

## LA TARJETA POSTAL ESPAÑOLA A FINES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX: HUELLA SOCIOCULTURAL, TECNOLÓGICA y ARTÍSTICA

Carola Berenguer

Pilar Marchiano

María de los Ángeles De Rueda

Fabiana Di Luca

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes

### Resumen

A partir del estudio de caso de cinco tarjetas postales españolas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, nuestro objetivo es estudiar la tarjeta postal como un dispositivo en el cual podemos rastrear las influencias de las diversas técnicas y tecnologías propias de la época que influyeron en el modo de producción de la actual industria cultural. También analizamos la democratización de la imagen debido a su circulación y acceso, y su consecuente pérdida de aura que devino por la reproductibilidad y, por lo tanto, en la multiplicidad de la tarjeta postal.

**Palabras clave:** Tarjeta postal – Técnicas – Tecnologías – Circulación – Reproductibilidad

En este trabajo analizamos cinco tarjetas postales españolas de finales del siglo XIX hasta principios de siglo XX, retomadas del núcleo “La tarjeta postal ilustrada como fotografía. Memoria e imagen” de la exposición *Tarjeta postal ilustrada y educación (España, siglos XIX-XX)*:<sup>1</sup> *Recuerdo de Barcelona*, que circuló en 1896; *Recuerdo Santa Cruz Tenerife*, editada hacia 1897; *Cartagena. Arco de entrada al real de la feria*, ca. 1903; una postal de la colección “La Huerta”, de Murcia, que circuló en 1905; y por último, una de la Editorial Calleja, editada hacia 1902.

Las abordamos desde la cultura visual, ya que “[...] da prioridad a la experiencia cotidiana de lo visual” (Mirzoeff, 2003: 25), ampliando el campo de recepción y alejándose de los lugares tradicionales de legitimación de la obra de arte, como los museos. En este caso, las postales pueden estudiarse desde esta perspectiva, ya que formaban parte de la visualidad cotidiana de España a fines del siglo XIX y principios

---

1 Dicha exposición se exhibió en la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia en el año 2016 y en el Centro Cultural Ramón Alonso Luzzy de Cartagena en el 2017. Ver <https://www.um.es/muvhe/exposicion/tarjeta-postal-ilustrada-y-educacion/#panel-0>

del XX: debido a la reproductibilidad de la imagen y el bajo coste, eran accesibles y formaban parte de la cultura de masas.

Por un lado, en la cultura visual, el foco de atención está puesto en la recepción, ya que “se piensa a las imágenes como partícipes del campo social y por tanto constructoras de la mirada social” (De Rueda, 2009: 4). Según Nicholas Mirzoeff (2003), se estudia el acontecimiento visual, que se explica como la relación entre el signo visual, la tecnología que posibilita la visualización de ese signo y el espectador. En el análisis de las tarjetas postales la mirada del consumidor es fundamental, más que la del productor, de hecho, cuatro de las seleccionadas en este trabajo presentan manuscritos realizados por el primero.

Por otro lado, María de los Ángeles de Rueda (2009) explica que una de las características de la cultura visual reside en la confluencia y divergencia de los medios y técnicas que se reúnen en la imagen. Así los límites de las disciplinas se conjugan, como desarrollamos en el presente trabajo, para dar origen a la tarjeta postal.

También, analizamos las imágenes a partir de la noción de dispositivo de Jacques Aumont (1990) quien lo explica como el conjunto de las determinaciones fisiológicas y psicológicas que se establecen en el vínculo entre el espectador y la imagen, y de las determinaciones sociales entre las cuales destacan “los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y, eventualmente, de reproducción, los lugares en los que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas” (p. 143).

Entender, en este caso, a la tarjeta postal como dispositivo es comprender que los aspectos formales, materiales y de contenido de la imagen, así como también las instancias de producción, circulación y recepción de la misma, se relacionan y se modifican según los diferentes contextos socio-históricos.

### **La tarjeta postal: entre la producción escrita y visual**

La tarjeta postal es un medio de comunicación que combina lo escrito y lo visual, y que tiene como condición existencial la multiplicidad de la imagen. En ella se conjugan varios elementos que la convierten en un medio de expresión: un sello, un texto y una imagen. Su nombre deviene del sistema que las originó: postal deriva de posta, es decir, de aquellos puestos para descanso de los mensajeros (Restrepo, 2010).

