página: profundización del análisis de <i>Athinae</i> .....	37
5.3. 1908: Fundación y establecimiento de <i>Athinae</i> .....	40
5.4. 1909: Experiencia y nuevos contenidos.....	44
5.5. 1910: El año de las definiciones.....	48
6. CONCLUSION .....	53
7. BIBLIOGRAFÍA.....	55



## Introducción

El arte siempre ha sido un elemento importante para descifrar las andanzas y pensamientos del hombre. Desde los diseños impresos en las cavernas, hasta los movimientos posmodernos del siglo XXI, el arte ha sido parte irremplazable del espíritu humano. Muchos hombres dedicaron su vida a la creación mientras que otros tantos se enfocaron con igual pasión a la difusión de la disciplina.

La historia argentina nos brinda, en diferentes épocas, ricos productos culturales. Desde el teatro y la música, hasta las exposiciones de arte, es interesante conocer como fueron tratadas las diferentes manifestaciones artísticas en los medios y de qué manera se recogió el clima y el sentido de las obras.

Los periódicos y las revistas han servido de gran referencia a lo largo de la historia de nuestro país. Sin embargo, la debilidad parece estar en cuanto al estudio de publicaciones referidas sólo al arte. Esta se vuelve una idea con poco sentido si se tiene en cuenta que Argentina ha mostrado un gran interés en el arte desde la época colonial y ha cultivado renombrados grupos y artistas.

La primera revista sobre arte que se publicó en el país se llamó *El arte en el Plata*, en el año 1878. Se conoce un sólo número de la publicación que era el órgano de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Se tuvieron que esperar 30 años hasta que apareciera otra revista específica en el tema: *Athinae*, el objeto de estudio de este trabajo.

*Athinae* nació en el año 1908 como órgano del Centro de Estudiantes de la Academia de Bellas Artes. El amor por el arte profesado desde todos los ámbitos se hacía realidad en la Argentina a través de una publicación especializada. En el país existieron, luego, otras revistas como *Pallas* (1912-1913), *Crónica de arte* (1931), el *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* (1934-1935) y *Orión* (1941). En todos los casos se trató de publicaciones específicas, dedicadas a un público conocedor y fuera del ámbito de los medios masivos y conocidas por el público en general.

Si buscamos en profundidad podríamos encontrar, además, algunos estudios que abarcan la construcción de imaginarios desde los medios como los diarios o la televisión. Tal vez los temas más utilizados son los de la configuración de la idea del delito o los problemas de género. Ese es el caso del trabajo de investigadores como Emmanuel Taub que revisó la construcción de las representaciones sociales sobre la otredad (2008).

A través de una revista paradigmática como *Caras y Caretas*, Taub buscó averiguar la construcción del otro (en el sentido de inmigrante) dentro de la sociedad argentina. Este es un ejemplo, a la vez especial, porque no se basó en ediciones actuales sino que se remontó a una revista que está obsoleta y toma los años de estudio entre 1898 y 1918.

*Athinae*, entonces, se convierte en una oportunidad de estudiar un campo inexplorado. Es, además, un caso interesante pues se sabe que se mantuvo, desde sus comienzos, como una publicación destinada en su totalidad a las artes plásticas. De la mano de Mario Canale, su creador con tan sólo 18 años, la revista se publicó de manera mensual entre 1908 y 1911.

Este trabajo busca abarcar en el estudio el período desde el año de origen de la revista hasta Centenario de la Argentina. Ambas fechas resultan significativas: la primera, porque marca el comienzo de la publicación especializada; y la última, porque se trata de un año clave en la historia argentina, llena de simbolismos que se relacionan de manera directa con la representación que acuña la revista.

Esta investigación nace en torno al valor que tuvo *Athinae* como testigo de la configuración de un gusto artístico dentro de una sociedad plagada de simbolismos y potenciales casos que pudieron influir en el arte y en la difusión del mismo. Es por eso que, a partir de la definición de estos puntos, el tema a desarrollar se plantea como:

*La representación social de la identidad cultural argentina en la revista Athinae durante el período que abarca de 1908 a 1910.*

Ante la importancia de una revista como *Athinae* como testigo de un tiempo y una época, este trabajo intentará cubrir un espacio vacío: explorar las construcciones que realiza la revista través de su discurso y conformación. Resulta interesante analizarla porque siempre los artistas pueden aportar un dato sobre la sociedad y la identidad de una época. Si bien no se profundizará en el arte plástico que se contiene en la revista, si se analizarán aquellas construcciones que se realizan a partir de una obra, un pintor o una exposición.

El arte es una de las disciplinas más subjetivas y abarcativas en cuanto al trabajo de los hombres. Por eso es que su presentación dentro de una publicación puede llegar a inferir mucho más de lo que “dice”. A partir del interés de entender los mensajes entre líneas, podemos plantear estos objetivos:

**Objetivo general:** Analizar la construcción de la representación social de la identidad cultural argentina durante el período que abarca de 1908 a 1910.

#### **Objetivos específicos:**

- Describir mediante qué figuras discursivas se construye la representación.
- Visualizar los destinatarios a los cuales se apela mediante esta construcción.
- Describir el contrato de lectura que se halla implícito entre enunciador y enunciatarios en la construcción de la representación social.

En la introducción del libro *Arte en Revistas*, Patricia Artundo aclara: “La mayoría de las veces se ignora que ella [la dimensión visual] puede proporcionar datos clave para la comprensión de una revista y de los proyectos intelectuales subyacentes a ella, sea cual fuere el campo desde donde sea estudiada” (2008:11). En este trabajo se intentará revalorizar esta frase, pues no hay intención alguna de dejar fuera cualquier elemento que permita comprender mejor a *Athinae*.

*Athinae* fue una revista única en su especie y esa parece una razón suficiente para entender la importancia. Para cualquier observador no entrenado que quisiera conocer un poco más, bastaría con que recorriese las primeras páginas y viera cuáles eran los miembros y colaboradores de la edición. Entre los socios honorarios se encontraban Ernesto de la Cárcova y Eduardo Sívori, dos artistas plásticos emblemáticos para la historia del arte argentino.

En el momento en que se creó la revista *Athinae*, la situación política del país era muy particular. Un régimen conservador buscaba un proyecto político centrado en la agro exportación, con todas las implicancias culturales que eso conllevaba. La sociedad estaba marcada, además, por el ingreso de miles de inmigrantes, protestas de sectores de izquierda y un profundo hincapié en la cultura europea. No es casualidad que en este período que duró hasta 1916 se creara el teatro Colón así como también se aplicara la Ley de residencia. Esta mixtura de hechos sucedía bajo una elite que actuaba en el gobierno.

Esta época histórica de la Argentina resulta, entonces, interesante para una investigación extendida. El descubrimiento de nuevas culturas a partir de los inmigrantes y de las actualizaciones provenientes de otros países influyó en el desarrollo del arte argentino. Lejos de ser un área estática, los artistas y estudiantes se focalizaron en afianzarse y conseguir ser una comunidad distinguida dentro del ámbito cultural y también político.

A partir de esta época particular, que marcaría diferentes ámbitos culturales de la Argentina, podemos plantear el siguiente problema de investigación:

*¿Cómo se construye la representación social de la identidad cultural argentina en la revista Athinae en el período que abarca de 1908 a 1910?*

Los conocimientos previos o entendidos al momento nos darían a entender de que se trataría de una publicación relacionada a los pensamientos del gobierno, ya que *Athinae* surgió como órgano del Centro de Estudiantes de una institución de origen público. De todas maneras, el panorama se vuelve un poco más desconcertante al saber que en esa época existió un gran movimiento entre la comunidad artística para poder crear un arte de origen nacional y que afianzara los intereses de los locales. Por esta razón, creemos que la identidad defendida desde *Athinae* puede estar ligada a la defensa de lo argentino con

una referencia tangencial a las culturas trasatlánticas. Es posible que *Athinae* funcione, entonces, como un documento que nos permita conocer un poco más esa red de conexiones sociales.

No se puede decir que *Athinae* era una revista masiva. Por empezar, porque se desarrolló en la década de 1910, cuando la masividad era un concepto lejano. Y, además, porque su punto de difusión partía del mismo seno de los estudiantes. Las comparaciones pueden ser injustas en relación a los tiempos pasados y presentes.

El trabajo sobre la revista *Athinae* busca analizar un foco cargado de simbolismos e interpretaciones. Una revista siempre es interesante pues incluye ingredientes que, sutilmente, pueden determinar datos de la época, de los escritores y de los lectores. Esos datos incluyen notas, coberturas y publicidades. Fuera de la rutina compleja de un periódico, la revista se gesta como un proyecto más planificado, que se mantiene al margen de las inclemencias del tiempo histórico. Por el valor simbólico que carga, es interesante entonces revalorizar a la revista de arte como una fuente de interpretaciones y de datos claves en la comprensión de la historia de un país.

## Marco contextual

Para explicar la realidad de 1908 es indispensable remontarse a 1880, fecha en que comenzaron una serie de gobiernos conservadores. Cuando Julio Roca llegó al poder ese año, planteó la conocida frase: "Paz y administración" y así comenzó con un ciclo que culminaría (con otros matices) en 1916 con la implementación del voto secreto, obligatorio y universal, y la llegada del radicalismo.

El Partido Autonomista Nacional fue la plataforma que impulsó a los políticos que gobernaron en esta época. Sin dudas, Julio Roca fue el dirigente clave de esta camada de gobernadores. Desde su trabajo en la Conquista del Desierto, su imagen se había empapado de prestigio para las clases dirigentes y así se convirtió en el armador de esta estructura que manejaría los hilos de la política por muchos años. En 1908, año en que comienza esta investigación, su imagen iba a estar más desgastada debido a los propios intereses de ascenso político de los presidentes. Pero sin duda debe tomarse su figura como puntapié inicial para este orden político que creó ideas.

No es posible afirmar que la Argentina de 1880 existieran partidos políticos. El primer conjunto que se acercaría a la organización partidaria sería la UCR, que tomaría cuestiones como las comisiones o la jerarquía para fundar un primer partido moderno. El PAN era un círculo de influencias, un espacio donde se decidían las sucesiones presidenciales sin mucho rigor político y en base a las coaliciones de turno.

Tal como lo señala Natalio Botana en su libro *El orden conservador*, "el poder económico se confundía con el poder político" (2005:100). En esta época, el acceso a los cargos públicos estaba restringido a una oligarquía que era, además, la que llevaba el mejor pasar económico. "Los únicos que podían participar en el gobierno eran aquellos habilitados por la riqueza, la educación y el prestigio" (2005:100), agrega Botana. En el caso de la Argentina, la elite económica se veía capacitada naturalmente para poder guiar al país, y así se convirtieron en los gobernantes indiscutidos, dejando por fuera a la oposición y vedando a otros sectores de la sociedad a acceder a los puestos.

En cuanto al PAN, se trataba más de un grupo que de un partido. Los sucesores a presidente eran elegidos por el mandatario que dejaba su cargo y los gobernadores eran manejados de acuerdo a las ideas que se delineaban en Buenos Aires.

Durante el régimen de la llamada generación del 80, la forma de gobernar restringida necesitaba de un equilibrio entre el poder central, los gobernadores y los pares de la misma elite. Como el acceso a los cargos era arbitrario, cada mandatario sabía que sus acciones modificaban el status quo pero, a su vez, ponían en juego sus posibilidades de ascenso en la política.

Eduardo Zimmermann explica en *Los liberales reformistas*, el método de acceso a los cargos. "Los gobernadores leales podían recibir (...), el premio de una carrera exitosa en la política nacional; los reticentes podían ser castigados con la intervención federal en sus provincias (...)" (1995:25). Es decir que

el voto era una herramienta accesoria para los mandatarios de la época que procuraban mantener el gobierno siempre entre las mismas manos con la convicción de que representaban la mejor opción para una Argentina pujante.

La elite que ocupaba ese espacio en la política tenía rasgos en común. En principio, en sus ideales existía una fuerte convicción liberal y conservadora. Este último término entendido desde la concepción de Zimmermann, de que se trataba de una aversión a los cambios bruscos que podían llevar a la anarquía o las luchas sociales (1995). Sin embargo, estos hombres estaban de acuerdo con la idea del avance de un Estado liberal y progresista en su concepción. Dos claros ejemplos fueron las medidas que se aplicaron durante la primera presidencia de Julio Roca como el Registro Civil o la educación laica.

En la cuestión económica se encontraban firmes junto al liberalismo. Muchos de los gobernantes pertenecientes a la elite eran terratenientes que se beneficiaban del modelo agroexportador que planteaba la Argentina. Esta actividad se relacionaba directamente con la profunda relación de los gobernantes argentinos con los ingleses que combinaba los negocios con una profunda admiración a las costumbres europeas.

La elite en la Argentina representaba un pequeño núcleo de familias poderosas, de las cuales sus miembros podían acceder a cargos públicos por su condición social y apellido. Los puntos de encuentro eran la Sociedad Rural y el Jockey Club, entre otros, donde todos se reconocían como pares ideológicos y compartían un mismo sentimiento como argentinos.

Todas las situaciones planteadas se refieren a la base de la Generación del 80. Julio Roca, al asumir su primera presidencia, puso en marcha esta máquina de gobernar que no se mantuvo pareja hasta la asunción al poder del radicalismo. Ya para 1908 el panorama había cambiado por las fricciones políticas dentro de la élite y por factores exógenos al régimen y que provenían de aquellos sectores relegados a la gobernación como lo eran las clases más bajas.

## La cuestión social

La inmigración en la Argentina es un punto clave que determinó el devenir de la sociedad. Durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, una ola de inmigrantes provenientes de Europa (Italia y España en especial) llegó a la Argentina con la intención de quedarse y construir su vida en este país.

La población había comenzado a subir desde hacía siglos, pero recibió una llegada importante de nuevos habitantes que cambiaron los patrones de crecimiento demográfico. Entre 1869 y 1914, la población argentina creció cuatro veces, por lo que las ciudades cambiaron su paisaje y también sus rasgos culturales al incorporar nuevas nacionalidades. (Maeder, 1980)

Es interesante observar como el desplazamiento de los inmigrantes al llegar a la Argentina contribuyó a formar el tipo de distribución geográfica que existe hoy en día. Sin duda muchos patrones ya estaban dados, pero los datos no están de más. En un informe de Ernesto Maeder sobre la inmigración se indica que se ocupaba sólo el 60 por ciento del territorio del que se gobernaba. Por ejemplo, la zona de la Patagonia, el Gran Chaco y Misiones estaban prácticamente despoblados, presentando sólo algunas tribus nativas pero que no constituían un número importante en el total. (Maeder, 1980)

Entre 1905 y 1910 se dio la segunda oleada de inmigrantes luego de una de fines del siglo XIX. Buenos Aires era la provincia que más habitantes alcanzó y comenzó así con un patrón que se extiende hasta estos días. Para 1914 el 64,3% de la población argentina estaba ubicada en la región litoral. (Maeder, 1980)

Algunos inmigrantes, al llegar al país, decidieron dedicarse al trabajo en el campo. La mayoría de ellos se estableció en provincias del litoral. Pero otros prefirieron quedarse en los grandes centros urbanos en busca de mejores perspectivas de trabajo. De esta manera, el crecimiento de las ciudades fue exponencial y afectó directamente a su organización urbana. Buenos Aires fue el sitio donde el crecimiento fue muy notorio, no sólo en la expansión de las localidades sino también en el aumento de la cantidad de barrios pobres.

La Argentina se beneficiaba de la inmigración europea. En un país tan extenso, la población era símbolo de productividad. Sin embargo, la cantidad de inmigración no sólo aumentó el número de personas sino que comenzó a atraer conflictos relacionados a las ideas que se traían desde Europa y que eran desconocidas en el Río de la Plata.

La cuestión social está definida por Zimmermann como:

“El conjunto de consecuencias sociales del proceso de inmigración masiva, urbanización e industrialización que transformó el país, entre las que se contaron problemas en áreas de viviendas, sanidad y salud pública, el aumento de la criminalidad urbana, la protesta obrera y el surgimiento de nuevas corrientes ideológicas que desafiaba la validez de las instituciones (...) vigentes” (1995:11-12).

Este último punto fue el de mayor conflicto político para la Generación del 80 y que está reflejado en la Ley de Residencia sancionada a principios del Siglo XX.

Las nuevas ideas socialistas y anarquistas fueron traídas desde Europa por los inmigrantes. Se trata de ideas que bogaban por una mayor igualdad y que tuvieron éxito entre las personas de clases más bajas que comenzaron a vislumbrar la realidad política argentina. Sucedió que este régimen único que no permitía el acceso al gobierno era un modelo que debía ser terminado.

Es curioso también como se relacionó a la inmigración latina con el crimen. El aumento de los delitos fue amplio entre el 1900 y 1914. El hecho de que los arrestados fuesen españoles o italianos comenzó a generar un cierto prejuicio contra los europeos de esas nacionalidades. Si a esa realidad se les suma de que muchos eran anarquistas, las élites comenzaron a ver en ellos verdaderos reflejos de la inmoralidad. Como lo aclara Zimmermann, eran observados como portadores de una “mala vida” (1995:126).

### **Presidencias de Manuel Quintana y José Figueroa Alcorta**

Estos dos presidentes fueron los que gobernaron entre 1904 y 1910, abarcando el período de publicación de *Athinae*. La fórmula presidencial provenía de los mismos sectores gobernantes de la década del 80 aunque las relaciones entre los miembros de la elite ya no eran tan pacíficas como antes. Los roces políticos, sumados a la presión del radicalismo y de los sectores socialistas calaban en el régimen conservador.

Pero desde el aspecto más social, los componentes eran los mismos. La llegada al poder de sectores ajenos a la elite era aún restringida y los sectores intelectuales y artísticos se seguían nucleando alrededor de las mismas familias de clase alta.

En 1906 Quintana falleció y asumió su vicepresidente, Figueroa Alcorta, que estaba presionado por las intenciones del radicalismo, y por Julio Roca, quien aspiraba a la gobernación del país. Este vicepresidente devenido en primer mandatario atravesó por numerosos conflictos políticos que le impedían gobernar con tranquilidad. Los opositores colocaban trabas y así, esta situación de conflicto parecía dejar ver la realidad de que este grupo de gobernantes ya no podía hacer frente a la situación social.

### **Cultura y sociedad**

El periodista y político George Clemenceau preparó para la época del Centenario una serie de crónicas sobre la Argentina. Exactamente esas notas formaron parte del diario *L'illustration* de París y se publicaron entre enero y abril de 1911. Allí, este ciudadano francés, trataba de exponer puntos importantes respecto de las costumbres de los argentinos: la familia, los sitios visitados por los círculos aristocráticos y llamada cuestión social en general.

En una de sus crónicas, Clemenceau escribió sobre las revueltas civiles del Buenos Aires de aquella época:

“Esta masa obrera, que por necesidad es muy accesible a los impulsos del espíritu europeo, parece ofrecer un vasto campo de acción a la propaganda revolucionaria. Anarquistas y socialistas propiamente dichos no economizan ningún esfuerzo para hacer sus conquistas entre estos elementos y aumentar entre ellos la influencia de sus agrupaciones. Violencias de palabras y de hechos han dado a ciertas huelgas un aspecto verdaderamente europeo. Pero, en un país donde la oferta de trabajo es constante, no parece que una agitación, que es más bien de doctrina que de malestar social, pueda reaccionar de aquí en adelante en partes considerables del territorio” (1999:47)

En la sociedad argentina convivían realidades muy diferentes, que pronto empezaron a vislumbrarse dentro de los ámbitos culturales. Por ejemplo, en el año 1910 una bomba explotó en el Teatro Colón, “el más grande y probablemente el más bello del mundo” (1999:48), según Clemenceau. Así se vislumbraba esta polarización entre elite gobernante y una nueva facción social más relacionada a los sectores marginados de la política.

La comunidad cultural de Buenos Aires siempre había estado conformada por la misma cantidad de familias que se encontraban en exposiciones, reuniones sociales y eventos de diferentes tipos. Pero de la misma manera en que los inmigrantes se establecieron en las ciudades, también lograron incorporarse a ciertos sectores culturales.

La movilidad social fue clave pues fue lo que le permitió al inmigrante ascender en la escala dentro de la comunidad. Leonardo Losada lo explica en su investigación *La alta sociedad, el mundo de la cultura y la modernización en la Buenos Aires del cambio de siglo XIX al XX*: “En los círculos intelectuales del fin de siglo convivían quienes estaban más apegados a las actividades artísticas o literarias y aquellos más vinculados con el campo académico (aunque ambos perfiles distaran de ser mutuamente excluyentes)” (2006:175)

El proceso migratorio entonces, se vio también reflejado en los sectores intelectuales, que eran los de mayor prestigio y renombre. Leonardo Losada lo explica:

“Las esferas intelectuales fueron exponentes nítidos de las transformaciones que sufrió la sociedad y las que posibilitaron que los integrantes de los círculos tradicionales y los hombres nuevos aparecidos al compás del boom inmigratorio comenzaran a tener una convivencia íntima, o al menos, frecuente. En este sentido, cabe destacar que la tutela o el padrinazgo de los hombres de la high life fue por entonces un capital importante para tener éxito en estos terrenos o al menos para construir una carrera en la Buenos Aires del novecientos” (Losada, 2006:179)

### **La ciudad próspera de América del Sur**

En 1810, Buenos Aires era conocida como una aldea con algunas casas salpicadas cerca de la orilla y una gran extensión de tierra sin ocupar. “Cuando un viajero llegaba a la ciudad en un barco por el Río de la Plata no encontraba mucho para sorprenderse: observaba un perfil chato, en el que sólo sobresalían las torres de las iglesias” (Watson, Rentero, Di Meglio, 2010:246).

