# Caras y Caretas

## Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino

Geraldine Rogers

edulp
Editorial de la Universidad de La Plata

# Caras y Caretas

## Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino

# Caras y Caretas

## Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino

**Geraldine Rogers**

Edulp
Editorial de la Universidad de La Plata

Rogers, Geraldine
Caras y Caretas : cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino. - 1a ed. - La Plata : Univ. Nacional de La Plata, 2008.
365 p. ; 21x16 cm.

ISBN 978-950-34-0503-1

1. Cultura Argentina. 2. Producción Literaria. I. Título
CDD 302.232 2

**CARAS Y CARETAS**
**CULTURA, POLÍTICA Y ESPECTÁCULO EN LOS INICIOS DEL SIGLO XX ARGENTINO**

**Geraldine Rogers**

**Diseño:** Julieta Lloret / Andrea López Osornio
**Colaboración en el cuidado del texto:** M. Virginia Fuente
**Imagen de tapa:** contratapa de CARAS Y CARETAS, 21 de septiembre de 1901.

**Editorial de la Universidad Nacional de La Plata**
Calle 47 Nº 380 - La Plata (1900) - Buenos Aires - Argentina
Tel/Fax: 54-221-4273992

La EDULP integra la Red de Editoriales Universitarias (REUN)

1º edición - 2008
ISBN Nº 978-950-34-0503-1
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
© 2008 - EDULP
Impreso en Argentina

# Índice

Introducción 13

**1. El proyecto y su forma** 27
Fracasos iniciales 27
Anuncio de salida 30
Perfiles 33
La mezcla miscelánea 36
Una revista familiar 39
Democracia de mercado 47
Una guía urbana 49
El humor como regla 50

**2. El campo periodístico** 55
Filiaciones rioplatenses 55
Traspasos modernos 59
El campo periodístico local 63
Los embates de *Don Quijote* 69
Competir con los diarios 94

**3. El mundo de la producción** 103
Un sistema permeable 103
Figuras del imaginario moderno 106
Los productores 111
Una empresa colectiva 118
Rasgos materiales 120

**4. La vida política** 123
De la confrontación al acuerdo 123
La opinión antirroquista 125
Malabares con la censura 130
Roca y sus secuaces 134
La Convención de Notables 138
Ficciones contra la «política criolla» 139
Conflicto obrero y Ley de Residencia 147
Mitre: un padre de familia 153
La vida pública como espectáculo 156

**5. El espectáculo de la ciudad** 159
Una revista de Buenos Aires 159
El Mercado de Abasto 163
Un balcón sobre la ciudad 165
Con buen ojo se hace fortuna 166
Paseando por los márgenes 170
Fronteras de sangre 172
Crónica negra 177
Oficio de *macaneurs* 188
La Quema 193
Potentados harapientos 196
Exotismo y desaparición 201
Monstruos argentinos 205

**6. Una cultura de integración** 209
La afirmación de la diversidad 209
Escenas ficcionales 214
El crisol familiar 220
La identidad de Fray Mocho 224
La cuestión del idioma 227
El lenguaje del periodismo 233
Ficciones polémicas 235

Las formas de la mezcla 240
Ventriloquía y mercado 247

**7. Arte y crítica plebeya** 253
Arte e industria 253
Apropiaciones literarias 261
Jueces profanos 273
Caricatura y crítica de arte 279
Sátiras poéticas 282
Antimodernismo y plumas de oro 288
Salir en *Caras y Caretas* 297
Vapuleo de escribientes 302
Escuela de aficionados 309
Humor y experimento lingüístico 315

**Bibliografía** 325

**Ficha técnica** 359

*Para Nain y Taid*

# Introducción

**1.** Desde fines del siglo XIX tuvo lugar en la Argentina un proceso que culminó políticamente en 1912 con la sanción de la Ley electoral e implicó un cuestionamiento a la hegemonía en diversos campos. La inmigración, el desarrollo urbano, la conformación de una clase intermedia y las campañas de alfabetización incidieron en la formación de una esfera pública ampliada y modificaron los vínculos entre grupos dominantes y subalternos, haciendo emerger rasgos democratizadores en la cultura. Aunque la elite intelectual buscó imponer a toda costa sus concepciones, los nuevos sectores criollo-inmigratorios introdujeron prácticas que no respondían a las reglas establecidas ni gozaban de prestigio simbólico, pero contaban con la adhesión del nuevo público. En ese contexto comenzó a formarse un mercado de bienes culturales. Surgió una audiencia capaz de dar sanción anónima y una incipiente industria cultural donde artistas y artesanos vislumbraron la posibilidad de obtener prestigio y retribución, actuando entre corrientes divergentes: la opción de adherir al proyecto estatal dominante, el desprestigio de los valores materiales en el círculo letrado y la tentación de participar en una instancia que alentaba sus deseos de independencia económica e intelectual.

Lo cierto es que progresivamente estos factores combinados hicieron posible cierto grado de autonomía de los escritores frente al poder político y a los intelectuales tradicionales, vinculándolos cada vez más estrechamente con el mercado.

**2.** Como señaló Hobsbawm, a fines del siglo XIX el arte plebeyo comenzaba a conquistar el mundo, «cada vez era más patente que el siglo XX era el siglo de la gente común, y que estaba dominado por el arte producido por ella y para ella».[1] En los siguientes cien años el cine y el periodismo dejarán su impronta y la cultura de masas afirmará su hegemonía. La emigración masiva hacia las ciudades dio lugar al rápido crecimiento de un mercado de espectáculos y entretenimientos populares que profesionalizó las formas tradicionales. El cambio técnico y económico de los impresos fue de importancia central: la prensa renovó su capacidad de impacto con las fotografías de actualidad y los grandes anuncios.

En la Argentina, la irrupción exitosa de *Caras y Caretas*, prototipo de la cultura emergente, mereció el desdén, la alarma y la fascinación ambigua de quienes no deseaban resignar sus pretensiones tutelares. La elite vio en ella un signo victorioso de decadencia cultural, aunque varios de sus miembros admitían haber gozado alguna vez con sus páginas. En 1903, la revista *Ideas*, una publicación culta dirigida por Manuel Gálvez, condenaba al semanario popular que daba cuenta de «los bailes en los pueblitos y los retratos de malhechores» y sacaba «el jugo a los avisos, convirtiéndose en un emporium de anuncios y recortes».[2] Al año siguiente el científico y funcionario estatal José María Ramos Mejía lamentaba que Watteau y Rembrandt fueran derrotados por *Caras y Caretas,* a la que consideraba una prueba del avance de los simuladores de talento y del «criterio vulgarote de la muchedumbre,

1. Hobsbawm, E., *Historia del siglo XX*, p. 194; «La transformación de las artes», en *La era del imperio*, p. 246.
2. «Revista de Revistas», en *Ideas*, 1 de mayo de 1903, pp. 103-104.

haraposa o bien vestida».[3] Era evidente que lo que para algunos simbolizaba un logro recientemente alcanzado, para otros representaba la pérdida de lo que alguna vez había sido exclusivo.

La democratización de la cultura impuso entonces a la elite la búsqueda de símbolos de estatus social más restringidos. La idea de vacío cultural se convirtió en un tópico que contrastaba notoriamente con la expansión de publicaciones periódicas, folletos y otros impresos populares, en cuyo hostil entorno las revistas de la alta cultura se proponían casi como fortines en un espacio bárbaro:

> La fuerza de la librería extranjera atraía sin posible competencia el interés de los lectores cultos. La producción argentina era pobre. Casi no teníamos novela; el cuento no tentaba a los escritores, sin otras revistas que *Caras y Caretas* y *El Gladiador*, y algo más tarde *P.B.T.*, *Fray Mocho* y alguna otra efímera, que lo acogieran, y breve y mal pagado; crítica y ensayos, eran poco menos que desconocidos, salvo la crónica teatral. Las correspondencias de actualidad, en los suplementos literarios de *La Prensa* y *La Nación*, solían ser un ciento por ciento extranjeras. Los libros impresos en el país eran escasos. Cuando se publicaba alguno de presumible éxito (entiéndase, entre varios centenares de lectores), los libreros Moen embanderaban con él toda su vidriera de la calle Florida. Las rarísimas revistas literarias se defendían penosamente y desaparecían pronto. Las de cierta altura eran fenómenos esporádicos como lo habían sido antes de 1900 la *Revista de América* de Rubén Darío y Jaimes Freyre, *Atlántida* de José Pardo y *El Mercurio de América* de Eugenio Díaz Romero [...]. La aparición de *Nosotros* no se produjo hasta 1907...[4]

---

3. Ramos Mejía, J. M., *Los simuladores del talento en las luchas por la personalidad y la vida*, p. 41. Ese mismo año *Caras y Caretas* no se privará de reprocharle al científico su escritura con «terminachos de laboratorio».
4. Giusti, R., *Visto y vivido*, p. 93.

La descripción, proveniente de un miembro de la clase en ascenso e integrante de la nueva elite, trazaba una higiénica frontera diferenciadora entre dos circuitos de producción y consumo, y relevaba como territorio estéril el muy poblado ámbito de lo popular-masivo.

**3.** *Caras y Caretas* es central para comprender la transformación cultural de aquella etapa. Perteneció al sistema misceláneo de magazine inspirado en publicaciones similares de Europa y Estados Unidos. Como empresa moderna, colaboró en el surgimiento de una capa nueva de productores y favoreció la profesionalización literaria. Demandó a sus colaboradores materiales breves y novedosos, infundiendo en los textos el espíritu de la moderna escritura periodística. A mediados del siglo XIX, Edgar A. Poe afirmaba que en Norteamérica la fuerte presencia del cuento se debía a los semanarios; cincuenta años después un seguidor rioplatense, Horacio Quiroga, asumía ese principio al ajustar su producción a las reglas formales y temáticas aprendidas en *Caras y Caretas*, una revista que comenzaba a impactar en la escritura destinada al nuevo público y que seguirá haciéndolo en ciertas zonas de la literatura posterior, cuyo descubrimiento de la ciudad, su exploración de los márgenes, su reivindicación plebeya del lenguaje popular y su desenfado frente a la solemnidad del arte tienen en ella uno de sus puntos de origen.

Fue también pionera en poner a disposición de los lectores –sin distinción de clase social, jerarquía cultural o identificación política– textos e imágenes del más variado tipo para que todos, sin necesidad de acreditar competencias específicas, los apreciaran como meros consumidores en el mercado cultural. En 1912, a la muerte de un poeta, una revista argentina de la alta cultura señalaba: «¿Quién no lo había leído a Carriego? Nadie, entre nuestros poetas cultos, artistas, le superaba en popularidad. Sus versos sencillos y henchidos de sentimiento habían entrado con *Caras y Caretas* en todos los hogares».[5]

5. «Evaristo Carriego», en *Nosotros*, noviembre de 1912, p. 51.

