



Nuevas formas de visualidad en los años treinta: La literatura y la imagen en la Revista *Multicolor de los Sábados*

María de los Ángeles Mascioto¹
UNLP / CONICET
mariamascioto@gmail.com

Resumen: Entre 1933 y 1934, el diario argentino *Crítica* ofreció a su público lector un suplemento literario, la *Revista Multicolor de los Sábados*, dirigido por Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat. Como su título mismo lo anuncia, lo que caracterizaba a esta publicación era principalmente la impresión a color de sus páginas y la inclusión de grandes ilustraciones. Pese a ser parte de un diario, la revista tenía una visualidad propia: los textos literarios publicados en ella no pueden pensarse sin las grandes imágenes a todo color con las que compartieron página, en algunos casos tomadas de otros soportes, en otros realizadas por ilustradores profesionales y por artistas. En la presente ponencia parto de la hipótesis de que en la *Revista Multicolor* el lenguaje literario no puede ser pensado independientemente del lenguaje visual y que este vínculo entre texto e imagen es complejo. En el análisis tomaré tres figuras: la del lector, la del autor y la del ilustrador.

Palabras clave: literatura argentina – cultura visual – prensa – publicaciones periódicas – Borges

Abstract: Between 1933 & 1934, the Argentinian newspaper *Crítica* offered to their readers a literary supplement, *Revista Multicolor de los Sábados*, directed by Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat. As their title announces, this publication was mainly characterized by its color printing pages and their huge illustrations. Instead of being part of a newspaper, *Revista Multicolor* had their own visuality: literary texts cannot be

¹**María de los Ángeles Mascioto** es Licenciada en Letras (UNLP), becaria doctoral en Conicet, docente y doctoranda en Letras en la Universidad Nacional de La Plata. Su proyecto de investigación analiza los nuevos modos de escritura a partir de los vínculos entre vanguardia estética, vanguardia política e industria cultural en la *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento literario y cultural del diario *Crítica* (1933-1934). Es integrante del Proyecto PICT “Las publicaciones periódicas como contextos formativos de la literatura argentina (Siglo XX)” dirigido por las Dras. Geraldine Rogers y Verónica Delgado (UNLP) y del Proyecto de Investigación Plurianual de CONICET “Articulaciones entre lo letrado, lo popular y lo masivo: definiciones y prácticas discursivas en la Argentina de fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX”, dirigido por la Dra. Gloria Chicote.



conceived without the full-color images with which they shared page. Sometimes, there was images taken from another journals or books, sometimes they were made by professional illustrators or artists. In this work I hypothesize that, in *Revista Multicolor*, literary language cannot be conceived without visual language, and this link between text and image is complex. In this analyze I will take three figures: the reader, the author and the illustrator.

Keywords: argentinian literature - visual culture - press - periodic publications - Borges



En el marco de la mesa en la que se inscribe esta ponencia (“La literatura y sus límites: arte, vida y otras disciplinas”), y en diálogo con algunos de los trabajos que en ella se han desarrollado,² propongo detenernos en los vínculos que se establecieron entre la literatura y la cultura visual a comienzos de 1930, específicamente en el suplemento semanal de un diario masivo y sensacionalista, la *Revista Multicolor de los Sábados*.³ Entre 1933 y 1934, el diario *Crítica* ofreció a su público lector este suplemento literario, dirigido por Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat.

Como su título mismo lo anunciaba, lo que caracterizaba a esta publicación era principalmente la impresión a color de sus páginas y, junto con ella, la inclusión de grandes ilustraciones y la ausencia de fotografías. De hecho, el título se lo debía a la nueva rotativa HOE Multicolor que el diario *Crítica*, siempre a la vanguardia tecnológica, había comprado un año antes, el 3 de octubre de 1932, gracias a la cual se imprimió este suplemento.

Pese a ser parte de un diario, la *Revista Multicolor* tenía una visualidad propia: los textos literarios publicados en ella no pueden pensarse sin las grandes imágenes a todo color con las que compartieron página, en algunos casos tomadas de otros soportes, en otros realizadas por ilustradores profesionales y por artistas. A diferencia de los suplementos y publicaciones periódicas de la época, los textos literarios aparecieron aquí junto con ilustraciones de un tamaño igual o mayor al del espacio textual, que muchas veces llegaron a invadir. Debajo del título de cada uno de ellos,

² Me refiero, principalmente, a las ponencias de Laura Cabezas “Lo sagrado en disputa. Arte y cristianismo en los años treinta” y de Adriana Kogan “Poesía, comunicación y medios en *Sólida* de Wladimir Dias-Pino”.