La cuestión de la ciudad despoblada fue un tema central en la historia argentina. De hecho, Juan Bautista Alberdi fue preciso en este punto y, basándose en esa circunstancia, escribió en sus Bases: “Gobernar es poblar” (2007:212). El pedido se hizo realidad a partir de las oleadas inmigratorias que llegaron a la Argentina y que se establecieron en Buenos Aires. La realidad ponía a prueba a la ciudad, que debía responder a la necesidad de los recién llegados.

El tema de la vivienda fue una de las primeras cuestiones a resolver a principios del siglo XX pues estaba estrechamente relacionada a la higiene y el medio ambiente. “Uno de los problemas sociales que mayor atención atrajo de parte de los higienistas fue el deterioro de la salud pública originado por las deficiencias en la vivienda disponible para la población urbana” (Zimmermann, 1995:103).

Los conventillos se convirtieron en el lugar de alojamiento de los inmigrantes y las personas de menos recursos hacia el 1900.

“Los primeros conventillos surgieron en las viejas casonas ubicadas al sur de Plaza de Mayo que habían sido abandonadas por las familias ricas que, desde finales del siglo XX, habían iniciado un persistente movimiento hacia la zona norte, elegido como nuevo lugar de residencia” (Watson, Rentero, Di Meglio, 2010:235).

En general, los conventillos eran soluciones habitacionales muy pobres que sometían a sus habitantes a condiciones infrahumanas. Mientras que en un sector de la ciudad se erigían grandes edificios y casas de estilo francés, en otro costado los habitantes de los conventillos tan sólo sobrevivían. La huelga de inquilinos en 1907 fue una señal de los problemas que enfrentaban los habitantes de los conventillos (Watson, Rentero, Di Meglio, 2010). “Hacinamiento, falta de higiene, precariedad de las instalaciones, alquileres elevados, arbitrariedad de propietarios y caseros armaban el conjunto de experiencias del habitante de un conventillo en Buenos Aires” (Watson, Rentero, Di Meglio, 2010: 237).

La higiene fue una de las cuestiones que interesaron a las generaciones gobernantes de la época. “La creciente participación del Estado en actividades asistenciales y el surgimiento y consolidación de nuevas disciplinas vinculadas a esas actividades, como la higiene pública y la medicina social, fueron factores de gran importancia en los orígenes de esa corriente reformista” (Zimmermann, 1995:101). A partir de fines del siglo XIX aparecieron algunas medidas gubernamentales que actuaban sobre la modificación de la ciudad. Las obras de redes cloacales comenzaron en la década de 1870 y se impulsaron con la creación del Palacio de Aguas que se terminó en 1894 (Watson, Rentero, Di Meglio, 2010:77-78).

Lejos de los conventillos, las familias más acomodadas dedicaban su presupuesto a las nuevas y amplias viviendas. Se trasladaron a nuevos barrios y se instalaron de manera cómoda. “En las últimas décadas del siglo el desplazamiento hacia el Norte se acentuó y las familias de clase alta se instalaron definitivamente en retiro, Barrio Norte, y más tardíamente, en Recoleta” (Watson, Rentero, Di Meglio, 2010:159). Así, el estilo de vida de las familias más acomodadas estaba bastante alejado de la realidad incómoda de los obreros.

Es interesante señalar que las obras que emprendió la elite tenían poco de estilo criollo, y mucho de las formas europeas. Esto no era extraño, en una ciudad que pretendía parecerse más a una “petite París” que a la capital de una ex colonia española.

“En la nueva zona de residencia, se levantaron los grandes palacios y los *petit Hôtels* que hacia 1910 alimentaron la imagen de Buenos Aires como la ‘París de Sudamérica’. Las viviendas se convirtieron así en un importantísimo medio de diferenciación con el que la elite subrayó la frontera que la separaba del resto de la sociedad, intentando con ello asegurar y explicitar su encumbrada posición social y la nueva forma de vida que adoptaban” (Watson, Rentero, Di Meglio, 2010:162).

La ciudad en su conjunto debía comenzar a tener una visión más unificada y seria. Por eso, se comenzaron obras que terminarían de darle forma a la ciudad y a urbanizarla, para que dejase de ser un conjunto desordenado de casas.

“Las obras de saneamiento e infraestructura se combinaron con poderosas inversiones en ladrillo, que elevaron aún más los precios de los terrenos. Los edificios ganaron en altura porque eran muchas las actividades públicas y privadas a las que había que dar cabida en la Buenos Aires pujante.” (Watson, Rentero, Di Meglio, 2010:97).

De esta manera quedaba conformada una ciudad única y próspera, pero profundamente dividida.

### La cuestión obrera

Los festejos del Centenario parecen una buena oportunidad para describir lo que sucedía lejos de los ámbitos elitistas, entre las mansiones de estilo francés y las visitas de ilustres personajes de la realeza. Mientras que el régimen elitista iba tomando diferentes matices, la inmigración y la condición de vida de las clases más humildes comenzaba a conformar un panorama político diferente.

“Los hechos de mayo de 1910 fueron el corolario de una década marcada por una fuerte conflictividad entre los sectores obreros y el Estado, década durante la cual el movimiento anarquista alcanzó su mayor influencia entre los sectores más empobrecidos de la sociedad porteña” (Watson, Rentero, Di Meglio, 2010:217).

Uno de los acontecimientos representativos del conflicto fue el ocurrido en mayo de 1910:

“El domingo 26 de junio, mientras se representaba la ópera *Manon*, de Massenet, estalló una bomba en el Teatro Colón, dejando como saldo 10 heridos. El atentado causó un gran estupor entre los miembros más destacados de la sociedad porteña: lejos de dirigirse a un objetivo, como en el caso de Quintana, Figueroa Alcorta o Ramón Falcón, esta bomba había estallado sin discriminar a sus víctimas” (Watson, Rentero, Di Meglio, 2010:215).

El episodio contra el Teatro Colón se sumó a los incidentes de la llamada “Semana Roja” en 1909 durante el acto por el Día del Trabajador. El jefe de Policía, Ramón Falcón, tuvo un papel crucial en la manifestación:

“De modo que cuando los obreros reconocieron a Falcón en la manifestación de 1909, una lluvia de insultos y piedras comenzó a caer sobre él. El policía dio la orden de reprimir y la manifestación fue dispersada a sablazos y balazos. Al menos cinco muertos y más de cuarenta heridos fue el saldo de la represión” (Watson, Rentero, Di Meglio, 2010:209).

Al encontrarse la sociedad dividida, entre aquellos que sectores pudientes y otros rezagados, comenzaron a surgir ciertos prototipos de la criminalidad.

“Una de las facetas de la cuestión social que produjeron mayor alarma entre quienes veían con ciertas dudas el proceso de transformación social que atravesaba el país fue el aumento de la criminalidad urbana y la aparición de ciertas conductas asociadas a la criminalidad que se consideraban altamente peligrosas para el orden social, que cubrían un arco que iba desde todas las actividades que conformaban “la mala vida” porteña hasta la superposición de la criminalidad con la protesta social que encarnaría el anarquismo” (Zimmermann, 1995:126)

La polarización de la sociedad comenzó a ser justificada a través de las protestas obreras y la inmigración europea que, en vez de resultar débil y domada, estaba politizada y con planes de acción concretos. En este contexto no era extraño crear un triángulo de relaciones entre la criminalidad, la inmigración y las ideas de izquierda.

“La vinculación entre inmigración, anarquismo y criminalidad era facilitada por algunas características objetivas del proceso de formación de las primeras organizaciones obreras” (Zimmermann; 1995:132).

Desde el Estado se intentarían dar respuestas al creciente conflicto social. La ley de Residencia sancionada en 1902 fue acompañada por una nueva ley que apareció luego del atentado en mayo de 1910 al Teatro Colón. La ley de Defensa Social se sancionó en tiempo récord y declaraba la expulsión de anarquistas extranjeros, prohibía la existencia de asociaciones que tuvieran al anarquismo como

doctrina y establecía penas al uso de explosivos que podían ser cumplidas en prisión o mismo con la vida (Zimmermann, 1995).

El control sobre la situación obrera era una cuestión de importancia para los gobiernos del recién estrenado en el siglo XX. Sin embargo, para 1910 todavía existían conflictos visibles que marcaban la polarización de la sociedad. La situación habitacional, las condiciones de trabajo, y las grandes diferencias de oportunidades entre los sectores sociales eran características que pisaban fuerte en el escenario social del 1900 porteño.

### **Festejos del Centenario**

El 25 de mayo de 1910 era un día especial en la historia argentina. El festejo del Centenario era mucho más que una efeméride: era la oportunidad del gobierno argentino para mostrar el país pujante que estaba comandado por una elite de rasgos europeos. El presidente José Figueroa Alcorta recibió a la invitada más importante del evento: la Infanta Isabel de Borbón, que se presentó en estas costas del Río de la Plata como la representante del rey español Alfonso XIII.

Los festejos oficiales comenzaron por la mañana y terminaron en la noche con una velada de gala en el Teatro Colón de Buenos Aires. Durante el día hubo tiempo de discursos, himno y desfiles. Por la noche comenzaron los festejos protocolares y otros mucho más populares:

“Los mandatarios, la Infanta y las delegaciones pusieron rumbo a sus residencias, donde tuvieron unas pocas horas de descanso antes de comenzar a emperifollarse para la velada de gala en el Teatro Colón organizada para las 21 horas por el Municipio de la Ciudad de Buenos Aires (...). La multitud congregada en Plaza de Mayo, en cambio, esperaba ansiosamente la oscuridad de la noche para disfrutar del espectáculo que brindaría la decoración eléctrica dispuesta para la ocasión” (Watson, Rentero, Di Meglio, 2010:30).

En los festejos del Centenario parecía no faltar nada. Ni siquiera el cometa Halley cuya cola pudo verse en la noche de ese 25. Pero los ruidos, las luces y la muchedumbre no pudo callar la voz de una gran cantidad de trabajadores que se conformaban ideológicamente en busca de sus derechos laborales. Las condiciones denigrantes de vida de inmigrantes y nativos pobres no condecían con el avance tecnológico y urbanístico de la ciudad estrella de América del Sur.

### **Feria de arte del Centenario**

En el marco de los festejos por el Centenario, se desarrolló una muestra de arte internacional que además de promover las artes plásticas, mostró la concepción del gobierno elitista y sus intereses. La Comisión Nacional del Centenario estuvo precedida por el Ministro del Interior, el Dr. José Gálvez.

En el catálogo de la exposición podían vislumbrarse los primeros inconvenientes y así se explica: “A todos estos inconvenientes se agregó la huelga de los obreros que, durante varios meses, por ser extensiva sucesivamente, a varios gremios tenía, con respecto a los trabajos de construcción de los edificios, los mismos efectos perjudiciales que una huelga general” (Ligonto; 11:1910).

En todo momento, las autoridades remarcan el increíble éxito que había tenido la convocatoria de obras y nombraban que hubiese sido necesario un espacio mucho más grande para exponer todo el material (Catálogo Ilustrado, 1910). Era como una manera de mostrar la vigencia de la Argentina a nivel mundial. Y así lo expresaba en el catálogo Ricardo Ligonto:

“De mi parte confío que esta Exposición llenará el fin que todos nos hemos propuesto; esto es, poner a los artistas argentinos en contacto íntimo con las principales corrientes artísticas del mundo, dándoles así la ocasión para

perfeccionarse y progresar, y al mismo tiempo, despertar un interés general para el arte, favoreciendo así la cultura artística e intelectual de la República” (Ligonto; 191: 12)

A través de los párrafos, se puede ir vislumbrando la concepción de esta elite con respecto a las tradiciones culturales de la Argentina. Es conocido a esta altura del texto que los gobernantes eran amplios admiradores de las costumbres europeas vistas como superiores y más desarrolladas. Esta situación se nota claramente cuando es presentada la Argentina dentro del catálogo de la Exposición, donde se reconoce solamente a los pintores europeos que habían llegado al Río de la Plata durante el siglo XIX y luego comentaban en especial la situación local:

“País nacido a la vida sin tradición de cultura, no pudo contar con el sedimento generador de arte que enalteciera y glorificara civilizaciones como en otros pueblos. El mismo conquistador no supo prestar al novel país un chispazo solo de la hispana grandeza...” (Catálogo Ilustrado; 1910:53)

Entre los jueces que de aceptación para las obras de los artistas argentinos y los que residieran en territorio nacional se encontraban Reinaldo Giúdice, Lucio Correa Morales y Julio Dormal para pintura, escultura y arquitectura respectivamente. Entre los expositores por Argentina, que se presentaba como una nación que recién estaba formando su nacionalidad, se encontraban artistas que permanecerían en la historia como Emilio Caraffa, Ceferino Carnacini, Pío Collivadino, Emilio Corti, Cesareo Quiros, Eduardo Schiaffino, Eduardo Sívori y Ernesto de la Cárcova. Entre los participantes se encontraba una cantidad interesante de mujeres.

La revista *Athinae* le dedicó una gran cantidad de páginas a la cobertura periodística de las diferentes secciones e incluyó algunas copias de las obras más renombradas de la muestra según su criterio.

### ***Athinae*, la revista única en su época**

En 1908 se lanzó el primer número de la revista *Athinae*, un proyecto de Mario Canale que tenía una doble función. Por una parte, era el órgano oficial del Centro de Estudiantes de Bellas Artes, aunque también era una revista de artes plásticas (Baldasarre, 2008:25) que fue creciendo en calidad e investigación durante sus años de publicación.

*Athinae* tenía, como medio de comunicación estudiantil, una cualidad política. Nació como un órgano oficial, por lo tanto se convertía en un medio de expresión para estudiantes y miembros de la comunidad de Bellas Artes. “Se trataba de un emprendimiento con grandes aspiraciones: un grupo de jóvenes que tomaron partido, tanto desde las páginas de su revista como mediante reclamos y petitorios dirigidos al Ministerio de Instrucción Pública” (Baldasarre;2008:27).

Las notas de tinte político-estudiantil son notorias. No sólo se publicaban reclamos sino que también se apuntaba a colaborar con los alumnos, por ejemplo, dando el lugar donde conseguir útiles (importados) para las materias (1908), la lista completa del Consejo Directivo (1908) y hasta una sección interesante llamada *Lo que se dice*, ligada a los rumores que se corrían dentro de la institución. La información que proporcionaba esta sección acercaban al redactor con el posible lector: “Lo que se dice... Que desde el próximo año se suprimirán los exámenes parciales de Junio” (*Athinae*, 1908;17).

Otro aspecto relevante de *Athinae* era su acercamiento con el arte clásico europeo. El segundo número de la revista incluyó una nota titulada “El Pintor Maignan falleció en París” y comienza con una frase emblemática: “El telégrafo nos transmitió días pasados la triste noticia del fallecimiento del pintor Alberto Pierre Maignan, acaecido el 28 del mes próximo pasado” (*Athinae*, 1908:6). Y así se podría continuar con otros artículos referidos a visitas a Europa (1908) y efemérides de artistas de otras nacionalidades.

El arte extranjero fue un punto central dentro de la revista que parecía buscar un lugar entre las publicaciones de consulta para todos los interesados en el mundo artístico.

“Las referencias al arte extranjero tuvieron en la revista una presencia central, siendo constantes las noticias sobre las próximas exposiciones y certámenes, las reseñas de corte histórico sobre pintores del pasado, las necrológicas de artistas célebres e incluso novedades acerca del coleccionismo y el desarrollo del mercado artístico del exterior”. (Baldasarre,2008:44).

*Athinae* era una revista atractiva. En la portada de su segunda edición se observaba un dibujo detallado. En el fondo de la composición, un especie de Partenón griego y más adelante algunas ruinas, un busto y finalmente una figura femenina que no busca ser el centro de la atención. *Athinae* se define, desde esta tapa, como una “Revista Mensual de Arte” e incluye en su diseño editorial líneas claras y concisas.

A pesar de la influencia de los estilos europeos, *Athinae* también se dedicó a resaltar la realidad del arte argentino de la época, defendiendo valores nacionales que los creadores de la revista creían importantes:

“[*Athinae*] es una revista que halla su razón de ser en polemizar en el medio del campo en el que se instala. Dedicó una parte sustancial de sus páginas a los distintos hechos y protagonistas del arte local, entre los que pos supuesto tuvieron un sitio preferencial los relativos a la ANBA [Academia Nacional de Bellas Artes] y el Museo Nacional de Bellas Artes” (Baldasarre,2008:32).

Si es mirada desde el ojo de un lector cualquiera, *Athinae* puede ser interpretada como una publicación particular, orientada a estudiantes y personalidades de un mundo artístico cerrado. Los artistas y las notas miran fijamente hacia Europa aunque también se incluyeron noticias nacionales y se polemizó sobre la realidad artística de la época. La visión y los objetivos de la revista la convirtieron en un ejemplar único para su tiempo.

## Marco Teórico

Una construcción comienza desde sus cimientos, es imposible que surja de otra manera. *Athinae* fue fundada en 1908 con una propuesta de comunicar arte en forma de actividad social, dentro de la Academia de Bellas Artes, y como tema de interés para su público. El propósito de estudiar la construcción de la revista nos llevó a plantearnos una cuestión relacionada.

Este trabajo se cuestiona en su problema de investigación la construcción social de la identidad cultural argentina en la revista *Athinae* durante el período entre 1908 y 1910. El objeto de estudio, a su vez, se traslada hasta principios del siglo XX. Mirándolo desde la actualidad, podemos tener una visión en retrospectiva que nos permite entender la construcción de la identidad cultural de ese momento y de aquellos hechos puntuales que se tenían en cuenta y los que se omitían.

El problema intenta explicar qué tipo de identidad cultural se transmitía a través de las páginas, las notas y las referencias de la revista *Athinae*. Por lo que puede observarse en la publicación, los integrantes del público al que estaba dirigido y quienes escribían profesaban una misma concepción de arte para hacer y para admirar.

Las representaciones sociales, como se mencionará a continuación, tienen que ver con una construcción que se realiza día a día a partir de las experiencias y el contexto en el que se vive. Por esta razón, la representación social que se reforma en *Athinae*, y con la que cargan previamente sus escritores, es una sumatoria de experiencias ligadas al contexto histórico que se van afianzando a lo largo de la publicación de la revista.

### Representaciones sociales, el concepto

Al plantear el concepto teórico de representación social, nos introducimos en un tema que abarca mucho más que dos palabras. La representación social es un concepto que fue desarrollado por autores como Serge Moscovici y Denise Jodelet, de quienes tomaremos las definiciones.

En Moscovici, las representaciones sociales fueron un concepto clave y las definió como:

“(...) una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos. La representación es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación” (Moscovici, 1979: 17-18).

Tal como lo explica la definición de Moscovici, las representaciones sociales “hacen inteligible la realidad física y social” pues engloban el contexto y las experiencias sociales por las que atraviesa cada hombre.

Denise Jodelet, por otra parte, también toma este concepto de representación social general:

“El concepto de representación social designa una forma de conocimiento específico, el saber de sentido común, cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados. En sentido más amplio, designa una forma de pensamiento social”. (Jodelet, 1986:474).

Para una mejor comprensión de las representaciones sociales, es interesante plantear una especie de sistema por el cual se pueda entender de qué manera estas se construyen en base a las experiencias y contexto de cada persona. Estos son algunos pensamientos de Moscovi y Jodelet que buscan encontrar el “cable” que une a la experiencia desasociada con la representación social:

“Según Moscovici, la sociedad no es algo que se le impone desde afuera al individuo, los hechos sociales no determinan las representaciones como una fuerza externa (social) que hace impacto sobre los individuos que la componen. La sociedad, los individuos y las representaciones son construcciones sociales”. (Araya Umaña, 2002: 21)

“[Las representaciones sociales son] la manera cómo nosotros, sujetos sociales, aprehendemos los acontecimientos de la vida diaria, las características de nuestro medio ambiente, las informaciones que en él circulan, a las personas de nuestro entorno próximo o lejano. En pocas palabras (...) ese que habitualmente se denomina conocimiento de sentido común (...). Este conocimiento se constituye a partir de nuestras experiencias, pero también de las informaciones, conocimientos y modelos de pensamientos que recibimos y transmitimos a través de la tradición, la educación y la comunicación social. De este modo, este conocimiento es, en muchos aspectos, un conocimiento socialmente elaborado y compartido”. (Jodelet, 1986: 473)

El concepto de representación social puede desarmarse aún un poco más y relacionarlo con la forma cotidiana en la que se absorbe el contexto para transformarlo en un pensamiento social. En este punto, se plantea:

“Las personas conocen la realidad que les circunda mediante explicaciones que extraen de los procesos del pensamiento social. Las representaciones sociales sintetizan dichas explicaciones y, en consecuencia, hacen referencia a un tipo específico de conocimiento que juega un papel crucial sobre cómo la gente piensa y organiza su vida cotidiana: el conocimiento del sentido común”. (Araya Umaña, 2002:11)

A su vez, para comprender el nexo entre la representación social y la vida cotidiana es indispensable tener en cuenta el rol del contexto social e histórico:

“Una condición inherente en los estudios de representación social es la identificación del contexto social en el cual se insertan las personas que elaboran las representaciones sociales, pues se busca detectar la ideología, las nor-

mas y los valores de personas e instituciones y los grupos de pertenencia y referencia” (Araya Umaña, 2002:16)

(...) con las representaciones sociales lo que se busca es entender en qué medida sus contenidos reflejan los substratos culturales de una sociedad, de un momento histórico y de una posición dentro de la estructura social (Banchs, 1994)” (Araya Umaña; 2002:16).

