

Rasgos materiales y mundo de la producción en el semanario *Caras y Caretas*

◆ *Geraldine Rogers*

Introducción

Desde su fundación en 1898, *Caras y Caretas* fue en una de las publicaciones periódicas de gran éxito. Su carácter misceláneo y su bajo precio de venta hicieron que tuviera un amplio público y que aumentara progresivamente la cantidad de páginas y ejemplares. En el transcurso de los primeros años¹ puso en práctica formas de producción, circulación y consumo compartidas con otras publicaciones de la incipiente industria cultural, diferenciándose claramente del circuito de la alta cultura letrada.

Dos datos son ineludibles para contextualizar el surgimiento de *Caras y Caretas*. Por un lado, la concepción de la revista como empresa, lo que determinó estrategias para ampliar el mercado de lectores, la incorporación de modernas tecnologías para la producción material de lo escrito, la organización de la venta y el pago a los productores. Por otro lado, el surgimiento de nuevas categorías de lectores y escritores, ya que diversos cambios producidos en la Argentina de las últimas décadas del siglo XIX hicieron posible el acceso a la lectura y escritura de una mayor cantidad de personas con respecto a las décadas anteriores.

1 Concentramos nuestra atención en la primera etapa de *Caras y Caretas* (1898–1904) dado que se trata del período formativo de la revista, cuya publicación llega hasta 1939.

◆ Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

La modificación del perfil social y cultural de los sujetos (productores y lectores) involucrados en estas prácticas implicó una transformación temática, formal y material de los textos.

Un rasgo verdaderamente notable de *Caras y Caretas* es la frecuencia con que el proceso material de producción, circulación y consumo aparece representado en sus páginas. Allí se habla de manera constante de temas como la remuneración de los escritores, el precio de la revista, la calidad del papel, la velocidad de impresión, la circulación de ejemplares en el interior del país, los sujetos, modos y lugares de lectura, entre otras referencias al mundo de los productores, del objeto escrito mismo, o de su recepción por parte de los lectores. Por otra parte, ciertos rasgos materiales de la revista (el componente azaroso, la inestabilidad y proliferación de los nombres de autor, los apellidos desconocidos, las frecuentes erratas) resultan significativos, ya que muestran la emergencia de un cambio cultural que puede leerse no sólo a nivel del contenido de las notas publicadas sino también a nivel de la materialidad del semanario.

Dada la importancia de este conjunto de elementos, nuestro trabajo aborda la revista en tanto objeto escrito, partiendo de los siguientes supuestos metodológicos sugeridos por los trabajos de Roger Chartier, Guglielmo Cavallo y Armando Petrucci:²

1. que las formas dadas a la presentación del semanario –su “puesta en texto”– son huellas del modo de producción y de los propios productores;
2. que los rasgos materiales de la revista como objeto escrito (la diagramación de un número, las elecciones tipográficas, la presencia de fotos e ilustraciones, por nombrar sólo algunas) sirvieron de soporte y orientaron la construcción del sentido en el momento de la lectura, ya que es a través de estas formas particulares que los lectores de la revista recibieron los textos y se apropiaron de ellos;
3. que la observación de los rasgos materiales, en calidad de “huellas”, permite reconstruir aspectos significativos de las formas de producción y consumo, de los productores, y de la imagen que éstos tenían de las competencias de sus lectores.

En octubre de 1899, la revista publicó un suplemento especial para presentar a sus productores. Ciertos aspectos materiales de este suplemento señalan rasgos de toda la revista y permiten enunciar la serie de hipótesis que consideraremos en las páginas siguientes.

2 Véase bibliografía al final.

Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades

Mediante el subtítulo –“*Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades*”– la revista anunciaba su interés en convocar a un amplio público con la variedad de su oferta. Al mismo tiempo, se inscribía en la tradición de las publicaciones periódicas extranjeras y nacionales que enumeraban en la portada una serie de categorías identificadoras de los temas tratados y de su orientación: *Mirror of Amusement, Literature and Instruction* (Inglaterra), *Madrid cómico. Periódico semanal, festivo e ilustrado* (España), *Bicho colorado. Periódico satírico, político literario* (Argentina).

El carácter *festivo* distanciaba a *Caras y Caretas* del periodismo político argentino del siglo XIX. El magazine moderno atenuó la sátira, mostrando la índole inofensiva de su humor y comparándose con un niño al que los dientes “*no le hacen falta porque no se propone morder a nadie*”.³ Por su parte, los términos *literario* y *artístico* remiten a un universo no muy diferenciado de objetos y prácticas. Hacia 1900 lo *literario* todavía aludía a un amplio conjunto de manifestaciones escritas, culturalmente jerarquizadas por la categoría social de los sujetos o instituciones que las producían. *Caras y Caretas* se definía como semanario *literario* en tanto se presentaba como “publicación culta”, que contribuía a “las necesidades de la cultura intelectual” de Buenos Aires.⁴ Aunque en este plano no solía ostentar grandes pretensiones, la alusión al ámbito del “arte” y la “literatura” en la portada prometía el acercamiento a un mundo de actividades culturalmente jerarquizadas. Este contacto suponía un aumento de los signos de capital simbólico de la revista y también de sus lectores, miembros de grupos sociales en ascenso cuyo *status* requería de legitimación cultural, como puede verse en una propaganda de 1902. La foto muestra a una mujer frente a un instrumento musical –una cítara– y el texto que acompaña la ilustración usa letras mayúsculas para subrayar la facilidad del acercamiento que ofrecía:

“EL INSTRUMENTO DE MODA

Cualquier persona SIN TENER CONOCIMIENTOS DE MÚSICA puede ejecutar las numerosas piezas que acompañan a la cítara y otras muchas que a menudo publicamos, con la mayor facilidad y sin estudio alguno. Completa con 50 piezas, llave, apretador, tres anillitos y su instrucción, todo en una caja \$ 15”.

3 *Caras y Caretas*, número almanaque, Buenos Aires, diciembre de 1898.

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

De modo similar a lo que sucede en este anuncio publicitario, *Caras y Caretas* prometía que sin necesidad de contar con una formación intelectual previa de gran exigencia, y sin abandonar la tendencia festiva o ligera, el público podía tomar contacto con fragmentos de cultura “artística” y “literaria”, plus simbólico legitimador de la calidad de la revista y de la posición social de los lectores.

El último término del subtítulo *—de actualidades—* señala un conjunto de valores a los que la publicación adhería: actualidad, novedad, modernidad. En el aspecto temático, *Caras y Caretas* ofrecía a sus lectores la posibilidad de estar al día, acceder a la actualidad argentina y extranjera, a los últimos descubrimientos científicos y a novedades en todos los ámbitos. A su vez, la revista no cesaba de señalar su “espíritu de progreso” en cuanto a los aspectos técnicos de la edición, comentando con gran énfasis el logro de nuevos recursos cada vez que se producían, así como los esfuerzos para mejorar las posibilidades materiales y acelerar la producción.