³ Esta propuesta es una pequeña y muy resumida parte de lo que estoy analizando en mi Tesis de Doctorado en Letras (UNLP). Como tal, lo que expongo aquí trata de algunos resultados parciales de investigación que irán complejizándose en la medida en que ésta vaya avanzando.



junto con la firma del autor, aparecía también la del ilustrador, aspecto poco común en los suplementos de la época.

Entre las principales preguntas que surgen en torno a los límites de la literatura y las intersecciones entre texto e imagen podemos formularnos las siguientes: ¿cómo se vincularon en este suplemento los textos ficcionales con las ilustraciones?, y además ¿había una conciencia en los escritores, en su experiencia de escritura, sobre las condiciones técnicas que permitieron este vínculo?, ¿y de qué manera la imagen afectó la experiencia de la lectura?, ¿de qué modo coexistieron estos dos sistemas semióticos?, ¿hubo un vínculo de traducibilidad o más bien una relación dialógica entre el texto y su ilustración? Si hay una certeza entre todas estas preguntas es que en la *Revista Multicolor* el lenguaje literario no puede ser pensado independientemente del lenguaje visual y ese vínculo es complejo.

Como han señalado Canitrot y Lütz-Sorg (1992), la inclusión de la imagen en una publicación no es sencillamente un “tapa-agujeros” para paliar la falta de texto, sino que la ilustración es en sí misma portadora de sentido y cuesta mucho dinero,⁴ y en ningún caso debería ser relegada al rango de decoración. Particularmente la aparición de estas imágenes a color en un suplemento de la prensa masiva puede vincularse con dos situaciones importantes que afectaron las experiencias de la producción y recepción de literatura con imágenes en la década de 1930. Por un lado, la profesionalización, un proceso que se venía llevando a cabo desde fines del siglo XIX. No sólo hablo de la profesionalización de los escritores⁵ sino también de los ilustradores,⁶ en gran parte gracias a su trabajo en la prensa; y por otro, un importante desarrollo de los procesos técnicos de impresión en Argentina, también asociado a la prensa diaria.

⁴ Sobre todo, agrego, la imagen a color, cuya impresión incluso hoy en día sigue siendo mucho más cara que la impresión en blanco y negro.

⁵ Cfr. Rivera, Jorge B. (1998).

⁶ Cfr. Malosetti Costa, Laura (2001) y Baldasarre, María Isabel (2009).



Los escritores no fueron ajenos a estas dos cuestiones. Recordemos, por ejemplo, que en septiembre de 1927 el diario *Crítica* se mudaba a un nuevo edificio en Avenida de Mayo, a cinco cuadras de la redacción anterior, para que pudiera entrar la rotativa ultra moderna HOE en blanco y negro. En ese preciso momento Raúl González Tuñón, escritor y periodista del diario, publicaba en el cuerpo del periódico el “Poema a la Hoe”, en el que se destacaba el poder de la tecnología y de la modernidad que había llegado al diario con la adquisición de la nueva rotativa.⁷ De la misma manera, el hecho de que Roberto Arlt diera como nombre a los artículos que publicó en el diario *El Mundo* “Aguafuertes Porteñas”, dejaba en claro una conciencia tanto de la importancia de la cultura visual en la prensa de esos años como del conocimiento que los escritores de la época tenían de los procesos técnicos implicados en impresión de la ilustración y en la escritura. La palabra “aguafuerte”, recordemos, hace referencia a una técnica de impresión de imágenes que, por otra parte, era implementada por un artista e ilustrador muy cercano a Arlt, me refiero a Guillermo Facio Hebequer,⁸ que se desempeñó como artista e ilustrador tanto en el masivo *Crítica* como en revistas de izquierda de la época. Asimismo, Ulyses Petit de Murat, uno de los directores de la *Revista Multicolor* hacía referencia a la conciencia que tenían los colaboradores del suplemento de los procesos técnicos de impresión: “Era una fiesta tremenda, una Boda de Camacho de

⁷ El poema dice: “El diario ha florecido grandes plantas de hierro. / La Hoe es el corazón de Buenos Aires. / la Hoe es el corazón del tiempo. / La hoe es el domingo del maquinismo, una canción de acero, fiesta de los tornillos aceitados, alegría de la velocidad”.