Su principal antecedente es la carta de visita: tarjetas de presentación en sociedad que eran empleadas y circulaban en ámbitos privados, ya que funcionaban de manera personal y profesional. Combinaban el retrato y una puesta en escena de fondo y no tenían espacio para escribir en ellas, aspecto que la diferencia de la tarjeta postal que

surge en octubre de 1869 en Austria, país pionero en emitirla y ponerla en circulación por primera vez.<sup>2</sup>

En un primer momento la tarjeta postal consistía en una cartulina de formato rectangular con un espacio para la escritura, con un sello oficial del Estado impreso en el anverso y sin ningún tipo de ilustración (conocido como entero postal). En España, la primera apareció de manera oficial en 1873, y son caracterizadas por Jean-Louis Guereña (2005) como *cartas sin sobre*, es decir, circulaban sin sobres, por lo que cualquier persona que las manipulase en el camino podía acceder a los datos o comentarios volcados en ellas, aspecto que ponía en juego lo público y lo privado. La tarjeta postal se considera pública por su reproducción, multiplicidad y circulación (rasgo que se acentúa cuando es una tarjeta postal oficial del Estado), pero al ser elegida y dirigida a alguien particular se convierte en una pertenencia privada (semi-privada hasta el momento en que se implementó el sobre).

Es a fines del siglo XIX que la tarjeta postal fue ilustrada y experimentó cambios oficiales hasta llegar a su formato final. Hasta 1905-1906, no tenía muchas variantes: podía, como no, incluir imágenes (en blanco y negro o sepia); contenían tipografías adornadas que formaban el nombre del país o ciudad (como también de la entidad emisora), escudos identificatorios (en caso de ser pertinente) junto con sellos de franquicia postal y unas pocas líneas que delimitaban el espacio para el texto; mientras que el reverso permanecía en blanco para que pudiera ser ocupado con la firma del usuario. Se mantenía sin sobre ya que a principios de 1890 regía un reglamento que aclaraba que ningún tipo de objeto podía adherirse ni adjuntarse a la tarjeta. Además, este reglamento estableció el tamaño estándar de 14 cm por 9 cm.

Según Guereña, después de 1905-1906, la Unión Postal Universal estableció la división del reverso de la tarjeta postal en dos partes: la derecha se reservaba a la dirección del destinatario y al sello postal o estampilla (esta última en caso de ser emitida por un impresor privado); y la izquierda, al texto (breve) del remitente (espacio que, en muchos casos, se vio desbordado, por lo cual se extendía el texto hasta en el anverso de la imagen, sobre la ilustración). De esta manera, este formato quedó institucionalizado y es implementado por todos los países hasta hoy en día.

En las tarjetas aquí seleccionadas, podemos notar cómo, en las de fines del siglo XIX, la imagen ocupa un pequeño espacio del total de la cartulina, y con el paso de pocos años, se convierte en protagonista hasta cubrir toda una cara de la misma, y las palabras inundan en su conjunto el anverso.

---

2 Desde la aparición de la primera postal, los gobiernos europeos no quisieron quedarse atrás ante este nuevo medio de comunicación y emitieron tarjetas postales similares: Suiza, Bélgica y Países Bajos en 1871; Rusia en 1872; Italia y Gran Bretaña en 1874; EE.UU, Francia y Japón en 1873.

Dicha modificación nos habla del deleite visual, gusto y comunicación de una época, en el que el acceso a la tarjeta postal se torna popular, principalmente por su valor económico: obras de arte en pequeña escala y bajo costo podían ser adquiridas por toda la sociedad. Esto resultó posible gracias a su forma de reproducción masiva y técnicas de impresión empleadas, entre las cuales predominaba, según Mariluz Restrepo (2010), la litografía y la cromolitografía, dentro del grabado, como también la calotipia y fototipia, enmarcadas en la disciplina fotográfica.

De esta manera, gracias a las técnicas, se gestaron nuevos circuitos populares de difusión de imágenes, que, progresivamente, permitieron que el acceso a la tarjeta postal superara el de los almanaques y revistas ilustradas que se encontraban en plena reproducción.