Aunque *Caras y Caretas* anunciaba novedades artísticas y literarias, su tendencia fue estéticamente conservadora: por estar destinada al gran público, rechazaba el riesgo de la novedad estética. Sin embargo el semanario representó un momento muy importante en la modernización de la cultura, en la medida en que formó parte del proceso de profesionalización de los escritores, y apoyó tendencias progresistas en temas centrales del debate cultural contemporáneo sobre los usos del lenguaje, la censura en el teatro, la ley de divorcio y la cuestión pedagógica. Algunas de estas posiciones permiten ver la avidez de la revista por dirigirse sin restricciones a un público amplio, aunque también emergen allí los rasgos de una cultura que se modernizaba en la medida en que adoptaba un sesgo moderadamente anticlerical, algo más democrático y fuertemente mercantil.

Revista familiar y miscelánea

Caras y Caretas puede considerarse un magazine familiar por varias razones.⁵ La familia es la institución que preside el imaginario y gran parte de las representaciones de la revista. Escritores y políticos, artistas y delincuentes, científicos y hombres de negocios aparecen fotografiados allí junto a sus padres y abuelos, hijos y nietos, hermanos y esposas. En gran medida el hogar familiar

⁵ La revista semanal suele presuponer a la familia como contexto de lectura. Cfr. Hoggart, Richard. *The uses of literacy*. Middlesex (England), Penguin Books, 1957. Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. México, G. Gili, 1994.

era el ámbito de lectura supuesto por quienes escribían, como se ve en la página especial titulada “Para la familia”, y en distintas secciones que apuntaban a interesar a cada uno de sus integrantes. Además de esto, la revista asumió un criterio de selección del material de lectura vigente entonces en el ámbito familiar, y según el cual debía sustraerse a mujeres y niños de las lecturas peligrosas, protegiendo de este modo la moralidad y las buenas costumbres de sus miembros más vulnerables. Por eso publicaba “todo lo que pueda satisfacer la curiosidad del lector, dentro de los *límites* en que debe encerrarse una publicación culta para que *pueda caer en todas las manos*”.⁶

Caras y Caretas es también una revista miscelánea: hacía coincidir en sus páginas formas, tendencias y materiales diversos para interesar al público más amplio posible, con un criterio de empresa comercial que ofrecía algo a todos los grupos posibles de consumidores. Además, la mezcla miscelánea era uno de los rasgos de la cultura popular urbana de aquellos años. Arturo Eusevi –dibujante de *Caras y Caretas*– recuerda una librería porteña de 1900 y en su descripción enumera una gran variedad de materiales y formas destinadas al consumo popular:

“En el local alternaban, en brillantes cromolitografías, la guerra de los bóers, Trípoli, la Cirenaica, Sicilia, Calabria, todo el repertorio, en fin, en cuanto a guerras y bandidajes’, ediciones populares de Ponson du Terrail, *Las mil y una noches*, Carlota Braemé, folletines gauchescos, junto a las más variadas manifestaciones de cultura oral y gráfica”.⁷

En el aspecto externo de la revista como producto, en su estructura material, puede reconstruirse indirectamente parte de la relación entre textos y lectores. La organización en secciones permitía una lectura salteada y en cualquier orden, por parte de un público heterogéneo que optaba de acuerdo a sus intereses: relatos infantiles, carreras de caballos, páginas artísticas, juegos de entretenimiento e ingenio, notas sobre política nacional, crónicas sociales, textos de debate cultural y político. Estos materiales exigían la puesta en juego de códigos interpretativos y competencias de muy diversa complejidad. La disposición gráfica (organización en secciones, presentación mediante títulos generales, tipo de

⁶ *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 20/9/1900.

⁷ “Gustaba el editor de la compañía de payadores que hacían en el local su contrapunteada tertulia, entre los cartelones barnizados”. Se trata de la librería del italiano Natalio Tommasi según el relato de Eusevi, citado por: Buonocore, Domingo, (1974) *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*, Buenos Aires, Bowker Editores, p. 92.

letra) facilitaba la rápida categorización y selección de la parte que se deseaba leer. El tipo de ilustración de los textos también era orientativa: las fotos acompañaban las notas de actualidad, el dibujo representaba el tema y el tono del material (estilizado para la ficción o la poesía, en colores para la página artística, caricaturesco junto al verso satírico). A veces el tipo de papel era también un indicador, como la hoja gruesa y acerada que se solía usarse para las ilustraciones artísticas o las poesías, ofreciendo un indicio material del capital simbólico allí concentrado.

Rasgos materiales

El componente azaroso

En 1899, al cumplir un año, la revista publicó un suplemento especial consistente en dos álbumes acompañados de textos, con el objeto de presentar a sus productores.⁸ El primer álbum (titulado “Caras”) está ilustrado con fotografías de un grupo muy amplio de personas (68 retratos individuales y dos grupales) que incluye a escritores, dibujantes, fotógrafos, grabadores, impresores, litógrafos, vendedores, autoridades y empleados administrativos. El segundo álbum (titulado “Caretas”) presenta mediante caricaturas individuales a 13 redactores y dibujantes. A primera vista, el suplemento parece reponer ante nuestros ojos el modo en que la revista veía a sus productores, según cómo los agrupa y clasifica: en términos generales las fotos corresponden al grupo más amplio de los que han trabajado en muy distintas tareas durante el primer año, mientras que las caricaturas presentan al grupo de escritores y dibujantes responsables o más comprometidos con el proyecto editorial, aunque algunas excepciones matizan ese criterio general. Leopoldo Lugones, por ejemplo, aparece en una foto y también en una caricatura, a pesar de no ser más que un colaborador ocasional. Esto hace pensar que la disposición de los productores en uno u otro álbum podría obedecer a causas más erráticas de lo que en principio cabía esperar, como que los rasgos idiosincráticos de unos predispusieran más que los de otros a la caricatura, o que no se contara a último momento con ciertas fotos en un medio editorial en el que el tiempo de producción era determinante del producto. A diferencia de lo que puede observarse en las galerías de hombres

⁸ *Caras y Caretas*, N° 53, Buenos Aires, 7/ 10/ 1899. Salvo advertencia en contrario, todas las citas incluidas aquí corresponden a este número.

ilustres confeccionadas en el circuito de la alta cultura,⁹ han influido aquí factores circunstanciales y poco o nada sistemáticos. Es necesario considerar el componente azaroso como un rasgo propio de la revista, lo que la liga al conjunto de publicaciones del mercado cultural amplio, y la diferencia, a su vez, del mundo editorial restringido y más cuidado de la alta cultura letrada.