⁸ En un artículo que salió en el diario *Clarín* hace ya bastantes años, Álvaro Abbós mencionaba la amistad entre Arlt y Facio Hebequer y se preguntaba: “¿Por qué Arlt llamó a sus crónicas ciudadanas aguafuertes? El aguafuerte es una técnica del grabado en metal que consiste en dibujar sobre una capa de barniz que recubre la plancha y luego corroer la incisión con un ácido que penetra –que ataca según el léxico de uso corriente en las artes gráficas– el material, confiriendo al motivo una condensación dramática que distingue al aguafuerte de otras técnicas como el grabado en madera o xilografía. El aguafuerte literario, en la intransferible manera en que Arlt lo practicó, imprimiéndole su sello, identificándolo con la urbe porteña, destaca unos pocos rasgos que, al ficcionalizar el tema o los tipos descriptos, aboceta para sintetizar y sacudir al lector”.



la imprenta, ver [en los talleres de *Crítica*] los enormes tachos de neto colorido, pintando las matrices curvas una y otra vez, mezclando los colores en una pasada” (Borges, *Buenos Aires* 55). De la misma manera, Borges recordaba la redacción de *Crítica* como un espacio compartido entre escritores, dibujantes e impresores: “Yo estaba en la misma sala en que estaban los dibujantes, y me hice amigo de todos ellos. Y además me gustaba mucho trabajar con los obreros, en el taller, con los linotipistas. Y aprendí a leer los linotipos, como un espejo” (Carrizo 218).

Ahora bien, teniendo en cuenta esta conciencia de los escritores sobre la importancia de los procesos técnicos de impresión, y teniendo en cuenta también la convivencia de escritores e impresores en las redacciones y los talleres de la prensa periódica, propongo, en principio, pensar los vínculos entre texto e imagen en el suplemento de *Crítica* a partir de tres figuras que, claro está, pueden complementarse: la del lector, la del escritor y la del ilustrador.

El lector

El primer acercamiento a la relación texto-imagen se enfoca entonces en el lector, es decir, en los *efectos de sentido* que produciría este vínculo en el momento de leer en conjunto al texto literario con la imagen que lo acompaña. Con respecto a esto, Annick Louis (2014)⁹ ha analizado el traspaso de los relatos de *Historia Universal de la Infamia* (1935) desde su primer contexto de publicación en la *Revista Multicolor de los Sábados*, a otro soporte –el libro– y los cambios que se produjeron tanto en la escritura como en su paratexto.

⁹ Una versión anterior de este trabajo de Louis fue publicada en el año 1997, en francés, por la editorial L’Harmattan. Para un mejor acceso a la lectura en español, opté por tomar las citas de la edición 2014, a cargo de Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral.



Cuando analiza los textos publicados en el suplemento, la investigadora encuentra que allí las ilustraciones generaron efectos de sentido en la lectura de los relatos, efectos que luego se perderían cuando las imágenes desaparecieran en la versión en libro. Así, por ejemplo, en el suplemento de *Crítica*, el título original del cuento “La viuda ching, pirata” había sido “La viuda Ching”. Luego, al aparecer junto con otros textos en la edición de 1935 a cargo de la editorial Tor, desaparecían las ilustraciones y aquel título cambiaba por: “La viuda Ching, pirata puntual”. La hipótesis de Louis es que en el primer contexto de publicación en la *Revista Multicolor* el lector no habría necesitado que el título explicitara el hecho de que la viuda era pirata porque esa información ya estaba dada en el contenido visual: “toda la ‘serie’ de relatos de piratas y las ilustraciones, contribuían en la RMS, a una determinada *orientación* genérica de ‘La viuda Ching’” (198; subrayado mío).¹⁰

Un caso similar en el que puede verse una complejidad en la recepción del conjunto texto e imagen lo encontramos en un relato como “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké”, cuya lectura en el suplemento de *Crítica* se encuentra atravesada por las imágenes, que priman sobre el texto, como puede verse en la página de la *Revista Multicolor* donde aparece el relato:

¹⁰ También podemos interpretar esto de otra manera: podemos decir que si en los títulos de los textos que aparecieron en la sección “Historia Universal de la Infamia” se mencionaba el nombre de cada personaje junto con una característica que lo definía (por ejemplo: Lazarus Morel era un espantoso redentor; Eastman era un proveedor de iniquidades, Tom Castro era un impostor inverosímil, Kotsuké no Suké era un incivil maestro de ceremonias), podemos interpretar que en este suplemento el énfasis no estaba puesto en la calidad de pirata sino en la calidad de viuda de Ching, lo que quizás podría hacerla más temerosa o resistente ante la muerte.