Es decir que las representaciones sociales se componen como un sistema que es tomado desde el sentido común, adaptado y luego compartido nuevamente. Se compone, así, un ciclo que termina elaborando los comportamientos (Moscovici, 1979).

### **Representaciones sociales y *Athinae*, puntos en común para una reflexión extendida**

El objeto de este estudio es la revista *Athinae* y el discurso que se proyectan desde sus páginas. Por esta razón las representaciones sociales y sus características deberán pensarse en el marco de un discurso integral que incluye a un grupo de personas y no a individuos particulares.

*Athinae* nació en 1908 como órgano de la Academia Nacional de Bellas Artes pero se convirtió, además, en una publicación de referencia en cuanto a las artes plásticas (Baldassarre; 2008:25). El formato de la revista incluyó notas especiales del alumnado pero también otras dedicadas a la técnica, la historia del arte y la actualidad del sector.

Una de los puntos claves con respecto a las representaciones es hacer “inteligible la realidad física y social” (Moscovici, 1979: 17-18), a partir del contexto y de la experiencia en la que se viva. *Athinae* es una publicación que nació como órgano de la Academia Nacional de Bellas Artes por lo que su discurso sobre la identidad cultural (y arte) argentino se basó en su realidad más próxima, como las clases, el alumnado y los profesores, junto con el concepto de arte por parte de las autoridades nacionales y la educación con respecto al trabajo artístico.

Las representaciones sociales son un conocimiento que se obtiene pero que a la vez es compartido (Jodelet; 1986). Este concepto podría imaginarse en un diagrama simple que comienza con una representación social formada (X) que es construida y reformada objeto social, en este caso, la revista *Athinae*. Esa representación X contiene una cantidad de elementos que son de sentido común para quienes la comparten. En el caso de la publicación, X podría referirse a una manera de admirar y aprender sobre arte y un concepto preestablecido de cuáles son los valores artísticos.

En el caso de *Athinae*, el grupo de estudiantes que llevó a cabo el proyecto contaba con una construcción sólida de su representación X. Es probable que en ese tiempo existieran otras representaciones sobre el aprendizaje del arte muy diferente a los que ocupan las páginas de la revista. De modo que el equipo de redactores de *Athinae* incorporó esa representación X en las notas de su revista haciéndole sus cambios oportunos y compartiéndola, además, con el público especializado que seguía a la publicación.

Es interesante la relación que se establece entre representación social y sentido común (Jodelet; 1986) pues significa una forma clara de establecer que las representaciones que construyen en cada individuo y se integran a tal punto, que terminan siendo un marco de referencia para desarrollar sus acciones. Cada representación social adquirida y compartida contiene ciertos conocimientos que le son afines a quienes la practican y le resultan cómodos en su vida cotidiana.

En *Athinae* existió una gran variante de tipos de artículos, como en cualquier revista. Si bien gran espacio de sus páginas eran dedicadas a los intereses de los alumnos de la Academia, siempre se encontraba un espacio para desarrollar temas de técnica artística y perfiles de artistas destacados. A la hora de elegir la información apropiada para el número, la representación social a la que respondía el grupo editor intervino de tal manera, que muchos temas fueron dejados de lado. Es probable que para ese grupo de editores, algunos tópicos fueran apartados por sentido común. La subjetividad tuvo un protagonismo clave a la hora de la selección de la noticia.

Es posible distinguir la relación con el sentido común desde otro ángulo. En la revista aparecen ciertas noticias que, seguramente, no cumplirían con los criterios de otras personas. Esto es porque las representaciones sociales se construyen también a partir de la información que circula y de la educación de cada uno (Jodelet; 1986). De esta manera, hay ciertos temas (y noticias) que pueden resultar apropiadas para ciertos sectores mientras que para otros no.

La característica más importante que nos llevamos es la posibilidad de recrear las representaciones sociales y no ser un mero receptor. Este punto cobra relevancia a la hora de analizar un medio de comunicación como lo fue *Athinae*, donde el discurso es clave:

“Las personas son concebidas como seres que piensan autónomamente y que producen y comunican constantemente representaciones y no como meras receptoras pasivas, por lo que cualquier determinismo social es rechazado” (Araya Umaña; 2002;18).

Las representaciones sociales son construidas, además, no sólo por la percepción de la realidad sino por el contexto en el que se desarrolla el individuo y, en este caso, *Athinae*. Los protagonistas del equipo redactor se vieron influidos por el contexto social de la época: un gobierno elitista con gran admiración por las costumbres europeas.

La selección del estilo de la revista responde también a características de las representaciones sociales: “Toda representación social es representación de algo y de alguien” (Jodelet; 1986:475)

En *Athinae* se elije representar un estilo de arte armónico y clásico. No se cuestiona es sí conceptos profundos como la belleza sino que se presentan opciones siempre que estén relacionados al sitio de donde ellos creen que proviene el buen gusto, Europa. De ese manera, se construyó una relación de representación de un estilo particular de arte (el “algo”) y también de las personas que responden a esa creación y que provienen del sitio admirado (las que conforman el “alguien”).

### **Arte y cultura en la temática de *Athinae***

*Athinae* nació como una revista dedicada al arte proveniente de un sector político y social definido. Lejos de toda relatividad, esta revista imprimió en sus páginas no sólo palabras sino también una realidad sobre su tiempo y su época. Así, analizar a *Athinae* como elemento cultural nos enfrenta a varios desafíos.

El primero de los retos implica clasificar, en lo posible, a la revista dentro de los parámetros en los que se manejan las ciencias sociales. Estos parámetros suelen estar fundados en sociedades desarrolladas y muchos no comprenden la particularidad de los países latinoamericanos y lo cambiantes que son en su formación e historia.

Acercarse a cualquier tipo de análisis cultural es un tema complicado, pues existen tantas posiciones como investigadores y muchas parecen obsoletas para el tema de análisis utilizado. En este apartado se analizará el proyecto cultural que implica *Athinae* desde dos perspectivas: la primera será la revista de arte en sí, como material de consulta junto con el concepto de arte correspondiente a la época. En segundo lugar, se analizará la cultura argentina (identidad nacional y definiciones) de manera que nos permitan comprender las reglas con las que se juega al analizar un elemento cultural en la sociedad local de principios de siglo XX.

### **Primera parte: Diferentes nociones de cultura para el desarrollo temático de *Athinae***

Para comenzar con *Athinae*, una revista fundada en el año 1908, utilizaremos algunos conceptos creados por pensadores posteriores que fueron de gran utilidad y sensibilidad para clasificar los acontecimientos culturales. En su relato sobre la clasificación entre cultura de masas (Masscult) y arte superior, Dwight MacDonald realiza un análisis de diferentes niveles de cultura y es crítico de las nuevas manifestaciones culturales que surgen con más fuerza a partir de la Segunda Guerra Mundial (1992). Al igual que MacDonald, los pensadores de la Escuela de Frankfurt (en especial Theodore Adorno y Max

Horkheimer) fueron muy críticos de los nuevos productos culturales y siempre resaltaron la calidad que tenían los acontecimientos anteriores a la completa democratización y expansión de la cultura (1992).

Si bien *Athinae* perteneció a los comienzos del siglo XX, los términos de clasificación podrán aplicarse también a la revista como manifestación cultural. Para entender la relación entre la revista analizada y el desarrollo de las teorías críticas a la industria cultural, comenzaremos con los pensamientos de MacDonald con respecto a la Masscult (cultura de masas):

“La Masscult no brinda a sus clientes ni una catarsis emocional, ni una experiencia estética, porque todo requiere de un esfuerzo. La cadena de producción elabora un producto uniforme, cuyo humilde fin no es ni siquiera divertir, porque eso supone vida, y por lo tanto esfuerzo. Nada de eso; lo único que se propone es distraer. Puede estimular o narcotizar, pero lo importante es que sea de fácil asimilación. No exige nada a su público, porque está totalmente *sometida al espectador*. Y no da nada.” (MacDonald, 1992:61)

MacDonald se refiere con Masscult a una variedad de manifestaciones como películas, libros, arte plástico, música, revistas, entre otras. Cualquier experiencia artística que cuente con las características de la cultura de masas pasa a ser “anti- arte” (1992). En relación a esos rasgos, MacDonald comenta sobre las características de la Masscult: “impersonalidad, falta de criterios de valoración y total sumisión al espectador”. (MacDonald; 1992)

Daniel Bell, otro pensador que se dedica al estudio de estos temas pero con una visión mucho más “integrada” en cuestiones de producción cultural, destaca principalmente la democratización del arte como lo realmente interesante del proceso. “Todo cuanto fue propiedad exclusiva de una élite, pertenece hoy a todos. En la sociedad de masas democrática el hecho de poseer un lugar en la sociedad implica también otras cosas: significa no sólo participar de los frutos de la sociedad sino también poseer el derecho-y la oportunidad- de elegir” (Bell, 1992:15)

Que una obra sea clasificada dentro de la Masscult no tiene que ver con su popularidad sino con las características mencionadas y otras que pueden agregarse al tema, la “tendencia a mezclarlo todo [que] parecería orientarse en única dirección: la de degradar las cosas serias y no la de elevar las frívolas” (MacDonald, 1992: 69). En este caso, el pensador se refería en particular al desarrollo de los temas dentro de la revista *Life*.

Es importante resaltar que la cultura de masas no se refiere a la Cultura Popular:

“Dentro de ciertos límites la Masscult es una continuación del arte popular, pero las diferencias son más importantes que las similitudes. El arte popular crece desde abajo, como producto autóctono, salido del pueblo para satisfacer sus propias exigencias, aun cuando muchas veces padezca la influencia de la Cultura Superior. La Masscult desciende desde lo alto. La fabrican técnicos dispuestos al servicio de hombres de negocios” (MacDonald; 1992:70)

A partir de los elementos que describen los diferentes autores sobre el término Masscult, podemos inferir, entonces, que la revista *Athinae* no pertenece a esa clasificación. De hecho, los contenidos que posee se asemejan más a la categoría que MacDonald repite como Cultura Superior (1992) y que consiste, básicamente, en todas aquellas expresiones estéticas que se fundaron desde antes de la producción en serie y de la masividad. A continuación se dedican algunos párrafos donde se explican las características de las expresiones de Cultura Superior por parte del mismo MacDonald y también de Edward Shils para después compararla con el objeto de investigación que nos reúne:

“Una obra de cultura superior, aun cuando sea decadente, expresa sentimientos, ideas, gustos y modos de ver una determinada idiosincrasia y el público reacciona a su vez en forma individual. Además, tanto el creador como el público aceptan criterios de valor, que pueden ser más o menos tradicionales” (MacDonald, 1992:61)

“La separación entre Arte Popular y Cultura Superior en compartimentos estancos correspondía a la línea divisoria que antes separaba a la plebe de la aristocracia. [...] El Arte Popular poseía auténticos valores, pero la Masscult, en el mejor de los casos, es un reflejo vulgarizado de la Cultura Superior”. (MacDonald, 1992:91).

“La cultura superior es incomparablemente más rica en contenido, porque incluye no sólo la producción superior contemporánea, sino muchos elementos de la producción refinada de épocas precedentes”. (Shils, 1992:14)

“Las grandes culturas del pasado se fundaron todas sobre una élite, sobre pequeñas comunidades compuestas por la clase superior, que tenían ciertos modelos comunes y que alentaban la crecían mediante u (informado) entusiasmo y las disciplina mediante una (informada) crítica”. (MacDonald, 1992:113).

“La antigua vanguardia, desde 1870 a 1930, desde Rimbaud a Picasso, nos da una demostración, con gran claridad, porque no se fundamentó ni en la riqueza, ni en los derechos adquiridos por nacimiento, sino en un gusto en común. Cuando decimos común, no decimos uniforme [...] sino un respeto compartido hacia algunos modelos y un acuerdo sobre el hecho de que el arte vivo a menudo procede contra la corriente, en relación a las ideas que tienen aceptación general. La actitud de esa vieja vanguardia tenía algo de mezcla de actitud conservadora y revolucionaria, y no tenía nada que ver con el tibio conformismo de la Masscult. Era una comunidad de elite, y a veces, bastante snob, pero podía sumarse a ella quien quisiera lo suficiente todas esas cosas extrañas” (MacDonald, 1992:114).

“Las civilizaciones pasadas que admiro-la Grecia de Pericles, la ciudad-estado del Renacimiento italiano, la Inglaterra isabelina, para dar algunos ejemplos-han sido productos de una comunidad. Comunidades a veces muy pequeñas y también muy heterogéneas, divididas en facciones, despedazadas por apasionados antagonismos. Pero esas divergencias, que son fatales para dominar a otros pueblos, objetivo principal del estado moderno, parecen haber sido estímulo para el talento” (MacDonald, 1992:65).

“Los conservadores tienen razón cuando dicen que jamás existió una cultura democrática de alto nivel” (MacDonald, 1992: 130).

En todas las observaciones citadas, los autores se sinceran en cuanto a lo que a lo que interpretan como Cultura Superior y que luego es corrompida por los mecanismos de la cultura hecha producto y democratizada hacia las masas. Lo interesante de destacar, en principio, es que el arte puro e intelectual sólo se formó dentro y para grupos elitistas en diferentes épocas de la historia.

En principio, la Cultura Superior surgía y se difundía dentro de grupos cercados de la sociedad. La aristocracia tenía sus propios consumos culturales lejos del Arte Popular que se daban en otros sectores de la sociedad. Es interesante resaltar que la cultura popular seguía siendo una forma respetada y no se asemeja a la cultura de masas o mediocre que sucedió después.

“En la sociedad moderna el número de consumidores de cultura superior nunca ha sido muy elevado; en las sociedades anteriores era todavía más restringido. Los principales consumidores de cultura superior son los intelectuales, es decir, aquellos a los cuales sus ocupantes les exigen una preparación y, en la práctica, la aplicación de elevadas capacidades intelectuales” (Shils, 1992:152)

Las “sociedades anteriores” a las que se refiere Shils son las sociedades que no estaban corrompidas por los albores de las masas. En general, se tiene mucho en cuenta a las comunidades previas a la aparición y la “intransigencia a las vanguardias” en el siglo XX (MacDonald, 1992)

La Cultura Superior también está relacionada con algunos puntos que hacen a su composición exacta y profunda, tal como lo describe Shils:

“La cultura superior o refinada se diferencia por la seriedad del tema, es decir por el centralismo de los problemas de que se ocupa, la penetración aguda y la coherencia de sus percepciones, la sutileza y abundancia de los sentimientos expresados. El repertorio de la cultura superior incluye las grandes obras en el campo de la poesía, la novela, la filosofía [...] la escultura, la pintura [...]” (Shils, 1992:145-146)

Si bien hasta el momento, muchos contenidos de *Athinae* suponen pertenecer a la categoría de Cultura Superior, se le puede atribuir una característica que la colocaría en el sistema de cultura de masas aunque no creemos que eso defina su categoría. MacDonald es claro al decir que: “La revolución industrial produjo a las masas. Arrancó a las gentes de las comunidades agrícolas y las hacinó a las ciudades crecidas en torno a las fábricas” (1992). De esta manera, al ser *Athinae* un producto que nació luego de la Revolución Industrial, parecería ser un producto de la sociedad de masas. Esto no significa que ese sea el público destinatario fuesen las masas ni que no pueda haber cultura superior en este contexto.

Umberto Eco fue otro de los pensadores que trabajaron el concepto de cultura de masas y cultura superior, brindándole una nueva terminología: apocalípticos e integrados (2008). En la introducción de su trabajo, se muestra un primer acercamiento sobre la diferencia que se plantea entre una cultura restringida, “superior”, y otra relacionada a la industria cultural:

“Si la cultura es un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario de una interioridad refinada que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre [...] la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de un modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos es un contrasentido monstruoso” (Umberto Eco, 2008; 28)

De la teoría de Eco, nos interesa resaltar el término “apocalíptico” que se relaciona a la defensa de la Cultura Superior:

“Una cultura burguesa – en el sentido en que la cultura “superior” es aún la cultura de la sociedad burguesa de los últimos tres siglos- identifica en la cultura de masas una “subcultura” con la que nada la une, sin advertir que las matrices de la cultura de masas siguen siendo las de la cultura “superior”. (Umberto Eco, 2008; 42)

Todas estas concepciones ayudan a formar un parámetro en relación al contenido que nos ofrece *Athinae* a lo largo de sus páginas.

### **Características de la cultura en contexto**

Las clasificaciones mencionadas entre Cultura Superior y cultura de masas provienen de pensadores que analizaron los proyectos culturales de mediados de siglo, fecha en que fueron publicados sus textos. MacDonald, por ejemplo, cita diversas obras en su artículo para poder analizar las incidencias de la industria cultural (1992). Si embargo, es posible desmenuzar un poco más estas teorías ya que muchas fueron planteadas en el contexto de la producción de Estados Unidos y no en el de una sociedad como la latinoamericana que incluye diferentes orígenes.

Dentro de la Argentina de 1910 se conformaron diferentes frentes y una marcada clase elitista que estuvo en el poder durante décadas consecutivas convencida de que la amplitud democrática era una amenaza para su plan político. De esta manera, las teorías que organizaron estos pensadores de mitades del siglo XX son difíciles de aplicar directamente a una sociedad híbrida como la que la que planteaba la Buenos Aires de principios del siglo.

Para comenzar, la Cultura Superior era la que consumía la clase más elitista de Buenos Aires en sus diferentes formas, como el arte plástico. Pero esta cultura pertenecía a Europa y a las formas más clásicas. De manera que, ante esta situación, se plantea la disyuntiva si realmente se puede considerar a la clase alta porteña como consumidora legítima de Cultura Superior ¿No resulta, al menos cuestionable que en la Capital Federal se erigieran verdaderos palacios de estilo francés tan disímiles a los orígenes rioplatenses? ¿Hasta qué punto resulta razonable el consumo de arte plástico europeo con un considerado atraso? En este trabajo nos daremos una licencia para tomar otro concepto de los pensadores mencionados de manera de entender detenidamente el comportamiento de una clase respecto de su consumo elitista de cultura extranjera.

MacDonald desarrolló un concepto que pasamos a describir para luego analizar con detenimiento:

“Ha surgido aquí una cultura media, que amenaza destruir a sus progenitores. Esa forma intermedia, a la que llamaremos Midcult, posee las cualidades esenciales de la Masscult, la fórmula, la reacción controlada, la carencia de cualquier canon que no sea la popularidad, pero las esconde púdicamente bajo una hoja de higuera cultural [...] Pero la Midcult esconde una doble trampa: finge respetar los modelos de la Cultura Superior, cuando en realidad los rebaja y vulgariza”(MacDonald, 1992:94)

El punto de la vulgarización de MacDonald refleja directamente la situación de una elite gobernante que decide imitar, no sólo el estilo estético europeo, sino que vive pendiente de las novedades y vanguardias de ese continente. Tal como lo dice MacDonad, la Midcult “es capaz de hacerse pasar por verdadera cultura” (1969: 95).

Es interesante que incorporemos el término Midcult al análisis pues responde a los hábitos porteños de la época (de plena admiración de la cultura europea) aunque en realidad Buenos Aires no era el centro que marcaba las tendencias artísticas ni pertenecía a las mismas raíces estéticas. Esta constante relación de influencia entre América y Europa conformaba un verdadero fenómeno que sólo puede apreciarse desde una sociedad latinoamericana.