Así, cualquier persona podía formar parte de este nuevo mundo visual, que se desarrollaba en paralelo a la fotografía<sup>3</sup> y la cartelería; mientras que el turismo a las grandes ciudades se volvía un aspecto de la Modernidad.

La popularidad y llegada de las tarjetas postales tuvo su auge en la cotidianeidad de finales del siglo XIX y principios del XX, y estas han quedado como vestigios y documento de una realidad social tanto por su iconografía como por su testimonio escrito. Luego, con la Primera Guerra Mundial (1914-1918) su primer esplendor se vio truncado por el contexto político y económico mundial (que incluso se prolongó hasta la gran depresión de 1929).

De todas maneras, mientras tanto, las técnicas fotográficas se iban actualizando gracias a nuevas invenciones y descubrimientos, por lo que comenzaron a resurgir y a inundar medios como diarios y revistas. Así, parafraseando a Restrepo, fue después de 1945 cuando las tarjetas postales recobraron importancia como recuerdos de un acontecimiento y conmemoración de fechas y lugares, que volvían a tener su auge en circulación gracias a los viajeros.

Al entender a la tarjeta postal como vestigio y documento de una realidad social, resulta indispensable hablar de los temas plasmados en ella. Un primer grupo de temas, siguiendo a Guereña y teniendo en cuenta las postales aquí estudiadas, puede identificarse como las vistas fotográficas de espacios urbanos (y en menor medida rurales) que aparecieron hacia 1894, que funcionaban como un recuerdo. Incluso hay vistas que representan sus principales calles, edificios y monumentos; lo cual instala un estereotipo de un escenario emblemático en el imaginario colectivo mundial que persiste hasta hoy en día, si pensamos por ejemplo en *Recuerdo de Barcelona* (1986).

---

3 Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) hizo la primera fotografía en negativo sobre papel en 1816 y en 1822 descubrió los fundamentos del fotograbado. Pero Louis Jacques Mandé Daguerre (1791-1851) encontró un proceso de impresión y fijación de la imagen apta para la explotación comercial (Ramírez, 1977).

Además, las postales dedicadas al turismo, podían ser identificadas mediante epígrafes genéricos, dando cuenta de la atemporalidad y costumbrismo del país, como es el caso de *Cartagena. Arco de entrada al real de la feria* (ca. 1903).

Siguiendo a Restrepo, los temas más comunes luego de las vistas fotográficas de ciudades eran las playas, acontecimientos, personajes, y, por último, paisajes rurales. Podemos decir, entonces, que todo ha sido pretexto para plasmarse en la tarjeta postal, tanto fotografías como diseños, y que incluso, tarjetas postales han sido editadas por librerías y bazares para ampliar su oferta comercial, como es el caso de la Editorial Calleja que abordaremos a continuación.

### **La huella de una época: una lectura desde la actualidad**

En este apartado, nos detenemos en cada una de las postales, y analizamos, principalmente, los aspectos formales y las tecnologías usadas para realizar la imagen.

Las técnicas implementadas para su realización fueron la técnica del grabado y la fotografía. Al primero lo podemos definir como la impresión de tinta en papel, gracias a la incisión y tratamiento de una plancha (matriz) sólida que es cubierta con tinta para ejercer presión sobre el papel final.

El grabado es una disciplina que aúna muchas variables, aunque, según Restrepo, las que se destacan y predominan para la impresión de tarjetas postales son la litografía y cromolitografía (un tipo de litografía). La primera fue impulsada por el alemán Alois Senefelder hacia finales del siglo XVIII y se basa en la utilización de un lápiz graso sobre la matriz (preferentemente piedra caliza por su carácter reutilizable) y su entinte con tinta de las mismas características (que sólo se adhiere sobre la superficie de dibujo grasosa)<sup>4</sup> (Ramírez, 1977). La mayor diferencia entre una y otra, es que la litografía implica una bicromía y la segunda una policromía.

