

Caras y Caretas: la lógica de la integración

por Geraldine Rogers
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

Varios críticos coinciden en señalar el papel del semanario Caras y Caretas como mediador entre diversas producciones de la cultura alrededor de 1900. Expresiones provenientes de los nuevos grupos sociales, y que no respondían a la definición instituida del buen gusto, se yuxtaponen en las páginas del semanario con fragmentos selectos de alta cultura.

Este artículo aísla dos instancias diferenciadas de un proceso cultural, cuya comparación permite señalar que lo que en cierto momento tuvo elementos de “resistencia” a la formación cultural dominante, fue “integrado” en otro contexto como parte de un proyecto cultural cuyo principio fue la negación de los conflictos y la dilución de las contradicciones. El interés está centrado en el modo en que la revista administra los conflictos entre distintos proyectos culturales, diversas propuestas estéticas y variadas expectativas de obtención de beneficios por parte de los escritores, los lectores y la propia revista.

Introducción

Hacia fines del siglo XIX puede reconocerse en las prácticas culturales escritas en la Argentina una controversia cultural que supone la diferenciación entre distintos tipos de sujetos productores y consumidores, productos, reglas de producción y concepciones del lenguaje y la literatura que practican.

Desde 1870 se articula un proceso hegemónico, posibilitado por un conjunto de representaciones que no pertenecieron al ámbito de lo exclusivamente político sino que funcionaron, con relativa especificidad, en el interior de otras esferas de la cultura (el discurso histórico, educativo, lingüístico, literario). Tal proceso fue desarrollado alrededor de 1880 por el grupo intelectual de escritores-funcionarios que conformaron la política cultural dominante del nuevo Estado. Este sector produjo una escritura que se mostraba refinada, culta, elegante, y dio lugar a diversas instituciones específicas de regulación de la actividad literaria, que actuaron como árbitros del gusto y del estilo.

Al margen de estas reglas, los nuevos estratos populares criollo-inmigratorios coincidieron en la creación de una cultura de gran persistencia: el cocoliche, el lunfardo, la canción orillera, el tango, el sainete. Éstas fueron consideradas expresiones degradadas o de una “cultura baja” ya que no respondían a las reglas instituidas por los árbitros de la “alta cultura” ni gozaban de su prestigio simbólico.

Estas fueron las dos grandes formas de producción cultural¹ cuyas relaciones pueden ser descriptas por su resistencia mutua, pero también en gran medida por la permeabilidad entre ambas, tal como puede leerse en los textos que producen y en la polémica que entablan algunos integrantes de estos sectores y en la que defienden distintas formas de producción y consumo.

Uno de los lugares en que puede ser estudiada la relación entre las distintas formas de

¹ Para el estudio de este tema pueden consultarse los siguientes textos:

Jitrik, Noé. *El 80 y su mundo*. Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez, 1968.

Ludmer, Josefina. “Introducción” a: Cané, Miguel. *Juvenilia y otras páginas argentinas*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993.

Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Rubione, Alfredo. “Estudio Preliminar” a: *En torno al criollismo. Textos y polémicas* (comp. Alfredo Rubione). Buenos Aires, CEAL, 1983.

Romero, José Luis. *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*. Buenos Aires, CEAL, 1982.

producción es el semanario *Caras y Caretas*, uno de los medios más importantes dirigidos a un público amplio desde fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX. Fundado en 1898 por el escritor de cuentos populares José S. Álvarez (Fray Mocho), el dibujante Manuel Mayol y el periodista español Eustaquio Pellicer, el semanario se publicó hasta 1937 y se caracterizó por poner en circulación varias de las diversas prácticas culturales escritas de aquel momento. Sobre el modelo de los magazines que se publicaban en Inglaterra y en Estados Unidos, la dirección llevó a cabo un proyecto criollo de semanario popular que intentó ser “una enciclopedia informativa” que respondiera a las “necesidades de la cultura intelectual y del cosmopolitismo de la República”,² haciendo coincidir en sus páginas materiales y formas tan diversas como la noticia, la crónica, la página de entretenimientos, el relato costumbrista, el cuento y la poesía, entre otros.