El comentario muestra la importante función divulgadora del semanario, que hizo accesible, desde el punto de vista material y simbólico, un conjunto de productos culturales para gente que recién se incorporaba a la lectura, tenía un modesto acervo de capital simbólico y un manejo ligero de la tradición literaria. Si, como advertía un contemporáneo, la prensa popular era «el libro del pueblo»,[6] en el filo del siglo *Caras y Caretas* estaba entre sus preferidos: era una suerte de enciclopedia barata, entretenida, fácil de transportar y coleccionable para quienes no solían frecuentar librerías ni bibliotecas.

Iniciada en octubre de 1898, confirmó luego una tendencia frecuente en la historia del periodismo: el carácter pionero de la prensa de bajo precio y amplia audiencia.[7] En una etapa en que los diarios y las revistas predominaban sobre los libros, sobresalió en el conjunto de las publicaciones ilustradas argentinas e introdujo los rasgos del periodismo masivo del siglo que comenzaba: estructura miscelánea, centralidad de la fotografía de actualidad, ficcionalización de las noticias, sustento en los anuncios y pago regular a los productores. En las décadas siguientes se verá a los diarios más populares perfeccionar éstos y otros recursos que ya estaban en la etapa inicial de *Caras y Caretas*, como los suplementos especiales con inéditos picos de tiraje o la inclusión de colaboraciones de los lectores.

**4.** El semanario fue parte de una cultura que precedió y se adelantó, en cierto sentido, a los cambios políticos. Las razones son complejas y se ligan al proceso modernizador que, desde las últimas décadas del siglo, operó transformaciones en todos los campos. Sus páginas participaron del ensanche de la esfera pública, acompañando a una sociedad que ampliaba su base y tendía a interesarse cada vez más por cuestiones públicas, desafiando el monopolio de la opinión detentada hasta

6. Navarro Viola, J., «Los nuevos rumbos del periodismo», en *Anuario de la prensa argentina 1896*, p. 26.
7. Williams, R., «The Growth of the Popular Press», en *The Long Revolution*, p. 192.

entonces por la elite tradicional. Afín a los rumbos de la política emergente, alentó el imaginario participativo incorporando al lector como figura activa y demandante. Los componentes reales de esa construcción se fundaban en la notable movilidad social, en cierta democratización de oportunidades y en la creciente accesibilidad a la cultura. Su factor ilusorio radicaba, en cambio, en ser una compensación al auténtico rol del «público enorme y anónimo»,[8] cuyo único cometido indispensable era el de ser consumidor. La naciente industria cultural coincidía con las modernas manifestaciones de la política en su común interés por «lo popular», que en la Argentina comenzaba a articularse con lo masivo, acoplando la lógica democratizadora con la del mercado, dos instancias dependientes de los grandes públicos. Desde fines del siglo XIX *lo popular* en la cultura urbana no puede pensarse ya al margen del proceso de constitución de *lo masivo*, con el acceso de la multitud a la visibilidad y a la presencia social en tanto *público*.[9]

La revista ocupó, por lo tanto, un ambiguo lugar entre polos alternativos: popular y populista, con aspectos consensuales y ribetes críticos. Por un lado cuestionaba la censura y la pacatería religiosa, los usos cultuales del arte y los hábitos políticos; por otro, eludía el tratamiento comprometido del orden social y económico. Su lógica integradora muestra el trabajo cultural permanente de reconstitución hegemónica, en su asombrosa capacidad de articular interpelaciones de naturaleza diferente y minar el carácter revulsivo de toda confrontación. Lejos de la alta cultura positivista, espiritualista o conservadora que rechazaba a las muchedumbres, el semanario mercantil y democrático atendió a la multitud del nuevo público de todas las clases sociales, prestó oído a los nuevos lenguajes con que formulaba sus demandas y advirtió su tendencia a avanzar sobre los límites impuestos por la elite. Sin embargo, su exploración de promesas y deseos imaginarios prueba el potencial emancipatorio que la cultura de masas clausuraba en el momento mismo de darle representación.

---

8. *Caras y Caretas*, 3 de enero de 1903.
9. Martín Barbero, J., *De los medios a las mediaciones*.

**5.** Habermas observó, en el último cuarto del siglo XIX occidental, el surgimiento y posterior afirmación de una nueva fase de la esfera pública[10] estructurada por los medios de comunicación de masas. En ella, se reducía la separación Estado/sociedad y el público se transformaba en *consumidor de cultura* en un mercado que hacía prevalecer los componentes *consensuales*, presentando como comunidad al conjunto de sus consumidores.[11] Ciertamente, en *Caras y Caretas*, las posiciones críticas, sostenidas por algunos productores antes de su fundación o fuera de sus páginas, tendían a diluirse. Prevalecía, en cambio, una lógica de integración seudofamiliar donde todos eran invitados a participar,[12] generando un conjunto de representaciones compartidas al margen de cualquier interés particular. Reunía elementos que en otros ámbitos eran incompatibles, eludía las posiciones excluyentes y se mostraba como defensora del equilibrio de intereses. En ella agentes y modos de producción antagónicos se ordenaban en un sistema de interdependencia mutua, absorbiendo las diferencias estéticas e ideológicas evidentes en otros contextos. En lo específicamente artístico, por ejemplo, aspectos contradictorios se ensamblaban: aunque la prioridad era lo popular y de éxito inmediato, eso no impedía apelar, de vez en cuando, al crédito simbólico que poseían y conferían los productos «espirituales» de la alta cultura, plus simbólico legitimador del medio periodístico y de la posición social de sus lectores.

**6.** Aunque no hay trabajos dedicados in extenso al semanario, varios investigadores han aportado elementos para iniciar estudios más

---

10. Habermas, J., *Historia y crítica de la opinión pública*. Sin entrar en los complejos problemas teóricos implicados en el concepto de «esfera pública», entre los que se cuenta la aplicación a contextos diferentes de una categoría situada históricamente, hago de él un uso flexible y práctico para considerar las relaciones entre Estado, mercado y cultura en el período abordado.
11. Ideas análogas están presentes en formulaciones teóricas previas, como las de Adorno y Horkheimer, y contemporáneas o posteriores como las de Williams y Bourdieu.
12. Cfr. Hoggart, R., «The process Illustrated: (i) Weekly Family Magazines», en *The uses of literacy*.

detallados. En su canónica *Historia de la Literatura Argentina*, Ricardo Rojas (uno de sus conspicuos colaboradores ocasionales), consideró a *Caras y Caretas* como un salto en la evolución de la historia periodística, cuya edad «de piedra» era superada bruscamente por una publicación que retomaba la tradición de las revistas literarias anteriores popularizando su función. Medio siglo más tarde, Jorge Ruffinelli prologó una primera selección de textos. Desde los años setenta y a lo largo de varios trabajos, Jorge B. Rivera mostró el rol del semanario en la historia de la profesionalización literaria. En la década siguiente, Beatriz Sarlo indicó su papel en la creación de hábitos de lectura y su aporte de nuevos formatos a ciertas zonas de la literatura. Howard Fraser, a pesar de algunos errores gruesos,[13] aportó un recorrido panorámico de la primera década mediante una antología y un índice de los textos firmados, útil para el estudio de una revista cuyas colecciones suelen carecer del sumario correspondiente.[14] A fines de los ochenta Adolfo Prieto advirtió su papel mediador entre elementos cultos y populares. En 1990 Pierre Fraixanet seleccionó las tapas y una serie de caricaturas de los dos primeros años reponiendo la información necesaria para decodificar hoy ilustraciones que, en cambio, no requerían mayor explicación por parte de los lectores contemporáneos; su trabajo, de objetivos modestos, hizo una contribución relevante al poner de manifiesto la afinidad de la revista con la línea editorial de *La Nación*, útil para considerar tanto los pormenores de su oposición al roquismo como los límites de su actitud crítica. A fines de los noventa Josefina Ludmer apuntó cuestiones centrales para comprender la novedad de una pro-

13. Cataloga a Leandro N. Alem como «el más claro líder anarquista en la Argentina», confunde a Bartolomé Mitre con Bartolomé Mitre y Vedia, a quien señala como primer presidente de la República Argentina y vincula a la Revolución del 90 con el anarquismo. Fraser, H., *Magazines & Masks: Caras y Caretas as a reflection of Buenos Aires, 1898-1908*, p. 155 y p. 7 respectivamente.

14. *Caras y Caretas* sacaba a la venta periódicamente un índice trimestral que los coleccionistas más cuidadosos incluían en la encuadernación de los tomos. El carácter de la publicación influyó seguramente en la reducida cantidad de colecciones con relación al número de ejemplares vendidos y, dentro de aquellas, en la escasez de tomos con índice.

puesta inspirada en la cultura periodística norteamericana, modelo cultural emergente de componentes espectaculares, materialistas y pragmáticos; siguiendo la línea de Ángel Rama vio a *Caras y Caretas* como una suerte de versión popular y masiva del modernismo, como instancia fundamental de renovación de los lenguajes y de internacionalización cultural, y advirtió en sus páginas la liberación de la tutela estatal que la literatura conquistaba para sí en el mercado. En un libro sobre las publicaciones ilustradas de entresiglos, Eduardo Romano indicó el carácter global de un fenómeno que llevó a la constitución de un público lector masivo en ambas orillas del Río de la Plata, contexto que puso a *Caras y Caretas* dentro de un amplio marco de producción y lectura junto a otras revistas contemporáneas.

**7.** En las próximas páginas presento los resultados de investigación sobre *Caras y Caretas* en su etapa inicial. El recorte temporal (1898-1904) limitó el material a un corpus abordable que coincide con una fase significativa enmarcada al comienzo por la fundación de la revista y al final por varios acontecimientos que inician un proceso de cambios: la muerte de su director José Sixto Álvarez, el alejamiento de Eustaquio Pellicer y el ascenso del administrador Manuel Méndez Casariego a gerente empresarial. A partir de entonces, el colosal aumento de los avisos, la disminución de las fotos por las modificaciones técnicas introducidas en los diarios, la creciente oferta de material no sometido a la exigencia de actualidad (entre los que se cuenta la publicación de su primer folletín) y la fundación de otras revistas a partir del modelo exitoso de *Caras y Caretas* son algunos de los fenómenos que se conjugan para puntear el cierre de una etapa y el comienzo de otra.