Como se puede observar, la imagen central interrumpe la lectura, corta los párrafos y predomina desde el punto de vista perceptivo por sobre el texto. En este sentido, Elisabeth Einsenstein señala un aspecto fundamental de la organización de los textos en la página que bien podría adaptarse a la percepción de las columnas en la prensa periódica, como es el caso de la *Revista Multicolor*:

La observación de McLuhan de que ojear las líneas de lo impreso influye en los procesos de pensamiento es a primera vista un tanto desconcertante, pero una mayor reflexión sugiere que *los pensamientos de los lectores son guiados por la forma en que se ordenan y presentan los contenidos de los libros*. Cambios fundamentales en el formato de los libros podrían producir cambios en los patrones de pensamiento (Einsenstein 84; subrayado mío).

Mientras en el cuerpo del texto de Borges se aclara que no se va a hacer referencia al color local, las imágenes que lo ilustran, que tienen una muy precisa referencia a un pasaje del cuento, irrumpen y entrecortan la lectura con personajes en movimiento que representan samuráis japoneses.



Dice Borges en el cuerpo del texto: “Sigo la relación de A. B. Mitford, que omite las continuas distracciones que obra el color local y prefiere atender al movimiento del glorioso episodio. Esa buena ‘falta de orientalismo’ deja sospechar que se trata de una versión directa del japonés” (“El incivil maestro” 5). Como pueden ver en la imagen de la página en la que aparece este cuento, esas “distracciones” y ese orientalismo que intencionalmente el autor prefiere omitir en su texto (y que se vincula, claro está, con el hoy conocido –y extensamente trabajado por la crítica– punto de vista de Borges sobre la traducción y el color local), contrastan con las imágenes en las que se nos muestran típicos samuráis japoneses. Aquí los efectos de sentido de la conjugación texto e imagen se producirían a partir de una disyuntiva entre las intencionalidades del escritor y las del ilustrador. Éste último podría haber optado por obedecer a las pautas del texto y evitar el color local, en cambio hace lo contrario.

Las características del soporte de edición y sus particularidades visuales afectarían desde este punto de vista la lectura del texto. Recordemos que el lector recibía estos relatos en un medio que tenía sus propios códigos visuales. Tal como ha señalado Jesús Martín-Barbero, en la prensa amarilla –con la que se identifica el periódico en el que se inscribió este suplemento– era significativa la primacía de la imagen como parte de un metalenguaje comunicacional que iba más allá de las palabras, un lenguaje visual: “codificado por el tipo de letras, el tamaño de los titulares, la disposición de la información dentro del territorio de la página” (157).

El escritor

Una segunda perspectiva para pensar los vínculos entre texto e imagen no estaría tan orientada a los efectos de sentido que provocaría en el lector sino en la manera en que el escritor piensa un texto que sabe que



será ilustrado. En este sentido, Michel Melot (1990) ha señalado que a partir del surgimiento y difusión de los folletines en la prensa periódica francesa del siglo XIX, se hacía necesario que los autores encontraran un lugar en cada una de sus entregas para incluir *dentro de su propio texto*, al menos una escena particularmente espectacular, capaz de inspirar al ilustrador una buena viñeta (336). De acuerdo con Melot, lo pintoresco de los personajes o el detalle de las descripciones no respondería solamente a una preocupación literaria sino también a la necesidad en la que se encontraría el escritor de suministrar al ilustrador de materia para su trabajo (336).

Claro está que el folletín es uno entre varios géneros propios de la prensa, género al que no responden los textos que aparecen en la *Revista Multicolor*. Sin embargo, podemos interpretar que cuando un autor va a escribir un texto que, se sabe, aparecerá acompañado por una o varias imágenes, está pensando en proveer al dibujante de una escena para ser ilustrada. Podemos preguntarnos en este punto en qué medida, el hecho de saber que su texto va a ser ilustrado condiciona la producción del escritor. En el momento de escribir, el autor puede estar pensando en qué parte del texto seleccionará para que el ilustrador dibuje.