El interés del semanario reside en que se trata de un lugar en el que confluyen diversos enunciadores y variadas prácticas culturales y estéticas que ponen en juego en gran medida las dos grandes formas de producción: la “cultura alta o legítima” y la “cultura baja, popular o ilegítima”. Esta característica ha sido subrayada en varias oportunidades por la crítica cultural: según Ricardo Rojas “podría decirse que en cierto modo, *Caras y Caretas* refundió la tradición de las antiguas revistas literarias popularizando su función”,³ Adolfo Prieto, por su parte, afirma que este semanario fue “decisivo en su papel de mediador entre los niveles de cultura popular y culta”.⁴

Estas últimas consideraciones, junto a otras que llaman la atención sobre el papel de *Caras y Caretas* en las nuevas relaciones entre los escritores y los nuevos medios masivos,⁵ justifican el estudio de la revista en lo que se refiere al modo de administrar los conflictos entre distintos proyectos culturales, diversas propuestas estéticas y variadas expectativas de obtención de beneficios por parte de los escritores, los lectores y la propia revista.

Este semanario, cuyo éxito fue “uno de los más espectaculares en toda la historia del periodismo argentino”,⁶ muestra que algunas de las prácticas que en determinadas instancias pueden ser definidas como marginales por ser parte de una cultura poco prestigiosa, se vuelven dominantes en el mercado cultural y en esa instancia llevan a cabo una política de integración y celebración de los beneficios mutuos.

El presente trabajo parte de la consideración de las turmas y actividades culturales como un campo cambiante, lo que permite examinar las relaciones que en cada momento estructuran el campo en formaciones dominantes y subordinadas. Este proceso puede adoptar variadas modalidades: incorporación, resistencia o negociación son algunas de ellas.⁷ En este marco, *Caras y Caretas* permite estudiar una parte del proceso por el que determinadas producciones de una cultura “popular” —en tanto prácticas ligadas a condiciones sociales y materiales de determinados grupos— se definen en relación continua con la cultura dominante.

El objeto de este artículo consiste en aislar dos instancias diferenciadas de un proceso cultural, cuya comparación permite señalar que lo que en cierto momento tuvo elementos de “resistencia” a la formación cultural dominante (I. Episodios de una disputa), fue “integrado” en otro contexto como parte de un proyecto cultural cuyo principio fue la negación de los conflictos y la dilución de las contradicciones (II. La lógica de la integración).

I. Episodios de una disputa

José S. Álvarez, primer director de *Caras y Caretas*, trabaja desde 1879 como periodista

² *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 20/9/1900.

³ Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina. Los modernos*. Buenos Aires, Losada, 1948, p. 582.

⁴ Prieto, Adolfo. Op. cit. p. 156.

⁵ Rivera, Jorge. “La forja del escritor profesional: 1900-1930. Los escritores y los nuevos medios masivos”. En: *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, N° 57. Buenos Aires, CEAL, 1980.

⁶ Prieto, Adolfo. Op. cit. p. 40.

⁷ Hall, Stuart. “Notas sobre la deconstrucción de ‘lo popular’”. En: Samuel, Raphael (Comp.) *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Grijalbo, 1984.

en diversos diarios —*El Nacional, La Pampa, La Nación, La Mañana* de La Plata, *La República, Sud América, La Patria Argentina*— donde escribe diálogos costumbristas, crónicas parlamentarias y policiales. En 1898 funda el semanario en que publica diálogos y “cuentos” firmados con diversos seudónimos, entre ellos el de Fray Mocho. Allí la escritura trabaja con la oralidad callejera del presente, buscando la inscripción del decir popular, cotidiano, doméstico, vulgar (la insinuación, el chisme, la burla, el piropo), en un registro criollo, orillero yocoliche que implica la puesta en juego de elementos culturales repudiados desde la alta cultura, y donde se muestra una sensibilidad abierta, dispuesta a incorporar.

La oralidad de los sectores populares criollos e inmigrantes transformada en escritura constituye, desde el punto de vista de las definiciones hegemónicas, una saturación de lenguaje extraliterario.⁸ El reverso de la lengua admitida en la escritura literaria de “buen gusto” aparece en ediciones destinadas al gran público de clases populares en ascenso, en un momento en que grupos restringidos discuten temas especialmente literarios y muestran preocupación por la pureza del idioma.

Este tipo de escritura “degradada” fue objeto de una polémica que reconstruiremos en parte, con el objeto de mostrar algunas de las formas significativas en que establecen relaciones y provocan variaciones en las mismas, distintos subcampos⁹ de producción cultural. A fin de no confundir los términos de la exposición, y dado que hemos optado por un primer encuadre relativo a dos áreas de producción diferenciadas, adoptaremos los siguientes términos para referirnos a las mismas: “subcampo de la alta cultura o cultura legítima” / “subcampo de la producción degradada o no legítima”.