A lo largo de la investigación, considerar los materiales escritos de *Caras y Caretas* sin exclusión de formas genéricas y estatutos textuales permitió ver cómo distintos usos y funciones de los textos se vinculaban de manera permeable con otros, en una publicación que combinaba con escasas restricciones las matrices discursivas del periodismo, la crónica social o la literatura, y cuya lógica integradora barría con cual-

quier delimitación fija. A su vez, el estudio de una revista como ésta requirió abandonar la centralidad de la categoría de autor y privilegiar los componentes supraindividuales de ciertas constelaciones temáticas y argumentales, ideológicas, estilísticas o retóricas. Leer los textos en *Caras y Caretas* supone varias diferencias con respecto a su lectura en compilaciones o antologías posteriores. En primer lugar, repone su soporte material: el tipo de papel, la distribución de la página, las erratas, las ilustraciones o la tipografía conforman una dimensión imprescindible para percibir rasgos de la producción y el consumo efectivos. En segundo lugar, permite notar los vínculos existentes entre textos de distintos autores sobre cuestiones similares, mostrando aspectos comunes en la elaboración de cierto tipo de personajes, repertorios temáticos y argumentos. Además muestra relaciones intertextuales que se pierden en las ediciones en libro, como el enlace de un relato con las notas de actualidad del mismo número, las ilustraciones que lo acompañaban o su inclusión en determinada sección de la revista. Finalmente, ofrece la oportunidad de recuperar materiales excluidos de las compilaciones y advertir lecturas sesgadas de algunos autores. Como se verá, es el caso de una antología del director del semanario, José S. Álvarez, preparada por Manuel Gálvez, quien seleccionó los relatos «criollos», expurgando así su textualidad de elementos cosmopolitas con el fin de producir un autor de literatura «auténticamente argentina». Desde el punto de vista de su calidad los textos publicados en la revista son desiguales. Los hay de redactores poco o nada hábiles, capaces de acumular defectos formales, tramas sin elaboración y personajes escasamente interesantes. Muchos de ellos tienen un alto grado de maniqueísmo y esquematismo ideológico y simplifican los problemas que presentan. Otros son sutiles y complejos en su captación de los conflictos y despliegan una considerable densidad significativa, con zonas de ambigüedad que abren interrogantes al lector atento.

Los primeros capítulos exponen las características salientes de la revista como producto: la concepción y realización del proyecto, sus perfiles definitorios, su lugar en el campo periodístico y diversos as-

pectos referidos a los productores. La segunda parte desarrolla cuatro ejes temáticos interconectados: política, espectáculo urbano, integración cultural y arte. Esta diversidad de cuestiones permite observar con cierta amplitud en qué consistió la revista en su conjunto, reponiendo aspectos complementarios cuyas facetas se iluminan mutuamente: ¿cómo explicar el funcionamiento de los textos sin tener en cuenta el régimen económico de la revista?, ¿cómo entender sus posiciones políticas sin la lógica de integración que regía de manera global la empresa periodística?, ¿cómo dar cuenta de sus estrategias inclusivas sin vincularlas con el hogar familiar al que estaba destinada? Lejos de ser entidades meramente textuales, las revistas suponen prácticas de producción y lectura, y circulan en un contexto simbólico y material, con un carácter histórico, social y cultural determinado. Con las prevenciones indispensables al rigor metodológico, el recorrido observa relaciones activas entre diferentes áreas.

**8.** Finalmente, y a propósito de esto último, hay algo vinculado con el objeto y el marco teórico que no quiero olvidar ahora que publico los resultados de una investigación que antes fue tesis de Doctorado en Letras.[15] Se trata de cierta incomodidad que podrá parecer extemporánea o injustificada en pleno auge de los estudios culturales, pero que sin embargo no dejó de inquietarme a lo largo de estos años y cuyos puntos álgidos retomo acá.

En primer lugar, la falta de especificidad literaria del objeto, en el límite de la pertinencia para una investigación académica en el área de Letras, ya que el proyecto no ponía el foco en autores, obras o géneros. Esto se vincula con cierta presunción de oportunismo o de afiliación ingenua a la moda académica del culturalismo,[16] que afecta ahora a quien se interesa por la historia cultural y por objetos que no integran

15. «*Caras y Caretas*: cultura, política y espectáculo en el cambio de siglo argentino (1898-1904)», Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de La Plata, 2006.
16. Cfr. Panesi, J., «Hegemonía, excepciones y trivialidades en la crítica cultural argentina».

las categorías más tradicionalmente asociadas a la literatura y a la crítica literaria.

En segundo lugar, la apertura a múltiples disciplinas era adecuada al objeto pero hacía riesgoso su abordaje, por la imposibilidad de encuadrarlo en un marco disciplinar y metodológico acotado. Desde la perspectiva de esta investigación, la revista se encuentra en el linde de varios intereses y campos de estudio: centralmente, la historia cultural (historia del periodismo, historia de la industria cultural e historia de la literatura), pero secundariamente toca también la historia política, los estudios comunicacionales y la sociología de la cultura.

El tercer aspecto problemático relativo al objeto provenía de estar comprendido en una zona cultural *baja*, de producción y consumo efímero, escasamente densa en su elaboración simbólica, y por lo tanto –suele suponerse– pobre en sus implicancias culturales; idea subsidiaria, sin duda, de nociones ya clásicas sobre la cultura de masas: superficial y mediocre, destinada a explotar los gustos más triviales, organizada industrialmente y obligada a crear productos con determinadas características prefijadas para alcanzar a públicos masivos. Desde ese punto de vista el objeto parecía impugnado por varias razones: o bien se trataba de algo demasiado intrascendente o vulgar como para merecer una consideración seria y detenida o, por ser su rasgo más destacable la mera obediencia a las leyes del mercado, la investigación no iba a encontrar allí mucho más que producción estandarizada y consumo reproductor. Y eso sin contar los riesgos de populismo de un trabajo centrado en la cultura «democrática» y plebeya.

Muy lejos de disolverse, esos incómodos problemas fueron incitaciones productivas para una investigación que tomó a la revista como objeto complejo, heterogéneo y ligado a otros objetos y prácticas. En esas condiciones el trabajo se propone contribuir a la historia cultural, y específicamente a una historia *material* de la cultura, es decir que considere tanto las ideas, representaciones y redes de sentido como los soportes en que se concretan, así como la estructura institucional en que se producen, circulan y se consumen. Para eso, ciertos autores y

textos ya clásicos fueron fundamentales. Raymond Williams alentó el interés material por la cultura en un sentido amplio, desnaturalizando la diferenciación entre objetos dignos/no dignos de ser analizados. En ese marco Richard Hoggart emprendió la observación de los magazines ilustrados y Stuart Hall analizó la prensa masiva en Gran Bretaña. Por su parte, las formulaciones de Walter Benjamin sobre el arte y la cultura industrial emergente entre los siglos XIX y XX europeos y los de Ángel Rama sobre la modernización cultural latinoamericana permiten repensar la concepción instrumentalista que despoja a la cultura masiva de espesor, convirtiéndola en mera ideología o degradación. Si sus formas no son sólo manipulatorias, es porque los atractivos falsos y la trivialidad se articulan ahí con el reconocimiento, en formas culturales que no son unívocas, ni completas y coherentes sino profundamente complejas. Esta perspectiva sirvió para ver en *Caras y Caretas* un espacio de contradicciones, con elementos funcionales al orden y componentes refractarios. Su carácter conservador o emancipador no podía establecerse de manera general: era necesario imaginar cómo pudieron haber operado, dinámicamente, los materiales publicados, cómo pudieron vincularse con los sucesos del momento, cómo se relacionaron con otros textos, en suma, como contribuyeron a armar redes de sentido en situaciones particulares. Ese enfoque deja ver la ambigüedad implicada en la «larga apropiación capitalista de lo popular»[17], en una etapa en que sectores amplios comenzaban a apropiarse y transformar los objetos de la cultura y manifestaban sus aspiraciones sociales de cambio. Registrar esa ambivalencia lleva tan lejos de la adhesión acrítica e ingenua al carácter popular de *Caras y Caretas* como al rechazo y la condena cerrada.

**9.** En las antípodas de la cultura masiva, la producción académica también tiene sus lugares comunes. Este párrafo es uno de ellos, pero mis reservas en ese sentido son poca cosa frente a la necesidad de

17. Williams, R., «Cine y socialismo», en *La política del modernismo*, p. 137 y ss.

reunir un conjunto de nombres significativos en el lugar común del agradecimiento.

En primer lugar, el de Miguel Dalmaroni, mi director de tesis en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, quien me sirvió de guía intelectual y me ayudó durante todo este tiempo de innumerables maneras. El de Gloria Chicote, por su apoyo durante la etapa de redacción final. El de Josefina Ludmer, cuyas observaciones imprimieron un curso decisivo a la investigación. Los de Sylvia Saítta, Jorge Lafforgue y Sergio Pastormerlo, por los valiosos aportes y la amable generosidad. Agradezco a mis amigos del Belgrave –Verónica Delgado, Fabio Espósito, Claudia Román y Margarita Merbilháa– por sus lecturas; a Estela Soengas por asistirme en las búsquedas; a Ernesto Domenech por mostrarme una puerta de entrada a *Caras y Caretas*; a Agustín Araneda por su ayuda con las fotografías.

# 1. El proyecto y su forma

## Fracasos iniciales

La fundación de *Caras y Caretas* en octubre de 1898 fue precedida por varios intentos que muestran la firme voluntad de sus productores de crear una empresa cultural que les diera independencia económica. Fue uno de los tantos emprendimientos, en un momento en que muchos se lanzaban a planificar aventuras industriales, colonizar zonas inhóspitas o inventar herramientas, lo que suponía experimentación y tentativas, muchas veces frustradas, antes de alcanzar algún logro. El espíritu emprendedor de los inicios de la industria cultural puede rastrearse en enorme cantidad de anécdotas, como aquella en la que Manuel Gálvez y Horacio Quiroga planean fundar una empresa cinematográfica y le proponen al banquero Torquinst ser el inversor, entre tantas otras.[1]

*Caras y Caretas* llegó a concretarse por la persistencia de sus fundadores pero sobre todo por la falta de interés en otra cosa que no fuera crear un entretenimiento rentable, como se ve en los relatos sobre intentos previos. Roberto J. Payró cuenta que el director del semanario, José S. Álvarez, había fundado quince años antes *Fray Gerundio*, una

1. Gálvez, M., *Amigos y maestros de mi juventud*, p. 244.

revista de cuatro páginas que él y otros adolescentes de Lomas de Zamora compraban los sábados, hasta que dejó de editarse por falta de dinero.[2] Según otros, la escena originaria se remontaba incluso más atrás, cuando en 1875 en el colegio de Concepción había inventado *El Diablo*, una hoja satírica escolar hecha a mano.[3] Unos años más tarde, en 1884, mientras trabajaba como periodista parlamentario de *La Nación* mantenía su deseo de concretar un emprendimiento periodístico, aunque cada vez con un objetivo más preciso: engendrar una fuente de recursos para vivir. Fue entonces cuando Eduardo Sojo, un dibujante español radicado en Buenos Aires, le propuso ser el redactor de la revista *Don Quijote*. Álvarez aceptó, pero las cosas no funcionaron como esperaba porque según declaró más tarde, Sojo privilegió la orientación política de la revista, lo que la hizo escasamente rentable en comparación con sus expectativas. Entonces los conflictos se agudizaron y decidió abandonar el proyecto.