El término Midcult también se relaciona con lo que Edward Shils califica como cultura mediocre:

“La categoría de la cultura *mediocre* incluye obras que, prescindiendo de las aspiraciones de sus creadores, no satisfacen los criterios empleados para juzgar las obras de la cultura superior. La cultura *mediocre* es menos original que la cultura superior. Es más imitativa”. (Shils, 1992:146)

“El creador profesional de cultura *mediocre* ha desarrollado tradiciones, modelos y medidas de valoración propios. Con más frecuencia que antes, se dedica directamente a la producción profesional de cultura *mediocre*, sin intentar antes la producción de obras de cultura superior. Tiene la posibilidad de alcanzar dentro de su propio campo una maestría que a menudo le procura satisfacción y estima. En algunos tipos de cultura mediocre, nuevos o relativamente nuevos, puede alcanzar un apogeo de dominio sin precedentes, de modo que, si su trabajo es aceptable, puede tener la apariencia de una obra de cultura *superior*”. (Shils, 1992:157)

“Los profesionales de la cultura *mediocre* no pueden, aun cuando lo quieran, olvidar los criterios de valoración de la cultura *superior*”. (Shils, 1992:157)

En el contexto histórico de la revista *Athinae*, los acontecimientos culturales que sucedían en Europa se tomaban con una completa seriedad y la importancia que tenían para el caso. La elite porteña parecía fiel representante de los movimientos artísticos que sucedían en Europa.

Umberto Eco sigue explorando el camino de la Midcult y de las versiones del concepto. En una cita sobre el análisis que realiza MacDonald sobre la obra *El viejo y el mar* de Ernest Hemingway (2008), Eco

se ocupa de resaltar algunas características de Midcult que tiene este libro y así menciona características que se hacen relevantes para nuestro propio análisis:

“La *Midcult* manifiesta ciertas características que no siempre aparecen, como en este caso juntas. El fragmento citado constituye un ejemplo de Midcult porque: 1) toma prestados procedimientos de la vanguardia, y los adapta para confeccionar un lenguaje comprensible y disfrutable por todos; 2) emplea tales procedimientos cuando son ya notorios, divulgados, sabidos, consumados; 3) construye el mensaje como provocación de efectos; 4) lo vende como arte; 5) tranquiliza al consumidor, convenciéndole de haber realizado un encuentro con la cultura, de forma que no se plantee otras inquietudes” (Eco, 2008: 97-98).

Puede relacionarse este punto con el sector social al que pertenecen los consumidores de Midcult y cuáles son sus intenciones artísticas.

“Desde un punto de vista técnico, son obras lo suficientemente de vanguardia como para impresionar a los midbrows, sin que constituyan sin embargo un motivo de preocupación”. (MacDonald, 1992:97)

En este punto hay que pensar los dichos de MacDonald en un contexto latinoamericano porque, en sí, sus palabras están dedicadas a las nuevas clases medias del mediados del siglo XX que estaban impuestas dentro de un proceso cultural más amplio donde existían los medios masivos, la prensa crítica y diversos premios que categorizan las producciones culturales. Este escenario no podría estar más lejos de la Buenos Aires de principios de siglo, ligada culturalmente a España y los criollos pero con una fuerte admiración a Francia e Inglaterra que la convertía en hija bastarda de una cultura europea, filial de Europa en el mundo lejano y dejada fuera de la participación en las tendencias de las grandes ciudades europeas.

“¿No es verdad acaso que las clases sociales en ascenso atraviesan siempre una fase de *nouveau riche*, durante la cual imitan las formas culturales, sin aferrar su esencia? ¿Y esas clases, llegado su momento, no se asimilan a la Cultura Superior” (MacDonald, 1992:112)

A partir de los pensamientos de MacDonald no podemos plantear que: ¿No es verdad que las clases sociales más altas de la sociedad porteña atravesaban una época de reafirmación de su identidad imitando a la europea sin aferrarse a la esencia española, criolla e indígena? ¿Acaso después no terminaron convirtiéndose en el parangón de la Cultura Superior de Buenos Aires y se autoproclamaron los abanderados de la cultura?

La utilización del término Midcult dentro del pensamiento de una revista de principios de siglo porteña nos permite echar luz sobre los comportamientos culturales de la época de la publicación. El contenido *Athinae*, analizado de forma aislada, presenta algunos rasgos de Cultura Superior. De todas maneras, el desarrollo de la revista se da en un marco que podríamos catalogar como Midcult latinoamericana, ya que la elite se aferró a una imagen europea a la que siempre creían alcanzar aunque sin éxito legítimo.

### **Arte en los tiempos de *Athinae***

El concepto de arte es vasto y uno de los más difíciles de identificar en las ciencias sociales. *Athinae* fue una revista que trató temas de arte plástico (esculturas, pinturas) incluyendo acontecimientos nacionales e internacionales. Desde el principio, *Athinae* incorporó a sus páginas imágenes de diferentes artistas y obras para la mejor comprensión de sus lectores.

A través de esta revista única en su época en la sociedad porteña, el arte comenzó a alejarse de los círculos de galerías y museos y paso a reproducirse en las páginas de una publicación. En este punto, la revista de *Athinae* adquirió una característica de producto un poco más masivo (entendiéndolo en términos de una cantidad de lectores acotada) y permitió el conocimiento de las obras de arte entre un público mayor, en especial aquellas que estaban exhibidas en Europa.

Con respecto a este estadio del arte, en el que puede ser reproducido y contemplado por una cantidad mayor de personas, Walter Benjamin comentó:

“La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir sus obras [...], la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitente”. (Benjamin, 1989:18)

“Hacia 1900 la reproducción técnica había alcanzado un standard en el que no sólo comenzaba a convertir un tema propio la totalidad de las obras heredadas (sometiendo además su función a modificaciones hondísimas), sino que también conquistaba un puesto específico entre los procedimientos artísticos”. (Benjamin, 1989:20)

Benjamin reconoce la irremediable realidad de cómo las obras de arte se han ido reproduciendo y comenzado a ser utilizadas por diversos públicos. No se opone aparentemente a este tipo de reproducción pero si rescata la diferencia la obra copiada y la original:

“En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición”. (Benjamin, 1989:22)

Lo que plantea Benjamin es el aura, “el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (Benjamin, 1989:20)

La reproducción le ha dado un sentido diferente al arte. En el caso de *Athinae* el sentido es didáctico y, si bien, la expresión artística siempre se mantiene en los parámetros de los clásicos, esta permite que sea consumida por una mayor cantidad de personas.

“La recepción de las obras de arte sucede bajo diversos acentos entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de los acentos reside en el valor cultural, el otro en el valor exhibitivo de la obra artística. La producción artística comienza con hechuras que están al servicio del culto” (Benjamin, 1989:28)

El valor cultural al que se refiere Benjamin tiene que ver con el “valor ritual” (1989) que “empuja a la obra de arte a mantenerse oculta” (Benjamin,1989:29) dentro de los lugares, muchas veces religiosos, donde cumple una función específica. El valor exhibitivo, se relación, en cambio, con la capacidad de ser admirada ampliamente:

“Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza. A saber, en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor cultural, fue en primera línea un instrumento de magia que sólo más tarde se reconoció en cierto modo como obra artística; y hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística [...] se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesoria”. (Benjamin, 1989: 30).

Este valor exhibitivo que remarca Benjamin es el que vemos impreso en las diferentes impresiones de *Athinae* para ilustrar las explicaciones. El arte no es sólo un objeto de museo sino que es parte de la identidad visual de una revista y el conocimiento de las tendencias artísticas que partían desde Europa les permitía a los consumidores de la revista verse más cerca de esa cultura:

“Un cuadro ha tenido siempre la aspiración eminente a ser contemplado por uno o por pocos. La contemplación simultánea de cuadros por parte de un gran público, tal y como se generaliza en el siglo XIX, es un síntoma temprano

de la crisis de la pintura, que en modo alguno desató solamente la fotografía, sino que con relativa independencia de éste fue provocada por la pretensión por parte de la obra de arte de llegar a las masas” (Benjamin, 1989:45)

“En la fotografía, el valor exhibitivo comienza a reprimir en toda la línea al valor cultural”. (Benjamin, 1989:31)

## Segunda Parte

### **Cultura e identidad en la sociedad argentina de principios de siglo XX: claves para entender el contexto de *Athinae*.**

Para entender el marco en el que desarrolló *Athinae* necesitamos entender con profundidad algunos temas clave.

Empezaremos con los conceptos desarrollados por los el Centro de Estudios Contemporáneos de la Universidad de Birmingham. Esta tradición, los estudios culturales británicos, nació en la década del setenta y “se refieren a la generación y circulación de sentido en las sociedades industriales” (Fiske, 1987:1). Los pensadores de esta corriente definieron categorías que resultan útiles para el desarrollo de este trabajo.

Stuart Hall se refirió, dentro de sus concepciones teóricas, a la identidad como una variable en constante cambio:

“El concepto [identidad] acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. Están sujetas a una historización radical, y en un constante proceso de cambio y transformación” (Hall, 2003: 17)

El concepto presenta, además, nuevas posibilidades:

“En realidad las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no <<quienes somos>> o <<de dónde venimos>> sino en que podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella” (Hall, 2003: 17-18)

Hall le brinda importancia al contexto del surgimiento de las identidades:

“Precisamente porque las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, debemos considerarlas producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas” (Hall, 2003:18).

Dentro de la vertiente de los Estudios Culturales encontramos también los pensamientos de John Fiske. Partiendo de pensamientos marxistas, con exponentes como Louis Althusser y Antonio Gramsci, Fiske desarrolla otros conceptos de importancia en el estudio del desarrollo de la revista *Athinae*.

En principio, para los pensadores de esta escuela, la cultura es vista desde un aspecto político. El concepto de cultura y posterior desarrollo en la sociedad está planteado en los Estudios Culturales desde bases marxistas y en relación a la estructura social (Fiske; 1987):

“Estos parten de la concepción de que los sentidos y la construcción de los mismos (que constituyen la cultura) están vinculados de modo indivisible a la estructura social, y sólo pueden ser explicados en función de esta estructura y su historia”. (Fiske, 1987:1)

En este punto, Fiske se explaya en cuanto al orden y división social y su vinculación con la cultura:

“La sociedad, entonces, no es un todo orgánico sino una red compleja de grupos, cada uno con intereses distintos y relacionados unos con otros en términos de su relación de poder con las clases dominantes. Las relaciones sociales son comprendidas en términos de poder social, en términos de una estructura de dominación y subordinación que nunca es estática, sino que es siempre el lugar de la contestación y la lucha” (Fiske, 1987:1)

“En el terreno de la cultura, esta contestación toma la forma de la lucha por la apropiación del sentido, en la cual las clases dominantes intentan “neutralizar” los sentidos que sirven a sus intereses incorporándolos al “sentido común” de la sociedad como un todo, mientras las clases subordinadas se resisten a este proceso de distintas maneras, y en distintos grados, a la vez que tratan de construir sentidos que sirvan a sus propios intereses” (Fiske, 1987:1)

Todo este desarrollo lo lleva a Fiske a declarar que: “La cultura es ideológica” (Fiske; 1987:2)

A partir de la idea de que la cultura tiene una alta carga ideológica, Fiske se refiere a otro término que surge de Gramsci, la hegemonía (1987):

“Los teóricos culturales tienden a usar este concepto para describir el proceso por el cual una clase dominante gana el consentimiento voluntario de las clases subordinadas para el sistema que asegura esta misma subordinación. Este consentimiento debe ser constantemente conquistado y reconquistado, y que las experiencias materiales y sociales de la gente hacen presentes constantemente las desventajas de la subordinación, representando entonces una amenaza permanente para los dominantes” (Fiske, 1987:4)

“En la teoría de la hegemonía, la ideología está constantemente enfrentándose a las fuerzas de la resistencia. En consecuencia, se involucra en una lucha permanente, no ya para extender su poder, sino para defender el territorio que ya ha sido conquistado” (Fiske, 1987:4)

A través de los pensadores de los Estudios Culturales queda configurado un mapa social donde la cultura tiene un rol político y se relaciona con el control y la subordinación a ella.

### **Análisis crítico del discurso**

Otra de las disciplinas que son de utilidad para la comprensión e investigación de textos es el Análisis Crítico del Discurso promovido por Teun Van Dijk y que es definido como:

“El análisis crítico del discurso es un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en el que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político” (Van Dijk, 1999:23)

El Análisis del Discurso es una disciplina que nace con una clara orientación social:

“El ACD tiende singularmente a contribuir a nuestro entendimiento de las relaciones ente el discurso y la sociedad, en general, y de la reproducción del poder social y la desigualdad – así como de la resistencia contra ella-, en particular” (Van Dijk, 1999:24)

A su vez, los investigadores que se desarrollan en esta disciplina se mueven por diferentes campos de alcance:

“El discurso, y otras interacciones socialmente situadas cumplidas por actores sociales, pertenecen típicamente a lo que se suele denominar el <<micro nivel>> del orden social, mientras que las instituciones, los grupos y las relaciones de grupos, y por lo tanto el poder social, se emplazan usualmente en su <<macro nivel>>” (Van Dijk, 1999:25)

Es posible seguir analizando las bases que le dan sustento a esta disciplina y que se relacionan con conceptos claves como el poder y la hegemonía.

“Cerrar el círculo del discurso-poder significa (...) que aquellos grupos que controlan los discursos más influyentes tienen también más posibilidades de controlar las mentes y las acciones de los otros. El ACD se centra en la explotación de tal poder, y en particular en el dominio, esto es, en los modos en que se abusa del control sobre el discurso para controlar las creencias y acciones de la gente en el interés de los grupos dominantes” (Van Dijk, 1999:26)

Dentro de la explicación del Análisis Crítico del Discurso, el poder también se relaciona con el acceso a las herramientas para ejercerlo:

“Crucial en la realización o el ejercicio del poder de grupo es el acceso a las estructuras del texto y del habla, y su control. Si relacionamos el texto y el contexto, por tanto, vemos enseguida que los (miembros de) grupos poderosos pueden decidir sobre los (posibles) géneros del discurso o actos de habla de una ocasión concreta” (Van Dijk, 1999:28)

“Si controlar el discurso es una primera forma de poder mayor, controlar las mentes de la gente es otro medio fundamental para reproducir el dominio y la hegemonía” (Van Dijk; 1999:28)

A partir del conocimiento de estas bases podemos ampliar el tema en cuanto a la relación entre los grupos de poder y el resto de la sociedad:

“No hay un único grupo que controle todo el discurso público por completo; e incluso si lo hubiera, el discurso puede con frecuencia controlar sólo marginalmente la mente de los grupos dominados y en menos grado aún sus acciones” (Van Dijk; 1999:28)

“También es posible que algunos sectores de los grupos de poder sientan y muestren solidaridad con los grupos dominados, y que los apoyen en su lucha contra la desigualdad. Tan pronto como esos <<disidentes>>, del mismo modo que los grupos dominados, logran asegurarse una influencia crecientes sobre el discurso público. La misma lógica explica cómo se erigen en un contrapoder, también gracias a su influencia general en las mentes del público. Y dicha influencia tenderá a disminuir la influencia, y por tanto el poder, de los grupos dominantes” (Van Dijk, 1999:33)

Con todos estos conceptos queda sentada la base y la llegada que tiene la disciplina del Análisis Crítico del Discurso.

## **Discurso y prensa gráfica**

A la hora de analizar una revista, como en este caso es *Athinae*, resulta pertinente repasar algunos conceptos que hacen a la producción de los medios gráficos. La información que contienen los medios es clave para el desarrollo general de las comunidades y de gran importancia para los estudios sociales.

“El periodismo produce las noticias que construyen una parte de la realidad social, y que posibilitan a los individuos el conocimiento del mundo al que no pueden acceder de manera directa” (Martini, 2000:15)

En principio, el elemento básico que compone cualquier medio es la noticia y que se define como: “*la construcción periodística de un acontecimiento cuya novedad, imprevisibilidad y efectos futuros sobre la sociedad lo ubican públicamente para su reconocimiento*” (Martini; 2000:33)

A partir de este concepto de noticia, podemos inferir que un componente importante es el acontecimiento:

“El acontecimiento significa una ruptura en cualquier ámbito, privado o público, que se destaca sobre un fondo uniforme y constituye una diferencia, y se define por los efectos en el tiempo y en el espacio en los ocurre” (Martini; 2000:30)

“En el periodismo, el acontecimiento forma parte de una triangulación que incluye al público y a las fuentes (que producen y/o permiten el acceso al acontecimiento)” (Martini; 2000:30)

Con la definición de la noticia y la importancia del concepto de acontecimiento queda por plantear, en este estudio preliminar de la prensa gráfica, los criterios utilizados para clasificar a un acontecimiento como noticia. Estas reglas se llaman *criterios de noticiabilidad*:

“Una teoría sobre la noticia trabaja en la identificación de esos criterios y las formas de su aplicación en el armado cotidiano de las ofertas informativas” (Martini, 2000:41)

Los criterios de noticiabilidad son, además de definiciones teóricas, herramientas prácticas que se usan en la rutina de producción periodística: “En la práctica, los criterios de noticiabilidad permiten al periodismo identificar la densidad significativa de los acontecimientos” (Martini, 2000:84)

Existe una relación estrecha entre los acontecimientos, los criterios y la noticia:

“El pasaje de la categoría acontecimiento a la categoría noticia es el resultado de un trabajo en producción cuyo primer paso consiste en la aplicación discrecional de los criterios de noticiabilidad establecidos por el medio. Tales criterios tienen su anclaje en la cultura de la sociedad y se relacionan con los sistemas clasificatorios y las agencias temáticas habituales de los medios, se encuadran en la política editorial sustentada, y remiten a una concepción determinada de la práctica profesional” (Martini, 2000:84)

“La cuestión de la relevancia o cualidades de noticiabilidad que operan en el pasaje del acontecimiento a la noticia exige formas de verificación de su adecuación a las necesidades de información de una sociedad, independientemente del trabajo de verificación corrección realizado en el mismo medio” (Martini, 2000:88)

A partir de todos estos datos base, se puede establecer que “Un acontecimiento es noticia por su *valor informativo*” (Martini, 2000:89).

En referencia a los criterios de noticiabilidad, se pueden determinar dos variables:

“el *efecto* del acontecimiento sobre la sociedad y sobre otros medios en términos de transformaciones, y la *cualidad* del acontecimiento en términos de trabajo periodístico y de percepción de los sujetos sociales” (Martini, 2000:89).

Con esta base teórica, podemos enumerar los criterios de noticiabilidad:

- “- novedad
- originalidad, imprevisibilidad e ineditismo
- evolución futura de los acontecimientos
- importancia y gravedad
- proximidad geográfica del hecho a la sociedad
- magnitud por la cantidad de personas o lugares implicados
- jerarquía de los personajes implicados
- inclusión de desplazamientos” (Martini, 2000:89-90).

Estos criterios conforman una herramienta útil y eficiente para poder determinar que un acontecimiento tiene nivel de noticia y que podrá ser compartido como tal por la comunidad. El estudio de la conformación de la noticia y sus criterios es clave para el desarrollo de los medios gráficos.

En el mismo sentido en el que describimos estas categorías válidas para la prensa gráfica, podemos acercarnos a otra construcción sobre los lectores y los soportes. Se trata del Contrato de lectura, un término acuñado por Eliseo Verón (1985) y que aparece como un teoría que necesita llenar el espacio analítico vacío que no han podido resolver otras disciplinas como la sociología o la semiótica.

“En semiótica, ha sido siempre más fácil trabajar sobre los textos mismos que cuestionarse sobre la forma en que se los lee” (Verón, 1985)

“En cuanto a los sociólogos, han acumulado información sobre los lectores, sin interrogarse por el funcionamiento social de los textos, menos aún, por el proceso de lectura” (Verón, 1985)

A partir de estas bases, Verón desarrolló el concepto:

“La relación entre un soporte y su lectura reposa sobre lo que llamaremos contrato de lectura. El discurso del soporte por una parte, y sus lectores, por la otra. Ellas son las dos “partes”, entre las cuales se establece, como en todo contrato, un nexo, el de la lectura. En el caso de las comunicaciones de masa, es el medio el que propone el contrato” (Verón, 1985:2)

Cada medio, entonces, configura un tipo de contrato particular. Para entender el funcionamiento del contrato de lectura, se deben comprender dos niveles dentro de un discurso: enunciado y enunciación:

“El nivel del enunciado es aquel de lo que se dice (en una aproximación gruesa, el nivel del enunciado corresponde al orden del “contenido”); el nivel de la enunciación concierne a las modalidades del decir” (Verón, 1985:3)

Así se explica que:

“(…) que en un mismo contenido (…) puede ser tomado a cargo por estructuras enunciativas muy diferentes” (Verón, 1985:5)

“Es un soporte de prensa, como en cualquier discurso, todo contenido es necesariamente tomado a cargo por una o múltiples estructuras enunciativas. El conjunto de estas estructuras enunciativas constituye el contrato de lectura que el soporte propone a su lector” (Verón; 5:1985)

“El análisis del contrato de lectura permite de este modo determinar la especificidad de un soporte, hacer resaltar las dimensiones que constituyen el modo particular que tiene de construir su relación con sus lectores”. (Verón, 1985:5)

Esta teoría resulta, entonces, de alto interés para el análisis de la prensa gráfica.

## Marco Metodológico

La revista *Athinae* pretende ser analizada, en este trabajo, desde la óptica de que su contenido puede brindar pistas sobre las construcciones de la identidad cultural de su época. Lejos de querer crear posiciones extremas, aquí se intenta ahondar sobre la cultura de principios del siglo XX y las construcciones sociales.