La delimitación de los subcampos señalados es una decisión operativa para señalar las distinciones posibles entre distintas formas de producción. El “subcampo de la producción degradada” es definido —tanto por sus defensores como por sus impugnadores— fundamentalmente a partir de los siguientes rasgos, cada uno de los cuales se verifica de manera relativa según los casos, y en ocasiones con un grado observable de ambigüedad:

a) Distancia respecto de las normas de legitimación literaria: la misma recorre un arco que va de la aparente despreocupación por las “reglas del arte” a la actitud crítica con respecto a los círculos intelectuales prestigiosos. Las variaciones constituyen diversos ejes para estudiar en qué consisten esas posiciones y hasta qué punto pueden interpretarse como actitudes programáticas.

En 1897 José S. Álvarez publica el texto ficcional *Memorias de un vigilante*¹⁰, firmado en su primera edición con el seudónimo de Fabio Carrizo, en cuya introducción se lee:

... [mis recuerdos] los he escrito en mis ratos de ocio y no tengo pretensiones de filósofo, ni de literato. No obstante, creo que nadie que me lea perderá el tiempo, pues, pollo menos, se distraerá con casos y cosas que quizá habrá mirado sin ver y que yo en el curso de mi vida me vi obligado a observar en razón de mi temperamento o de mis necesidades.

En 1893, al fundarse el Ateneo presidido por Carlos Guido Spano, Álvarez lo llama el “Areópago” aludiendo a su carácter elitista: allí participarán José Ingenieros, José María Ramos Mejía, Miguel Cané, Lucio V. Mansilla, Calixto Oyuela, Ernesto Quesada, Enrique Larreta, Eduardo Holmberg, Rafael Obligado, Juan Argerich, Leopoldo Lugones. En esa ocasión Álvarez escribe:

⁸ Aspectos de ese proceso se encuentran desarrollados en los siguientes textos:

Viñas, David. “Prólogo” a *Teatro Rioplatense* (comp. Jorge Lafforgue). Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986.

Sarlo, Beatriz. “Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX”. *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria* N° 2/3, La Plata, UNLP, 1996.

⁹ Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 322 y ss.

¹⁰ Fray Mocho. *Memorias de un vigilante*. Madrid, Hyspamérica, 1985.

Hoy abrió el Ateneo su salón de pinturas. No puedo decirle nada todavía porque no me han dejado entrar ni a mí ni a ninguno de los que comemos en la ‘Cantina dil 20 de Setiembre’ (...) La apertura, nos han dicho invariablemente, no es para el público grueso, y como nosotros formamos parte de éste, hemos comprendido la indirecta.¹¹

En la primera cita puede leerse una autodefinición de su escritura por fuera de lo literario, lo que significa en cierto sentido una aceptación de los significados impuestos por un sector dominante del que no se forma parte. Las regulaciones de la cultura legítima son reconocidas, aunque de hecho —y por razones que pueden ser interpretadas de formas muy diversas y hasta contrarias entre sí— quien escribe se mantenga fuera del campo de aplicación de esas reglas. El segundo texto citado es abiertamente contestatario y polémico, el tono de enfrentamiento que postula es radicalmente distinto al que muestra una nota posterior publicada en *Caras y Caretas* en 1899, en la que se celebra una nueva elección de Presidente del Ateneo, con un tono elogioso propio de las crónicas de sociabilidad cultural.¹²

b) Imagen de “continuidad” entre un público y sus escritores, presente tanto en el discurso de quienes defienden este tipo de producción como en el de sus críticos. Esta “continuidad” aparece como “continuidad sensible” o “experiencial” en la imagen de quienes participan de su práctica, y como “continuidad zoológica” en palabras de sus detractores.

Para Miguel Cané la coincidencia va más allá de un acuerdo en el “mal gusto” —que rechaza involucrando una mezcla de significados estéticos, morales y sociales—; según Cané existe una identidad social entre lectores y escritores que lo lleva a interpretarla como amenaza cultural. Tal como se ha dicho, la recurrencia al “gusto” es una de las estrategias por excelencia de negación de lo social,¹³ ya que el mismo tiempo constituye un “sistema de distinciones simbólicas entre los grupos”.¹⁴ La “sensibilidad” de la alta cultura suele ser moralista,¹⁵ como cuando Cané afirma:

Me suelo a veces detener en las esquinas, a oír hablar el grupo de muchachos que, con uno o dos diarios bajo el brazo, se entregan, bajo el ojo paterno del vigilante de parada, al más desenfrenado juego de cobres y al más desafortunado de los torneos lingüísticos. No es posible oír obscenidades más salvajes, gritadas a voz en cuello, ni sería posible imaginar una depravación moral mayor, si no quedara la esperanza de que, algunas veces, esos labios infantiles no saben lo que dicen. Ahí tiene usted a los futuros lectores de las obras escritas en “cocoliche”. ¿Qué digo, futuros lectores? Ahí tiene V. a los futuros autores, pues en esa escala de la vida animal, en la que apenas empiezan a diseñarse los órganos del pensamiento y de la conciencia, lectores y autores están a un mismo nivel.¹⁶

Por otra parte, Ernesto Quesada y José S. Álvarez, entre otros, participan de una polémica sobre una obra escrita enteramente en cocoliche: *Los amores de Giacumina o La fonda del Pacarito* de Ramón Romero. En el primero de ellos, el rechazo se corresponde con una política de “pureza cultural y lingüística” que ese tipo de escritura estaba profanando:

Llegamos hasta aplaudir la torpe guasada andaluza o más bien una más torpe y más

¹¹ Citado en: Ara, Guillermo. *Fray Mocho*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, pp. 104-105.

¹² *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 6/5/1899.

¹³ Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1988, p. 9.

¹⁴ Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*. Op. cit. p. 240.

¹⁵ Sontag, Susan. “Notas sobre ‘camp’”, en: *Contra la interpretación*. Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 337.

¹⁶ Carta a Ernesto Quesada publicada en la siguiente antología: *En torno al criollismo. Textos y polémicas* (comp. Alfredo Rubione). Buenos Aires, CEAL, 1983.

hiriente guasada criollo-andaluza, que nos es propia y que germina por doquier en nuestro país (...) más aún, hasta existe una literatura especial, escrita deliberadamente en esa jerga: bastará recordar el popularísimo *Los amores de Giacumina* o *La fonda del Pacarito*.¹⁷

Según Quesada la amenaza se potencia porque la escritura en jerga es deliberada y ostenta actitudes que no permiten ser interpretadas con la esperanza de que —como afirmaba Cané— “esos labios infantiles no saben lo que dicen”. Al contrario, según su interpretación se trataría de una postura casi programática, que avanzaba sobre las políticas culturales hegemónicas, haciendo peligrar los conceptos de “literatura” y “lenguaje literario”:

... la jerigonza cocoliche (...) que es una mezcla de los dialectos genovés y napolitano con el gauchesco y compadrito (...) es el dialecto más antiliterario imaginable (...) ¿Puede eso aspirar a los honores literarios? ¿Cabe tomarlo a lo serio, como si se tratara de un género formado?¹⁸

Álvarez, desde la posición contraria, elogia la misma obra por el criterio de continuidad sensible o del gusto entre productor y público, al mismo tiempo que señala el disloque entre ese mismo público y otro grupo de productores-consumidores a los que llama “críticos y literatos”. Como en la cita anterior en la que se refería a su propio texto, Álvarez ubica a la obra de Pacheco por fuera de lo literario:

En este libro no habrá giros preciosos, frases llenas de armonía, trozos literarios, pero (...) el pueblo lo acogió con aplausos, a pesar de los juicios olímpicos de críticos y literatos, atorados de pretensiones y de pensamientos robados.¹⁹

En esa instancia, el sistema de argumentación opone dos formas de producción cultural que involucran también distintos sistemas de consagración: autor y público de *Los amores de Giacumina* / literatos y críticos; aplausos / juicios olímpicos.

Todos coinciden en señalar en la corriente cultural ilegítima un conjunto de prácticas que expresan un “gusto” del que participan tanto los escritores como su público, pero mientras que para miembros de la élite letrada la imagen de “continuidad” (y por lo tanto de “identidad”) entre este público y los escritores resulta insultante,²⁰ para otros sectores se tratará de un

¹⁷ Quesada, Ernesto. “El ‘criollismo’ en la literatura argentina”. *En torno al criollismo. Textos y polémica* (comp. Alfredo Rubione). Op. cit.