La actitud frente a la errata

La revista presenta en sus páginas una cantidad significativa de errores, tal como sucede en general con las publicaciones periódicas de la incipiente industria cultural. Pero es sobre todo la actitud hacia sus propias incorrecciones y descuidos lo que resulta un rasgo interesante de observar, como puede verse en el modo en que se encadenan los siguientes dos fragmentos de la sección “Caretas”. En la primera página el redactor escribe:

“...hice como los personajes de Ricardo Gutiérrez y de Jorge Ohnet”

Cinco páginas más adelante, el autor de la nota comenta su propio error:

“Destaca, también, entre mis defectos, el de una letra jeroglífica que desespera a los tipógrafos y pone en grave peligro, a veces, mi fama de erudito: bien lo prueba la introducción de este trabajo donde escribí Eduardo al hablar de Gutiérrez y de Ohnet y entendieron Ricardo, siendo causante de un error ya irremediable, pues mientras escribo este final sale de la máquina la introducción”.

Ambos fragmentos registran humorísticamente las dos instancias: el error y la sucesiva “corrección” que lo señala sin anularlo. La revista expone el desliz y lo incorpora como tema, mostrando dos momentos de la escritura en proceso.

El episodio tematiza, además, dos de las condiciones de producción más importantes de la revista: la pluralidad de los sujetos que intervienen en el texto (en este caso, el redactor y los tipógrafos) y la velocidad de la producción. El error es un testimonio de la abundancia de sujetos y funciones en una empresa periodística moderna. El apresuramiento de la impresión, a su vez, se vuelve símbolo de actualidad y uno de los valores máximos buscados por la revista. El cuidado de la edición resulta entonces devaluado con respecto a otros valores

⁹ Un ejemplo paradigmático es el libro de memorias *Recuerdos Literarios* (1891) de Martín García Mérou, que incluye una cuidadosa selección de escritores contemporáneos al autor.

como la actualidad (asociada a la rapidez de producción), la novedad de los procedimientos gráficos y el bajo precio.

Tradición caótica, impresiones baratas

La exhibición desprejuiciada y la tematización de los errores puede considerarse un rasgo nuevo y algo desafiante, en la medida en que ostentaba las nuevas reglas de producción y consumo de un sector clave de la cultura moderna, el periodismo. Junto a esto, hay que tener en cuenta también que el descuido de las ediciones era un rasgo propio de una multitud de textos que circularon ampliamente en la segunda mitad del siglo XIX. Desde 1850 proliferaron en Buenos Aires las ediciones por entregas, de gran éxito entre ávidos y numerosos lectores populares. Novelas y folletines llegaban de Europa impresos en papel barato, ilustrados con llamativas láminas y sin cuidados que controlaran la corrección gráfica, la integridad de los textos o la fidelidad de las traducciones. Abundaban las ediciones fraudulentas, como las de los libros económicos publicados en el extranjero que en un ficticio pie de imprenta insertaban el nombre de un supuesto editor porteño. Muchos textos de producción local eran impresos en grandes tiradas que disminuían su valor de costo, como los folletines policiales y gauchescos de Eduardo Gutiérrez publicados hacia 1880 en ediciones desaliñadas, con caracteres desgastados y llenos de erratas.¹⁰

Entretanto, los representantes de la alta cultura intentaban limitar estos excesos. En 1898, año de inicio de *Caras y Caretas*, el diario *La Nación* publicó un artículo¹¹ cuyo autor se quejaba de la incorrección de estas ediciones baratas:

“Estas ediciones son copiosas, y como se hacen en mal papel, con pésima corrección e impresión, y no pesan sobre ella ni derechos de autor ni gastos de traducción, muchas veces pueden venderse muy baratas; contribuyen también a su difusión el método de venta que no está limitado a las librerías, sino que hacen también los mercachifles que recorren la campaña, verdaderos colporteurs, que llevan un surtido de novelas, Secretarios, Llaves de los sueños”.

La actitud de *Caras y Caretas* frente a la errata y la corrupción de la letra constituye una clara diferencia con respecto al circuito de producción y consu-

10 Buonocore, Domingo. Op. Cit. p. 89.

11 “El libro en la Argentina...”. Citado por Prieto, Adolfo, (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, p. 48.

mo de la alta cultura letrada y vincula al semanario con toda la producción que da nacimiento al mercado cultural amplio.

Mundo de los productores de textos

Orígenes, “carencias” y posiciones

Caras y Caretas, fundada por el escritor José S. Álvarez, el dibujante Manuel Mayol y el periodista Eustaquio Pellicer, fue uno de los primeros medios que pagó regularmente a los productores de textos. Si bien muchos de los materiales –como noticias, actualidades y entretenimientos– se publicaron sin firma de autor, muchos otros –como poesías, crónicas y relatos– aparecieron firmados por una gran variedad de colaboradores, de los que registramos cerca de 80 nombres en los seis primeros años.

Los productores de textos de *Caras y Caretas* eran un grupo heterogéneo, pero aún así compartían ciertos rasgos: se trataba en su mayoría de inmigrantes o hijos de inmigrantes, experimentados en diversos medios periodísticos como redactores de notas políticas, crónicas policiales o relatos. Todos habían desempeñado otras actividades y profesiones, y algunos de ellos aún lo hacían en el momento de publicar en *Caras y Caretas*: había allí empleados estatales (José S. Álvarez, Pablo Lascano), hombres de teatro (Nicolás Granada, Rafael Barreda), militantes políticos (de la Unión Cívica, como Almafuerte y Roberto Payró; anarquistas como Félix Basterra), profesionales (Severiano Lorente, médico), literatos de la bohemia (Charles de Soussens, Antonio Monteavaro), ex soldados (Nicolás Granada), educadores (Pedro B. Palacios, Víctor Arreguine) y hacendados (Martiniانو Leguizamón y Godofredo Daireaux). A diferencia de los intelectuales nucleados en las instituciones de la alta cultura,¹² los productores de *Caras y Caretas* no eran –en general– miembros de las familias de clase alta criolla, integrada por importantes funcionarios del Estado y dueños de establecimientos rurales. Salvo excepciones, pertenecían al grupo social de criollos e inmigrantes que por origen, ingreso e instrucción se hallaba por debajo de aquélla.¹³

12 La comparación de lo observado en *Caras y Caretas* con lo que ocurre en el marco de la alta cultura letrada ayuda a identificar con mayor claridad –a partir de los contrastes– aspectos diferenciales de la publicación que abordamos.

13 Scobie, James, (1977) “Estructura social y aspectos culturales”, *Buenos Aires del centro a los barrios 1870–1910*, Buenos Aires, Ediciones Solar.