Parafraseando a Restrepo, podemos decir que la bicromía (es decir, dos colores y sus desaturaciones) fue el primer método de impresión, tanto en el grabado como en la fotografía,<sup>5</sup> predominando en esta última las técnicas de calotipia y fototipia, que

---

4 Es la materia grasa la que permite que la tinta se adhiera solamente al dibujo plasmado en la piedra.

5 Muchos fotógrafos dieron a conocer sus fotografías en formato postal, como también artistas e ilustradores, con sus paisajes urbanos y rurales, chistes gráficos, publicidades de productos y servicios, entre otras, incluso dejando su impronta personal al colorear algunas de ellas con acuarelas y pinturas, generándose un medio de expresión donde confluyen más de una técnica y disciplina.

permitían la reproducción de un negativo fotográfico en copias positivas del mismo<sup>6</sup> (método impulsado por Fox-Talbot, quien rompe hacia 1840 con la unicidad e irreproducibilidad de la imagen obtenida por el daguerrotipo).

En cuanto a los conceptos de convergencia y divergencia que abordamos anteriormente, pueden trasladarse a la combinación del grabado y la fotografía que se da en las postales, a partir de la cual, según Juan Antonio Ramírez (1977), surge la técnica del fotograbado. Este consiste en la creación y superposición de un taco de madera (matriz de la técnica en grabado xilográfico) y la de un positivo fotográfico, lo cual llevó, hacia 1890, a que los grabados en madera, y su variable en piedra, se hicieran utilizando fotografías en lugar de dibujos. “La fotografía no sólo era una manera [...] de fijar la imagen de las cosas, sino que también iba a conseguir que esa imagen u otra cualquiera pudiera ser fielmente trasladada, pasando por las prensas, a las manos de miles y miles de personas” (Ramírez, 1977: 100).



Figura 1. *Recuerdo de Barcelona*. Postal circulada en 1896. En Texidor Cadenas, Carlos (1999). *La tarjeta postal en España, 1892-1915*. Madrid: Espasa Calpe. p.133.

*Recuerdo de Barcelona* (1896) [Figura 1] es una postal de formato horizontal, en blanco, negro y tonalidades grises, en la cual confluyen la técnica del grabado y la fotografía reproducida en positivo: el fotograbado.

En los cuadrantes superiores y en el inferior izquierdo se representan cuatro vistas fotográficas de puntos turísticos de diferentes partes de la ciudad de Barcelona. Estas se superponen unas con otras y se enlazan con un dibujo de un ramo de flores que pasa por detrás acompañando con un movimiento curvo, realizado posiblemente a partir de la técnica de la litografía o xilografía. En el extremo superior izquierdo, se reprodujo, también mediante el grabado, el escudo de la ciudad de Barcelona, encerrado en lo que parece ser un matasellos, que está decorado por un casco de una

<sup>6</sup> Se utilizan planchas de cristal (algunas veces de cobre), que son recubiertas con gelatina bicromatada en donde se reproduce la imagen. Esto permitió que luego la fotografía llegara al papel.

armadura que se anexa en la parte superior: la heráldica de la ciudad sugiere el carácter estatal de la postal.

En el área central, yuxtapuesto a las reproducciones de postales, está grabada la inscripción “Recuerdo de Barcelona”, que indica su impronta turística.

Por último, el cuadrante inferior derecho fue rellenado con un manuscrito en francés, que, a falta de espacio, se extiende hacia el margen superior derecho, donde la escritura cambia de dirección. Además, es interesante destacar que lo escrito a mano está en francés, es decir, ésta se constituye como un medio de comunicación con una finalidad turística que es enviar un recuerdo de España a algún destinatario, seguramente, francés.

Por último, en la postal se ve la inscripción que identifica la imprenta en donde la tarjeta postal ha sido reproducida “Hauser y Menet. Calle de la balleet. Madrid”, ya que es en este proceso de modernización, en donde la industria gráfica se torna un oficio profesional.

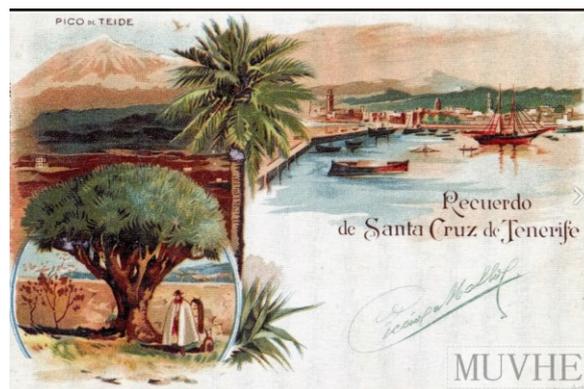


Figura 2. *Recuerdo de Santa Cruz de Tenerife*. Editada hacia 1897. En Carrasco Marqués, Martín (2004), *Las tarjetas postales ilustradas de España circuladas en el siglo XIX*. Madrid: Edifil, p. 143.