La obra en cocoliche criticada por Quesada y defendida por Álvarez es un caso en que puede verse la complejidad de las relaciones entre el “subcampo de la alta cultura” y el “subcampo de la producción ilegítima”, e impide realizar una interpretación esquemática de tales relaciones. Como señala Adolfo Prieto, esta obra fue condenada por el *Anuario Bibliográfico* de Navarro Viola y elogiada por Rubén Darío al hacer un escrutinio de novelas hispanoamericanas: “El poeta, como se sabe, después de rechazar el sirope de *María* y el pan salado de *Amalia*, después de; separar del lote de buenas intenciones y fracasos a los nombres de Cambaceres y Martel, acabará concediendo: ‘El resto, si queréis, quemadlo; pero si al echar el montón al fuego encontráis *Los amores de Giacumina*, os pido que me lo remitáis’” (Prieto, Adolfo. Op. cit, p. 58).

¹⁸ Quesada, Ernesto. “El ‘criollismo’ en la literatura argentina”, Op. cit., p. 152.

¹⁹ Citado en: Ara, Guillermo. Op. cit., p. 104.

²⁰ Basta recordar la dependencia demostrada por Eduardo Gutiérrez ante la autoridad de Cané, su deseo de separar su imagen de escritor de la imagen degradada que para la alta cultura tenían sus productos folletinescos y el público al que estaban dirigidos. Así lo relata Miguel Cané: “... maté el tiempo escribiendo y publicándolos o tres librillos. Naturalmente, así que iban apareciendo los enviaba, con cariñosa dedicatoria a Eduardo Gutiérrez. En cambio, a pesar de que los diarios me habían informado de la aparición de ‘Juan Moreira’ y algunos otros congéneres, debido a la pluma de Eduardo, nunca llegó a mis manos ninguno de ellos. En mi primer viaje a la tierra, allá por 1883, la primera vez que me encontré con Gutiérrez, le reproché amistosamente su falta de reciprocidad, y le anuncié que pensaba comprar sus libros para leerlos en el viaje de regreso. Fue entonces cuando, un poco ruborizado y tomándome la mano,

elemento más exhibido que ocultado, transformándose en un argumento que empezará a funcionar como justificación del éxito.

II. La lógica de la integración

Caras y Caretas pertenece al “sistema misceláneo de magazine” consumido ávidamente por el neopúblico que recién entra a la lectura.²¹ Allí publicarán Leopoldo Lugones, Roberto Payró, Martiniano Leguizamón, Enrique García Velloso, Arturo Costa Álvarez, Rubén Darío, Ricardo Palma y Juan Pablo Echagüe desde el comienzo. A partir de 1906 lo hará también Horacio Quiroga.

Al cumplir un año (1899) la revista dirigida por Álvarez explicita su adecuación a los gustos del público, tanto en el tono como en los materiales seleccionados, así como su excelente relación con el sistema de publicidad que, por el éxito de las ventas, se había incrementado. El semanario muestra la productividad económica de lo que en otro plano era “continuidad sensible”:

resultó afortunada empresa por una benigna acción coaligada de esfuerzos de adentro y simpatías de afuera, de buena voluntad por nuestra parte y aprobaciones confortantes en el público que nos veía luchar por el éxito.²²

En principio puede afirmarse que desde su aparición en 1898 el semanario propone a partir de su condición de prensa de fin de semana destinada a la mayor cantidad posible de consumidores —una integración de diversas lógicas que hasta aquí se han presentado, en la disputa señalada en el apartado I (“Episodios de una disputa”), como incompatibles. Como se ha mostrado en las citas, los términos del debate constituían adversarios antagónicos, que en los artículos y notas editoriales del semanario desaparecen. En su lugar, todos los sectores son invitados a participar del espíritu de “superfamilia”²³ de la prensa de fin de semana. El número almanaque de diciembre de 1898 festeja los primeros tres meses de la publicación que se presenta como defensora de un equilibrio de intereses:

su transición de una niñez robusta a una virilidad sana y completa, ya dotado el reciente organismo de todos los elementos que necesita para nutrirse y subsistir, exceptuando los dientes, que no le hacen falta porque no se propone morder a nadie.

La negación de los antagonismos o lógica de la integración practicada por *Caras y Caretas* opera en más de un sentido como tendencia a diluir las contradicciones a todo nivel:²⁴

me dijo textualmente: ‘No le he mandado eso libros porque no son para V., ni para gente como V. Le ruego que no los lea, porque si lo hace, me va a tratar muy mal. Yo le prometo a V. que así que esos abortos me aseguren dos o tres meses de pan, me pondré a la obra y escribiré algo que pueda presentar con la frente levantada a todos los hombres de pensamiento y de gusto’ “. (En: *En torno al criollismo. Textos y polémicas*. Op. Cit., pp. 236-7).

²¹ Beatriz Sarlo. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos Editora, 1985, p. 19-23.

²² *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 7/10/1899.