El perfil de uno de los productores de *Caras y Caretas*, Diego Fernández Espiro, realizado por Ricardo Rojas constituye un ejemplo del escaso capital cultural atribuido a la gran mayoría de estos escritores:

“Probablemente no había frecuentado ninguna literatura extranjera ni abondado en la propia [...]. A los clásicos castellanos, si los había leído, es seguro que no los había estudiado; y en general sus humanidades eran asaz precarias. Poseía la cultura media de los periodistas de su época, y el resto de su labor literaria era flor espontánea de su talento”.¹⁴

Al morir José S. Álvarez en 1902, *Caras y Caretas* publicó un esbozo semejante de la formación cultural y profesional de su director:

“Había estudiado en el Colegio del Uruguay, pero los azares de una existencia llena de peripecias y accidentes no le permitieron completar su preparación metódica en las aulas. El talento y la experiencia lo suplieron todo”.¹⁵

Además de los rasgos diferenciales vinculados al lugar social y a una presunta escasez de capital cultural, lo que puede observarse es la emergencia de una posición cultural en las publicaciones destinadas al público amplio, distinta a la sostenida por los escritores nucleados en instituciones de la alta cultura. Diferencias de colocación y de estrategia, más que identidades estables ligadas a un origen social, permiten comprender mejor una serie de hechos heterogéneos que se verifican en el campo de los productores: Nicolás Granada, miembro de familia “patricia” y educado junto a los más conspicuos miembros de la alta cultura, a pesar de las determinaciones de clase y formación, era un asiduo colaborador de *Caras y Caretas*; otros escritores –Víctor Arreguine, Roberto Payró, Julio Jaimes, Leopoldo Lugones, José Pardo– publicaron durante 1898 tanto en *Caras y Caretas* como en *El Mercurio de América*, revista modernista dirigida a un público restringido donde se sostenían posiciones diametralmente opuestas con respecto a la cultura. Es necesario entonces tener en cuenta no sólo el origen social de los escritores o las ideologías sostenidas por ellos de manera individual, sino también la existencia de *posiciones* dentro de instituciones específicas, lo que implica la posibilidad de considerar diferencias y heterogeneidades.

14 Rojas, Ricardo, (1948) *Historia de la Literatura Argentina. Los modernos*. Buenos Aires, Losada, p. 350.

15 *Caras y Caretas* N° 256, Buenos Aires, 29/8/1903.

En este sentido, algunas opiniones del director de *Caras y Caretas* sobre los aspectos materiales de la producción escrita muestran rasgos de una configuración cultural que tendía a la vinculación creciente de los escritores con el mercado. Los comentarios de Álvarez interesan menos como expresión de su ideología personal que como rasgos que se concretaron con la fundación de *Caras y Caretas* y orientaron su funcionamiento. Al recordar el intento de publicar un periódico anterior, Álvarez subrayó sus carencias materiales y las exhibió como origen de su escritura, lo que constituye un rasgo diferencial con respecto a otros grupos de escritores contemporáneos, para quienes resultaba inadmisibile el vínculo entre el mundo material y la escritura, ligada únicamente a objetivos espirituales:

“La tal falta de dinero era cuestión que me tenía caviloso a todas horas” [...]. “Fundaríamos un semanario de caricaturas que no se embanderaría en política. Se daría lo que a Sojo y a mí nos faltaba: dinero.”¹⁶

El fragmento no es una excepción. En *Caras y Caretas* se encuentran con frecuencia comentarios sobre los aspectos materiales de la producción: la rebaja del precio, el aumento de páginas, las innovaciones técnicas, la velocidad de la impresión, las dificultades de distribución por el mal funcionamiento del correo o por robo de ejemplares, la lista de corresponsales en las provincias. Al mismo tiempo, la revista dedicó un considerable espacio al tema de la escritura como trabajo remunerado, lo que marca una diferencia evidente con respecto a otros escritores para quienes la escritura era una actividad excedente del tiempo de ocio. La tematización de los aspectos materiales, especialmente el de la retribución económica a los escritores, ocupó un importante lugar en *Caras y Caretas*, como puede apreciarse en el siguiente fragmento:

“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 el 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”.¹⁷

¹⁶ Álvarez, José S., (1920) “Cómo nació *El Quijote*”, en *Salero Criollo*. Buenos Aires, La Cultura Argentina, p.176-180.

¹⁷ *Caras y Caretas*, número almanaque, Buenos Aires, 1/12/1898.

Por otra parte, la posición diferenciadora con respecto a los grupos de escritores de la alta cultura era exhibida por el director de la revista, como cuando exageraba burlescamente su pobreza de capital simbólico representada en el desconocimiento del francés, sinónimo de cultura y lengua preferida de la elite letrada:

“Para aborrrarme la vergüenza de confesar que soy pobre, hoy que hay tanto ex amigo con fortuna, hubiera querido decir esto en francés, pero manejo mal esta lengua. Pido perdón a los que se abochornen por mí”.¹⁸

En 1893, al fundarse una de las instituciones paradigmáticas de la alta cultura, Álvarez la llamó “el Areópago” aludiendo a su carácter elitista:

“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 di Settembro’ [...] La apertura, nos han dicho invariablemente, no es para el público grueso, y como nosotros formamos parte de éste, hemos comprendido la indirecta”.¹⁹

El tono de estos tempranos comentarios de Álvarez se moderará luego en *Caras y Caretas*, semanario más conciliador que polémico. Ese cambio muestra las tensiones propias de una práctica cultural que intentaba discutir las definiciones dominantes de la cultura pero que debió aligerar el tono de enfrentamiento para ser aceptada por un amplio y variado público. Esto no impidió que en las páginas de la revista se plantearan posiciones diferentes a las sostenidas por la elite letrada sobre temas centrales de la cultura de aquellos años, como los que se refieren al papel de la literatura criollista, a la censura en el teatro, a la poesía modernista y al uso de la lengua oral y escrita.

La diferenciación respecto de los escritores de la alta cultura funcionó también como argumento populista y mercantil. La revista postuló una continuidad entre el público y sus escritores, tal como expresaba Álvarez al incluirse en el “público grueso”. La continuidad imaginaria entre productores y consumidores tuvo su correlato en el ajuste a la demanda, en el consecuente éxito de venta y en

18 Álvarez, José S. “Cómo nació *El Quijote*”. Op. Cit., p. 177.

19 Álvarez, José S. “Siluetas metropolitanas”, en *Salero Criollo*. Op. Cit., p. 40.

El Ateneo, fundado en 1893, fue presidido por el “poeta patricio” Carlos Guido Spano. Allí participaron José María Ramos Mejía, Miguel Cané, Lucio V. Mansilla, Calixto Oyuela, Ernesto Quesada, Enrique Larreta, Rafael Obligado, Juan Argerich Joaquín V. González, Lucio V. López, Miguel Cané, Carlos Vega Belgrano, Martín Coronado, Enrique Larreta.

la posibilidad de retribución económica a los productores.²⁰ Mientras que para los miembros de la élite letrada la imagen de continuidad (y por lo tanto de “identidad”) entre el público de las ediciones populares y los escritores resultaba vergonzante, para *Caras y Caretas* se trató de un rasgo más exhibido que ocultado, transformándose en una evidencia que justificó y reprodujo el éxito de venta.