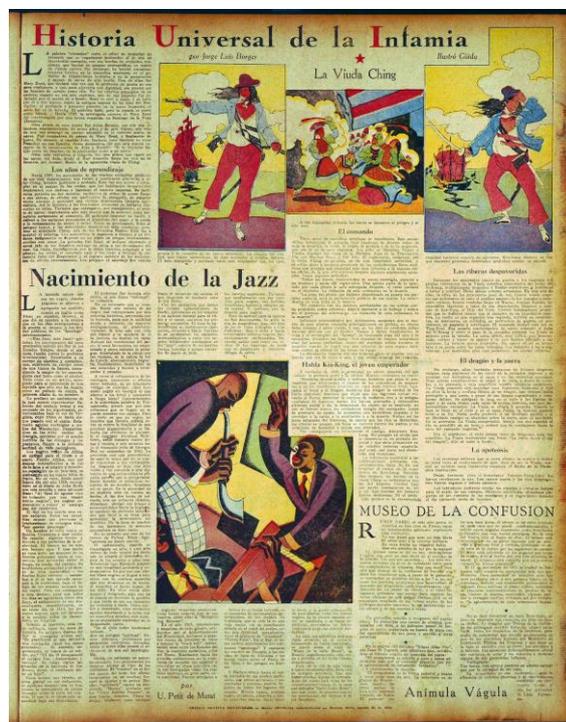
Si esta segunda perspectiva sobre el vínculo texto e imagen estaría más bien orientada al modo en que el escritor pretendería que su texto fuera dibujado, a qué partes preferiría que se ilustraran y cuáles no, este segundo enfoque implicaría un mayor vínculo entre el escritor y el ilustrador. Podemos ver, por ejemplo, en los cuentos policiales de la *Revista Multicolor* que en la mayor parte de ellos se presentaba siempre una misma escena clave que aparecía en las ilustraciones que los acompañaban: la escena en la que era hallado el cadáver de la víctima. Las imágenes muestran el cuerpo sin vida tirado en el piso, en muchas ocasiones rodeado por espectadores a su alrededor. En varios de ellos se ilustra también el



arma con la que se produjo el asesinato.¹¹ Podemos interpretar que mientras los autores de los cuentos incluyen en sus textos tanto la escena en la que el cuerpo es hallado sin vida como la especificación del arma con la cual ha sido asesinado, esa escena, sin embargo no resultaba la primordial en el relato policial, sino que el interés del texto estaba puesto en los pasos que llevaban resolución del crimen. Por su parte, los ilustradores añadían detalles a esa imagen seleccionada, que en su contexto de edición como parte de un suplemento del diario sensacionalista más importante de la época, generaban, a su vez, efectos de sentido en la lectura del texto.

Ahora bien, si complejizamos un poco esta cuestión podemos ver que a veces este vínculo no es tan claro, y que en ocasiones la imagen era anterior al texto, se volvía entonces fuente y guiaba el desarrollo del relato o parte de él. En este sentido, Michel Melot ha señalado que algunos escritores del siglo XIX hacían referencia en sus escritos a distintas imágenes (por ejemplo, Chauterbriand citaba caricaturas en sus textos, Stendhal hacía alusión a las estampas que admiraba, etc.) (335). En relación con esto, volviendo a “La viuda Ching”, vemos un caso en el que las imágenes anteceden al relato. Si nos detenemos en las ilustraciones que lo acompañan, en dos de ellas pueden verse mujeres con pistolas, que mucho no se asemejan a Ching, dado que la protagonista del relato era china, mientras las mujeres de las ilustraciones tienen rasgos físicos y vestimentas más vinculados con el mundo occidental. Estas ilustraciones eran grabados de las piratas Anne Bonny y Mary Read, tomados del libro *The History of Piracy* (1932) de Phillip Gosse:

¹¹ Para un mayor análisis de estos aspectos cfr. Mascioto (2016).



Con respecto a estos grabados, Ariel de la Fuente (2011) ha señalado:

[...] al comienzo de “La viuda Ching, Pirata” (1934), Borges refiere la historia de otras dos mujeres que compartieron la peligrosa profesión [...].Una de ellas fue Anne Bonny, en cuya breve historia Borges sigue a Gosse, [...] Sin embargo, cuando se trata del aspecto físico de la pirata, descubrimos otra mirada de Borges. Gosse dice que Anne era “An Irish lass” (“una muchacha irlandesa”), “[a] strapping... girl” (“una chica robusta”) y que era “very fair to look upon” (“de buena figura”), pero Borges la describe como “una irlandesa de senos altos y pelo fogoso” [...], detalles muy precisos que no están en el texto del historiador inglés. Sin embargo, si nos detenemos en el *grabado* que ilustra la historia de la pirata, entendemos de dónde surge la descripción que hace Borges [...]: allí están los dos atributos. En la ilustración encontramos a la mujer irlandesa con su abundante cabellera que, se puede concluir, es rubia (especialmente si se la compara con otros grabados del libro, como el de Mary Read) (30-31; subrayado mío).