*Recuerdo de Santa Cruz de Tenerife* (1897) [Figura 2] es una postal similar a la anterior, solo que, en este caso, la técnica utilizada para producir la imagen fue un dibujo ilustrado, probablemente a partir de la cromolitografía. Como indica el título, y al igual que en la ya analizada, esta tarjeta postal se clasifica como turística y presenta la inscripción “Recuerdo de Santa Cruz de Tenerife”. Además, en el margen superior izquierdo presenta otra inscripción más pequeña “Pico de Teide” (haciendo referencia al volcán de dicho lugar), la cual reafirma su carácter turístico.

La composición tiene relación con la anterior, ya que ambas se constituyen por montaje de imágenes, es decir, que lo representado no se lee como un todo, sino como fragmentos superpuestos. En este caso, el árbol y la persona debajo, delimitados por un marco de encierro circular, están por encima de la ilustración del

volcán Pico de Teide, y ésta se separa de una vista portuaria (que tiene un punto de vista picado), por medio de la representación de una palmera. Estos diferentes encuadres pueden relacionarse con el cambio en los modos de mirar, de observar, influenciados por la fotografía.

Otra similitud en cuanto a la composición es que el espacio vacío, en blanco, corresponde al cuadrante inferior derecho, el cual en este caso no fue escrito con un texto sino ocupado por una firma.

Luego de estos dos análisis, podemos sugerir que tanto en *Recuerdo de Barcelona* (1896) como en *Recuerdo de Santa Cruz Tenerife* el lugar para escribir, para dar un mensaje hacia aquella persona a la cual se enviaba la postal, se ubica en el anverso, ya que el reverso estaría destinado a los datos del envío.<sup>7</sup>

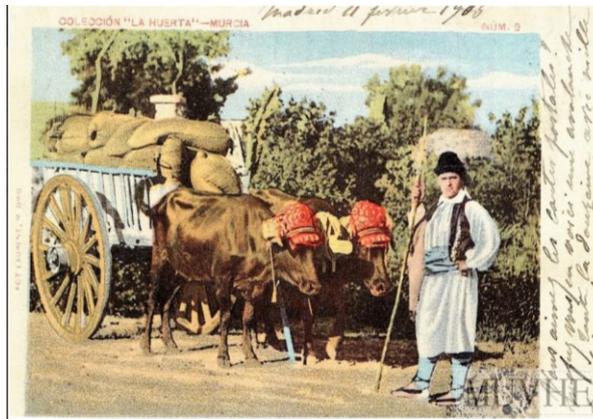


Figura 3. Colección “La Huerta”- Murcia. Circulada en 1905. En Teixidor Cadenas, Carlos (1999), *La tarjeta postal en España, 1892-1915*. Madrid: Espasa Calpe, p. 182.

En la postal de la colección “La Huerta”, Murcia (1905) [Figura 3] también notamos que aquella persona que la adquirió usó los espacios libres de imagen para escribir. Al igual que en la primera postal analizada, *Recuerdo de Barcelona* (1896), el manuscrito está en francés, por lo cual, podemos suponer que la postal como medio de comunicación fue enviada desde España hacia Francia como un recuerdo de un aspecto tradicional; seguramente con fin turístico.

Desde el naturalismo que presenta la imagen de la postal, como también la representación de la luz, los contrastes y el enfoque, consideramos que fue realizada mediante el fotograbado, predominando la fototipia y en segundo lugar, tal vez, la intervención con pinturas y/o acuarelas para reforzar la policromía.

<sup>7</sup> Al no tener acceso a la digitalización del reverso de dichas postales, y a partir de los datos recopilados de la historia de la postal en España, hemos deducido que en el reverso aún no se encontraba el espacio destinado para escribir.

No es casual que el hombre retratado que posa ante el lente esté vestido con la indumentaria tradicional masculina de Murcia: camisa, chaleco, calcetas o medias debajo del zaragüel que está sostenido por una faja, y esparteñas (el calzado).