Por su parte, en Montevideo, el español Eustaquio Pellicer había creado la humorística *Pellicerina*. También en territorio uruguayo y junto a otro inmigrante inició en julio de 1890 un semanario dominical de ocho páginas al que llamó *Caras y Caretas*. Poco después emigró a la otra orilla del Río de La Plata dejando la publicación a cargo del dibujante Charles Schültz y el escritor Arturo Giménez Pastor. Ya en Buenos Aires, ingresó como periodista en *La Nación* e instaló en la esquina de Corrientes y Esmeralda la primera sala de cine porteña. Como el proyecto era difícil de mantener, a aquel pionero lleno de iniciativa se le ocurrió una nueva aventura: reiniciar *Caras y Caretas* en Buenos Aires.

Unos años antes, Álvarez había invitado a Roberto Payró a montar con él una empresa. El ex adolescente lector de *Fray Gerundio* ya era un joven experimentado con quien compartía la concepción profesionalista del oficio de escritor, la simpatía por el mitrismo y los mismos

---

2. Payró, R., *Evocaciones de un porteño viejo*, pp. 49-50.
3. Leguizamón, M., «El primer periódico», en *Caras y Caretas*, 27 de agosto de 1904.

espacios de sociabilidad y trabajo. Según Payró, se veían muy seguido y Álvarez no paraba de imaginar posibilidades, «quería que fundáramos un periódico de caricaturas (hasta buscó título), una revista, cualquier cosa. No te engañes –me repetía– hay que pensar en independizarse…».[4] La idea no pudo llevarse a cabo por falta de capital. Pero como no abandonaba su decisión de mejorar fortuna, en 1895 le propuso a Payró un plan alternativo: abandonar los proyectos vinculados al periodismo y la literatura «que no llevan a ninguna parte» y emprender con él un curioso negocio al margen de la letra impresa. Consistía en aprovechar de manera sistemática los desperdicios de la ciudad, transformar en un esfuerzo organizado y rentable lo que muchos pobres, con gran trabajo individual y escasa ganancia, hacían en la Quema, el gran depósito de basuras de Buenos Aires: juntar y vender «cada clase de artículos –huesos, pieles, trapos, metales, materias orgánicas, todo, hasta los cartones…». El relato de Payró muestra los ribetes arltianos del personaje «Álvarez», quien trataba de convencerlo de que se sumara a la empresa («No seas tonto, y acuérdate que el dinero no tiene olor según Vespasiano»), pensaba con sistematicidad de empresario sus posibilidades de éxito, efectuaba diagnósticos donde la razón colaboraba con la fantasía e imaginaba un negocio a gran escala, el anhelado batacazo que cambiaría sus vidas. La insólita anécdota sería irrelevante si no fuera porque Payró señala que fue el fracaso de esa iniciativa la que dio lugar al nacimiento de *Caras y Caretas*. Al margen del carácter más o menos objetivo de esa declaración, lo que importa es la afinidad que sin querer nos revela con la lógica y el método del magazine que se concretará poco después con la creación de la revista: reciclar elementos usados y en cierta medida devaluados, concentrar en un solo lugar materiales dispersos y agruparlos de manera sistemática para destinarlos a nuevos consumos.

En 1898, ya en Buenos Aires, Eustaquio Pellicer concretó la idea de reiniciar *Caras y Caretas*. Según se dice, la guerra de Cuba había gene-

4. Payró, R., *Evocaciones de un porteño viejo*, p. 55.

rado susceptibilidades que hacían inconveniente poner a un español como responsable de la publicación, así que se convocó a Bartolomé Mitre y Vedia, un criollo experimentado. El ex director del diario *La Nación* e hijo mayor de su fundador aceptó el ofrecimiento y su nombre apareció en el anuncio previo a la inminente salida de la revista. Pero a causa de «inesperadas circunstancias» no pudo concretar su intención y abandonó cuando el primer número estaba en prensa, excusándose públicamente en la primera edición del semanario.[5] El traspié dio lugar a la convocatoria de otro periodista conocido de *La Nación*, José S. Álvarez, para que la dirigiera. La primera sede de la redacción se instaló en una casona de la calle San Martín 284, donde Mitre y Vedia tenía su oficina de traductor público, remates y comisiones.[6] Antes de cumplir el año se trasladó a un primer piso de Maipú esquina Corrientes y en septiembre de 1900 pasó a la nueva dirección de Bolívar 578.

## Anuncio de salida

Durante el siglo XIX era habitual editar un prospecto para anticipar el primer número de las publicaciones nuevas. El 19 de agosto de 1898 una Circular de cuatro páginas, facsímil de la futura revista, anunció la aparición de *Caras y Caretas* en el mes de septiembre.[7] Tres nombres figuraban en la portada a cargo de las funciones principales: Eustaquio Pellicer como redactor, B. Mitre y Vedia como director y Manuel Mayol como dibujante.

La ilustración de tapa mostraba un conjunto de máscaras rodeando a una mujer vestida de payaso, junto a un ejemplar de la nueva publicación encabezada con la leyenda «Caras y Caretas segunda época». El

5. Mitre y Vedia, B., «Sin careta», en *Caras y Caretas*, 8 de octubre de 1898.
6. García Jiménez, F., «Luis Pardo y 'Luis García'», en *La Prensa*, 31 de marzo de 1963.
7. Circular de *Caras y Caretas*, 19 de agosto de 1898.

título de la página siguiente («Éramos pocos...») reconocía el estado de saturación del campo periodístico («hétenos aquí embarcados en la empresa de agregar un nuevo periódico a la muy larga lista de los existentes»). Sin embargo, a pesar del diagnóstico general, señalaba con énfasis el carácter novedoso de lo que venía a ofrecer («nos anima el deseo de hacer un periódico que no se parezca a ninguno de la familia»), gesto inaugural con el que buscaba diferenciarse de las otras publicaciones que colmaban el mercado.

Los rasgos que anticipa el prospecto se afirmarán en los años siguientes. Uno es la tematización concreta de aspectos materiales: a diferencia de lo que era habitual en otras revistas, el anuncio se refería sin pudores a costos, formas de suscripción, precio de los avisos, posibilidades económicas de éxito y fracaso. Era lo que intelectuales de la elite observaban como prueba de una creciente y lamentable tendencia materialista, y que objetivamente indica cambios evidentes en el modo de producción, circulación, recepción, y en las formas de legitimarse de la cultura emergente hacia 1900. En ese marco se comprende también la voluntaria ausencia de propósitos de la revista. La circular decía con el mayor desparpajo:

> ¿Qué cuál es nuestro programa? Si le tuviéramos, te lo daríamos hasta con incisos; pero es el caso que lo único que se nos ha ocurrido hacer por el momento, es una gran provisión de coraje para dar este primer paso
>
> En la escabrosa senda
> por donde han ido
> todos los editores
> que se han «fundido»
>
> No es, por otra parte, necesario el programa a una publicación que se presenta con los apelativos de festiva, literaria, artística y de actualidades, pues en ellos se condensa cuanto pudiera decirse acerca de su índole, tendencias y plan de labor.

La posición abiertamente antiprogramática marcaba un abismo de distancia entre *Caras y Caretas* y las publicaciones de corte político, estético o cultural, inauguradas siempre con una clara manifestación de propósitos. De este modo se iniciaba en la Argentina la serie de empresas periodísticas modernas del nuevo siglo. Quince años después, en 1913, Natalio Botana escribirá en términos muy similares la «Presentación» para el primer número de su popularísimo diario, afín en muchos sentidos a la línea emprendida por *Caras y Caretas*:

> Surge *Crítica* a la arena del periodismo –que decían nuestros abuelos– sin programa aunque con ideas. Un programa significa un exceso de petulancia, cuando no un propósito deliberado de incursionar en el campo solemne de las ideas trascendentales. Vieja práctica del cuarto poder, la repudiamos. Someternos a cánones sería abdicar de nuestra independencia y, lo que es peor, de nuestra alegría. Las cosas más graves, aún las del amor y del dinero, se pueden reducir a una fórmula amena [...]. *Crítica*, cuyo nombre parece a simple vista una pedante profesión de fe, evitará el gesto magistral, el tono acompasado...[8]

Finalmente, el cuadernillo adelantaba lo que sería otra constante: la representación de los lectores como figuras centrales de la escena enunciativa creada por la revista. La interpelación al público estaba presente en el apelativo («lector de nuestras esperanzas y respetos») y la estrofa bajo el dibujo decía: «Tendré siempre, y desde ahora,/ una amiga en la lectora/ y en el lector un amigo...». El contacto con el público –que incluiría nuevas categorías de lectores, como niños y mujeres– se representaba como un lazo amistoso y cercano que estimulaba un imaginario de proximidad sin dejar de establecer al mismo tiempo una mediación institucional. Se buscaba así contrarrestar la impersonalidad del nuevo tipo de comunicación masiva con lectores anónimos, pre-

8. Citado por Saítta, S., *Regueros de tinta*, p. 38.

sentando un vínculo que parecía reducir la distancia objetiva entre productores y consumidores. El avance de un público amplio en la escena cultural comenzaba a verificarse tanto en el plano real como en el simbólico: a partir de entonces no sólo aumentará el número de lectores sino que estarán cada vez más presentes en el imaginario y en el discurso periodístico como figuras activas, exigentes y demandantes, en contraste con las clásicas representaciones de la alta cultura, cuyas nociones restrictivas comenzaban a estrellarse con las nuevas imágenes surgidas de la prensa moderna y popular.