Esa cabellera fogosa que Borges imagina se encuentra, en realidad, en la coloración del grabado que aparece en la *Revista Multicolor*. Pueden verse



aquí, entonces, dos procesos: uno en el que la imagen anterior al texto inspira una parte de su escritura, aspecto que sería difícil de identificar en la lectura del texto en soporte libro, donde la ilustración no se conserva (cambiarían, en términos de Louis, los efectos de sentido del texto). Y otro proceso mediante el cual el grabado en blanco y negro es incluido en la publicación periódica para acompañar al texto y es coloreado: la fogosidad del cabello de la pirata se traduce en la coloración de las ilustraciones.

Un aspecto particular del suplemento era, precisamente, colorear las imágenes que, en ocasiones, eran tomadas de otros soportes donde habían sido publicadas en blanco y negro. Como en el caso de estos grabados, la *Revista Multicolor* tomaba imágenes, las coloreaba y les agregaba además, como estrategia de apropiación, la firma de uno de los ilustradores del suplemento (en el caso de “La viuda Ching”, van acompañadas de la firma de Pascual Güida). Algo similar ocurre con las ilustraciones que acompañaron los cuentos de Rudyard Kipling, dibujos tomados del libro original, ilustrado por el mismo autor en blanco y negro, pero coloreados para la *Revista Multicolor de los Sábados*.¹²

En relación con las imágenes que anteceden al texto, en el cuento de Kotsuké no Suké podemos ver también un narrador que lee imágenes. En el relato se nos dice que: “los tipos de fuentes se multiplican; ya no estarán exclusivamente compuestas de textos sino también de imágenes, jarrones, películas” (“El incivil maestro” 5). Se trataría entonces de numerosas fuentes visuales que plantearían en el texto el problema del color local y del orientalismo.

¹² La anécdota contada por Patricia Artundo, directora del Museo Xul Solar, dice que encontraron entre los archivos de Xul un libro de Kipling en inglés al que le faltaban algunas páginas. Esas hojas coincidían con aquellas en las que aparecían las ilustraciones de los cuentos, que habrían sido recortadas para ser llevadas a la *Revista Multicolor* e ilustrar, así, estas historias que Xul habría traducido para el suplemento.



El ilustrador

Una tercera posibilidad para pensar la relación dialógica entre texto e imagen no se enfocaría tanto en el lector o en el autor sino en el propio ilustrador y en la lectura que él hace del texto a partir de su propia experiencia y trayectoria. En algunos casos particulares, como el de las colaboraciones de David Alfaro Siqueiros y Guillermo Facio Hebequer en el suplemento de *Crítica*, se trataba no sólo de ilustradores profesionales sino de artistas que tenían su propia experiencia creativa vinculada con el arte social.

Facio Hebequer, desde 1928 hasta su muerte en 1935 participó en numerosas publicaciones periódicas de izquierda como ilustrador, como crítico de arte y como intelectual. En este sentido podemos preguntarnos sobre el tipo de intervención que este artista tuvo en el suplemento y sobre las decisiones que tomó con respecto a los textos que le tocó ilustrar para la *Revista Multicolor*. Más específicamente podemos preguntarnos si sus imágenes respondieron o no a los motivos de las series publicadas en otros medios de mayor compromiso político.

En el análisis de las imágenes de Hebequer puede observarse, por un lado, un tipo de ilustración más cercana al arte social de Facio, pero también a los intereses del diario por denunciar la situación de marginalidad y por contar historias humanas, estas imágenes ilustraron dos cuentos: “Un peso en villa desocupación”, de Enrique Amorim y “Una boca más”, de José Remo Suffriti. El argumento de ambos relatos se desarrollaba en la ciudad de Buenos Aires y, específicamente, en dos espacios habitados por las clases bajas: la villa miseria y el conventillo.