²³ Jürgen Habermas. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona, Gustavo Gili, p. 191.

²⁴ Uno de los aspectos que ilustran la lógica de la integración y negación de los conflictos merece ser estudiada aparte por su complejidad. Se trata de los escritores anarquistas que participaron en *Caras y Caretas*, el tipo de textos que publicaron, la relación entre éstos y sus actividades en el movimiento social políticamente más importante de la época, la historia de su participación en la revista antes y después de la Ley de Residencia. En algunos casos se trató de simpatizantes, en otros, de militantes activos o dirigentes del movimiento político: tal es el caso de Félix Basterra, director de *La Protesta Humana* en el momento en que escribe para *Caras y Caretas* artículos como “Buenos Aires comiendo” (12/5/1900), “Días de otoño” (11/5/1901), “Del café concert” (10/8/1901). En el mismo número en que aparece el segundo texto citado, se publica una extensa nota con fotos acerca de la manifestación anarquista del 1º

patriotismo y cosmopolitismo, gusto popular y fragmentos de cultura refinada, entretenimiento y voluntad edificante. La ‘cultura’ de los medios de comunicación de masas es una cultura de integración: integra información y raciocinio, formas periodísticas con formas literarias cuya selección está regida por el entretenimiento y *human interest*.²⁵ En tal sentido, el semanario propone la yuxtaposición de periodismo, crónica social y literatura: el poema “Otoño” de Rubén Darío tanto como la foto con nota al pie de “Felipe Pacheco (El Tigre del Quequén)” modelo de las correrías relatadas por Eduardo Gutiérrez, o la crónica que celebra el cumpleaños del “poeta patricio” Carlos Guido Spano.²⁶

En ocasiones la “superfamilia” muestra una seudointimidad desplegada al público, como ocurre al publicar fragmentos de “la bellísima carta literaria que el doctor Joaquín V. González” —uno de los conspicuos y lejanos integrantes de la familia— “dirigió a uno de nuestros redactores”²⁷ para elogiar la publicación. Es evidente que el prestigio del Dr. González se transmite desde el aura emanada de su firma al nombre de la revista que —aunque en términos generales carezca de pretensiones de alta cultura— recibe de todas formas algunos de sus beneficios al dar espacio a algún breve fragmento de la misma.

Con este número Almanaque (...) nos propusimos especialmente demostrar la suma considerable de elementos literarios y artísticos que hemos logrado agrupar en este breve tiempo al rededor de *Caras y Caretas* (...) obra que no tenemos reparos en calificar digna de la alta cultura de Buenos Aires —ya que a decir verdad es más obra suya que nuestra, pues de su seno auspicioso y protector sacamos para realizarla, los elementos de letras y artes, gráficas, las ideas estéticas....²⁸

Por otra parte, las capas consumidoras en las que comienzan a penetrar las nuevas formas de la cultura de masas no pertenecen ni al sector social más instruido ni a su polo contrario, sino a grupos sociales en ascenso cuyo status requiere legitimación cultural.²⁹ En este sentido, el capital simbólico implicado en las firmas o en las manifestaciones “artísticas” se traslada al mismo tiempo al público, que sin necesidad de contar con una formación intelectual previa de gran exigencia, puede tomar contacto con fragmentos de cultura literaria. Como señala Bourdieu, “el culto al arte tiende cada vez más a formar parte de los componentes necesarios del arte de vivir burgués, ya que el ‘desinterés’ de la consumición ‘pura’ resulta imprescindible, debido al ‘suplemento de alma’ que aporta, para marcar las distancias respecto a las necesidades primarias de la ‘naturaleza’ y a quienes están sometidos a ellas”.³⁰ En esta afirmación se encuentra todo un principio para estudiar el papel de la literatura en las publicaciones periódicas destinadas al gran público. El semanario hace circular y produce legitimación: acrecienta su capital simbólico al publicar a los escritores, y otorga a los lectores de grupos sociales en ascenso un modo de adquirir un mínimo de crédito simbólico y, consecuentemente, de respetabilidad social.

La estrategia integradora absorbe elementos de lógicas descritas como opuestas por Bourdieu.³¹ La lógica del capital económico, que rige el subcampo de la gran producción, establece relaciones que garantizan una correspondencia entre inversión y beneficio. La lógica del capital simbólico, en cambio, consiste en la acumulación del mismo en tanto que capital

de mayo. En ella se nombra a Bastera como orador del acto. Para acentuar las contradicciones y mostrar hasta qué punto *Caras y Caretas* fue capaz de diluir algunos conflictos, es pertinente recordar que en septiembre del año anterior la revista había comenzado la serie de notas de homenaje y condolencia por el atentado anarquista en que se dio muerte al Rey de Italia Humberto I.