La investigación abarca dos años esta publicación mensual, desde su primera edición en el año 1908 hasta completar el año 1910. Estas fechas se reconocen representativas de una época y componen gran parte de la edición de la revista que sólo permaneció tres años en circulación. Uno de los motivos por los

que el trabajo incluye al año 1910 es que en esa fecha se realizaron los festejos del Centenario argentino, hecho que tuvo un gran valor para la composición cultural del país.

Las categorías teóricas desarrolladas en este capítulo cumplen un recorrido metodológico en el trabajo y por eso pasamos a detallarlas a continuación.

En principio, podemos determinar que este trabajo de investigación es cualitativo y cumple con la definición del concepto:

*“La frase metodología cualitativa se refiere en su más amplio sentido a la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable”* (Taylor y Bogdan, 2000:7)

Ruth Sautu desarrolla también el concepto y comenta al respecto:

“La investigación cualitativa, cuyos modelos son el método etnográfico y el análisis de textos, se apoya sobre: la idea de la unidad de la realidad de ahí que sea holística y en la fidelidad a la perspectiva de los actores involucradas en esa realidad” (Sautu, 2005:56)

En relación a esta definición, la autora se expresa en el tipo de investigaciones que responden a la categoría de cualitativa:

“los estudios en los cuales se intenta describir o explicar un proceso, donde la generación, emergencia y cambio sean aspectos centrales para la comprensión del tema a investigar; los estudios en los cuales el ‘lenguaje’ sea una parte constitutiva central del objetivo; y los análisis donde la interacción mutua entre actores, la construcción de significados y el contexto en el que actúan forme parte del tema a investigar” (Sautu, 2005:56)

A partir de la base que presenta la clasificación de este trabajo, podemos comenzar con las categorías de análisis de las teorías que serán aplicadas para el estudio de *Athinae*.

### Condiciones de Producción

Este trabajo contempla, dentro de las teorías a utilizar, al Análisis Crítico del Discurso. Esta disciplina es utilizada para profundizar sobre un discurso teniendo siempre en cuenta al contexto social y las relaciones de poder. A partir de la premisa de contar con entorno social para interpretar los textos, podemos tomar en cuenta el concepto de condiciones de producción.

Para esta investigación tomaremos el término desde el concepto acuñado por la Escuela Francesa de Análisis de Discurso. Empecemos con el origen de esta definición:

“Calcada sobre la expresión marxista de *condiciones económicas de producción*, aparece en M. Pêcheux (1969) la hipótesis de <<que a un estado determinado de las condiciones de producción (discursivas) >> le corresponden <<invariantes semántico-retóricas estables>> en el conjunto de los discursos susceptibles de ser reproducidos” (Charaudeau y Maingueneau, 2005:108)

A partir de esta presentación se puede comenzar a desmenuzar y comprender a partir de qué bases se comenzó a plantear el concepto:

“M. Pêcheux parte del esquema de la comunicación de R. Jakobson, que él modifica: sustituye los polos del destinador y el destinatario en el que las situaciones objetivas del locutor y de su interlocutor son desdobladas por las representaciones imaginarias de los lugares que cada uno de ellos se atribuye a sí mismo y al otro” (Charaudeau y Maingueneau, 2005:109)

De esta manera, las condiciones de producción pueden ser utilizadas como herramientas de estudio para análisis específicos:

“Las condiciones de producción cumplen un papel esencial en la construcción de los corpus (que incluyen necesariamente varios textos reunidos en función de las hipótesis del analista sobre sus condiciones de producción, tenidas por estables)” (Charaudeau y Maingueneau, 2005:109)

### Connotación y denotación en el pensamiento de Roland Barthes

La investigación sobre una revista implica que se tendrán en cuenta diversos formatos que componen a la publicación. Lo más relevante, parece a simple vista, ser el texto aunque también existen el diseño editorial, las imágenes y el recorrido de lectura que plantea. Desde el diseño y las marcas propias, *Athinae* comunica su identidad y sus alcances.

Lo particular de este trabajo es que analiza una revista de principios de siglo XX donde la mayoría de los recursos actuales estaban en sus comienzos. En estos términos podemos hablar sobre las imágenes, un recurso que fue explotado por *Athinae* y que fue clave para poder mostrar obras de arte y completar la publicación con contenido útil y relevante.

Para desarrollar las implicaciones que tienen las imágenes dentro de la investigación tomaremos algunas definiciones desarrolladas por Roland Barthes. Los conceptos son la connotación y la denotación. Para comprenderlos, comenzamos desde el plano del mensaje base:

“Recuérdese que todo sintagma de significación incluye un plano de la expresión (E) y un plano de contenido (C) y que la significación coincide con la relación (R) de los dos planos ERC” (Barthes, 1985:75)

A partir de esta base podemos inferir situaciones nuevas:

“Supondremos ahora que tal sistema E R C se convierte a su vez en el elemento simple de un segundo sistema, que de esa manera será su extensión; habrá entonces que considerar dos sistemas de significación imbricados uno en el otro, pero también desligados uno de otro. Sin embargo el <<desligamiento>> de los dos sistemas puede hacerse de dos maneras enteramente diferentes, según el punto de intersección del primer sistema en el segundo, con lo cual resultan dos conjuntos opuestos” (Barthes, 1985:75-76)

A partir de la configuración de los sistemas es que empezamos a hablar de connotación:

“En el primer caso, el primer sistema (E R C) se convierte en el plano de expresión o *significante del segundo sistema* (...) o también (E R C) R C. Este es el caso de lo que Hjelmslev denomina la *semiótica connotativa*; el primer sistema constituye entonces el plano de la *denotación* y el segundo sistema (extensivo al primero) el plano de la *connotación*. Se dirá pues que un sistema connotado es un sistema cuyo plano de la expresión está constituido por un sistema de significación” (Barthes, 1985:75)

De esta manera quedan configurados dos planos a partir de un sintagma base y que nos permite explorar un poco más sobre la conformación del mensaje y sus componentes. La connotación cobra un papel importante dentro de las sociedades y sus usuarios:

“El porvenir pertenece sin duda a la lingüística de la connotación, porque la sociedad desarrolla sin cesar, a partir del primer sistema que le proporciona la lengua humana, segundos sistemas de sentido, y esta elaboración, unas veces exhibida, otras enmascarada, racionalizada, toca muy de cerca a una verdadera antropología histórica” (Barthes, 1985:77)

“Cualquiera que sea la manera en que se <<maquilla>> el mensaje denotado, la connotación no lo agota: siempre subsiste algo de <<denotado>> (sin lo cual el discurso sería imposible) y los connotadores son siempre, en última instancia, signos discontinuos, <<erráticos>>, naturalizados por el mensaje denotado que los vehicula. En cuanto al significado de connotación, tiene un carácter a la vez general, global y difuso: es, si se quiere, un fragmento de ideología” (Barthes; 1985:77)

En el texto *La Retórica de la Imagen* (1986) que escribió Barthes, se enfrentó a un debate sobre los mensajes que pueden percibirse desde la imagen. En principio, el autor debe enfrentarse a ciertas concepciones propias de los lingüistas quienes son nombrados desde el texto como dudosos de “la naturaleza lingüista de la imagen” (Barthes; 1986:25)

En este texto Barthes se pregunta:

“¿sería capaz de producir verdaderos verdaderos sistemas de signos y no solamente simples aglutinaciones de símbolos? ¿Acaso es concebible un <<código>> analógico - y no ya digital -?” (Barthes, 1986:29)

En *La Retórica de la Imagen*, Barthes se dedica interpretar el mensaje de la imagen a través de un afiche publicitario. Con las características propias de la publicidad, el autor logró identificar tres tipos de mensajes que provienen de las imágenes.

### **Primero: Mensaje Lingüístico**

Este es el mensaje que primero puede elaborarse a partir de la imagen. Así lo explica Barthes:

“La imagen propicia un primer mensaje de sustancia lingüística; sus soportes son el texto explicativo marginal, marginal, y las etiquetas que, por su parte, de una manera natural en la escena” (Barthes, 1986:30)

Este mensaje es claro y de aparente fácil acercamiento:

“Para descifrar este mensaje, el único saber necesario es el conocimiento de la escritura” (Barthes, 1986:30)

El Mensaje Lingüístico, además, aparece como una cuestión obvia en la actualidad y no supone un caso extraño:

“Desde la aparición del libro, es frecuente la relación de texto e imagen; esta asociación parece no haber sido suficientemente estudiada desde un punto de vista estructural” (Barthes, 1986:34-35)

El mensaje lingüístico aparece, entonces, como un hecho consumado dentro de las propuestas actuales. Si bien parece ser de fácil entendimiento, Barthes pretende desarrollarlo un poco más y así distingue dos funciones: la de anclaje y la de relevo (1986):

“Si toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás” (Barthes, 1995:35)

La función de anclaje (también llamada denominativa) es desarrollada como:

“La función denominadora viene a corresponderse perfectamente con un anclaje (k) de todos los sentidos posibles (denotación) del objeto, por medio del recuso a una nomenclatura” (Barthes; 1986:36)

Por otra parte, podemos referirnos a la función de relevo:

“En el nivel del mensaje <<simbólico>>, el mensaje lingüístico pasa de ser el guía de la identificación, o serlo de la interpretación, actuando como una

especie de cepo que impide que los sentidos connotados proliferen bien hacia regiones demasiado individuales (o sea limitando la capacidad proyectiva de la imagen) y hacia valores disfóricos". (Barthes; 1986:36)

De esta manera quedan configuradas las dos funciones que pueden ser apreciadas en las imágenes, aunque con diferentes matices:

"El anclaje es la más frecuente de las funciones del mensaje lingüístico; esta función se encuentra por lo general en la fotografía de prensa y en la publicidad. Es más rara la función de relevo (al menos por lo que respecta a la imagen fija); esta función se la encuentra sobre todo en el humor gráfico y en el comic" (Barthes, 1986:37)

"Las dos funciones del mensaje lingüístico pueden coexistir en un mismo conjunto icónico, pero el predominio de uno u otro no es por cierto indiferente, ciertamente, a la economía general de la obra" (Barthes, 1986:38)

### **Segundo: Mensaje Denotado**

Luego de las definiciones del primer tipo, Barthes se dedica a una nueva clase de mensaje sin intervención aparente de las percepciones personales (connotación) y con una mayor carga de objetividad:

"En primer lugar es, como si dijéramos, un mensaje privativo, constituido por lo que queda en la imagen cuando ya se han borrado (mentalmente) los signos de connotación (...) este estado privativo le corresponde, naturalmente, con una plenitud de virtualidades: una ausencia de sentido colmada de todos los sentidos; además (y sin que entre en contradicción con lo anterior) se trata de un mensaje autosuficiente, pues, como mínimo, tiene un sentido a nivel de la identificación de la escena representada" (Barthes, 1986:38-39)

"Al desbrazarse de forma utópica de sus connotaciones, la imagen se tornaría radicalmente objetiva, es decir, por fin, inocente" (Barthes, 1986:39)

### **Tercero: Mensaje Connotado**

Barthes se refiere con Mensaje Connotado al tercero de los tipos de mensaje que pueden ser identificados en una imagen y le aplica otros nombres también: mensaje simbólico, cultural o connotado (Barthes, 1986).

Este tipo de mensaje es definido de la siguiente manera:

"Aquí nos estamos ocupando de un sistema normal, cuyos signos proceden de un código cultural (...) La originalidad de este sistema reside en que el número de lecturas de una misma lexía (de una misma imagen) varía según los individuos" (Barthes, 1986:42)

Este mensaje queda conformado entonces por ciertos rasgos subjetivos que hacen a la esencia del hombre que interpreta a la imagen:

"En un mismo individuo se da la pluralidad y la coexistencia de léxicos; el número y la identidad de estos léxicos forman, en cierto modo el idiolecto de cada persona". (Barthes, 1986:43)

"La imagen, en su connotación, estaría constituida entonces por una arquitectura de signos extraídos de una profundidad variable de léxicos (de idiolectos), y cada léxico, por <<profundo>> que sea, seguiría estando codificado, si, como actualmente se piensa, la misma psique, está articulada como un lenguaje; es más: cuánto más se <<desciende>> a las profundidades psíquicas de un

individuo, más se rarifican los signos y más clasificables se vuelven” (Barthes, 1986:43)

Desde la visión de la imagen subjetiva, connotada, podemos tener en cuenta algunas figuras retóricas que encontraremos a medida que avance el análisis. Algunas son:

1. Metáfora Visual: Se refiere a un traspaso de cualidades que pertenecen a un objeto pero ocupan el lugar en otro.
2. Hipérbole: con algunos recursos visuales, se exagera a un objeto para poder destacarlo.
3. Antítesis: Contraposición de dos imágenes con significaciones contrarias.
4. Metonimia: Establecer a un objeto como si fuera otro.
5. Semejanza: Entre dos objetos.
6. Sinécdoque: Alterar el significado de las palabras.

### **Contrato de lectura: alcances para el análisis**

El contrato de lectura (Verón, 1985) se convierte en un concepto clave para el tipo de análisis que realizamos para este trabajo, teniendo en cuenta que implica la relación entre el lector y un soporte de lectura. Cada medio (revista, diario, entre otros) configura un contrato específico y así le da herramientas al lector para elaborar su proceso de lectura personal. Verón explica que el contrato de lectura tiene diversos alcances:

“El estudio del contrato de lectura implica, en consecuencia, todos los aspectos de la construcción de un soporte de prensa, en la medida en que ellos construyen el nexo con el lector: coberturas, relaciones texto/imagen, modo de clasificación del material redactado, dispositivos de “apelación” (títulos, subtítulo, copetes, etc), modalidades de construcción de las imágenes, tipos de recorrido propuestos al lector (...) y las variaciones que se produzcan, modalidades de compaginación y todas las otras dimensiones que puedan contribuir a definir de modo específico los modos en que el soporte constituye el nexo con su lector” (Verón, 1985:6)

En el texto del Contrato de Lectura, Verón nos propone realizar el análisis de títulos de medios como ejemplo de uno de los tantos elementos que conforman el contrato de lectura (Verón, 1985). En general podemos observar estos tipos de contratos en el nivel de enunciación (en los títulos, por ejemplo):

“Las dos modalidades que hemos evocado, el enunciador objetivo y el enunciador pedagógico, caracterizan contratos que implican una cierta distancia entre el enunciador y el destinatario. Podemos contrastar con las modalidades que forman parte de una familia muy diferente, donde los contratos buscan establecer un lugar de complicidad” (Verón, 1985:8)

Estas características también pueden aplicarse al área del diseño. Existen publicaciones que son pedagógicas y permiten que el lector se desplace leyendo de manera coordinada y amena. Por otra parte, ciertos medios proponen diseños eclécticos que sólo son entendidos por lectores asiduos que pueden interpretar los mensajes entre líneas. Con la preparación de ciertos soportes se establecen lazos entre medios de comunicación y lectores específicos. Esto también puede ser aplicado a las imágenes seleccionadas por el medio:

“Las imágenes son uno de los lugares privilegiados donde ésta se constituye, donde el enunciador teje el nexo con su lector, donde al destinatario se le propone una cierta mirada sobre el mundo” (Verón, 1985:11)

En referencia al estudio del contrato de lectura, Verón analiza:

“El análisis semiótico tiene por objeto desarmar y describir todos los contratos de lectura que componen el universo de competencia en cuestión, determinado de una forma precisa, lo que hace a la diferencia ‘específica’ de cada uno” (Verón, 1985:11)

“Los contratos de lectura así identificados y descriptos en todas sus dimensiones, permiten comprender entonces su eficacia relativa. Para esto, el trabajo de campo es necesario” (Verón, 1985:11)

“Un análisis semiótico sin datos de campo permite conocer en detalle las propiedades de un discurso de soporte tal como se ofrece al lector, pero no nos indica de qué modo el contrato de lectura así constituido se articula a los intereses, expectativas e imaginarios de los lectores” (Verón, 1985:12)

A partir del estudio, podemos tener en cuenta los resultados:

“Si se construye, por ejemplo una tipología de lectores y no-lectores a partir de entrevistas individuales, esta tipología no será una clasificación efectuada en términos de criterios generales aplicables indiferenciadamente a cualquier práctica de consumo, sino una tipología específicamente concebida con vistas a fenómenos de lectura y no-lectura en un sector de la prensa estudiada” (Verón, 1985:11)

### **Corpus de investigación**

En este trabajo analizaremos la revista *Athinae* bajo las técnicas metodológicas mencionadas. La revista nació en 1908 y estuvo en circulación hasta el año 1911. Se trató de una publicación que se formó como órgano del Centro de Estudiantes de la Academia de Bellas Artes, aunque luego viró hacia un área más genérica y se tituló como revista de artes plásticas.

La pretensión de esta investigación es cumplir con el análisis de los dos primeros años de publicación de *Athinae*. Durante el año 1908 se podrán vislumbrar los comienzos, el origen y el papel de la revista como voz de los asuntos internos de la institución como así también noticias del mundo del arte. A partir de los números posteriores, se podrá analizar el desarrollo y crecimiento de la revista hasta llegar a 1910, año del Centenario Argentino.

La revista será analizada en totalidad, teniendo en cuenta que todas sus partes corresponden al contrato de lectura y nos brindan herramientas para su entendimiento. *Athinae* será estudiada en cuanto contenido de su discurso (en relación a las condiciones de producción), las imágenes (utilizadas como ilustraciones de las notas y parte principal de una revista de arte), el diseño editorial (muy diferente a los patrones de lectura actuales) y otros aspectos que resulten de interés para la exploración de la revista.

## Análisis

### Primeros pasos en el conocimiento de la revista

El primer número de la revista *Athinae* se publicó en Septiembre de 1908, hace exactamente 103 años. En su primera edición, la distribución de los elementos se parece muy poco a lo que acostumbramos ver en las revistas de culto de la actualidad y presenta características únicas propias de su época y origen.

Comencemos con la tapa, la primera presentación de la revista, para luego adentrarnos en el significado de su contenido. En la diagramación de la hoja se destaca el título *Athinae* en una tipografía dibujada (sans serif) y una ilustración que ocupa el centro de la carátula. Debajo del título se distingue la forma de un Parthenon griego y la figura clásica de una mujer desnuda que apoya un busto con cara masculina sobre una columna pequeña. En perspectiva, frente al Parthenon se ubica un recipiente alto desde donde se aprecia una llama que flamea en forma vivaz. Algunos otros elementos se desparraman en el dibujo, como un posible escudo y hojas de laurel. (*Athinae*, octubre 1908, 1)

En la tapa de la revista *Athinae* de su primer número (sufrirá algunos cambios meses después) predomina el dibujo clásico y artesanal. Sólo puede observarse un texto corto y preciso que describe el interior de la revista:

“*Athinae*

*Revista Mensual de Arte*

Órgano del Centro Estudiantes de Bellas Artes” (*Athinae*, octubre 1908, 1)

En la cubierta de la revista no se anuncia ninguna nota interna ni se da referencia al contenido de ese número. Sólo es posible saber que se trata de una revista dedicada al arte y que está relacionada a un grupo de estudiantes.

A partir del simple análisis de la tapa pueden comenzar a delinearse algunos mensajes directos y otros que surgen de una visión más profunda y entre líneas. Lo que es claro, primariamente, es que se trata de una revista antigua, con ciertas características que la convierten en una especie de fascículo, en vez de una revista con las señas modernas.

La utilización del nombre *Athinae* ya infiere ciertos conceptos que portaron los creadores de la revista. En principio, el uso de figuras clásicas en la ilustración implica que existe cierta admiración por el arte antiguo y, el dibujo artesanal, aparenta admiración por el trabajo manual artístico. Por otra parte, la tipografía de la revista denota un estilo art nouveau, lo cual también proyecta la influencia del estilo francés. Todos estos elementos cobran sentido dentro del panorama de principios del siglo XX, donde el arte estaba influenciado por corrientes extranjeras, latinas y clásicas.

Es posible observar que hay un cierto uso del recurso de la hipérbole, tratando de destacar aquellos elementos centrales que explican y hablan por los pensamientos de los creadores. La importancia que se le otorga a la llama, al Parthenon y a la figura de la mujer desnuda implica una mirada de admiración hacia el arte clásico y tradicional. Estas características infieren, además, que se trata de una revista ilustrada, dirigida a un público conocedor del tema como son los estudiantes de arte.



Tapa *Athinae*, número 2, 1908. Mantiene las mismas características de la primera edición.

### Dar vuelta la página: profundización del análisis de *Athinae*

La revista *Athinae* nació en el año 1908, en un momento artístico argentino especial. Su creador fue Mario Canale y se creó como medio de difusión de la Academia de Bellas Artes. Para entender un poco más sobre el desarrollo de la publicación, es necesario remontarse a los primeros pasos en el trabajo de la institución.

Desde fines del siglo XIX se había comenzado a gestar en la Argentina un nuevo movimiento artístico que involucraba a cada vez más profesionales, nuevos contactos con Europa y un creciente interés por parte del público. En los últimos años habían surgido proyectos de artistas más comprometidos con la causa de un arte nacional.