Podemos establecer un vínculo entre esta imagen y la pintura realista tanto por el tema, es decir, la representación de una persona corriente haciendo su trabajo cotidiano, como la elección de lo rural, del campesino, como la captura de aquello que estaba desapareciendo por el avance de la industrialización y la urbe (Nochlin, 1991). Un aspecto que se aleja de la pintura y se acerca a la fotografía es la pose del hombre quien mira fijamente a la lente.

Por un lado, una inscripción se hace presente en el margen superior izquierdo, reafirmando así el lugar donde dicha fotografía fue tomada. Además el concepto de colección nos lleva a pensar en que posiblemente se trate de una serie de imágenes del mismo lugar. Por otro lado, en el margen lateral izquierdo, una inscripción más pequeña y un poco borrosa nos otorga datos de su lugar de impresión “Madrid”, reafirmando ante el mundo su procedencia, es decir, un país que se encontraba desarrollando y consolidando imprentas de artes gráficas.



Figura 4. *Cartagena. Arco de entrada al real de la feria*. Hacia 1903. En Teixidor Cadenas, Carlos (1999), *La tarjeta postal en España, 1892-1915*. Madrid: Espasa Calpe, p. 183.

Otra de las postales que seleccionamos para analizar es *Cartagena. Arco de entrada al real de la feria* (ca. 1903) [Figura 4], en la cual se representa, como explicita el título, el arco de entrada al real de la feria de Cartagena, España, que al ubicarse en el centro del campo plástico, se lee como foco de atención y se establece como una imagen simétrica. En esta fototipia policromada se busca destacar una atracción arquitectónica, aquello culturalmente valioso de una región, con fines turísticos, que hoy, se conserva como una huella de un momento histórico, adquiriendo el valor de documento. Además, es clave destacar que no hay márgenes ni espacios en blanco

para ningún tipo de texto. La imagen se vuelve la protagonista de un recuerdo turístico, en un contexto donde no todos podían acceder a una cámara fotográfica.

A diferencia de las postales anteriores, esta no presenta ningún manuscrito, por lo que, podemos suponer que la persona que la envió por correo decidió no escribir ningún mensaje y enviarla como un recuerdo, o también, podemos suponer que la postal fue adquirida por un coleccionista. Y, por ser fechada hacia 1903, descartamos que se haya escrito el reverso, ya que aún no se había decretado su división, anteriormente explicada.



Figura 5. Postal de la Editorial Calleja. Editada hacia 1902. Carrasco Marqués, Martín (2013), *Tarjetas postales ilustradas de Madrid, 1887-1905*. Madrid: Ediciones La Librería, p. 31.

Por último, elegimos una postal de la Editorial Calleja (ca. 1902) [Figura 5] que se diferencia de las cuatro anteriores, ya que es una ilustración (caricaturesca y, podríamos decir, fantástica) que tiene una finalidad publicitaria. Esto lo entendemos por el texto que contiene la postal: alrededor de su logo se lee “Biblioteca Calleja”; en el extremo superior derecho, “Obras literarias”, que se continúa en el centro de la imagen desplazado hacia la izquierda con “de autores célebres”; y en el margen inferior, “La más barata del mundo”. Además, esta función publicitaria se encuentra reforzada por el manuscrito ubicado en el espacio en blanco del margen inferior de la postal: “El lunes próximo se pondrá a la venta en las librerías, un tomo nuevo que merece todo género de recomendaciones. Cómprale U. ese mismo día á 80 céntimos como dice á la vuelta. (Mitad de precio.)”. Por último, en el margen lateral izquierdo es posible leer “Lit Bernardo Rodríguez”, haciendo referencia a quien se debe dicha creación y/o reproducción.

En la ilustración se identifica a un ángel que toca la trompeta y que arroja desde lo alto una gran cantidad de libros, los cuales caen sobre una multitud de personas de diversas edades y diverso origen social y cultural (un soldado, un cura, dos niños, una dama y señor burgueses, un esclavo, entre otros), que los reciben con los brazos abiertos. En este sentido, además de ser una postal publicitaria, también se puede pensar como una postal política, ya que pronuncia un mensaje en favor de la accesibilidad de la lectura. De hecho, Saturnino Calleja, fundador de dicha editorial, bregaba por la educación y contra del analfabetismo de toda la población, a lo cual se deben los bajos precios (González Pérez, 2003: 187).