Del escritor selecto al lector escribiente

El álbum fotográfico titulado “Caras”, del suplemento de 1899, incluye dentro del grupo de colaboradores un conjunto de nombres y fotos de *personalidades conocidas y prestigiosas* en el ámbito de la cultura. Sin embargo, el número de sus colaboraciones reales es menor a la esperada: se publican sólo dos textos de Rubén Darío en los primeros seis años, Bartolomé Mitre y Vedia y Julio Piquet no publican ningún texto firmado o con seudónimo identificable, Marco Avellaneda publica un solo texto varios años más tarde. La falta de coincidencia entre quienes colaboraron efectivamente y algunos de los que figuran en las fotos hace pensar que *Caras y Caretas* buscaba sustentarse en nombres prestigiosos, aunque no siempre correspondieran a una participación real o significativa.

El álbum incluye otro conjunto de fotos y nombres *conocidos y con cierto prestigio*, colaboradores frecuentes de *Caras y Caretas*. Son los nuevos escritores profesionales, que publican regularmente en publicaciones periódicas y cobran por su trabajo intelectual. El texto que acompaña las fotos expresa lo siguiente:

*“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 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...”*²¹

Pero el semanario muestra una representación paradójica de los escritores y de la escritura. Con frecuencia usa el argumento emergente —funcional a la

²⁰ 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. Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995, p. 215.

Véase también: Adorno, Theodor, (1975) “Servicio al cliente”, en: *Minima Moralia*. Caracas, Monte Ávila.

²¹ *Caras y Caretas* N° 14, Buenos Aires, 7/1/1899.

profesionalización literaria— que ve a los escritores como productores, y considera a la escritura como un bien que puede adquirirse porque tiene una equivalencia monetaria. Aun así, no descarta el argumento residual sobre el escritor como representante de la “aristocracia del espíritu”, característico del discurso de los intelectuales espiritualistas. Como se ve en el fragmento citado, los numerosos comentarios sobre los aspectos materiales de la producción escrita no le impiden a la revista apelar, cuando lo considera necesario, a la imagen de un “*espíritu cosmogónico*” y a los “*versos de sangre azul*” por el crédito simbólico que poseen y que se traslada a la revista y a sus lectores.

Hay también escritores *escasamente o nada conocidos* (algunos figuran en las fotos: Manuel Bernárdez, Fausta Garbino Guerra). Junto a éstos es necesario reponer el mundo de *los productores anónimos* que no están representados en el álbum, pero que colaboran como redactores de crónicas sociales, páginas de entretenimientos, poemas sueltos, noticias policiales. En efecto, muchos textos se publican sin una firma que identifique la propiedad autoral, extremo contrario a lo que sucede con los trabajos firmados por escritores conocidos (Payró, Lugones, Leguizamón) de cuya pluma emana una diversidad reconocible de rasgos estilísticos propios.²²

Una de las secciones de *Caras y Caretas* revela todo un mundo de productores anónimos. En “Correo sin estampilla” se comentan uno a uno los textos —generalmente poesías— enviados con seudónimo por los lectores a la revista. Aunque no se publican allí los textos ni las notas con que sus autores los presentan, algunos rasgos del intercambio entre la revista y sus consumidores pueden rastrearse parcialmente en los breves comentarios que allí aparecen.

Lectores y letras de molde

La sección a la que aludimos registra la existencia de lectores que se han transformado en escritores circunstanciales e improvisados, al presentar lo que escriben para una eventual publicación en la revista. A cambio de un espacio de efímera publicidad ofrecido a los lectores—escribientes de los trabajos seleccionados, *Caras y Caretas* obtiene un excedente de material gratuito para llenar sus páginas. Como se advierte en el anuncio que sale en cada número junto a los datos sobre el precio y el sistema de suscripción: “No se devuelven los originales, ni se pagan las colaboraciones no solicitadas por la Dirección, aunque se publiquen”.

22 Chartier, Roger, (1994) “Figuras del autor”, en *El orden de los libros*. Barcelona, Gedisa.
Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”, en revista *Conjetural* N° 1, agosto de 1989.

La forma de este intercambio, mucho más asimétrico que el que establece *Caras y Caretas* con los escritores profesionales, permite registrar un deseo creciente en los lectores: transformarse, aunque sea de manera improvisada y efímera, en productores. El carácter gratuito de estas colaboraciones, los comentarios críticos de la redacción y el tono de humor cáustico con que la gran mayoría de los trabajos son rechazados muestran que el envío de textos representaba sobre todo una oportunidad para los lectores: la de ver su nombre y sus escritos en letras de molde.²³

Por un lado, la revista advierte la nueva actitud de un público que busca visibilidad en los nacientes medios de comunicación, como se ve en uno de los chistes gráficos protagonizado por dos personajes que roban para salir en los periódicos.²⁴ Por otro lado, la incipiente profesionalización literaria y el origen social medio de los escritores de revistas alienta en los lectores la posibilidad imaginaria de pasaje de la instancia de lectura a la de producción, con la consecuente oportunidad de adquirir nombre, reconocimiento y fama. Este imaginario de visibilidad y pasaje es registrado de manera paradigmática y metafórica en una nota de 1902. El texto y la foto representan al joven jornalero Bautista Patthanay, lector de *Caras y Caretas* que ha utilizado el recurso de enviar a la revista la foto que allí se publica, “*en la misma actitud que adoptó para matarse*”, suicidándose luego con el único objetivo de “salir” en una de sus páginas:

“Uno que se mata por ‘salir’ en Caras y Caretas

[...] fue el joven Bautista Patthanay, jornalero que trabajaba en el campo Tres Lagunas, partido de Tres Arroyos, [...] francés de nacionalidad y suicida por vocación. Deseaba conquistar la fama y no sabía cómo. En conversaciones que tuvo pocos días antes de emprender el viaje a la otra vida, dijo a sus conocidos que pronto verían su retrato en *Caras y Caretas*. [...] Nosotros, recordando los deseos de Patthanay, no queremos hacer con esta nota la apología del suicidio, sino cumplir la última voluntad del muerto.²⁵

A medida que el público se iba adueñando de las letras de molde (ya que cualquiera podía llegar a ver publicados sus propios textos), la letra manuscrita persistía en las páginas del semanario con funciones muy distintas a las de la

23 En la sección “Correo sin estampilla” se transcribe el texto de un lector-escribiente que al enviar su colaboración expresa: “me gustaría ver mi nombre en letras de molde”. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 25/7/1903.

24 *Caras y Caretas* N° 245, Buenos Aires, 13/6/1903.