## Perfiles

Durante los primeros años, la cantidad de páginas aumentó progresivamente gracias al éxito de venta: mientras que la circular de agosto de 1898 anunciaba 20 páginas semanales, en 1902 la revista llegó a tener 68 distribuidas así:

a) Cuatro páginas exteriores que incluían la tapa y la contratapa. La portada, la sección más famosa de *Caras y Caretas*, consistía en un dibujo en colores (en general de Mayol) que comentaba un suceso político o social de actualidad con un título indicativo y una estrofa rimada con cuatro o cinco versos de humor satírico alusivo que según se dice eran escritas por Luis Pardo.[9] La información necesaria para entender el sentido se daba por supuesta, lo que supone una audiencia que ya estaba al tanto del asunto por los diarios o los comentarios en el espacio público.

b) Veinte páginas iniciales, con una mitad de su espacio ocupado por «Sports» y actualidades internacionales y la otra por publicidad. La presencia de propagandas diferenciaba a *Caras y Caretas* de otras revistas que por diversas razones no incluían anuncios o lo hacían escasamente.

9. González Arrili, B., *Tiempo pasado*, p. 67.

c) Veintisiete páginas centrales, sin anuncios comerciales, precedidas por una carátula interna y organizadas en secciones. Las permanentes eran «Sinfonía» (nota editorial de tono humorístico sobre temas de actualidad de la semana), «Caricaturas contemporáneas» (retrato de una personalidad de la cultura o la política con una estrofa descriptivo-humorística, ilustrado casi siempre por José María Cao y en ocasiones por Aurelio Giménez o Manuel Mayol), «Menudencias» (de contenido misceláneo), «Correo sin estampilla» (escuetos comentarios de trabajos enviados por lectores para una eventual publicación en la revista). Fuera de las secciones permanentes se ubicaba el resto del material (notas de actualidad nacional, poesías humorísticas, textos literarios en prosa o verso, notas sociales, crónicas policiales), a veces dentro de secciones de aparición temporaria: «Buenos Aires misterioso», «Crónica negra», «Paseos fotográficos por el municipio», «Originalidades Nouveau style», «Galería de inmigrantes», entre otros.
d) Diecisiete páginas finales. Como en las iniciales, repartidas en partes iguales entre publicidad y secciones varias: actualidad internacional, «Inventos útiles» (divulgación de novedades científico-técnicas), «Para la familia» (cocina, modas femeninas, consejos para la vida doméstica), «Páginas infantiles» (entretenimientos y relatos destinados a los niños), «Pasatiempos» (juegos de ingenio, acrósticos, adivinanzas).

En el subtítulo de la portada la revista se presentaba como un «Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades» mostrando su capacidad de interesar a un amplio público con la variedad de su oferta. El carácter *festivo* la diferenciaba del enojoso periodismo satírico-político ajeno al entretenimiento y la distensión. Los términos *literario* y *artístico* remitían a un universo difuso pero prestigioso: aunque en términos generales el semanario carecía de pretensiones de alta cultura, prometía a sus lectores de grupos sociales en ascenso, ávidos de legitimación cultural, el acercamiento a un mundo de actividades social y

culturalmente jerarquizadas. En una propaganda de 1902, el texto que acompañaba la foto (una mujer frente a un instrumento musical) usaba letras mayúsculas para subrayar la facilidad de acceso 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.

De modo similar, *Caras y Caretas* sugería 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. Como señala Bourdieu, en una afirmación que constituye un principio para estudiar la presencia de lo artístico en las publicaciones destinadas al gran público, el culto al arte tiende 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, marcando la distancia con respecto a las necesidades primarias de la naturaleza.

El último término del subtítulo –*de actualidades*– señalaba otra de sus orientaciones y los valores a los que la publicación adhería: interés por el presente y modernidad. En el aspecto temático, *Caras y Caretas* garantizaba estar al día con información nacional e internacional, descubrimientos científicos y novedades en todos los ámbitos. Además, no cesaba de manifestar su espíritu de progreso en los aspectos técnicos de la edición, comentando con gran énfasis la incorporación de nuevos recursos cada vez que se producían, así como sus esfuerzos para mejorar las posibilidades materiales y acelerar la producción. Aunque prometía novedades artísticas y literarias, en términos generales su tendencia era estéticamente conservadora y, en tanto estaba destinada al gran público, rechazaba los riesgos de la

novedad estética.[10] Sin embargo, representó un momento clave 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 el debate cultural contemporáneo sobre temas como los usos del lenguaje, la censura en el teatro, la ley de divorcio y la cuestión pedagógica. Algunas de esas posiciones permiten ver la avidez de la revista por dirigirse sin restricciones a un público amplio, en el marco de una cultura que se modernizaba a medida que adoptaba un sesgo moderadamente anticlerical, algo más democrático y fuertemente mercantil.

## La mezcla miscelánea

> ¡Y que mezcla imposible! Una boquilla,
> una cruz que ha perdido una beata,
> el tacón de una vieja zapatilla,
> un diseño del Río de la Plata,
> medio tomo de versos de Zorrilla,
> un mensaje de Roca y una lata,
> y la efigie de un héroe legendario
> junto a la del poeta Candelario.[11]

Estos versos humorísticos dedicados a la basura valían también para describir una capacidad característica de la revista: la de reciclar y agrupar en un solo lugar materiales dispersos, tanto en el sentido de concentrar lo que habitualmente se imprimía en distintas publicaciones especializadas como en el de reeditar textos que habían salido anteriormente. Como hemos visto, Álvarez había proyectado, antes de la fundación de *Caras y Caretas*, una empresa destinada a reutilizar

10. Los matices de esta afirmación se desarrollan en el último capítulo.
11. García, L., «Basura», en *Caras y Caretas*, 27 de julio de 1901.

desechos. De manera similar, y con la voracidad propia del periodismo moderno, incorporaba todo lo imaginable para ofrecerlo a sus lectores y extraer de allí una ganancia. El carácter misceláneo, practicado en impresos más antiguos, como los Almanaques con sus estrofas cómicas, chistes dialogados, relatos e informaciones, permitía incluir en sus páginas formas, tendencias y materiales variados para interesar al público más amplio posible. Las ventajas de esta fórmula eran dos: ofrecer algo a todos los grupos de consumidores (diversificar la oferta para capturar la totalidad del mercado) y obtener más de un lector por cada ejemplar impreso. En cuanto a lo primero, una lista de publicaciones censadas en 1896,[12] muestra la pluralidad de opciones periodísticas en ese momento: gremiales, barriales, políticas, religiosas, deportivas, de colectividades extranjeras, de centros culturales, científicos, artísticos, comerciales y rurales. La mayoría de las publicaciones periódicas estaban destinadas a audiencias compartimentadas y relativamente pequeñas, lo que en la mayoría de los casos impedía su prosperidad y permanencia en el tiempo. La estructura miscelánea fue una solución para satisfacer la diversidad de demandas, reuniendo en un solo lugar la oferta más heterogénea, fórmula que los diarios comenzaban a ensayar también en sus suplementos semanales ilustrados. Un dibujo de 1899 titulado «Lectores de Caras y Caretas» mostraba la pluralidad de intereses cubiertos por sus páginas: dos obreros seguían la «actualidad extranjera», otros resolvían «juegos de ingenio» y un tercero leía en voz alta «poesías amatorias».

El financiamiento con los anuncios había generado un cambio: ahora importaba no sólo la cantidad de compradores sino también el número de potenciales lectores de cada ejemplar, objetivo favorecido por la estructura miscelánea. De una publicidad de 1901 destinada a los anunciantes se deduce que la revista calculaba cinco lectores por cada uno a partir de la tirada promedio de ese año (50.000 ejemplares):

12. Navarro Viola, J. (director), *Anuario de la prensa argentina 1896*.

PUEDE CALCULARSE EN 250.000 PERSONAS
LAS QUE LEEN EL AVISO EN «CARAS Y CARETAS».

Otra razón adicional hacía que lo misceláneo fuera una forma pertinente. Las descripciones de la vida cotidiana porteña y especialmente del espacio habitacional de los sectores populares, con su profusión abigarrada de elementos decorativos y diversidad de consumos muestran que la mezcla desjerarquizada era un rasgo de la cultura urbana. En las paredes de la casas de inquilinato por ejemplo, la gente pegaba estampas de los periódicos de caricaturas, «retratos de héroes populares, generales o reyes recortados de las revistas, una imagen de la virgen o un par de santos»,[13] Arturo Eusevi, dibujante de *Caras y Caretas*, en su descripción de una librería porteña de 1900 enumeró una análoga variedad de materiales y formas yuxtapuestos:

> 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.[14]

El semanario, destinado a un uso fragmentario, rápido y extensivo reproducía la mezcla desprejuiciada que era parte de la experiencia vivida por sus lectores en el collage urbano. A diferencia de los materiales destinados a la lectura intensiva practicada por lectores minoritarios y especialistas, la lectura extensiva supone el consumo de gran

13. Scobie, J., *Buenos Aires del centro a los barrios 1870-1910*, p. 192; Vázquez Rial, H., *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, p. 258.
14. Se trata de la librería del italiano Natalio Tommasi según el relato de Eusevi, citado por: Buonocore, D., *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*, p. 92.

cantidad de textos pasando con soltura de unos a otros y otorgando un mínimo de sacralidad a lo leído. De todos modos, el caos y la desjerarquización no impedían la existencia de un cierto orden con el cual orientarse, y en ese sentido, el aspecto externo de la revista y su estructura material permiten reconstruir hoy indirectamente algunas de las formas de su consumo. La organización en secciones permitía una lectura salteada de acuerdo a los 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, materiales que exigían la puesta en juego de códigos interpretativos y competencias diversos. La disposición gráfica mediante títulos y tipos de letra facilitaba la rápida categorización y selección de lo que se deseaba leer. Las ilustraciones y el tipo de papel también eran orientativos: las fotos acompañaban las notas de actualidad, el dibujo representaba el tema y el tono del material, la hoja gruesa y acerada se usaba para las ilustraciones artísticas o las poesías, ofreciendo un indicio material del capital simbólico allí concentrado.