Y por otro lado, un tipo de ilustraciones de carácter más narrativo acompañó otros dos cuentos cuya trama transcurría en el interior del país: “La hermana sola”, de Margarita Arsamasseva y “Sitiado en pueblo chico”, de



Raúl Riveiro Olazábal. Las imágenes acompañaban en este caso la secuencia narrativa de los cuentos.¹³

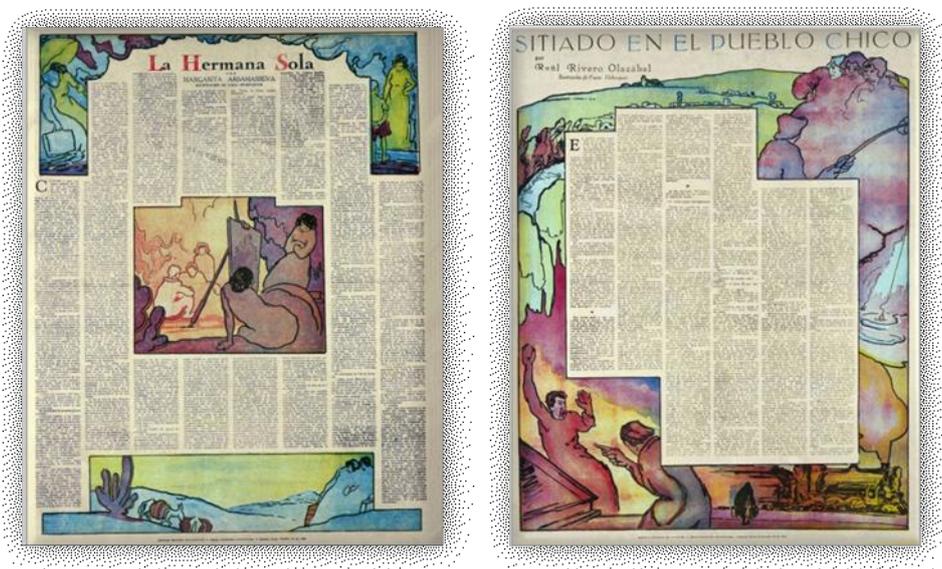
Puede decirse que la publicación de las ilustraciones de este artista en el suplemento implicó algunos cambios en su obra. La mayor parte de las litografías de Hebequer publicadas en otros medios eran reproducidas en blanco y negro en revistas anarquistas o en blanco, negro y rojo en las de orientación socialista, rasgo que las diferenciaba de la *Revista Multicolor*, cuya tecnología de impresión era mucho más desarrollada. De la misma manera, si bien las poses de los hombres que aparecían en algunas de las imágenes de los cuentos de temática social coincidían con la de aquellos que el artista ilustró en otras series, ni en ellas ni en el argumento de los cuentos que ilustraban apareció un tópico que sí estaba presente en muchos grabados de Hebequer reproducidos por revistas de izquierda de la época: la lucha obrera, tal como podemos observar en el primer número de *Contra* (1933), en el número 19 de *Nervio* (1933) y en la cincografía *La internacional* (1934) reproducida años después por *Claridad* (1936).¹⁴

¹³ La ilustración central de “La hermana sola”, de Arsamasseva, por ejemplo, condensa una conjunción de los principales elementos del relato. Por otra parte, las imágenes superiores muestran dos momentos importantes que se desarrollarán en la trama: a la derecha, la conversación de la protagonista con uno de los niños retratados; a la izquierda, la charla entre aquella y su hermana, en la que se devela una historia familiar que las interpela. De la misma manera, en el cuento “Sitiado en Pueblo chico”, cada una de las esquinas tiene distintas imágenes que, en la sucesión que va de izquierda a derecha y de arriba a abajo, siguen el hilo de la historia (la esquina izquierda superior se describe el paisaje del pueblo al que se mudó el protagonista, un maestro porteño; la esquina derecha superior narra el momento en el que el personaje principal, mientras está pescando, hace un cruce de miradas con una chica que luego será su novia; en la esquina izquierda de la parte inferior aparece otro momento clave del cuento: aquel en el que, cansado de las difamaciones sobre su persona en un diario local, el protagonista amenaza de muerte al dueño del periódico; la última ilustración, en la esquina derecha inferior, coincide con el final del cuento en el que el personaje principal se vuelve a Buenos Aires, en ella lo vemos con sus maletas a punto de tomarse el tren). De este modo, las imágenes sintetizan los momentos más importantes de la historia a fin de llamar la atención del lector.

¹⁴ Todas las hipótesis que aquí expongo en relación al vínculo entre texto e imagen en los relatos ilustrados por Guillermo Facio Hebequer se encuentran desarrolladas en mi artículo: “Guillermo Facio Hebequer en la *Revista Multicolor de los Sábados*: Articulaciones entre arte social y prensa masiva” (2015, en prensa).