25 *Caras y Caretas* N° 213, Buenos Aires, 1/11/1902.

letra impresa: verosimilizar un texto ligado de alguna manera a un autor reconocido o a una personalidad conocida, rodear de aura la firma de un literato. Mientras que la letra impresa comenzaba a extenderse a un sector más amplio de productores, aunque sea de manera muy limitada y en gran parte imaginaria, la letra manuscrita adoptaba funciones más restringidas y selectivas preservando el aura de una subjetividad única, de un nombre que no admite confusión. Tal es el sentido de la presencia, en *Caras y Caretas*, de un fragmento manuscrito de *Martín Fierro* o de una carta de puño y letra de Alejandro Dumas.²⁶

Lecturas y lectores

Aunque no abordamos aquí las lecturas de los lectores de *Caras y Caretas*, haremos una breve referencia al tema como futuro objeto de investigación. En principio, la índole del material que estudiamos constituye en cierto sentido un problema, ya que como ha sido señalado “a la inversa de la de los eruditos y doctos, la lectura ‘popular’ no ha dejado huellas en los propios objetos impresos”²⁷ ni abundan los testimonios sobre sus prácticas. Teniendo en cuenta estas limitaciones, sería necesario en un trabajo futuro abordar las representaciones de la lectura y de los lectores que están presentes –directa o indirectamente– en las páginas de la revista. En las propagandas, en el precio de la publicación, en la cantidad de ejemplares, en las cartas de lectores a las que se hace referencia, entre otros, hay una cantidad de elementos todavía por registrar y analizar, luego de establecer los problemas metodológicos implicados, ya que estos datos por sí solos no resolverán el problema de saber quiénes y de qué modo efectivamente leían la publicación. Para mostrar sólo un ejemplo de esta cautela, debe suponerse la existencia de lecturas no previstas realizadas por lectores que no compraban el semanario ni eran destinatarios directos de su publicidad.²⁸ Todo indica que un futuro trabajo sobre este tema no debería confundir las representaciones de la lectura con su práctica efectiva, además de considerar la existen-

26 En *Caras y Caretas* la letra manuscrita aparece frecuentemente como una manifestación más de la personalidad de los autores, junto a objetos como la casa natal, el escritorio o la pluma con que escribía. *Caras y Caretas* N° 142 y 198, Buenos Aires, 22/6/1901 y 19/7/1902 respectivamente.

27 Chartier, Roger. “Lecturas y lectores ‘populares’ desde el Renacimiento hasta la época ‘clásica’”, en Cavallo, G. y Chartier, R., (1998) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus, p. 432.

28 En uno de los textos de la sección “Para la familia” puede verse un ejemplo de este tipo de lecturas: una mucama “leyendo la novela que dejó la señora”. La primera persona de la ficción corresponde a la empleada doméstica, que luego de realizar sus tareas se dispone a la lectura furtiva: “Este es uno de mis defectos. Es preciso que todos los libros que lee la señora los lea yo también, y como la señora los guarda cuando los termina, no puedo quedarme detrás de ella. [...] Busqué corriendo el libro y miré la señal que la señora había dejado; estaba en la página 277; yo iba leyendo en la página 154.” *Caras y Caretas* N° 246, Buenos Aires, 20/6/1903.

cia de diversas “comunidades de interpretación” y una pluralidad de prácticas de lectura.²⁹

Inestabilidad y proliferación de los nombres

Dentro de la sección de fotografías del suplemento de 1899 se observa una notable inestabilidad en los nombres de los productores, como puede verse en las variantes que aparecen al pie de la foto y en el texto de la misma página. Una serie de factores de la producción (una letra manuscrita poco clara, la multiplicidad de los sujetos que han intervenido, la rapidez del proceso) ha incidido en la confección del álbum y determinará el sentido de la lectura, según se lean las distintas variantes generadas por la errata: Lazcano/Lascano, Ghigliani/Ghiliani, Antonio/Antonino.

Más allá de las diferencias mismas entre las variantes generadas por el error, y del modo en que una u otra pueden modificar el sentido de lo que se lee, la proliferación de erratas en sí misma es un rasgo que condiciona la lectura de los textos ya que produce un intercambio con el lector diferente al de las ediciones cuidadas: supone un rápido proceso de producción y de lectura, generando una relación ligera con la letra escrita, cuya autoridad tradicional aparece constantemente socavada por el error, el azar y el descuido.

A las variaciones causadas por erratas hay que agregar la proliferación voluntaria de los nombres. Aunque son varios los escritores que publicaban en *Caras y Caretas* con seudónimo, el caso del director del semanario es paradigmático, ya que sus apelativos se multiplican de manera notable. Hasta agosto de 1903, fecha de su muerte, el nombre de “José S. Álvarez” apareció en el centro de la portada como “director” de la revista. Algunos biógrafistas afirman que su segundo nombre era “Sixto”, mientras que otros le atribuyen el de “Seferino”, “Zeferino” y “Ciriaco”. En *Caras y Caretas* firmó sus textos como “Fray Mocho” y como “Fabio Carrizo”, mientras que en otras publicaciones periódicas utilizó el nombre “Nemesio Machuca”.³⁰

29 Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger. “Introducción” a *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Op. Cit. 50.

30 No nos interesa aquí determinar cuál era el nombre oficial o “verdadero”, sino subrayar el fenómeno de la proliferación de los nombres. Según Guillermo Ara, se llamaba “José Sixto (o Seferino) Álvarez”, mientras que para Vicente Cutolo “El nombre de Álvarez, sería José Zeferino y no José Sixto, según se ha divulgado. En cambio Miguel D. Etchebarne dice que su nombre real era José Ciriaco Álvarez”.

Ara, Guillermo, (1963) *Fray Mocho*. Buenos Aires, Edic. Culturales Argentinas.

Cutolo, Vicente, (1968) *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750–1930)*, Buenos Aires, Editorial Elche, T I, p. 124.

El fenómeno de la pluralidad de nombres merece atención, tanto como hecho voluntario por el que un sujeto se diversifica en seudónimos o heterónimos, como cuando se debe al error o confusión involuntaria. Hacia 1900 el uso de los seudónimos se ha transformado ya que la proliferación del nombre había perdido la función que tenía en la prensa periódica argentina del siglo XIX, en que el carácter político de los textos aconsejaba muchas veces firmar con nombre sustituto. Por otra parte, en la sociedad patricia tradicional de la Argentina finisecular el apellido representaba al “linaje” familiar, y constituía uno de los criterios principales para reconocer a la llamada “gente decente”. James Scobie señala el peso del nombre y de los antecedentes familiares en este período:

“Era mejor pertenecer a una familia de medios modestos pero de orgulloso abolengo que ser un *don nadie* que había hecho fortuna a través de alguna empresa exitosa”.³¹