## Una revista familiar

Como señala Hobsbawm, en la era del capital el hogar se vuelve quintaesencia del mundo burgués, pues en él pueden olvidarse los problemas y contradicciones de la sociedad. Ahí y sólo ahí, la familia pequeñoburguesa puede mantener la ilusión de una armoniosa felicidad, rodeada por los objetos materiales que la demuestran y hacen posible.[15]

La aparición de *Caras y Caretas* coincidió con el incremento del número de quienes pertenecían o deseaban pertenecer a la emergente clase media, cuyo estilo de vida tendía a ser fundamentalmente doméstico. En la Buenos Aires finisecular, la institución familiar se conso-

15. Hobsbawm, E., *La era del capital, 1848-1875*, p. 239.

lidó por la presencia de la inmigración italiana y española, y fue un elemento de estabilización de la sociedad. Oportunamente, el hogar fue uno de los principales ámbitos de lectura presupuesto por quienes editaban la revista, cuyas condiciones de recepción más imaginables son las de la lectura familiar o de grupo donde la revista hacía de caja de resonancia de la naciente clase media.[16]

En general una casa era compartida por un grupo extendido que incluía abuelos, tíos, primos, criados y varios hijos por matrimonio, todos potenciales destinatarios del ejemplar semanal. Además de la página titulada «Para la familia» (cuyo contenido se dirigía sobre todo al público femenino), las distintas secciones apuntaban a interesar a cada uno de sus integrantes. Correlativamente, las propagandas ofrecían artículos destinados a todos sus miembros: la familia de la emergente clase media era una unidad de consumo, no sólo de prendas de vestir, remedios, suplementos alimenticios para niños, muebles y adornos para la vida doméstica, sino que también comenzaba a conformar el nuevo público consumidor de cultura. *Caras y Caretas* adoptó un perfil conforme a ello. Aunque sin pacatería ni intención de tutela moral, cuidaba que sus materiales fueran aptos para «caer en todas las manos», con un criterio compatible con la decencia familiar y ajustaba sus contenidos «a la más perfecta moralidad, a fin de tener entrada en todos los hogares y ser leído por todas las clases sociales».

En ese sentido, puso en práctica normas propias, que no siempre habían estado presentes con anterioridad en sus escritores y dibujantes. Según se contaba, en España, Eustaquio Pellicer estuvo a punto de terminar en la cárcel por haber cometido como autor teatral «ciertos excesos, que el público meticuloso desautorizó, y no precisamen-

16. Esta reconstrucción se basa en las representaciones del propio semanario más que en un registro de actos o situaciones de lectura efectiva. A la inversa de lo que sucede con la erudita y docta, la lectura «popular» no suele dejar huellas ni abundan los testimonios sobre sus prácticas. En compensación a esta dificultad, otros elementos (imágenes de los lectores y de sus prácticas, propagandas, precio de la publicación, cantidad de ejemplares, cartas reales o imaginarias de lectores) son indicios para reconstruir parcial e indirectamente su recepción.

te por falta de sal, sino por sobra de pimienta»;[17] años antes Álvarez había publicado sus *Esmeraldas* (1882), cuentos cuyo humor subido de tono se anunciaba en el color aludido por el título. A pesar de la aislada e infundada acusación de «pornografía»,[18] lanzada por un contrincante irritado del campo periodístico, en *Caras y Caretas* la regla de la mesura fue predominante. Las alusiones picarescas o eróticas no estaban ausentes, aunque sí en general veladas como doble sentido disponible sólo para quienes pudieran advertir la ambivalencia, como en «Efectos de la Cuaresma» de Luis García, donde una mujer dialogaba con un cura sobre la abstinencia de carne, o en «Flores de durazno», donde Lugones se refería a los frutos de un encuentro amoroso, o en «Tirando al aire», de Fray Mocho, con detalles atenuados por el cocoliche con que se los expresaba. Algunos textos eran más explícitos y arriesgados, como las escenas de besos entre primos en «Precocidad», entre un cura y una monja en «Un secreto de confesión», o el poema que narraba las aproximaciones de un tal «Libertínez» a una muchacha en misa.[19]

También en este plano, como era habitual, la revista rechazaba los extremos y prefería los términos medios. Si bien se cuidaba de publicar contenidos que pudieran considerarse indecentes o bajos, también objetaba la censura moral y la pacatería religiosa, propios de una voluntad de tutela incompatible con un espacio público tendiente a la democratización y con un mercado cultural libre de trabas. Al respecto, un dibujo era elocuente: una mujer voluminosa (que representaba a la «censura») obstaculizaba el paso de otras damas («zarzuelas» y «comedias») que deseaban ingresar al «Teatro Nacional». Un vigilante en la puerta le decía a la mujer:

---

17. «Caretas», en *Caras y Caretas*, 7 de octubre de 1899.
18. Ver más adelante «Los embates de Don Quijote».
19. Luis García, «Efectos de la Cuaresma», en *Caras y Caretas*, 10 de marzo de 1900; Lugones, L., «Flores de durazno», 16 de septiembre de 1899; Fray Mocho, «Tirando al aire» y «Sin revancha», 2 de junio de 1901 y 24 de agosto de 1901; Díaz, M., «Precocidad», 22 de junio de 1901; Pedemonte, M., «Un secreto de confesión», 27 de julio de 1901 y sección «Menudencias» del 22 de noviembre de 1902.

«—Retírese, señora, que usted está estorbando el paso».[20] A medio camino entre libertad de expresión y adecentamiento, la revista cultivaba un perfil acorde con una sociedad moderna que aspiraba a desembarazarse de la rigidez pedagógica y moral sin resignar el decoro.

La familia presidía el imaginario y gran parte de las representaciones de *Caras y Caretas*, que en notas especiales homenajeaba a los hogares prolíficos.[21] Escritores y políticos, artistas y delincuentes, científicos y hombres de negocios aparecían fotografiados junto a sus padres y abuelos, hijos y nietos, hermanos y esposas. Las relaciones de parentesco eran omnipresentes en textos e imágenes: el escritor José Hernández figuraba con toda su familia reunida en el salón de la casa tomando el té, y lo mismo sucedía con otras celebridades como Alfred Dreyfus y la Reina Victoria o personajes históricos o políticos, como el General Urquiza o Irigoyen. Hasta los ex bandoleros, famosos por las crónicas del crimen y los folletines de Eduardo Gutiérrez, aparecieron fotografiados en familia. En el magazine popular, los héroes errantes y sangrientos de valores antiburgueses reingresaban al orden social mediante imágenes hogareñas a modo de final feliz: el Tigre de Quequén con sus hijos en un modesto rancho, un Hormiga Negra abuelo en su casa de San Nicolás diciendo: «cuando salí de la cárcel fue para no moverme más... Me casé, tuve la mar de hijos y ahora ya ve que he alcanzado a ver hasta a mis nietos».[22]

Posiblemente la familia era el patrón que ayudaba a comunicar y comprender nuevas situaciones en un período de gran movilidad social y geográfica –inmigración extranjera, migraciones internas del campo a la ciudad– en una comunidad sin fuertes simbolizaciones identitarias colectivas. La metáfora familiar producía efectos funcionales a la

---

20. *Caras y Caretas*, 18 de julio de 1903.
21. Cfr. «El premio a la maternidad», en *Caras y Caretas*, 12 de enero de 1901; «Matrimonio Modelo», en *Caras y Caretas*, 27 de julio de 1901.
22. «Felipe Pacheco (Tigre del Quequén) y sus hijos en su rancho de Toay»; «Hormiga Negra con dos de sus nietos, en su casa de Alto Verde (San Nicolás de los Arroyos)», en *Caras y Caretas*, 7 de enero de 1899 y 18 de mayo de 1901.

## El premio á la maternidad

La sociedad de lechería «La Nacional» ha instituido un premio anual de cuatrocientos pesos á la madre más fecunda y que haya criado más hijos sin recurrir á ayuda mercenaria. El extraño premio, que será discernido por la Sociedad de Beneficencia el día primero de cada año, ha sido instituido en honor del nuevo siglo y ha correspondido esta vez á la señora Angela García de Reybaud, viuda del ex contador jubilado de la Municipalidad de la capital, señor J. M. Reybaud. La señora de Reybaud ha tenido la friolera de 21 hijos, de los cuales viven á su lado todos los que se han fotografiado con ella y que presenta nuestro grabado, tres que son casados y han constituído su hogar fuera de esta ciudad y los demás hasta completar la cifra, que han muerto. Los hijos del matrimonio Reybaud, que rodean á la señora, son: José María, María Catalina, Melchor, Angelina, Arsenio, Ramón, María Elvi-

LA SEÑORA ANGELA GARCÍA DE REYBAUD CON ALGUNOS DE SUS HIJOS

ra, Alberto, Amalia, Elena y Esther. Madre de una [illegible] la ivamente joven, cuenta apenas 41 años de edad y tuvo sus hijos de 22 años. Estos casos de fecundidad no son tan [illegible] Buenos Aires [illegible] mente, pero [illegible] hoy, por desgracia, [illegible] tamos seguros [illegible] dentro de unos [illegible] concurrentes al [illegible] no se presentaría proletaria respetable en esa ciudad [illegible] lia compuesta de [illegible] jos, tenidos por [illegible] ñora en vida [illegible] nial de 30 años, [illegible] no fueron de [illegible] madre y se casó [illegible] matrimonio [illegible] dos años lleva [illegible] hijos y que, [illegible] música en tono [illegible] t será seguramente [illegible] familia más [illegible] de la República [illegible] mente, en la [illegible] Santa Magdalena [illegible] rracas, como [illegible] andaluza que [illegible] 23 hijos, de los [illegible] ven diez y siete.

*Caras y Caretas* Nº 119, 12 de enero de 1901.

## Matrimonio modelo

D. FERNANDO MOREO, SU ESPOSA Y SUS TRECE HIJOS

*Caras y Caretas* Nº 135, 4 de mayo de 1901.

## El crimen de la calle Bolívar

En los más sensacionales crímenes de los últimos días —sangriento principio del siglo— la causa originaria ha sido la locura. En el suceso de la calle Paraguay, un insano hiere gravemente al comisario Juárez, y es necesario tomar por asalto la casa en que se guarece, y el sábado último otro loco asesina á su mujer é intenta degollarse luego.

A esta enumeración de hechos, tristes todos, y horripilantes los más, hay que añadir la gran cifra de suicidios que arroja la estadística policial. Una racha de locura, de sugestión malsana, de deseo vehemente por dar y darse la muerte, parece que atraviesa la ciudad. Arrastrado por

LOS ESPOSOS COSCIA Y SUS HIJOS

Suponía que los segundos habían tratado de envenenarle, confabulándose con los médicos que le habían asistido, y así lo manifestó el viernes de la semana anterior al subcomisario señor Lasave.

El sábado á las cinco de la tarde volvió á su casa, después de dar un paseo, y acometiendo alevosamente á Rosa Cavallieri, la degolló de un feroz tajo, hecho con afilada navajade afeitar. La infeliz mujer quiso huir del asesino, y perdiendo la sangre en abundancia, rodó por la escalera y fué á caer exánime en el zaguán.