Tal vez el primer paso que se dio en materia de unificación fue la creación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, donde los artistas componentes se reunieron por primera vez en 1876 (Malosetti Costa, 2007). Así se comenta sobre esta agrupación:

“Un grupo de entusiastas, integrado por los pintores *Alejandro y Eduardo Sívori, José Aguyari, Alfredo Paris y Eduardo Schiaffino*, el arquitecto *Julio Dormal* y el periodista *Carlos Gutiérrez*, convoca ese año [1876] una reunión que se realiza, con numerosa concurrencia, en los altos de la confitería de El Águila, en la calle Florida. Resuelto el nombre que la sociedad ha de llevar, y acordados de manera precisa sus fines, se designa de presidente al decano que los pintores argentinos, don *Juan L. Camaña*, que había sido maestro de dibujo de *Manuelita Rosas*”. (Córdova Iturburu, 1978: 15)

“Cuenta con instalaciones adecuadas para las reuniones de sus socios, una biblioteca y sala de lectura con los libros y revistas europeas especializadas y una exposición permanente de cuadros periódicamente renovados con el aporte de aficionados y coleccionistas. Ha abierto, además, una escuela de dibujo y pintura. Su primer profesor es el mismo *Camaña*” (Córdova Iturburu, 1978: 15)

“Resulta significativo que la enumeración de objetivos de la SEBA no figurara la creación de una escuela o academia para formar nuevos artistas. Sólo parece haberse en la formación europea. Los objetivos principales, como ya quedó dicho, giraban en torno a la organización de un sistema organizado de exposición periódica y jerarquización de valores mediante premios, adquisiciones y rifas. Sin embargo, poco tiempo después (concretamente a partir de 1878), su actividad comenzó a girar, cada vez más predominantemente, en torno a la tarea pedagógica, hasta terminar convirtiéndose en la Academia Nacional de Bellas Artes en 1905”. (Malosetti Costa, 2007:101)

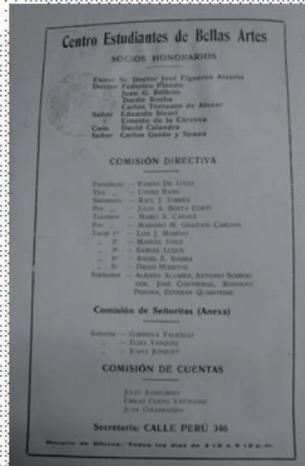
Desde fines del siglo XIX, la intención de los artistas argentinos era fomentar un arte nacional y sólido. Así es que en los primeros años del siglo XX, se funda una institución de enseñanza oficial:

“En 1900 una asamblea de socios resuelve hacer entrega de la escuela y de todos sus bienes al Estado. Pero el generoso ofrecimiento no es aceptado hasta 1905. El gobierno del presidente *Quintana*, por sugestión de su ministro de Instrucción Pública, doctor *Joaquín V. González*, nacionaliza la escuela con el nombre de Academia de Bellas Artes y pone su dirección en manos del pintor *Ernesto de la Cárcova*. La Argentina tiene así, por fin, un establecimiento oficial de enseñanza de esas disciplinas” (Córdova Iturburu, 1978: 15-16)

Con la creación de la Academia Nacional de Bellas Artes queda sellado un tema que venía siendo negociado desde el mismo nacimiento de la Argentina. Ya en 1799 Manuel Belgrano había organizado la primera escuela del Río de la Plata (Córdova Iturburu, 1978). Por otra parte, en la última década del siglo XIX se habían hecho algunos intentos con Ateneos organizados por una sociedad de creadores que tenía el mismo nombre y estaba integrada por artistas plásticos y escritores.

“La sección de arte de la sociedad se halla a cargo de una comisión dirigida por el pintor y crítico Eduardo Schiaffino e integrada por el escultor Lucio Correa Morales y los pintores Augusto Ballerini, Eduardo Sívori, Graciano Mendilaharsu, Angel Della Valle y Emilio Caraffa (Córdoba Iturburu, 1978: 14).

A partir de 1893, entonces, la sociedad se dedicó a un nuevo proyecto: los Ateneos. “Trabaja esta comisión con extraordinaria diligencia y el 15 de mayo de 1893 abre las puertas de su primera exposición en las salas de El Ateneo, instalado (...) en un amplio local de la Avenida de Mayo y Piedras” (Córdoba Iturburu, 1978:14). Estas exposiciones se repetirían luego en 1894, 1895 y 1897. La conformación de los Ateneos fue otro paso en la unión de los artistas argentinos en la cual los nombres de Schiaffino y Sívori sonaban fuerte en el ambiente y también lo harían dentro de la historia de la revista *Athinae*.



*Athinae*, octubre 1908 , número 2. En esta página se explican los socios honorarios y se exponen los integrantes del Centro de Estudiantes, de donde provenía la publicación.

Así es que en 1905 se abre la Academia de Bellas Artes y se funda, desde el Centro de Estudiantes, la revista *Athinae*. El fundador y director de la publicación es Mario Canale, un estudiante de arte que pasaría a tener un rol importante en el arte argentino y en el desarrollo de la revista en particular. Dentro de su formación en el Colegio Nacional Central, Canale conoció a Eduardo Sívori, su profesor de dibujo, y a Godofredo Daireux, quien se convertiría en su suegro más tarde (Amigo y Baldasarre, 2006).

Luego de la experiencia en el Colegio Central, Mario Canale se anotó en la Academia Nacional y así comenzó su carrera artística:



*Athinae*, número 2, año 1908 (encabezado). En la página 3 de la publicación se expone el nombre del director (Mario Canale) y los colaboradores del número. Entre ellos, Daireaux.

“En 1906 Canale ya está incorporado como alumno en la recientemente nacionalizada Academia de Bellas Artes, en 1909 egresó de los cursos superiores de pintura y a comienzos de 1911 ha obtenido el título de Profesor de Dibujo, certificado nada frecuente si tenemos en cuenta que el promedio anual de alumnos que conseguían este diploma no alcanzaba la decena” (Amigo y Baldasarre, 2006:38).

“En los talleres de la Academia, Canale había conocido a quienes serían sus referentes, opositores y compañeros de proyectos de los años sucesivos. Entre sus maestros figuran los ya mencionados Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino, y Pío Collivadino –Director de la Academia desde 1908– junto a

Carlos Ripamonte, Alejandro Ghigliani, Reinaldo Giudici y Lucio Correa Morales” (Amigo y Baldasarre, 2006:39).

“Indudablemente, Canale tuvo trato con todos ellos a partir de sus roles de alta visibilidad como tesorero del Centro de Estudiantes de Bellas Artes y secretario de la ya citada *Athinae* durante sus 36 números (1908-1911)” (Amigo y Baldasarre, 2006:39).

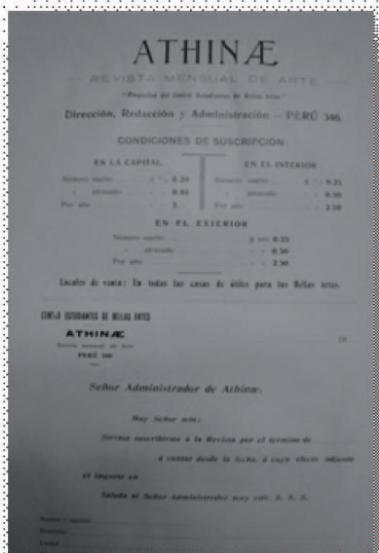
Mario Canale fue el precursor, entonces, de una revista que nació con interesantes escritores y colaboraciones, primero útiles para el alumnado, y luego para la comunidad artística en general.

“A partir de su octavo número, *Athinae* deja de ser el órgano del Centro de Estudiantes para pasar a llamarse *Revista Argentina de Bellas Artes*. Acompañando el cambio de nomenclatura, los intereses de la Academia ceden cierto lugar a cuestiones más amplias relacionadas con el devenir del arte nacional y extranjero denunciando permanentemente las condiciones comerciales desfavorables para las producciones argentinas” (Amigo y Baldasarre, 2006:39).

Uno de los grandes colaboradores de *Athinae* fue Godofredo Daireaux quien, como se mencionó, también tenía lazos familiares con Canale. Daireaux se dedicó primero a negocios que tenían que ver con la importación y la exportación (Amigo y Baldasarre, 2006:14) aunque luego también frecuentó otro tipo de círculos relacionados al trabajo intelectual y artístico.

“El segundo círculo intelectual estuvo conformado por las relaciones entabladas en el campo periodístico, en particular aquellas de la redacción de *La Nación*. Entre ellas sobresale la amistad con Roberto J. Payró...” (Amigo y Baldasarre, 2006:15)

“Interesa señalar otra red para nuestro escritor, la conformada por los artistas nacionales con los que sostuvo intereses comunes: Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino, Martín Malharro y Rogelio Yrurtia, principalmente, y con aquellos jóvenes como Mario Canale que se acercaron a su magisterio”. (Amigo y Baldasarre, 2006:15)



*Athinae*, número 2, página 35. Octubre de 1908. Formulario de inscripción para suscripciones a la revista

Daireaux sería uno de los colaboradores que comenzó con sus notas en *Athinae* desde los principios de la publicación y sus artículos serían de gran importancia para el desarrollo periodístico de la revista, cubriendo los eventos más importantes. Daireaux se convirtió, además, el sostenedor económico de *Athinae*, proyecto artístico propio de Canale. (Amigo y Baldasarre, 2006).

La colaboración activa de Daireaux se verá claramente a través de las ediciones de *Athinae*, comenzando por los primeros números (analizados primariamente en este trabajo) y luego los acontecimientos específicos como la Exposición Internacional del Centenario en 1910:

“Con la experiencia obtenida en *La Nación*, Daireaux integró la redacción de *Athinae*. Esta es la primera publicación de artes plásticas de importancia en el país tanto por su programa de defensa del arte nacional como por su periodicidad (entre septiembre de 1908 y agosto de 1911, con un total de

36 números). En sus comienzos fue el órgano de Centro de Estudiantes de Bellas Artes, sobre cuya publicación previa, *Atenas*, Canale había indagado su parecer a Daireaux. Este es el primer indicio del ingreso del literato al proyecto editorial del que será piedra angular, tanto por su prolífica escritura como, probablemente, por su colaboración en el sostenimiento económico; aunque el período de publicación coincidió con una crisis de rentabilidad de sus negocios, que no afectaron su patrimonio. El peso de Daireaux dentro de la revista, por otra parte, debió haber potenciado el pasaje de ser un órgano institucional a revista activa en el campo intelectual sin "estudiantes" (Amigo y Baldasarre, 2006:21)

Para continuar con la sencilla radiografía del estado del arte argentino a principios del siglo XX, podemos mencionar la fundación de otra importante institución: el Museo Nacional de Bellas Artes. Esta institución fue fundada en 1895 a partir de los cuadros que habían donado coleccionistas como Adriano Rossi y José Prudencio Guerrico al gobierno, junto con la creación de la Comisión Nacional de Bellas Artes (Córdova Iturburu, 1978: 14). El Museo se encontraba a cargo del pintor Eduardo Schiaffino.

Podemos mencionar, además, que dentro de aquel clima de aprendizaje, en 1905 se crea una agrupación privada llamada Sociedad de Aficionados que fue fundada por Cupertino del Campo (médico y pintor) (Córdova Iturburu, 1978: 16).

Con estos datos queda configurada cierta presentación de la realidad artística argentina de principios de siglo XX. Un grupo de artistas fundadores de la actividad en el país, la fundamental creación de la institución educativa nacional, nuevos estudiantes y, a su vez, publicaciones. *Athinae* se convierte así en un reflejo de su tiempo. La tapa presentada al principio de este apartado refleja algunas características sutiles de un movimiento profundo que comenzaría a ser desenterrado a través de las notas que se publicaban en las páginas de la publicación y las cuales anunciaremos a continuación.

### 1908: Fundación y establecimiento de *Athinae*

Abrir un ejemplar de *Athinae* significa conocer una concepción de publicación diferente a la que está disponible en la actualidad. Implica, además, repensar ciertos hábitos establecidos del periodismo a la hora de la redacción de una revista. De todas maneras, sabemos con anticipación que todo lo que se sugiere en la revista no deja de ser de carácter informativo y con una clara intención de hacer participar a los lectores e invitar a la reflexión sobre el arte en general.

En principio nos acercamos a la nota titulada *Arte Nacional*, que fue publicada en la edición de Diciembre de 1908 con la firma de Godofredo Daireaux, el crítico del que hemos hablado como emblemático en la colaboración de *Athinae*. Por ocupar la primera página de la revista, podríamos inferir que se trata de la nota más importante, aunque es difícil determinarlo pues *Athinae* no posee secciones demarcadas, ni volanta ni bajada. El artículo se plantea a dos columnas y lleva algo más de una página. Al tratarse, en este caso, de una clara columna de opinión es posible obtener detalles de lo sucedido a nivel local y las tendencias de ese momento.



*Athinae*, diciembre de 1908, número 4. Artículo de Godofredo Daireaux: *Arte Nacional*

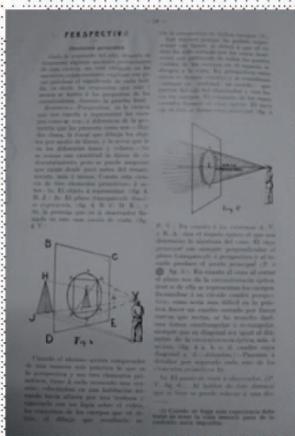
En *Arte Nacional*, Godofredo Daireaux nos plantea de manera acotada y precisa, el sentimiento de ese momento con respecto al arte argentino y el que llegaba desde Europa y la manera en que era aceptado por los coleccionistas y el público consumidor de Buenos Aires. Lo que podemos encontrar, de manera clara y definida, es la defensa de Daireaux de los artistas argentinos por sobre los extranjeros y la oposición a la falsa creencia de que todo lo que proviniese del exterior era superior.

Es interesante, de todas maneras, cómo el crítico defiende a ultranza el arte argentino pero reconoce que los rioplatenses deben todavía mirar hacia Europa para aprender sobre técnica y arte en general. De manera que la crítica no es hacia los artistas del viejo continente sino a la poca

importancia que se le brinda a los artistas nacionales en comparación. Pequeño detalle: el hombre que defendía al arte argentino del desprecio de sus compatriotas, Daireaux, era de nacionalidad francesa.

“Tenemos una propensión muy arraigada á preferir, especialmente en arte, todo lo que nos viene de afuera á todo lo que tenemos en casa. Esa propensión honra nuestra modestia y prueba que nos damos perfecta cuenta que de que no podemos todavía prescindir de las lecciones de otros países más antiguamente civilizados que el nuestro; pero la exageración en todo es perjudicial, y en algunos casos, esa modestia nacional llega á oler á rastacuerismo, induciéndonos á pagar muchos pesos para conseguir ostentosas firmas obras que podríamos conseguir de ciertos artistas argentinos, en condiciones de arte –no hablemos de precio,– muchísimo mejores” (Daireaux, *Athinae*, diciembre de 1908:3)

Es interesante rescatar la claridad y moderación con la cual expresa sus ideas Daireaux. En ningún momento en el discurso se llega a la confrontación y, mucho menos, a la descalificación de Europa. Tampoco se vislumbra una supuesta envidia por el pasado de formación artística que han tenido los países del otro continente respecto de la inexperiencia de la Argentina. Lo que plantea Daireaux se encuentra a otro nivel de sutileza: la discriminación del arte nacional comienza y termina en Argentina, pues los consumidores se niegan a considerar el arte propio como digno de comparación.



*Athinae*, número 2, Octubre 1908. Página 24

Con este comportamiento de rechazo a lo nacional, comienza a vislumbrarse la categoría de Midcult a la que parecía vivir sometida la parte más aristocrática de la sociedad argentina, aquella que era consumidora de arte. Si bien pareciera que aquellos admiradores despreciaban al arte nacional frente al extranjero, la realidad es que ese era un tema exclusivamente de ellos mismos (como una especie de microclima personal). Para los artistas y quienes pertenecían al mundo creativo, no existían dudas a la hora de preferir al arte argentino por sobre los talentos de afuera.

A partir de estos pensamientos expresados en el primer párrafo, Daireaux se dedica a un ejemplo que ilustre su pensamiento. El autor comenta que, desde el fallecimiento del que fuese presidente de la Argentina, Carlos Pellegrini, varias asociaciones han intentado realizar un retrato en su honor. En la selección de los artistas se prefirió la tarea de pintores extranjeros. (Daireaux en *Athinae*, diciembre de 1908)

El autor opina que tal decisión

“es derrochar lastimosamente plata y talento, habiendo aquí pintores que siquiera han conocido y hasta tienen apuntes sobre el ilustre muerto argentino á quien se trata de honrar. Cualquier artista que merezca ese nombre hará así un retrato mil veces mejor que cualquier pintor, aún de genio, que no haya tenido á su disposición más que una fotografía; y con patriótica satisfacción hemos podido comprobar una vez más lo cierto de esa aseveración, al admirar en el taller del querido decano de nuestros pintores argentinos, Eduardo Sívori, un gran retrato en pie de D. Carlos Pellegrini pintado con una maestría, una vida, un ambiente que lo hacen, á nuestro parecer, muy superior á los retratos de convención, casi de “chic” de sus competidores extranjeros”. (Daireaux, *Athinae*, diciembre de 1908:3)

Nuevamente, Daireaux defiende el arte argentino frente a la discriminación que hacen sus propios compatriotas ¿Es ignorancia por parte de los locales o simple rechazo sin explicación? Este es un tema que se seguirá desarrollando en *Athinae* a partir de notas similares o referencias propias del caso.

A la hora de analizar el año 1908, sólo contamos con cuatro números en total de la revista. Por esta razón, se hace muy difícil elegir artículos destacados, ya que pertenecen a una serie de notas que irán

evolucionando con el tiempo y creciendo en seriedad y contenido. Para no resultar injusto con la selección, tomaremos algunas notas clave que definirían al año 1908 y que servirán de base para un crecimiento editorial.

En el primer año de publicación se trabajaron notas relacionadas a la situación interna de la Academia de Bellas Artes. Desde la revista se profesaba una total oposición a las medidas tomadas por el director del establecimiento, Pio Collivadino. Este fue uno de los pintores fundadores del arte nacional, con un especial involucramiento en los asuntos públicos del arte argentino, y miembro del Grupo Nexus. Esta agrupación, estaba conformada por el mencionado director junto a otros destacados artistas argentinos de la época.

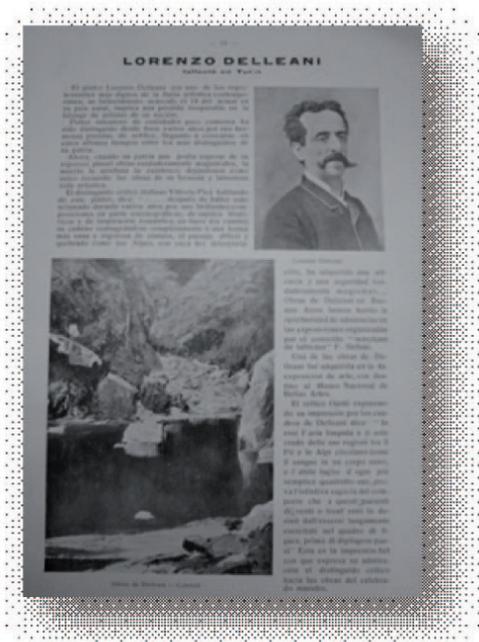
Ningún plan de actividades parecía ser suficientes para este Centro de Estudiantes de arte que no aprobaba el desempeño de Collivadino como educador. Así es posible leerlo en una de las notas:

“Los alumnos de la Academia Nacional de Bellas Artes, por primera vez han levantado sus voces para protestar enérgicamente contra la conducta observada por su director, el señor Pío Collivadino.

Todas esas protestas hechas por la masa estudiantil han sido fundadas en graves irregularidades cometidas por el director actual” (*Athinae*, diciembre de 1908:4)

Queda infundada, entonces, la oposición total a los métodos de este artista, a quien se le reconoce, de todas maneras, un talento especial:

“El señor Collivadino tenía formada su reputación de artista distinguido, ¿por qué entonces abandonar su taller para ocupar un cargo que por muchos conceptos no le correspondía? ¿Por qué no permanecer encerrado en su estudio y producir obras de arte y afianzar más su fama, en lugar de ponerla en peligro? El error cometido por el señor Collivadino es grande, pero se lo paga el mismo con su reputación” (*Athinae*, diciembre de 1908:4)



*Athinae*, diciembre de 1908, página 11. Nota especial sobre Lorenzo Delleani en ocasión de su fallecimiento.

Desde la revista fueron categóricos a la hora de acusarlo por su mal desempeño: “No debe éste [Collivadino], estar satisfecho, que á pesar del ridículo en que lo ha puesto la prensa, permanece inmóvil en su puesto contemplando un desastre educacional de quien es él único autor i responsable” (*Athinae*, diciembre de 1908:4)

Por otra parte, encontramos en estos primeros números de *Athinae*, Dossiers explicativos sobre aplicaciones específicas que podrían darse en el campo de la artística. Así es que en los sucesivos números se trabaja con explicaciones detalladas sobre temas como la perspectiva o la formación química de los colores (*Athinae*, Octubre 1908). En ambos casos, pareciera que lo importaba era dar material explicativo para los alumnos que fuese de utilidad para sus trabajos cotidianos.