En este contexto, la proliferación del nombre –buscada o involuntaria– es un rasgo material que muestra una importante diferencia con respecto al circuito de producción de la elite letrada, donde los apellidos de escritores –Guido Spano, Quesada, Cané, Obligado– remiten siempre a familias de origen “patricio”, cuyas “virtudes” se manifiestan por medio de empresas militares, civiles o literarias a lo largo de las generaciones, corroborando el prestigio familiar.³² El mundo abundante de nombres en *Caras y Caretas* muestra un cambio cultural con respecto al mundo cerrado y exclusivo de los nombres tradicionales, reconocibles por su aparición sucesiva en la historia nacional. En la revista emerge el escritor sin apellido ilustre, el “don nadie” de origen inmigratorio o criollo, cuyo nombre desconocido puede –por ello mismo– ser objeto de error y confusión. El escritor como *self-made man*, que sin capital material o simbólico se construye una carrera y “se hace un nombre” a través del tiempo, es una figura del imaginario democratizador y moderno que está continuamente presente en las notas que publica *Caras y Caretas* sobre escritores y artistas de periódicos argentinos y extranjeros:

31 Scobie, James. Op. cit. p. 269. El subrayado es nuestro.

32 De Vicente Quesada a Ernesto Quesada; de don Tomás Guido (general consejero de San Martín) a Carlos Guido Spano “que glorificó el patronímico en los triunfos de la poesía”; de don Luis Obligado Saavedra y doña María Ortiz Urien al escritor Rafael Obligado, “esos cuatro apellidos indican bien el rancio linaje de su atavismo porteño, que se remonta hasta la burguesía del virreinato”. Según Rojas esta confluencia dio como resultado al poeta que “trajo al arte argentino los ideales del patriciado.” Rojas, Ricardo. *Historia de la Literatura Argentina. Los modernos*. Op. Cit. pp. 265–6 y 299 respectivamente.

Los caricaturistas ingleses

*“La carrera de Tom Browne es una pequeña novela; nació en 1872, se educó en una escuela nacional y trabajó tres años como mensajero; luego fue aprendiz en una litografía, en cuya atmósfera se excitó su talento artístico, asistió a la escuela de arte de Nottingham y comenzó a dibujar por las noches para periódicos satíricos de poca importancia. Terminando su aprendizaje, libró una rancia batalla en Londres para ingresar en el periodismo ilustrado londinense, obteniendo el éxito con el acceso al ‘Graphic’, ‘Punch’, ‘The King’, y otros periódicos de primer orden”.*³³

Álvarez íntimo

*“José S. Álvarez [...] se lo debía todo a su propio esfuerzo. [...] Solo, luchando para vivir y atesorando al mismo tiempo esa experiencia [...] desde el día ya lejano en que semejante al Poquita cosa de Daudet, abandonó la aldea natal en busca de nuevos horizontes, y pisó las calles de Buenos Aires, pobre y desconocido, y donde llegó a ser lo que era, a valer lo que valía”.*³⁴

La autoría múltiple

El texto de la portada explica cómo se originó la sección de caricaturas titulada “Caretas”. Según se dice allí, una serie de entrecruzamientos dio lugar a un producto de autoría múltiple, ya que en el armado del suplemento intervinieron varios sujetos. Todo comenzó con una orden de la dirección al redactor y al dibujante: *“Cuando la dirección decidió dar a luz este número extraordinario, nos encomendó, a Cao y al que suscribe, la sección Caretas, hecha a pluma por ambos”.* Influye también la opinión de uno de los caricaturizados: *“Y me decidió [...] una carta de Pellicer, quien entre otras cosas me decía: – Nada de bombo. Basta, por ejemplo, que en mi caricatura se me vea muy grande la cabeza...”* Al menos dos dibujantes realizaron las caricaturas: Cao y Mayol (algunos dibujos no llevan firma, por lo que es posible que hubiera otros caricaturistas que colaboraran). Finalmente, participó el redactor del texto: Lasso de la Vega.

El suplemento es una muestra del modo en que se produce toda la revista, ya que en ella interviene una gran cantidad de sujetos e instancias de decisión: la

³³ “Los caricaturistas ingleses” (sin firma). Buenos Aires, *Caras y Caretas* N° 178, 1/3/1902.

³⁴ Leguizamón, Martiniano. “Álvarez íntimo”. Buenos Aires, *Caras y Caretas* N° 256, 29/8/1903. Nota publicada a la muerte del director de *Caras y Caretas*.

sección “Caras” da cuenta de los productores de textos e ilustraciones (“colaboradores literarios” y “colaboradores artísticos”), los que realizan el trabajo previo a la redacción (“reporters”), los que toman las decisiones administrativas (“administración”) y los “colaboradores gráficos”. Cada texto publicado es, en cierto sentido, el resultado de una serie de colaboraciones, ya que en él intervienen reporteros y fotógrafos que toman sus registros, redactores que escriben el texto en letra manuscrita, ilustradores que proponen mediante el dibujo una lectura del texto, tipógrafos e impresores que preparan e imprimen la página. De esta manera, cada una de las etapas puede definir formas que condicionan la producción de sentido en el momento de la lectura.

Multitud de productores y velocidad de la producción

En el álbum de fotos de la sección “Caras” hay una página especial dedicada a los “colaboradores gráficos”. La encabeza el sello de la “Compañía Sud Americana de Billetes de Banco”, una de las tres imprentas más importantes establecidas en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Los retratos del director general y del subgerente de la empresa se ubican a cada lado del sello. Debajo hay 10 fotografías con nombre al pie correspondientes a los encargados de cada sección: grabado, fotografía, tipografía, encuadernación, litografía, impresión y fundición. Los doce retratos individuales rodean una foto colectiva donde posa una multitud de trabajadores y a cuyo pie se lee “Persona(l) de la Compañía”, lo que muestra que aún con diferentes niveles de responsabilidad y desiguales oportunidades de incidir en la revista como producto, una gran cantidad de sujetos intervienen en la producción. Puede suponerse que muchos de los obreros gráficos fueran inmigrantes, con recientes y escasos conocimientos del idioma. Hacia 1900 había un elevado porcentaje de extranjeros en todos los gremios, por lo que es muy posible que ésta fuera también la composición de la asociación de obreros gráficos.³⁵ Sabemos que eran extranjeros algunos de los miembros más importantes de la Compañía cuyos datos biográficos han permanecido: el director (R. Laass, alemán), uno de los litógrafos (A. Berger, alemán)

35 Hilda Sabato consigna la existencia de una mayoría de trabajadores argentinos (el 66 %) en el gremio de obreros gráficos hasta 1880, pero hay que suponer un cambio radical de la composición debido a la masiva afluencia migratoria posterior a esa fecha.

Sabató, Hilda, (1998) *La política en las calles. Entre el voto y la movilización, Buenos Aires, 1862-1880*. Buenos Aires, Sudamericana.

y uno de los grabadores (A. Bosco, italiano). Por otra parte, los tipógrafos de Buenos Aires —a diferencia de lo que sucedía en Francia y en Alemania— no siempre eran trabajadores calificados, y los aprendices que accedían al oficio muchas veces no tenían el mínimo conocimiento del idioma, lo que originaba reclamos para que fueran examinados en ortografía y letra manuscrita.³⁶ Todo esto permite imaginar, en el momento de producción material de la revista, la multitud de sujetos que pudieron intervenir —en diferentes condiciones y a veces con escasos conocimientos— en la instancia de hacer corresponder un nombre con un retrato, un apellido con un seudónimo y una u otra letra al formar las palabras de un texto.