Detalle conmovedor: uno de los hijos del loco, niño de tres años, trataba de tapar con sus manitas la herida, llorando desconsoladamente, mien-

*Caras y Caretas* Nº 120, 19 de enero de 1901.

HORMIGA NEGRA

## El protagonista de la novela de este nombre

Nadie pensaría, al ver las fotografías que nos han servido para este artículo, que pertenecen al héroe de la popular novela de Eduardo Gutiérrez, la cual tiene por título el sobrenombre que hizo célebre en el bandolerismo de la pampa, al finalizar el tercer cuarto del siglo anterior, al mentado gaucho porteño, quien hoy vive con su familia en su chacra del Alto Verde, en los alrededores de San Nicolás de los Arroyos.

Tempestuosa mocedad fué la de Guillermo Hoyo que así se llama el tipo legendario, pasada á campo raso, sin más amigos que su puñal y su caballo y el lucero de la mañana, cuya aparición le despertaba antes que sus perseguidores tenaces pudieran descubrir su paradero, tan variable como los vientos que jugaban con su poncho. Niño aún, pues apenas contaba trece años de edad, tuvo su primera pelea á cuchillo y ella dió á su padre, el primer Hormiga Negra, la idea de lo que iba á ser su hijo.

—A éste le permitiré que lleve mi apodo, decía el viejo gaucho porque es digno de llevarlo y ahora sabrán las policías lo que somos los arroyeros.

Y el padre de Guillermo Hoyo,

GUILLERMO HOYO (a) HORMIGA NEGRA, A LOS 64 AÑOS DE EDAD

—¿Cuál es la vez en que se vió en mayor apuro, amigo Hoyo?

—Una vez que peleé con cuarenta milicianos de Santa Fe, cuando tenía catorce años. ¡Fué una barbaridad! Yo estaba trabajando de carrero y llegó la partida á casa de mi patrón. Un sargento, como me viera chiquito, rubio y de ojitos azules, me tomó á la cuenta por algún gringuito juidor de su casa y me empezó á hacer averiguaciones. Me le enojé y le contesté mal, razón por la cual me quiso castigar y me le defendí con el cuchillo. Claro.... lo corté en la barriga! Los milicos se me vinieron encima y tuve que agarrar las boleadoras. Dejé seis por muertos, pero al fin me desarmaron y, atado codo con codo, fuí á dar al Rosario. Fué una cosa tremenda! Cuando me llevaban se apareció mi hermano Zoilo y pidió mi libertad, y como no se la dieran, atropelló al montón y me libertó. Pobre Zoilo! Lo partieron de un sablazo y lo hicieron pedazos á puñaladas, pero yo me abrí cancha y gané campo afuera. Esa vida del matrero de antes, señor, no la conoce el gaucho de hoy. Si viera lo que sufrí! Hubo vez, señor, que le he tenido que quitar á los zorros la carne que llevaban

HORMIGA NEGRA CON DOS DE SUS NIETOS, EN SU CASA DE ALTO VERDE (SAN NICOLAS DE LOS ARROYOS)

armó una intriga y me descompuso. Los tiempos habían cambiado y la policía llevaba una cuenta clara á todos los que delinquían. Al primer resbalón me aseguraron y fuí á dar á Buenos Aires. Seis años de Penitenciaría me quebraron, señor, y cuando salí de la cárcel fué para no moverme más!

—Hizo muy bien!

—Ya lo creo que hice bien! Me casé, tuve la mar de hijos y ahora ya ve que he alcanzado á ver hasta mis nietos.

—Y verá también á sus biznietos, Hoyo.

Guillermo Hoyo es hoy un buen paisano trabajador, que ha reunido una modesta fortuna y que en San Nicolás de los Arroyos, teatro de sus antiguas correrías, disfruta de un buen concepto y goza de crédito como hombre de orden. Los contemporáneos suyos que conocieron la fama siniestra de Hormiga Negra, no reconocen en el buen ciudadano de hoy al antiguo matrero, cuyo nombre helaba de espanto cuando se pronunciaba.

*Fot. de Hardy para* CARAS Y CARETAS.

*Caras y Caretas* Nº 137, 18 de mayo de 1901.

*Caras y Caretas* Nº 121, 26 de enero de 1901.

integración: representaba a la sociedad como crisol de razas y como modelo a escala de la continuidad generacional y del progreso colectivo, contribuía a articular el espacio público con la esfera privada y sugería un universo simbólico donde se suspendían las leyes ordinarias del mundo económico, el interés particular y del espíritu de cálculo, a diferencia de lo que ocurría con la lucha cotidiana en la ciudad-mercado. La propia empresa periodística de *Caras y Caretas* se presentaba a sus lectores como una familia de gente amistosa que entraba en todos los hogares. En él primaban las expansiones domésticas y un espíritu por el cual todos los sectores –cultos y populares, criollos o extranjeros, en búsqueda de diversión o conocimiento– eran invitados a participar generando así un conjunto de representaciones de integración.

## Democracia de mercado

La lógica mercantil y democrática definió en todos los planos el carácter de la revista desde el inicio. De manera coincidente, algunos sectores políticos comenzaban a plantearse los beneficios de dar representación a los grandes públicos: en 1902, el ministro del Interior presentó un proyecto de reforma electoral con una política inclusiva de los «otros» del Estado, aún en sus versiones «más extrañas». Una observación sobre el periodismo realizada a principios del siglo XX, sintetizaba críticamente la articulación que se estaba operando en la incipiente cultura masiva:

> Una tendencia moral o intelectual definida disminuirá inmediatamente la tirada. La democracia –o sea el desmenuzamiento humano– ha hecho posibles los grandes públicos. Es menester que te lean los negreros sin ortografía y los esclavos que aprendieron a leer; el patricio y su lacayo, la niña sentimental y la cocotte de seda o de algodón; el poeta y el croupier, el médico y el jockey, el ministro y el vendedor de verduras, el cura y el apache, madame de Stäel

y su portero, Moliére y su criada, el presidente y el reo en capilla, y Daibler y hasta sus compañeros en la prensa. Un gran diario debe ser caótico. Buscar un interés común a los infinitos «cualquiera», un interés que los obligue por una hora, por media, por diez minutos –según las dimensiones del oasis de ociosidad cotidiana– a contemplar tu hoja.

*Caras y Caretas* se propuso como un espejo en el que todos pudieran verse representados, mostrando una constante capacidad de incorporar signos de los deseos e identidades más diversos. Ahí la figura del consumidor tendía a fundirse con la del ciudadano y era frecuente la superposición de los campos semánticos de la política y el mercado. Una propaganda de 1903 anunciaba:

¡¡UN PLEBISCITO!!

Del sinnúmero de nuevos testimonios del plebiscito espontáneo de la opinión pública que proclama el Digestivo Majarreta: El Gran Restaurador de las funciones digestivas, destacamos algunas, que llevan la convicción de su excepcional eficacia hasta a los más indiferentes y escépticos...

En 1904 organizó un concurso titulado «¿Qué cualidades debe reunir un presidente de la República?». Consistía en anotar cinco virtudes principales –«honrado, patriota, previsor, etc., etc.»– en un talón que debía recortarse de la revista y enviarse a sus oficinas para un escrutinio. El ganador (aquel cuya lista coincidiera con la de las cualidades más votadas por el conjunto) sería acreedor de «Un chalet que se construirá ex profeso bajo la dirección del Banco El Hogar Argentino» en el barrio de Flores.

Sus páginas interpelaban a un público que incluía desde el habitante del conventillo hasta el de las casas menos modestas, con un discurso inclusivo basado en las aspiraciones de progreso y participación de

la emergente clase media y de los aspirantes a ella. Más allá de la estructura de clases, de la heterogeneidad social, económica, inmigratoria y lingüística, la representación de un mundo comunitario de lectores como comunidad de consumidores, afirmaba el carácter consensual de la esfera pública, aunque el mismo respondiera más a los intereses y al horizonte de expectativas de la revista que a los rasgos objetivos de una sociedad atravesada por los conflictos.

Al cumplir los primeros tres meses una nota editorial celebraba poder beneficiar a los redactores y a los clientes, pagando sus colaboraciones a los primeros y reduciendo el precio de la publicación a los últimos, todo gracias a los aportes del comercio. Cultura y mercado eran términos de una relación que se proclamaba abiertamente en verdaderos «balances» donde se explicitaban los términos concretos de la relación mercantil con el público, los escritores y los anunciantes.

La revista participó de un momento de apertura y reformulación hegemónica en la historia cultural. Sus páginas cuestionaron los hábitos relativamente cerrados, restringidos y a menudo sofocantes de la sociedad tradicional, eliminaron barreras jerárquicas y se hicieron eco de tendencias reformistas o emancipadoras, rasgos en los que puede leerse tanto la avidez de la incipiente industria cultural por dirigirse a un público amplio como su correspondencia con las demandas sociales de democratización cultural y política. Correlativamente, la lógica comercial confería legitimidad al semanario ya que el reconocimiento por parte del gran número, materializado en la cantidad de lectores (es decir, la cifra de venta y el resultado económico) equivalía a la sanción de un plebiscito democrático inseparable del veredicto del mercado.

## Una guía urbana

La revista, producida y leída por inmigrantes y criollos, ayudó a sus lectores a procesar los cambios y a orientarse en un período de modificación constante. Como en otras grandes ciudades del mundo, el acelerado

crecimiento urbano generaba problemas y soluciones hasta entonces desconocidos, modificando las formas y ritmos de circulación de objetos y personas. El gentío, los tranvías y teléfonos, la proliferación de comercios, fondas y albergues eran elementos nuevos en Buenos Aires.

Una de las transformaciones más impactantes se debió a la llegada de extranjeros. En 1898 la ciudad tenía 770.000 habitantes y fue en ella donde se radicó el cuarenta por ciento de la población que llegó al puerto. Más de la mitad venían del campo, por lo que sus dificultades eran grandes ya que no sólo cambiaban de país, y en algunos casos de idioma, sino que también debían adecuarse al espacio urbano, ajeno a quienes hasta entonces habían vivido en el ámbito rural. También los criollos requerían orientación ante los cambios, por lo que el periodismo cumplió un importante papel ayudando a sus lectores a ajustarse al ritmo de la ciudad y comprender su funcionamiento.