Si bien cumple con el tamaño requerido para considerarse una tarjeta postal, una inmediata lectura y percepción de la misma nos lleva a pensar en la influencia de los carteles y afiches desde mediados de 1860 en Francia, y en el resto de Europa en adelante. Entendemos dicha influencia desde la cromolitografía, los colores y las distintas tipografías y disposiciones de las mismas empleadas en la postal, posiblemente a través de tipos móviles (Gubern, 1987).

A modo de conclusión del análisis, se puede establecer una clasificación en relación a los usos de las tarjetas postales: las cuatro primeras pertenecen a las turísticas, y la quinta a la publicidad.

*Recuerdo de Barcelona*, *Recuerdo de Santa cruz de Tenerife*, la postal de la colección “La Huerta” y *Cartagena. Arco de entrada al real de la feria* presentan imágenes de apropiaciones del espacio público, con fines turísticos. Es decir, quien la compra, la envía a un destinatario que se encuentra a una distancia considerable, con el mensaje implícito de “estuve allí y te recordé” (Traversa, 2001). Además, quien recibe la postal tiene acceso a una imagen de un lugar que tal vez no visitó o no visitará nunca.

En cambio, la última postal analizada de la Editorial Calleja, no pretende ser un recuerdo, sino que tiene otro fin: promocionar la venta de sus libros. Debido a este uso, que no se relacionaba con una comunicación a distancia, este tipo de postales solían coleccionarse, y hoy en día funcionan como una fuente de época.

### **Una imagen, muchas postales**

En la España de fines del siglo XIX y principios del XX, comenzaba la aceleración del crecimiento de la ciudad moderna, principalmente en Madrid, Barcelona y Bilbao, lo cual dio lugar al nacimiento de la sociedad de masas (Otero Carvajal, 2016). Es así que la reproductibilidad técnica de las imágenes también empezaba a masificarse y, de esta manera, las postales se convertían en productos de consumo común. Como explica Guereña: “La tarjeta postal es ante todo un fenómeno urbano, pero no

exclusivamente desde luego, o sea que se halla referida a un espacio en donde existe una demanda algo consolidada y por lo tanto un mercado específico” (p. 48).

Las tarjetas postales pueden definirse como imágenes múltiples (Aumont, 1990), en contraposición a la imagen única. Esta característica hace que se *atrofie* el aura de la imagen, a la cual Walter Benjamin [1936] (1989) define como “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (p. 24), ese aquí y ahora que constituye su autenticidad y que la convierte en *intocable* por definirse como *original*.

En este sentido, De Rueda explica que en este momento de la Modernidad se cruzaron dos caminos, el de la imagen manual (que se identifica como única, individual y noble) y el de las imágenes funcionales (como las informativas, artesanales, mecánicas, seriadas y anónimas), que modificaron el estatuto de las artes visuales. Así también, el aura del artista como genio creador, propio de la concepción artística desde el Renacimiento, se ve resquebrajada.

Cuanto mayor es el valor expositivo de la imagen, menor es el valor cultural (su aura), y esto es lo que sucede en las postales. En ellas, el foco de atención no reside en el artista que produjo la imagen o el estudio que las editó, sino en la instancia de circulación en la cual se genera el encuentro con el consumidor. A diferencia de la obra única, aurática, las imágenes resultantes de la reproductibilidad técnica posibilitan el encuentro con el destinatario y su manipulación, en este sentido, la importancia de los manuscritos en las postales seleccionadas. Entonces, la multiplicidad, la copia, permiten una relación más horizontal, en este caso, entre las postales y los consumidores, que debido al bajo coste de producción y venta, tamaño, y materialidad, se convierten en accesibles.

### **La tarjeta postal entre ayer y hoy**

En estas palabras finales, nos parece interesante resaltar nuestro posicionamiento y enfoque al seleccionar las postales: mientras que suelen ser usadas en otras disciplinas como instrumentos para hablar de un momento y lugar determinado, nosotras las pensamos como producciones artísticas insertas en la cultura visual, lo cual no significa dejar de lado lo anterior. Por esta razón, hicimos énfasis en la noción de dispositivo que contempla el análisis visual, la utilización de las diferentes técnicas del grabado y la fotografía, los vínculos con otras manifestaciones artísticas contemporáneas, la relación entre la imagen y el texto, como también las instancias de circulación y recepción, otorgándole a esta última especial atención.