En este recorrido específico que realizamos por la revista *Athinae* en su primer año de publicación, encontramos una amplia serie de notas que permiten identificar ciertos rasgos de la cultura artística argentina. Como ya fue mencionado, eran sólo los artistas y la comunidad educativa la que defendía al arte nacional y a la producción local. Para los aristócratas, la clase acomodada y el sector

gubernamental (todos sectores relacionados), el arte extranjero era siempre superior al nacional y esa idea guiaba todas sus compras, adquisiciones e intereses. Si bien Daireaux reprochaba en su artículo ese

sentimiento antinacionalista, reconocía la importancia que tenían los artistas extranjeros y la necesidad de un aprendizaje constante por parte de los artistas nacionales sobre las formas y el talento de los europeos.

Por esta concepción reflejada desde las páginas de *Athinae* es que no sorprende que se destacaran numerosas noticias de arte extranjeras. Desde el primer número y hasta el último, la publicación está salpicada por pequeñas notas ilustrativas que comentan situaciones artísticas de todo el mundo, en relación a pintores, exposiciones, monumentos, descubrimientos o estados de las colecciones. La ausencia de secciones en la revista complica el entendimiento del criterio de noticiabilidad imperante: en muchas notas no se comprende el por qué de su publicación.

Seguramente, todas las noticias implican un alto interés para la comunidad artística de la Argentina, aunque esto no impide que se cuestione la verdadera utilidad de la información y el impacto que podría haber dado en una sociedad de principios del siglo XX con barreras comunicacionales obvias y poco flujo de información en largas distancias.

Como ejemplo de estas noticias internacionales encontramos una sección llamada *Por el Mundo del arte* donde se comentan en forma de breves diferentes acontecimientos del arte mundial:

“Las enormes riquezas artísticas acumuladas por los norteamericanos, durante el siglo XIX, en Nueva York, Boston y Chicago, han provocado una portentosa empresa bibliográfica destinada á enriquecer en forma inusitada los anales de la museografía; se trata de una obra in folio máximo, compuesta de quince volúmenes profusamente ilustrados, tirada únicamente á 126 ejemplares, suscriptos de antemano á razón de mil dólares el volumen” (*Athinae*, diciembre de 1908: 9)

“El museo de Budapest acaba de enriquecerse con un cuadro desconocido de Velázquez; es un grupo de bebedores perteneciente á la serie de Bodegones pintados en Sevilla por el artista antes de su llegada a Madrid” (*Athinae*, diciembre de 1908: 9)

De igual manera se dedicaron en este primer año notas especiales dedicadas a un pintor debido, por ejemplo, a su fallecimiento. Tal es el caso del artículo sobre Lorenzo Delleani (*Athinae*, 1908:11) donde se repasa su obra junto a fotos ilustrativas.

En este recorrido, surge como otra sección interesante a analizar es *Exposiciones Abiertas* y cuenta con un detalle de todas aquellas muestras que están abiertas al público:

“En el país:

Salón Costa.-Exposición d’aquareles de Georges Seott y Exposición de varias obras de E. Cusachs.

En el Extranjero

París.- Galerie Dewambez, 43, Boulevard Malesherbes.- Exposición de la sociedad del grabado original y negro; del 3 al 25 de noviembre.

París.- Club Alpin Francais.- Universal de fotografías, del 6 al 20 de Diciembre, en el Cerele de la Librería, envío de trabajos antes del 15 del corriente mes, 30, rue de Bae.

Nancy.- Exposición Internacional en 1909. Oportunamente daremos los detalles” (*Athinae*, Noviembre de 1908, 23)

En este apartado se muestra, entonces, una variedad de eventos a los que se invitaba a asistir desde la revista. El punto extraño comienza cuando se nota que algunas de las exposiciones se encuentran demasiado lejos para poder ser visitadas por un aficionado porteño de principios de siglo. Si es así, ¿por

qué son incluidas dentro de la agenda periodística de *Athinae*? En este punto falla uno de los criterios de noticiabilidad, el de “proximidad geográfica del hecho a la sociedad” (Martini; 2000:89-90).

Con estas observaciones queda configurado el primer año de publicación de *Athinae*, el cual sólo componen algunos números. Es interesante como, con las primeras notas, se iría definiendo el foco de la revista: crítica en aspectos internos y profundamente reflexiva en cuanto a los ideales de los consumidores de arte. Con el paso del tiempo y los nuevos números, las opiniones se compactarán y el desarrollo del contenido permitirá entender el análisis de la revista.

### 1909: Experiencia y nuevos contenidos

El año 1909 encontró a *Athinae* con nuevas perspectivas. Luego de los primeros meses de edición, el segundo año de la revista la encontró con nuevos proyectos, contenidos especializados y mayor investigación.



Tapa de *Athinae* de Abril de 1909. Nuevo diseño.

En principio, la revista compuso nuevas propuestas superadoras para sus lectores. Además de las clásicas colaboraciones y de las notas nacionales, *Athinae* renovó su portada a partir de abril de 1909. La propuesta se mantuvo similar a lo que se venía reconociendo. En este caso, la portada ostentaba una figura clásica (una estatua alada) en la parte central del dibujo, con el Parthenon de fondo y un par de columnas griegas que adornaban la escena. El sentido es el mismo que el anterior: clasicismo puro.

Por otra parte, desde la revista, posiblemente por la mayor experiencia editorial, se comenzaron a manejar nuevos formatos en cuanto a las fotos y las producciones.

Con respecto a ese tema, en *Athinae* se anunció:

*“Nuestra revista se engalana desde hoy con un ropaje nuevo. Vida nueva también desde hoy empieza a vivir.*

*Su carácter y la alta finalidad perseguida por quienes perseguida por quienes la sustentan, hacía necesaria una serie de modificaciones y **cambios, conforme á su nueva orientació** y á los propósitos que la informan”* (*Athinae*, Abril de 1909:9)

Para comenzar a analizar los artículos con los temas clave para la revista, es útil repasar la situación del mercado del arte y la aceptación de obras desde fines del siglo XIX pues este fue en tema clave de discusión en la revista. El nacimiento mismo del gusto artístico está relacionado con la aceptación del arte argentino y la valoración del mismo, tema que fue recurrente desde los contenidos de *Athinae*.

A fines del siglo XIX entonces, se daban los primeros en pasos en cuanto a la construcción de un gusto nacional:

*“Al no existir en la Argentina una aristocracia de sangre que condicionase al coleccionismo burgués, como sí sucedió en Europa, los coleccionista porteños debieron buscar sus inspirados en aquéllos que los antecedieron, o, de no contar con éstos, en los ejemplos de las distintas metrópolis artísticas de Francia y los Estados Unidos”* (Baldasarre, 2006:15)

Los primeros pasos, entonces, se dieron dentro de un marco claramente europeo. Recién a fines del siglo XIX se avanzó en pos de un movimiento artístico nacional (con los artistas organizadores) aunque dentro de la sociedad tuvieron algunos traspies, frente a una comunidad consumidora que pensaba en modelos europeos. Ese era el sentimiento de los coleccionistas tal como lo menciona el párrafo anterior.

“El mercado del arte de las últimas décadas del siglo XIX no fue un factor instituido ni uniforme, ni creció a un ritmo sostenido y siempre ascendente. La ampliación del consumo artístico posibilitó la instalación de nuevos actores: negocios de obras de arte, secciones de tiendas tradicionales destinadas a la venta artística y comerciantes, más o menos improvisados, que aspiraron a satisfacer aquel gusto burgués que comenzaba a caracterizar a los sectores de altos recursos de la ciudad” (Baldasarre, 2006:55)

También resultaban interesantes quienes eran los consumidores de este arte nuevo, un sector que “nuclea a aquel sector socio-económico de altos recursos producto de una gran movilidad social, integrado por terratenientes, comerciantes, empresarios, descendientes del antiguo patriciado e inmigrantes enriquecidos” (Baldasarre, 2006:25)

Además, dentro de los consumidores de arte de mediados de siglo, resalta el término *rastacuerismo*. Este término fue nombrado dentro de la revista y resume, claramente, este sentido de una Midcult (MacDonald, 1992) dentro de la comunidad consumidora de arte y que era notoria para la producción editorial que analizamos.

“En la literatura argentina de fin del siglo XIX, la figura del rastacuero como el burgués que acaba de amasar su riqueza y que practica consumos culturales sin tener instrucción al respecto tuvo una fuerte presencia.” (Baldasarre, 2006:77)

“Es interesante subrayar entonces la construcción de dos actores ostensiblemente diferentes (...): por un lado una mayoría de compradores ignorantes que se vuelcan a la adquisición desmedida de obras de dudosa calidad, que prefieren y confunden copias con originales y desconocen de técnicas y de méritos plásticos. Una versión de este grupo se identifica con el rastacuero, aquel que puede viajar a Europa pero sigue haciendo gala de su mal gusto, no posee instrucción suficiente para distinguir lo valioso de lo que no lo es y se complace en exhibir su capacidad de gusto conspicuo.

Por otra parte, un grupo es exceptuado de la regla: son los ‘verdaderos *amateurs*’, los ‘aficionados’, los ‘coleccionistas’, los que desafían el mal gusto generalizado y no se dejan tentar por la mala pintura que concurre al mercado argentino” (Baldasarre, 2006:72)

Es interesante poder destacar todos estos matices pues nos dan una idea de cómo se fue configurando el mercado del arte a fines del siglo XIX y con gran influencia en los primeros años del siglo siguiente. En general, podemos contar con un panorama dividido, entre quienes poseían una base económica acomodada y no tenían gusto artístico, y quienes sí lo hacían. Esta diferencia resultó clave pues los *rastacueros* fueron los principales advertidos desde las páginas de *Athinae*, una publicación hecha y dirigida hacia la clase más cultivada del arte (y no de meros compradores de arte para la decoración).

Dentro de este panorama, nos encontramos en el año 1910 con una nueva columna de Godofredo Daireaux titulada *La Aduana y las obras de arte* que le da un toque de opinión a las cuestiones del mercado de arte. En el comienzo del artículo, el autor describe la situación de otros países de Europa respecto de sus políticas de comercio de obras de arte (Daireaux, *Athinae*, Octubre 1909).

Pero luego de que aparecen las comparaciones con otras naciones, el autor comienza a explayarse cada vez más en la realidad del mercado argentino:

“La falta de competencia fomentada por leyes de aduana demasiado restrictivas hace nacer y prosperar cantidad de pintores inferiores cuyas obras contribuyen á rebajar la educación artística del pueblo obligado a contemplarlas únicamente y sin puntos de comparación. Tienen esas leyes de aduana otra consecuencia: hacen afluir al país así <<protegido>> pintores mediocres de otras tierras que aprovechan la ocasión para hacer valer, y bien, sus servicios <<importados>>, y por consiguiente superiores, e la opinión errónea de la ma-

yoría del público, á los que se podrían utilizar de artistas del mismo territorio” (Daireaux, *Athinae*, Octubre 1909).

Daireaux continúa con la defensa del arte argentino, atacando no sólo en este caso a los consumidores compulsivos sino también al desinterés del gobierno que provoca un efecto adverso en el mercado.

“La República Argentina tiene, en cuestiones aduaneras, un solo y único criterio, simplista por demás, que prueba la maravillosa ignorancia y la completa incapacidad de sus estadistas en materia de economía política: en ella se considera la aduana como una simple fuente de recursos. La protección á la industria nacional no es más que un pretexto, en realidad, y la única razón del aumento continuo de los derechos que aplastan al consumidor no es más que la necesidad de siempre mayor de recursos para hacer frente, hoy a los armamentos, mañana a obras públicas ó á cualquier cosa. Respecto de la importación de obras de arte, ni siquiera, se puede decir, ha sido discutida la protección á nuestros artistas, ni la necesidad de la instrucción artística del pueblo. Se importan al país obras más o menos valiosas de arte, pues deben pagar como lo demás en su tanto por ciento”. (Daireaux, *Athinae*, Octubre 1909).

“Lo principal es que pague derechos la pintura importada” (Daireaux, *Athinae*, Octubre 1909).

Por último, el autor se dedica exclusivamente a las autoridades:

“Pedimos al gobierno nacional que tome las medidas necesarias para que las obras de arte que se introduzcan definitivamente al país paguen los verdaderos derechos que corresponden á su valor fijado no por una vista sino por la comisión de Bellas Artes, y que el importe de estos derechos sea puesto íntegramente á disposición de la misma Comisión para que lo invierta en compras para nuestro museo de Bellas Artes” (Daireaux, *Athinae*, Octubre 1909).



*Athinae*, Octubre 1909. Artículo de Godofredo Daireaux titulado *La Aduana y las obras de arte*

De esta manera, Daireaux, un redactor crítico y siempre informado, se ocupa de varios frentes:

- Reivindica al arte argentino y lo defiende frente a la importación indiscriminada de obras de arte.
- Critica, de alguna forma, a la clase pudiente pero sin valores estéticos que le permitan juzgar a una obra por sí misma y no por su precio. Además, rememora el sentimiento de esa época de que toda pieza de arte era mejor por el mismo hecho de ser extranjera.

La pintura argentina, entonces, tenía alguna desventaja respecto de la extranjera y eso era notorio en ese contexto.

Durante la primera década del siglo XX, el arte argentino siguió todavía ocupando el último escalafón en las preferencias de los coleccionistas, si bien se registraban ciertos gestos que permiten plantear una mayor receptividad hacia las producciones locales.

En Febrero de 1909, otra nota se dedicó al tema de la importación de obras. El artículo, titulado *Comisión Nacional de Bellas Artes* y subtítulo como *Introducción de obras de arte extranjeras al país*, se comenta sobre una reunión convocada por José R. Semprún, presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Esta reunión “era para tratar de obtener libre de derechos de aduana á las obras de arte extranjeras y gozar de esta preferencia á determinaos ‘Marchant du tableaux’- comerciantes de cuadros” (*Athinae*, Febrero de 1909: 6)

En la reunión, aparentemente, Eduardo Schiaffino (renombrado artista nacional y Director del Museo de Bellas Artes), defendió al arte nacional y se expidió en contra de este beneficio para los extranjeros.

“Ahora, en el momento mismo en que el arte argentino se está robusteciendo, que necesita toda clase de facilidades para ser fuerte mañana, que trata de formar a una escuela, que necesita ambientar a nuestro país á la educación estética, crear una situación artística que no desmerezca á las europeas; en el momento mismo que todos los artistas luchan para conseguir ese lugar de honor para nuestro país, la Comisión Nacional de Bellas Artes parece compuesta por extranjeros que piensan beneficiar sólo á comerciantes extranjeros y arruinar completamente el suelo nacional” (*Athinae*, Febrero de 1909: 8)

El año 1909 encuentra a *Athinae* mucho más centrada en su proyecto y con una perspectiva a futuro más sólida. Desde sus páginas no hay temor: los columnistas se expiden con decisión sobre temas claves gubernamentales.

Además, observamos una mayor cantidad de publicidad, casi siempre referida a profesores particulares de arte, herramientas de trabajo y útiles escolares (para alumnos de artes plásticas). Es posible rescatar, también, el valor educativo que tuvieron sus páginas, informando y acercando hechos renombrados de arte internacional a sus lectores.



**Athinae, Enero de 1909, Páginas 2 y 3- Anuncios publicitarios con anotaciones hechas por personal de la revista**



**Athinae, Octubre 1909, Publicidad de el Salón Costa. Aparición de nuevas imágenes y mayor despliegue visual.**

Dentro de la publicación existían piezas particulares, como las mencionadas secciones donde se exponían novedades (en formas de breves). En este contexto, encontramos una pieza particular de 1909 donde queda representado el apoyo al arte argentino y la distinción de los pintores nacionales.

La nota consiste en una entrevista a Lucio Correa Morales, uno de los pintores clave de esta etapa y que resultaría un maestro dentro de la historia del arte nacional.

En el artículo se respetan algunos primeros rasgos de la noticia tal como la conocemos en la actualidad: la entrevista, la utilización de la imagen como anclaje de los dichos (en este caso una de las obras de Correa Morales). Además, surgen algunos rasgos modernos para la época, como la utilización de la crónica dentro de la entrevista (al mejor estilo crónica novelada del Nuevo Periodismo) mezclada con una carga subjetiva sobre el trabajo del artista, el uso de la primera personal plural y la aparente cercanía al entrevistado (un modo no muy usado en la actualidad debido a la sospecha de falta de objetividad por parte de los lectores).

Con todos estos nuevos ingredientes, el punto de la entrevista es resaltar el trabajo de Lucio Correa Morales y, a través de su ejemplo, poder llevar el apoyo hacia el arte nacional. En los primeros párrafos se leía:

“Eran las siete de la mañana, y nuestro maestro estaba trabajando en su taller de la calle Darragueira. Como la puerta de casa estaba abierta para todo el mundo que lo desea visitar, nos dirigimos directamente á su estudio en donde se encontraba.

Buenos días, don Lucio, ¿cómo está?

-Aquí vamos amigo, viviendo como viejo, como fósiles, dando cumplimiento á los encargos, desgradaciadamente con poca libertad para desarrollar las ideas de uno mismo, puesto que las comisiones que las comisiones que encargan un trabajo, naturalmente lo exigen á su gusto (...)” (*Athinae*, Enero de 1909: 22)

Más tarde, en la nota se hizo hincapié en temas que se relacionen a la defensa del arte argentino, en palabras de Correa Morales:

“-Esta figurita que usted ve que estoy haciendo, representa la *ley del embudo, invertida*: lo ancho para los de afuera y lo angosto para los de casa. Esta figura también es satírica y la hago porque hay motivo para ello.

-Amigo, yo no puedo darme cuenta por qué todos los que vienen del extranjero tienen todas clases de facilidades, mientras para nosotros es todo lo contrario. Para caernos sí, nos tienen presentes siempre, con esa agravante de que ninguno de esos que andan siempre con el bastón en el aire saben ni dónde ni cómo trabajamos, ni qué hacemos, ni si somos haraganes o no; hablan por hablar” (*Athinae*, Enero 1909: 23)

Esta nota afianzaba, una vez más, el modelo nacional defendido por la revista.

### 1910: El año de las definiciones

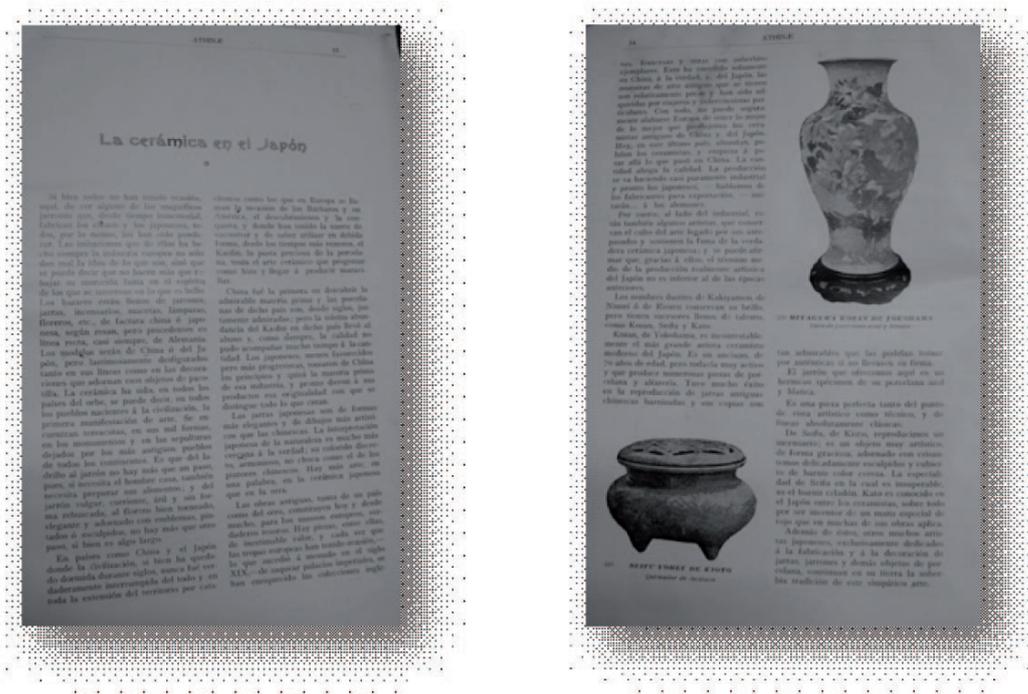
El año 1910 encuentra a *Athinae* mucho más establecida en cuestiones de diseño. Desde lo editorial, Mario Canale continúa siendo el director y cuenta con plumas destacadas como Martín Malharro y Godofredo Daireaux para las columnas específicas.

El contenido está cada vez más interesado en crear un espacio de conversación para la comunidad artística. Disminuyen las clásicas notas del estado de la escuela de Bella Artes aunque se mantiene el debate de los estudiantes, las becas y la enseñanza. De igual manera, se componen mejores contenidos

referidos a los dossiers sobre artistas o movimientos pictóricos con el evidente fin de acercar material de utilidad para estudiantes y personas que pertenecieran al mundo artístico del momento.