La premura impuesta por el ritmo de producción semanal es otro factor que puede explicar las erratas señaladas en páginas anteriores. Al tratar los aspectos gráficos, el texto de la sección “Caras” dice lo siguiente:

“la actualidad ilustrada, que ha sido uno de nuestros cuidados principales, fue también el escollo más difícil de salvar, porque el aumento creciente del tiraje, las numerosas impresiones exigidas por los diversos colores de cada número, y la falta de elementos lito-tipográficos bastantes para afrontar de improviso una empresa de tal vuelo, exigían la entrega de los materiales con una antelación inconveniente, para la actualidad de las notas. Afortunadamente hallamos una inesperada colaboración para salir adelante en la poderosa casa impresora elegida por nosotros desde el primer momento: la Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco hizo un verdadero despliegue de fuerzas y elementos, poniéndose rápidamente en condiciones de grabar, componer e imprimir casi en horas este periódico, que puede así salir con sus actualidades frescas y completas y en un pie de confección material que —a la vista está— puede presentarse sin cortedad como una muestra del verdadero florecimiento alcanzado en Buenos Aires por las artes gráficas”.

Como hemos señalado anteriormente, el tiempo de producción pasa a ser un valor fundamental que pesará más que otros factores que hubieran garantizado la posibilidad de detectar errores en la edición y corregirlos, puesto que la modernización técnica permitía “grabar, componer e imprimir casi en horas” el semanario. Se trata de un rasgo diferencial con respecto a lo producido en el circuito de la alta cultura letrada, cuyos productores no veían en los textos

36 Badoza, Silvia. “Los tipógrafos de Buenos Aires. La sociedad tipográfica bonaerense 1855–1880”, en A.A.V.V. (1990) *Mercado de trabajo y paro forzoso*. La Plata, Serie Estudios e investigaciones N° 3, Universidad Nacional de La Plata, pp. 18–20.

impresos *fugaces materiales de lectura* sino obras que era necesario preservar de la corrupción y del descuido.³⁷

Conclusiones

Se ha intentado hasta acá explorar los alcances metodológicos de la propuesta de Chartier, Cavallo y Petrucci, mostrando que la observación de la revista en tanto objeto escrito, permite identificar algunas huellas del modo de producción y de los propios productores. La observación parcial de ciertos rasgos materiales de un número de la revista permitió establecer aspectos significativos, como la frecuente presencia de errores y la proliferación de nombres, así como también el modo en que la publicación tematizó dos de sus condiciones de producción más importantes: la multiplicidad de los sujetos implicados y la velocidad de la producción. El error involuntario ilustra la complejidad de una empresa periodística compuesta por una abundancia de sujetos y funciones. La velocidad de la producción, a su vez, se vuelve sinónimo de actualidad, uno de los valores máximos buscados por la publicación. A diferencia de lo que ocurría en el circuito de la alta cultura letrada, el cuidado de la edición resultaba de escasa importancia frente a valores como la actualidad de sus materiales, la novedad de los procedimientos gráficos y el bajo precio de venta. Finalmente, un conjunto de rasgos materiales vincula a *Caras y Caretas* con toda la producción anterior y contemporánea de textos que da nacimiento, en la segunda mitad del siglo XIX, al mercado amplio de la cultura impresa.

37 Algunos miembros de la élite letrada eran bibliófilos. Rafael Obligado, Alberto Navarro Viola, Bartolomé Mitre, Calixto Oyuela, Paul Groussac fueron propietarios de bibliotecas privadas y coleccionistas de libros artísticos. Buonocore, Domingo. *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*. Op. Cit. p. 165 y ss.

Bibliografía

Adorno, Theodor, (1975) "Servicio al cliente", en *Minima Moralia*, Caracas, Monte Ávila.

Álvarez, José S., (1920) *Salero Criollo*. Buenos Aires, La Cultura Argentina.

Ara, Guillermo, (1963) *Fray Mocho*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Badoza, Silvia, (1990) "Los tipógrafos de Buenos Aires. La sociedad tipográfica bonaerense 1855–1880", en A.A.V.V. *Mercado de trabajo y paro forzoso*, La Plata, Serie Estudios e investigaciones N° 3, Universidad Nacional de La Plata.

Bourdieu, Pierre, (1988) *La distinción. Criterios y bases sociales del gust*, Madrid, Taurus.

Bourdieu, Pierre, (1995) *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.

Buonocore, Domingo, (1974) *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*, Buenos Aires, Bowker Editores, p. 92.

Caras y Caretas, Buenos Aires, 1898-1904.

Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger, (1998) "Introducción" a *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus.

Cutolo, Vicente, (1968) *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)* Buenos Aires, Editorial Elche.

Chartier, Roger, (1992) "Las prácticas de lo escrito", en Philippe Ariès y Georges Duby (Dir.) *Historia de la vida privada. El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII*. Madrid, Taurus.

Chartier, Roger, (1998) "Lecturas y lectores 'populares' desde el Renacimiento hasta la época 'clásica'", en Cavallo, G. y Chartier, R. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus.

Chartier, Roger, (1994) *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona, Gedisa.

Foucault, Michel, (agosto de 1989) "¿Qué es un autor?". Revista *Conjetural* N° 1, pp. 87–111.

Fraser, Howard M. (1987) *Magazines & Masks : Caras y Caretas as a Reflection of Buenos Aires, 1898-1908*. Tempe, Center for Latin American Studies, Arizona State University.

García Mérou, Martín, (1915) *Recuerdos Literarios*, Buenos Aires, La cultura argentina.

Hoggart, Richard, (1957) *The uses of literacy*, Middlesex (England), Penguin Books.

Habermas, Jürgen, (1994) *Historia y crítica de la opinión pública*, México, G.Gili.

Ludmer, Josefina, (1999) “La frontera del delito”, en *El cuerpo del delito*. Buenos Aires, Perfil.

Lyons, Martín, (1998) “Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros”, en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus.

Petrucci, Armando, (1990) “Introducción”. *Libros, editores y público en la Europa moderna*. Valencia, Ediciones Alfons El Magnànim.

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

Rama, Ángel, (1985) “La canción del oro de la clase emergente”. en *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Fundación Ángel Rama, p. 116 y ss.

Rojas, Ricardo, (1948) *Historia de la Literatura Argentina. Los modernos*, Buenos Aires, Losada.

Sábato, Hilda, (1998) *La política en las calles. Entre el voto y la movilización, Buenos Aires, 1862-1880*. Buenos Aires, Sudamericana.

Scobie, James, (1997) *Buenos Aires del centro a los barrios 1870-1910*, Buenos Aires, Ediciones Solar.