Las postales de fin de siglo XIX y principios del XX, caracterizadas por la pérdida del aura, hoy se convierten en imágenes auráticas que se conservan como la huella de

una época, tanto social como también artística. La cartofilia, es decir, el coleccionismo de tarjetas postales, se instala hacia 1970 y permite la preservación de dichas postales, que ahora revierten su valor en imagen única, debido a la intervención manuscrita del consumidor: puede haber muchas postales con imágenes iguales, pero el mensaje será distinto.

### Referencias bibliográficas

- AUMONT, J. (1990). El papel del dispositivo. En *La Imagen* (pp. 143-202). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- BENJAMIN, W. [1936] (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (pp. 15-57). Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- DE RUEDA, M. A. (2009). *Arte, medios e historia del arte. Arte y comunicación masiva. Cultura Visual* [Apunte de cátedra]. Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- GONZÁLEZ PÉREZ, T. (2003). La editorial calleja, un agente de modernización educativa en la restauración [Reseña al libro *La editorial calleja, un agente de modernización educativa en la restauración*, de J. Ruiz Berrio y otros]. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 17(3), 187-188.
- GUBERN, R. (1987). Esplendor y miseria del cartel. En *La mirada opulenta* (pp. 180-212). Barcelona, España: Gustavo Gilli.
- GUEREÑA, J. L. (2005). Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. *Berceo*, (149), 35-58.
- MIRZOEFF, N. (2003). Introducción. ¿Qué es la cultura visual? En *Una introducción a la Cultura Visual* (pp. 17-61). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- NOCHLIN, L. (1991). “Il faut être de son temps”. El realismo y la exigencia de contemporaneidad. En *El realismo* (pp. 90-152). Madrid, España: Alianza Forma.
- RAMÍREZ, J. A. (1977). *Medios de Masas e Historia del Arte*. Madrid, España: Cátedra.
- RESTREPO, M. (2010). En memoria de la tarjeta postal. *Revista Comunicación y Ciudadanía*, (4), 32-48.
- TRAVERSA, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Revista del Instituto de Lingüística Signo y Señal*, (12).

### Referencias electrónicas

ALTERNATIVA FOTOGRÁFICA. (2015). *Calotipia*. Recuperado de <https://alternativafotografica.wordpress.com/2009/08/15/1841-calotipia/> <Consultado: 18/11/2018>.

GLOSARIO GRÁFICO. (s.f.) *Glosario gráfico. Un diccionario de artes gráficas, diseño y materias afines*. Recuperado de <http://www.glosariografico.com> <Consultado: 18/11/2018>

LÓPEZ HURTADO, M. (2013). *La tarjeta postal como documento. Estudio de usuarios y propuesta de un modelo analítico. Aplicación a la colección de postales del Ateneo de Madrid* (Tesis de Doctorado). Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/23004/1/T34790.pdf> <Consultado: 09/11/2018>

MUSEO VIRTUAL DE HISTORIA DE LA EDUCACIÓN (2016-2017). *Tarjeta postal ilustrada y educación (España, siglos XIX-XX)* [Catálogo online de exposición]. España: Facultad de Educación de la Universidad de Murcia; Centro Cultural Ramón Alonso Luzzy de Cartagena. Recuperado de <https://www.um.es/muvhe/exposicion/tarjeta-postal-ilustrada-y-educacion/#panel-0> <Consultado: 08/11/2018>

OTERO CARVAJAL, L. E. (2016). La sociedad urbana y la irrupción de la Modernidad en España 1900-1936. *Cuadernos de la Historia Contemporánea*, (38), 255-283. Recuperado de <file:///D:/Usuario/Downloads/53678-102242-2-PB.pdf> <Consultado: 18/11/2018>

REGIÓN DE MURCIA DIGITAL. (s.f.). *Indumentaria tradicional*. Recuperado de [http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,371,m,1066&r=ReP-8064-DETALLE\\_REPORTAJES](http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,371,m,1066&r=ReP-8064-DETALLE_REPORTAJES) <Consultado: 16/11/2018>