Siendo 1910 el tercer año de publicación de la revista, es posible afirmar que se había consolidado dentro de la publicación un sentimiento de rechazo al amor por Europa desenfrenado que solían tener algunos aristócratas y amantes del arte.

Augusto Gozalbo fue uno de los críticos más fuertes a la mirada extremadamente cálida que se le daba a Europa como centro del gusto artístico y parada inevitable para todos los estudiantes de arte. En un artículo de opinión que se tituló *Las becas de arte*, Gozalbo expresó con toda naturalidad la necesidad de crear un sentimiento de arte argentino sin desmerecer la clara influencia de Europa en nuestros artistas y la necesidad de tenerlos como referencia sin caer en el exceso.



Nota especial sobre La Cerámica en el Japón. Mayor despliegue en el contenido y el diseño editorial. *Athinae*, Octubre 1910.

“Conseguir una beca para ir á Europa y llevar una vida fácil y pintoresca, codearse con las personalidades que por allí se usan y dejarse influir por un maestro á la moda, es el sueño de casi todos los estudiantes de bellas artes. En pocos se nota el honrado criterio de cruzar el mar para estudiar sobre los originales la obra de los grandes maestros que han esclarecido la historia del arte en las edades antigua y moderna” (Gozalbo, *Athinae*, Junio 1910: 12)

“Hace tiempo que nuestro país envía á Europa remesas de futuros artistas, pintores, escultores, músicos, para <<perfeccionarse>> en sus habilidades, y sin embargo, contados son los que han hecho obra laudable y de valor. Que eso prueba que se han becado á nulidades o frustrados?” (Gozalbo, *Athinae*, Junio 1910: 12)

-En este artículo, Gozalbo no es crítico de Europa. Lo reconoce como una fuente válida y hasta necesaria de inspiración. Es su enemiga la llamada “Midcult” que mencionamos en este trabajo y de la que son víctimas muchos consumidores de arte de la época y, en este caso, estudiantes. Este alumnado que

aprovecha las becas concedidas por el gobierno para continuar sus estudios fuera del país y en realidad sólo pretende una vida bohemia, que no contempla la utilidad del viaje como formador de artistas de identidad nacional.

“(…) la que por ser antigua tiene tanta responsabilidad, aunque sí mucha importancia, es que no tenemos tradición artística, pues la poca y menguada que nos legaron los españoles ha desaparecido entre las convulsiones naturales que agitaron nuestra sociedad en su primer período de organización. Luego, nunca, salvo rarísimos casos, se ha intentado encausar la intelectualidad argentina hacia los ideales caminos del arte (…)” (Gozalbo, *Athinae*, Junio 1910: 12)

Es interesante como, a partir del rescate que se hace de la cultura europea, el autor destaca aquellos puntos incongruentes en la formación de los artistas argentinos.

“Se cree utilísimo que nuestros estudiantes vayan á Europa á aprender ¿Qué pueden aprender en Europa mejor que aquí?” (Gozalbo, *Athinae*, Junio 1910: 12)

“En Europa solo tenemos que buscar el estudio de su cultura, no para imitarla servilmente, sino para que conociéndola podamos aprovecharnos de sus enseñanzas. Para eso basta solo un viaje de indagación y observación, llevado con método para su mayor aprovechamiento!” (Gozalbo, *Athinae*, Junio 1910: 13)

“Enfermos de de la literatura europea, admiradores decididos de los países exóticos, quieren emigrar, en peregrinación sentimental, romántica y á veces cursi, á los sagrados lugares en que el arte ha tenidos valiosos cultires. Barnizados de aristocratismo, ya que se ha dado en aristocratizar el talento, creen rebajarse en el desempeño de labores manuales para poder vivir y pretenden, al buscar el favor oficial – (...) – que el pueblo mantenga sus divinas ociosidades propicias á la elaboración de magistral obra”. (Gozalbo, *Athinae*, Junio 1910: 13)

Luego de esta clara crítica, el autor opta por definir lo que él considera como verdadero artista:

“Por eso, para mí, no adquieren excepcional importancia los becados, hasta que no muestren su trabajo y su pasión por medio de su trabajo; y también por eso, el artista que se erige en autodidacta y que desprecia la inútil intervención gubernamental en el arte, lo considero antes que todo, un hombre: es que para ser artista se necesita ser hombre” (Gozalbo, *Athinae*, Junio 1910: 13)

Por otra parte, el año 1910 fue importante por las celebraciones del Centenario. Entre los acontecimientos importantes de la fecha, que incluyeron visitas internacionales, se encontró la Exposición Internacional del Centenario.

Esta fecha fue especial por el gran despliegue artístico que significaba: la Exposición Internacional de Arte del Centenario que fue organizada entre julio y noviembre de 1910. Esta Exposición se convirtió en una vidriera donde, diferentes países del mundo, se acercaron para exponer sus más destacados trabajos y formar pabellones temáticos de cada una de estas naciones.

“La enorme muestra se realizó en un local construido para ese fin frente al Pabellón Argentino, en la Plaza San Martín. El proyecto lo había obtenido por concurso el arquitecto Emilio M. Lavagnine. Concurrieron a la Exposición dieciocho naciones, que presentaron más de dos mil cuatrocientas obras” (López Anaya, 2005:155)

Por su parte, la Exposición también conto con representantes argentinos, con un total de obras expuestas de doscientas sesenta y uno. (López Anaya, 2006)

“Me interesa particularmente analizar esta gran exhibición desde la óptica de mercado, ya que fue ésta una empresa exitosa que demostró que Buenos

Aires no era una mera plaza pasajera para las obras de arte sino que contaba con una fuerte burguesía ya habituada al consumo artístico que podía pagar altos precios, fundamentalmente si se trataba de creadores reputados” (Baldassarre, 2006:220)

Ante un evento así de importante para el ambiente cultural argentino, *Athinae* no pudo dejar de estar presente con notas especiales para el momento. A diferencia de la espontaneidad a la que acostumbramos quienes vivimos en el mundo de la informado al instante, recién a partir de la edición de julio es que comenzaron las opiniones y los informes de este evento en la revista.

De hecho, en el número de Junio, se anunciaba así:

“NUESTRO PROXIMO NUMERO”

Adhiriéndonos al festival patriótico del Centenario, y con motivo de celebrarse la Exposición Internacional de Arte del Centenario publicaremos en el mes de julio un número extraordinario, dedicado á sus mejores obras” (*Athinae*, Junio 1910 : 31)

En Julio encontramos una revista que, como había sido anunciado, publicó algunas notas referidas a la Exposición Internacional. La primera publicada, y a la cual nos acercaremos con más atención, pertenecía a Godofredo Daireaux, escritor asiduo de la publicación se refirió a este evento en particular. Es, además, un crónica y profunda y sensible a la vez.

En este artículo podemos ver la parte más vanguardista del trabajo de los colaboradores de *Athinae*. Es un periodismo que, por antiguo, se asemeja a las crónicas de no ficción de casi mediados del siglo XX. Este aspecto las realzan como obras testigo de una época lejana a la vez que resultan informativas en sí por su contenido.

Así comienza la crónica, atrevida e irreverente, con un aire de vanguardia:

“¿Quién dijo que nuestro público no se interesaba por el arte? Ha salido patente el error con la extraordinaria afluencia de gente a la Exposición Internacional; no sólo el día de la inauguración, sino los días y noches de moda, y lo que es mucho más probatorio aún, con la presencia continua de numerosísimos visitantes, hasta en los días de trabajo” (Daireaux, *Athinae*, 1910:9)

Antes de repasar algunos puntos sobre diferentes naciones, el autor expresa una recomendación a los organizadores:

“Se nos ocurre que falta un gran atractivo á esta Exposición, que quizás se hubiese podido y todavía se podría ofrecer al público, á saber: unos <<paseos conferencias>>, durante los cuales los críticos más autorizados que podamos tener acá irían pasando de sala en sala, indicando las obras más salientes de cada escuela, dando los motivos de su superioridad, haciendo resaltar sus calidades ó sus defectos, sin abusar de términos técnicos, nada más que en conversaciones familiares, como para ayudar al público á entender lo que es arte” (Daireaux, *Athinae*, 1910:9)

Luego, comienza con modestia a recorrer las salas de los diferentes países:

“No creemos que las naciones que concurrieron á la presente exposición hayan querido, de veras y sin reserva, mandarnos un muestrario completo de lo mejor que pueden producir. Sería hacernos ilusiones pensar que encierra cada sección toda la flor y nata de las mejores firmas y que de todas ellas se haya eliminado con energía toda obra indigna del alto honor de figurar en una Exposición Internacional de Arte” (Daireaux, *Athinae*, 1910:10)

En su crónica de casi tres páginas completas, Daireaux recorre en una primera vista algunos pabellones. Entre los citados se encuentran los de Italia, EEUU, Francia y España. En referencia a los cuadros admitidos en la sección norteamericana, aprovecha para deslizar su opinión de defensa de lo nacional de una manera sutil:

“Tanto en pintura como en escultura, resaltan en esta sección, obras verdaderamente <<nacionales>>, por los temas elegidos, y se puede decir que son estos los que mejor inspiraron á los artistas. Por algo se llama <<pintoresco>> lo que más merece ser pintado, y ¿qué es lo que más merece ser pintado por los artistas de un país que los paisajes de su propia tierra y los hombres que lo animan?”

¿No es cierto, jóvenes artistas argentinos?” (Daireaux, *Athinae*, 1910:10)

El recorrido de Daireaux, entonces, busca encontrar los puntos más relevantes de la exposición, siempre resaltando el valor del arte argentino.

En el mismo número de Julio de 1910, la revista *Athinae* publicó un artículo de Augusto Gozalbo con algunas notas críticas de la exposición con reproducciones de cada sección para mayor comprensión del público. En agosto, septiembre y octubre de 1910, también se hicieron coberturas especiales y reflexiones de la Exposición para complementar a la temática.



Artículo de Godofredo Daireaux sobre la Exposición Internacional de Arte del Centenario. Julio de 1910

La Exposición Internacional se convirtió en una de las actividades más noticiables de la revista ese año aunque, en este pequeño recorrido que hemos hecho de la publicación, es imposible negar que se trató de una publicación abarcativa. Desde los temas puramente estudiantiles a los que se dedicó en los primeros números, hasta la cobertura periodística de eventos, *Athinae* fue una publicación única en su especie para su tiempo.

Tal vez lo más interesante de la revista hayan sido las expectativas que existían respecto de la creación de una generación de artistas educados en lo universal pero conscientes de su origen y orgullosos de su patria. En una época donde los ojos del arte seguían posados en Europa, en *Athinae* se bogaba (con diferentes matices) a la defensa de un arte auténtico y coherente con el origen.

En el último número de 1910, se lee un pasaje interesante titulado *Ocurrencias y reflexiones* sobre el arte, firmado por un seudónimo: SIGMA. En él se lee:

“Ocupémonos un poco del próximo centenario de 2010. No crean que sea prematuro. Para entonces, se habrá afirmado, si no definitivamente, por lo menos en sus probables rasgos, algo más que la nacionalidad: la raza argentina.

No dudamos, por lo que ya se puede ver, que sea ésta, de aquí a cien años, intensamente artística. Según los acontecimientos del siglo que empieza, internos y externos, de paz y de guerra, de prosperidad y de pruebas, habrá tenido tiempo de formarse de veras el arte nacional, libre de las forzosas inspiraciones exóticas de hoy” (SIGMA, *Athinae*, Diciembre 1910).

¿Qué podemos responderle a este interlocutor de 1910? Ojalá se hayan cumplido sus expectativas a largo plazo.

## Conclusión

El año 1910 parece estar muy lejos de todo lo que imaginamos. Los pensamientos, los roles sociales, la historia, la tecnología y la forma de relacionarnos cambio de manera abrupta. En el año 2011 cargamos con los vicios de una sociedad que vivió mucho y que espera lo improbable.

Lo que en 1910 era desconocido, hoy es cuestión de todos los días. Lo que para un humano promedio de esa época era imposible, hoy es una anécdota. Por eso es que, salir del traje del año 2011 y trasladarse un siglo atrás requiere de paciencia, comprensión y mucho sentido común. Salir de la época contemporánea significa, además, tener la capacidad de poder ver la historia con los ojos de ese tiempo, sin intención de juzgar gratuitamente.

Este trabajo se planteó con la idea de poder traer a discusión un tema poco elaborado para el público en general, como lo es el arte en revistas. Tal como cualquier publicación, una revista es rica en contenidos propios que denotan estilos y connotan información útil para la comprensión de su tiempo y, sobre todo, de los pensamientos que existían paralelamente a los imperantes (en algunos casos, hegemónicos).

El objetivo general que se planteó en esta investigación fue analizar qué tipo de construcción se resolvía desde la revista sobre la identidad cultural. Los años tomados para el análisis (1908, 1909 y 1910) representan momentos de cambios y confrontación, marcados por la mixtura de pensamientos y una aparente mirada totalitaria en cuanto a temas de identidad en general y cultural, en especial.

El estudio de estos años en particular nos brindó una nueva perspectiva sobre la situación de la cultura en Argentina. La revista *Athinae* se convirtió en el cristal a través del cual pudimos acercarnos a conocer los valores y la trascendencia que tenía el arte para algunos sectores consumidores de arte y también productores dentro de una corriente artística.

En un principio, parecía que el ámbito cultural argentino estaba sesgado, como en otros ámbitos públicos, por una profunda admiración a la cultura europea, que denigraba automáticamente cualquier tipo de intento de producción local. Desde los planeamientos del gobierno y hasta la estética tomada por la misma publicación (*Athinae*), todos los indicios indicaban que se trataría de un panfleto más de locura expresada a Europa en forma de halagos constantes y admiración.

Sin embargo, pudimos observar en este camino, que la representación de Europa y del arte tenía un sentido totalmente diferente para los enunciadores que se expresaban a través de las páginas de *Athinae*. Los principales referentes en las notas de opinión no eran ni los pintores extranjeros ni el público fiel porteño que seguía las modas de otros mundos.

Los principales destinatarios de las reflexiones de la revista resultaron ser claramente, aquellos consumidores de arte empedernidos, que se dejaban llevar por su bolsillo a la hora de analizar una buena compra en el mundo del arte y con un gusto para nada entrenado a la hora de realizar compras en este ámbito.

Los redactores de *Athinae*, como Godofredo Daireaux, se convirtieron en los principales oradores contra una nueva Midcult que se había creado en la sociedad porteña. Se trataba de una comunidad de ilustrados y señores de buen pasar económico que pretendían reemplazar su dinero por buen gusto y ostentaban un amor inexplicable hacia Europa y sus creadores. Vale destacar que estos aficionados irreverentes se encontraban tanto entre las esferas privadas como en el ámbito de la administración pública,

Esta Midcult imaginaria que trazamos fue el destinatario principal de las notas de *Athinae*. Claro que también podríamos destacar otros públicos importantes, como los fueron los estudiantes en la primera etapa de la revista cuando los esfuerzos editoriales estaban destinados a las novedades estudiantiles y no tanto a las noticias del mundo del arte. De todas maneras, es a esta Midcult a la que se le da mayor importancia y a la que, consciente o inconscientemente, se la trata de educar con notas críticas pero también otras informativas que modelen su gusto.

Para tratar de quitar ese mito de que todo lo Europeo era mejor, se apelaron a distintas formas como la hipérbole a la hora de describir las virtudes de los pintores argentinos, de manera de, inevitablemente, aportar sospecha sobre las verdaderas cualidades de los artistas europeos o de otros países. Probablemente ese recurso tuviese mucho de cierto, pues los artistas argentinos se destacaron en su rubro específico, pero no deja de ser elocuente la manera que los enunciadores tuvieron de destacarlo.

Existe, además, una antítesis constante entre aquellos beneficios que podía traer el trabajo de un artista argentino comparado con el de un extranjero. Lo más remarcado de la revista no era la técnica de los artistas europeos (de hecho eran por demás admirados junto con la historia de esos países de tradición artística) sino su personalidad y el conocimiento de los temas nacionales de Argentina. Durante el análisis pudimos observar esa organización constante entre lo que sucedía en cuanto a lo valioso de la otredad y lo local.

En resumen, a partir de las diferentes marcas provistas por la revista, fue posible conocer que la revista era una joya en bruto, dispuesta a ser conocida después de un corto análisis. *Athinae* se convirtió en una "revista heroína" que trató de concientizar a su público sobre el arte nacional y los alcances de la creación local.

## Bibliografía

AMIGO, R. y BALDASARRE M.I. (2006). *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el archivo Mario A. Canale*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

ARAYA UMAÑA, S. (2002). *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*. ISSN:1409-3677. San José de Costa Rica: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO)

ARTUNDO, PATRICIA M. (2008). *Revistas y proyectos artísticos y culturales durante la primera mitad del siglo XX: cinco revistas argentinas*, en Artundo, P.M. *Arte en revistas: publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

BALDASARRE, M.I. (2008). *La revista de los jóvenes: Athinae*, en Artundo, P.M. *Arte en revistas: publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

BALSARRE, M.I. (2006). *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

BARTHES, R. (1985). *La aventura semiológica*. Barcelona: Ediciones Paidós

BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Ediciones Paidós

BELL, D. (1992). *Modernidad y sociedad de masas: variedad de las experiencias culturales*. En, Bell D., MacDonald D., Shils E., Adorno T.W., Horkheimer M., Lazarsfeld, P.F., Merton, R.K. *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Monte Ávila Editores

BENJAMIN, W. (1989). *Discursos interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.

BOTANA, NATALIO. (2005). *El orden conservador*. Buenos Aires: Debolsillo.

CHARAUDEAU, P. y MAINGUENEAU, D. (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

CLEMENCEAU, G. (1999). *La Argentina del Centenario*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

CÓRDOBA ITURBURU, C. (1978). *80 años de pintura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Librería La Ciudad.

ECO, U. (2008). *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

FISKE, J. (1987). *Los estudios culturales británicos y la televisión*. En Allen Robert (ed.), *Channels of discourse. Television and contemporary criticism*. North Carolina, University of North Carolina Press. Traducción y adaptación de Fernanda Longo.

HALL, S. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu

HORKHEIMER, M y ADORNO, T.W. (1992). *La industria cultural*. En, Bell D., MacDonald D., Shils E., Adorno T.W., Horkheimer M., Lazarsfeld, P.F., Merton, R.K. *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Monte Avila Editores

JODELET, D. (1986). *La representación social: fenómenos, concepto y teoría*. En S. Moscovici (editor): *Introducción a la psicología social*. Barcelona: Paidós.

LIGONTO, R (1910). En *Exposición Internacional de arte del Centenario Buenos Aires 1910. Catálogo Ilustrado*. Buenos Aires: Est. Gráfico M. Rodríguez Giles

LOPEZ ANAYA, J. (2005). *Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Buenos Aires: Emecé Editores.

LOSADA, L. (2006). *La alta sociedad, el mundo de la cultura y la modernización en la Buenos Aires del*

*cambio del siglo XIX al XX*, en Anuario de Estudios Americanos, número 63. ISSN: 0210-5810.

MACDONALD, D. (1992). *Masscult y Midcult*. En, Bell D., MacDonald D., Shils E., Adorno T.W., Horkheimer M., Lazarsfeld, P.F., Merton, R.K. Industria cultural y sociedad de masas. Caracas: Monte Avila Editores

MAEDER, E. (1980). *Población e inmigración en la Argentina entre 1880 y 1910* en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo, comps., La Argentina del Ochenta al Centenario, Buenos Aires, Sudamericana.

MALOSETTI COSTA, L. (2001). *Los primeros modernos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.

MARTINI, S. (2000). *Periodismo, noticia y noticiabilidad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

SAUTU, R. (2005). *Todo es teoría: objetivos y métodos de investigación*. Buenos Aires: Lumiere.

SHILS, E. (1992). *La sociedad de masas y su cultura*. En, Bell D., MacDonald D., Shils E., Adorno T.W., Horkheimer M., Lazarsfeld, P.F., Merton, R.K. Industria cultural y sociedad de masas. Caracas: Monte Ávila Editores

TAUB, E. (2008). *Otredad, orientalismo e identidad: nociones sobre la construcción de otro oriental en la revista Caras y Caretas: 1898-1918*. Buenos Aires: Editorial Teseo.

TAYLOR, S.J y BOGDAN, R. (2000). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. México: Paidós.

VAN DIJK, T.A. (1999). *El análisis crítico del discurso*. En Anthropos, N° 186. Septiembre – Octubre 1999.

VERÓN, E. (1985) *El análisis del contrato de lectura* en Les Medias: experiences, recherches actuelles, applications. Paris: IRET

WATSON, R., RENTERO L., DI MEGLIO, G. (2010). *Buenos Aires de Fiesta. Luces y sombras del Centenario*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara

ZIMMERMANN, E. A. (1995). *Los liberales reformistas: la cuestión social en la Argentina, 1890-1916*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.