²⁵ Jürgen Habermas. Op. Cit, p. 203.

²⁶ *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1/12/1898, 7/1/1899, 1/12/1898 respectivamente.

²⁷ *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 19/11/1898.

²⁸ *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1/12/1898.

²⁹ Jürgen Habermas. Op. cit. p. 201.

³⁰ Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Op. cit. p. 375.

³¹ Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Op. cit. p.214.

económico negado. *Caras y Caretas* se rige básicamente por la primera: en sus editoriales se define como una “empresa” y exhibe de manera explícita su relación con la demanda preexistente:

Caras y Caretas es un producto genuino de Buenos Aires, con lo cual queda dicho que su triunfo no nos pertenece, sino en cuanto a haber acertado con el tipo del periódico haciéndolo precisamente como debía ser para agradar al mayor número, poniendo el oído a las claras indicaciones del gusto público y dejándonos llevar por él, sin empeñarnos en dirigirlo ni en imponerle nuestro paladar, ya que venimos a agradar y a divertir, y no a que nos agraden y diviertan.³²

Sin embargo, las relaciones entre capital económico y capital simbólico se presentan imbricadas en la siguiente imagen:

...hemos venido mejorando mes a mes en las condiciones materiales de la revista —ora cambiando el papel, ora agregando a la impresión nuevos colores que representan nuevos gastos, o ya adquiriendo colaboraciones de plumas y lápices acreditados, para dar a las páginas de *Caras y Caretas* constante variedad y mayores brillos.³³

Tales relaciones son explicitadas por el semanario en 1898, con una lógica integradora y argumentos que contienen en germen los debates sobre los derechos intelectuales que se desarrollarán desde los primeros intentos liderados por Roberto Payró en la columna de *La Nación* (1906), y que se concretan al fundar la primera Sociedad de Escritores en 1907. Evidentemente Payró y *Caras y Caretas* no expresarán los mismos intereses, ya que la revista representa uno de los mediadores contra los que el discurso corporativo de los escritores profesionalistas apunta en sus reivindicaciones. Lo que puede señalarse, sin embargo, es que el argumento coincide, aunque en la editorial del semanario se busque más bien sustentar una autoimagen de intermediario que beneficia, entre otros sectores sociales, al de los escritores. Vuelve a exponer en este plano lo que se intenta mostrar como política predominante del semanario, equilibrio de intereses y beneficios mutuos:

... el buen resultado económico de la revista (derivado de su copiosa venta y de la considerable cantidad de avisos que el comercio trae a sus páginas, atraída por él aliciente de su notoria circulación) nos permite solicitar y retribuir discretamente el trabajo literario y artístico más selecto, buscándolo donde se halla, con lo cual se estimula y ennoblece la producción intelectual del país, que es todavía la que menos mercado y alicientes materiales tiene entre nosotros, constreñida por lo general a malbaratarse deplorablemente, cuando no a darse gratis para lograr publicidad.³⁴

De este modo la empresa realiza un balance de su capital —económico y simbólico— y de los modos en que el mismo circula entre el conjunto de los agentes implicados en el campo de producción. Nueve meses más tarde la nota editorial señala:

Nos lisonjamos de poder exhibir ya un estado mayor de escritores y artistas que poco tiene que envidiar a las publicaciones de esa índole que se editan en las más cultas capitales del mundo (...), por aquí han pasado y pasan (...) el espíritu cosmogónico de Lugones (...), el vigoroso novelista Grandmontagne, Christian

³² *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1/12/1898.

³³ *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1/12/1898.

³⁴ *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1/12/1898.

Roeber, el poeta aristócrata que hace impecables versos de sangre azul; Leguizamón, el creador de Calandria (...), Payró, el cáustico y espiritual cronista de Pago Chico...³⁵

La “continuidad” imaginaria que señalamos al comienzo de este artículo —entre productores y consumidores— tiene su correlato en el balance editorial de las ventas y en la retribución económica a los productores. Esa “continuidad” puede explicarse como resultante de la estrategia de mercado —que consiste en el ajuste a la demanda identificable y que define una de las características de la producción heterónoma según Bourdieu³⁶— tanto como por el recurso de hacer aparecer como ya existente el acuerdo que se propone producir.³⁷ Esta continuidad integradora permite a la revista, que pertenece al subcampo de la gran producción y pone en práctica los criterios correspondientes (la preeminencia del gusto del público, el entretenimiento por sobre la tendencia estetizante), poner en juego en ocasiones ciertos elementos y criterios de valoración del *subcampo de la producción restringida* (el arte como algo inefable y como empeño desinteresado en la perfección del hombre, la jerarquización de los géneros). En una nota especial de tono jocosos sobre los colaboradores de la revista se dice de uno de ellos:

El formidable Lugones lo llamó Darío. (...) Los amantes de las leyendas apocalípticas lean sus Montañas del oro (...) Su punto de mira es muy elevado; el panorama se extiende en demasía para ojos poco ejercitados; por eso muchos se marean cuando ascienden con él en la barquilla de su globo. No es poeta para multitudes ni escritor para el vulgo, porque ama el lenguaje esotérico, y su ideal se oculta, bajo poder de encantamiento, al pie de un dolmen, entre ruinas mitológicas. Entre literatos se le discute, y esto es bueno para él. Entre conservadores se le anatematiza, y esto es mejor.³⁸

El tono burlón del retrato de Lugones, al subrayar sus características “cosmogónicas”, “formidables”, “apocalípticas”, indica que las mismas no son tomadas con la solemnidad que se podría esperar en otro tipo de publicación, pero no implica que las mismas sean impugnadas. Según afirma décadas más tarde Horacio Quiroga, la escritura más cotizada en publicaciones periódicas en estos años —en el marco del escaso valor económico de la misma— era la de Rubén Darío, Roberto Payró y Leopoldo Lugones.³⁹

Caras y Caretas fue uno de los primeros medios que pagó en forma regular las colaboraciones literarias. Correlativamente, las leyes del mercado pasan a ser al mismo tiempo con figurativas de la obra. En ese sentido, sería necesario estudiar de qué manera el “espíritu cosmogónico” y el “lenguaje esotérico” del Lugones de *Las montañas del oro* se adaptaba al espacio gráfico reducido y al público amplio del semanario. Horacio Quiroga aporta un testimonio significativo de tales limitaciones y sus efectos:

Luis Pardo, entonces el jefe de redacción de *Caras y Caretas*, fue quien exigió el cuento breve hasta un grado inaudito de severidad.

El cuento no debía pasar entonces de una página, incluyendo la ilustración correspondiente. Todo lo que quedaba al cuentista para caracterizar a sus personajes, colocarlos en ambiente, arrancar al lector de su desgano habitual, interesarlo, impresionarlo y sacudirlo, era una sola y estrecha página. Mejor aun:

³⁵ *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 7/1/1899.

³⁶ Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Op. cit., p. 215.

³⁷ Adorno, Theodor, “Servicio al cliente”, en: *Minima Moralia*. Caracas, Monte Ávila, 1975.

³⁸ *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 7/1/1899.

³⁹ Quiroga, Horacio. “La profesión literaria”. Buenos Aires, *El Hogar*, 6/1/1928. En: *Los ‘trucs’ del perfecto cuentista y otros escritos*, Buenos Aires, Alianza, 1993.

1256 palabras.⁴⁰

Los elementos anteriores, en el marco definido por la controversia cultural reconstruida en parte al comienzo de este artículo, permiten señalar un proceso de integración en el que agentes y modos de producción antagónicos se ordenan en un sistema de interdependencia mutua: al presentarse el medio como empresa, las condiciones de producción económicas pasan a ser dominantes y absorben las diferencias que podían enfrentarse en una disputa, aspectos contradictorios van ensamblándose en la negociación entre poder simbólico y poder mercantil. La estructura dual delineada al comienzo se transforma en un espacio de circulación cultural en el que la estrategia en función del beneficio comercial coexiste con la jerarquía de sentido inverso ligada al prestigio. El predominio de la lógica heterónoma de la “empresa” otorga prioridad a la difusión y al éxito inmediato, sin dejar por ello de apelar, cuando hace falta, a la “belleza intrínseca literaria”⁴¹ defendida por Ernesto Quesada y a “versos de sangre azul”⁴² por el crédito simbólico que poseen y confieren.

⁴⁰ Quiroga, Horacio. “La crisis del cuento nacional”. Buenos Aires, *La Nación*, 11/3/1928. En: *Los ‘trucs’ del perfecto cuentista y otros escritos*. Op. cit.

⁴¹ Quesada, Ernesto. Op. cit. p. 142.

⁴² *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 7/1/1899.