A diferencia de las imágenes que ilustraban los cuentos de temática social, en las que las líneas rectas y los movimientos repetitivos de cuerpos humanos enmarcaban los textos, en este caso las ilustraciones que Facio Hebequer realizó para los cuentos de temática rural, las imágenes parecían brotar de un fondo sobre el que se estampaba el texto, como si los relatos hubieran sido pegados sobre una superficie acuarelada, un aspecto que nos permitiría observar de qué manera el trabajo del artista era intervenido por un cuarto personaje que se suma a los tres que conforman este trabajo (lector, escritor, ilustrador): el diagramador de página. De este modo, como puede observarse a continuación, en el trabajo que conllevan el ordenamiento del texto y de la imagen en la página, las decisiones de ilustradores y escritores no pueden dejar de pesarse en relación con las decisiones que se tomaban en el taller de impresión:



De acuerdo con el análisis desarrollado hasta aquí, puede decirse que las imágenes de la *Revista Multicolor* no fueron meramente ilustrativas sino que mantuvieron con el texto una relación dialógica en la que el escritor y el ilustrador, en ocasiones, se leían mutuamente y esas lecturas recíprocas generaban en el lector -y, como hemos experimentado, continúan



generando en el lector actual- efectos de sentido que afectan la experiencia de lectura y la interpretación de ambos sistemas semióticos en conjunto.

Bibliografía

Abbós, Alvaro (2000) "El amigo uruguayo". *Diario Clarín* (2000). Web: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2000/04/02/e-01011d.htm> Acceso: 08/08/2016

Amorim. "Un peso en Villa desocupación". *Revista Multicolor de los Sábados* 6 (1933): 1. [Ilustración de Guillermo Facio Hebequer].

Arsamasseva, Margarita. "La hermana sola". *Revista Multicolor de los Sábados* 10 (1933): 5. [Ilustración de Guillermo Facio Hebequer].

Baldasarre, María Isabel. "La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada". Laura Malosetti Costa y Marcela Gené. *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2009.

Borges, Jorge Luis. "Historia Universal de la Infamia: La viuda Ching". *Revista Multicolor de los Sábados* 3 (1933): 3. [Ilustración de Güida].

---. "Historia Universal de la Infamia: El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké" *Revista Multicolor de los Sábados* 18 (1933): 5. [Ilustración de Parpagnoli].

Canitrot, Armelle y Lütz-Sorg, Stephane. *Publier une illustration, mode d'emploi*. Paris: Centre de Formation et Perfectionnement des Journalistes, 1992.

Carrizo, Antonio. *Borges, el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

de la Fuente, Ariel. "Lecturas eróticas de Borges". *Jornadas Internacionales Borges Lector en la Biblioteca Nacional*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013. 25-32.



Einsenstein, Elizabeth. *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Ette, Ottmar. "Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad". Roland Spiller (hg.). *Culturas del Río de la Plata (1973 - 1995). Transgresión e intercambio*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1995. 13-35.

Louis, Annick. *Jorge Luis Borges: Obra y maniobras*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2014.

Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del Siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Martín-Barbero, Jesús. "De las masas a la masa". *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona-México: G. Gili, 1991.

Mascioto, María de los Ángeles. "Suplemento de literatura: cultura impresa y ficción en la *Revista Multicolor de los Sábados*". Verónica Delgado et al (dir.). *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata: Edulp, 2014.

---. "Guillermo Facio Hebequer en la *Revista Multicolor de los Sábados*: Articulaciones entre arte social y prensa masiva". *Actas del IX Congreso Internacional Orbis Tertius*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata (2015, en prensa).

---. "*La Revista Multicolor de los Sábados* como contexto formativo de un tipo de literatura policial de enigma". *II Coloquio sobre Publicaciones Periódicas Argentinas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata (2016, en prensa).

Melot, Michel. "Le texte et l'image". Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dir.). *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme a la Belle Époque*. Tomo III. París: Fayard/Promodis, 1990.

Petit de Murat, Ulyses. *Borges, Buenos Aires*. Buenos Aires: Municipalidad, 1980.

Rivera, Jorge B. *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel, 1998.



Riveiro Olazábal, Raúl. "Sitiado en el pueblo chico". *Revista Multicolor de los Sábados* 16 (1933): 2. (Ilustración de Guillermo Facio Hebequer).

Suffriti, José Remo. "Una boca más". *Revista Multicolor de los Sábados* 29 (1934): 6 (Ilustración de Guillermo Facio Hebequer).