*Caras y Caretas* dio indicios para acrecentar la solvencia de los lectores, instrucciones para calcular los acercamientos, peligros y oportunidades ya que el éxito de la sociabilidad con sujetos desconocidos estaba condicionado por el manejo de nuevos signos y códigos de comportamiento. Intentó ser una guía para triunfar o meramente sobrevivir en la compleja vida urbana, donde muchos aparecían como víctimas de la simulación y el engaño. Informó sobre la vida pública de la ciudad, registrando los actos de gobierno y las actividades de las más diversas asociaciones culturales y partidarias. Toda la sociedad era allí objeto de conocimiento y un inagotable espectáculo donde los lectores asistían a la experiencia (o la ilusión, según el caso) de verse a sí mismos o a los otros como partícipes de la vida colectiva.

## El humor como regla

Eludir lo triste y lo serio era un imperativo general con muy pocas excepciones. Ante la muerte de Bartolomé Mitre y Vedia, Pellicer comentaba la norma que consistía en no tomar la pluma sino para reírse

y estar obligados, como los payasos profesionales, a «vivir con cara jubilosa, mal que le pese al dolor que nos atarace el alma, haciéndonos llorar por dentro».[23]

La preeminencia del humor implicaba también evitar las enojosas opiniones críticas sobre temas serios. En una nota sobre las instituciones educativas, uno de sus redactores daba cuenta de la regla y de su deseo de eludirla, al manifestar jocosamente que si el director de la revista no se lo impidiera él podría demostrar, con «erudición docente» y «tono pedagógico», que el examen estaba muy lejos de ser una forma justa para medir el rendimiento de los estudiantes. Luego de plantear la idea advertía que no podía continuar porque *Caras y Caretas* estaba muy lejos de la «tendencia didascálica» pues su objetivo era tonalizar las horas grises, esparcir el espíritu, depurar el hígado, ventilar el cerebro «soplándole dentro frescas bocanadas de buen humor. Y los problemas didácticos son ásperos e ingratos por extremo».[24] En medio del juego ambiguo entre obediencia y transgresión a la norma, el redactor lograba insertar su opinión crítica sin desoír al director ni vulnerar la placidez del lector: «pero he aquí que involuntariamente incidimos en el tema vedado. Aunque, si bien se mira, estamos aún dentro del terreno de CARAS Y CARETAS, tratando de ahuyentar con el cascabeleo del buen humor, esa absurda y arcaica alimaña del examen». La misma estrategia usará en los años treinta Roberto Arlt para eludir la censura del director de *El Mundo* y opinar: «me está prohibido meterme en política. Orden superior, y como usted sabe que donde manda capitán no manda marinero, huelga todo comentario. Además el director dice que como siga tratando de ladronzuelos a los políticos, me va a matar; y quiere conservarme con vida para que siga produciendo notas». Y así evadirá la prohibición de usar una lengua excesivamente coloquial o términos lunfardos: «Mi director me ha pedido que no emplee la palabra *berretín* porque el diario va a las familias y la palabra berretín puede

23. Pellicer, E., Sección «Sinfonía», en *Caras y Caretas*, 28 de marzo de 1900.
24. Bernárdez, M., «Los exámenes», en *Caras y Caretas*, 24 de diciembre de 1898.

sonarles mal, pero yo pido respetuosamente licencia a las señoras familias para usar hoy esta dulce y meliflua palabra berretín»[25].

En *Caras y Caretas* la exclusión de lo serio tenía como efecto menoscabar la importancia de ciertos temas, permitiendo a la revista y a sus lectores un cómodo lugar de irresponsabilidad al eludir el compromiso de sostener una opinión. Pero también instauraba una liberación transitoria para manifestar lo que de otro modo no hubiera podido decirse, lejos del dogmatismo y las jerarquías.

En 1898 Joaquín V. González elogió la inocencia del espíritu cómico de *Caras y Caretas*, que sugería «la visión de esa edad universal de la infancia, donde todos éramos iguales y constituíamos la democracia más legítima y sin mezcla»[26]. En efecto, su humor carnavalesco y festivo evitaba la mordacidad y la acidez satírica sólo afloraba por excepción. Precisamente, dos años después la revista presentó el retrato del propio González en una de las «Caricaturas contemporáneas» dibujadas por Cao junto a la noticia de su asunción como ministro del interior del gobierno de Roca. La nota declaraba el asombro de que un respetable hombre público aceptara un cargo que sometería «su nombre al comentario popular».[27] Tres años después el funcionario roquista más cercano a *Caras y Caretas* aparecía entre «Los ministros odontólogos» que «se robaban hasta los dientes de los próceres».[28] De todos modos, la sátira no alcanzaba el nivel de agresividad del periodismo faccioso precedente. En un artículo sobre el semanario satírico *Punch or the London Charivari*, *Caras y Caretas* destacaba el carácter inofensivo y conciliatorio del humor político que apreciaba en la revista inglesa. La nota contaba que un político británico víctima de la mordacidad de un dibujante, lejos de sentirse agraviado, había expuesto en su despacho

25. Arlt, R., *Obras. Aguafuertes*, T. II.
26. González, J. V., «Los que hacen reír», en *Caras y Caretas*, 12 de noviembre de 1898.
27. «El nuevo ministro del interior», en *Caras y Caretas*, 14 de septiembre de 1901.
28. Giménez, A., «Los ministros odontólogos», en *Caras y Caretas*, 13 de septiembre de 1902.

privado las caricaturas recortadas de *Punch*.[29] También Joaquín V. González recibió como regalo el original del dibujo de Cao y lo exhibió en su casa.[30] La comicidad lo inundaba todo, diluyendo lo serio y unilateral, en una suerte de fiesta integradora donde todos reían de todo, inclusive de sí mismos. A veces el humor recortaba con nitidez el blanco de una crítica. Otras, el borramiento de distinciones resultaba ambiguo o incluso absurdo, como ocurrió en momentos dramáticos en que la risa forzada de *Caras y Caretas* adoptó los rasgos de una mueca grotesca.[31]

29. «Los caricaturistas ingleses», en *Caras y Caretas*, 22 de febrero de 1902.
30. El retrato a lápiz se encuentra actualmente en el museo «Samai Huasi», Chilecito (La Rioja).
31. Cfr. más adelante «Conflicto obrero y Ley de residencia».

# 2. El campo periodístico

## Filiaciones rioplatenses

Desde el comienzo *Caras y Caretas* planteó el modo en que se insertaba en la historia de la prensa local mediante continuidades y rupturas con publicaciones anteriores. Partiendo de la revista de igual nombre editada en Montevideo ocho años antes, y sin dejar de reconocer sus antecedentes, enfatizaba el carácter novedoso de lo que venía a ofrecer descartando su inclusión automática en una tradición dada. De ese modo buscaba distinguirse tanto del periodismo satírico-político, cuyo estilo agresivo identificaba con el pasado y consideraba inadecuado para la nueva etapa, como de la multitud de publicaciones contemporáneas que colmaban el mercado. Esta autodefinición en el marco de una genealogía, con el señalamiento de continuidades y cortes, resultó un diagnóstico acertado del papel, en parte tradicional y en parte nuevo, que *Caras y Caretas* tendría efectivamente en ella.

Ciertamente, algunos elementos ya estaban presentes en los periódicos anteriores. El móvil reformista y la crítica al poder, el uso de caricaturas, la periodicidad semanal y la colaboración de artistas profesionales ya estaban en la prensa satírica, donde varios de sus dibujantes y redactores se habían iniciado. Sin embargo, *Caras y Caretas* insistía

en diferenciarse en dos aspectos fundamentales: su voluntad de abordar los temas políticos con independencia de cualquier partido y su estilo humorístico menos mordaz: los dientes –decía de sí misma– «no le hacen falta porque no se propone morder a nadie».[1] El nuevo proyecto implicaba entonces la renuncia al carácter faccioso y al tono virulento.

Una nota resumía la historia de los periódicos de caricaturas anteriores a 1880: el atrevido y punzador *Fray Supino Claridades*, las denuncias de *La Bruja*, el «espíritu partidista» de *La Farsa Política*, *La Presidencia* y *El Mosquito*, la sátira encarnizada de *La Cotorra*, las «críticas feroces» de *El Sombrero de Don Adolfo*, *Antón Perulero*, *Antón Pijotero*, *El Bicho Colorado* y *El Fraile*. Luego de evocar estos precedentes los relegaba, decididamente, a una etapa superada: «Por fortuna hoy día no tenemos necesidad de dibujar caricaturas atrevidas ni hacer críticas fuertes para llamar al orden a nuestros políticos»[2]. Desde esa perspectiva la transformación del periodismo era un efecto afortunado de los cambios en la esfera política.

Al respecto, José S. Álvarez contó valiosos detalles sobre su participación como redactor en el semanario *Don Quijote*, dirigido por Sojo, quince años antes de la inauguración de *Caras y Caretas*. Como era lógico en un emprendimiento surgido por iniciativa de un diputado en los pasillos del Congreso, sus ilusiones de ganar dinero con una publicación descomprometida se frustraron rápidamente. Pronto quedó en evidencia su áspero perfil satírico-político, y por lo tanto poco lucrativo, un riesgo que el semanario festivo posterior evitará cuidadosamente:

> Allá a principios de 1884, a mí me comenzó a hacer cosquillas una idea que parecía luminosa y que sería engendradora de una modesta chorrera de pesos que yo me encargaría de cambiar por una punta de cosas que me hacían falta [...]. Rumiando mi proyecto andaba

1. «*Caras y Caretas* en 1899», Número almanaque de diciembre de 1898.
2. Gollo Cuello, «La caricatura en Buenos Aires (de 1858 a 1879)», en *Caras y Caretas*, 5 de noviembre de 1904.

–que no era otro que fundar un diario chico y chacotón– y me estrellaba [...] con la falta de dinero. [...] La tal falta de dinero era cuestión que me tenía caviloso a todas horas, pero un día llegó en que mis cavilaciones tuvieron un descanso; fue aquel en que un diputado y mi patrón en ese entonces, me atajó en un pasillo del Congreso y me dijo:

—¿Usted anda por hacer un diarito, no?

¡Qué sobresalto para mí, qué palpitaciones de corazón, cuánta esperanza a lo lejos!

—¡Sí, mascullé, es cierto... así pienso!

—Bueno... No haga nada sin hablar mañana conmigo!... ¡Quizás hagamos algo muy bueno!

Me despedí de él no sé ni cómo. En la cabeza me sonaban libras esterlinas, cóndores y todas clases de monedas de oro, plata y hasta cobre [...].

Al otro día hablamos claro y nos entendimos.

Yo –en unión de un mozo Sojo que me presentó [...] fundaríamos un semanario de caricaturas que no se embanderaría en política.

Se daría lo que a Sojo y a mí nos faltaba: dinero. ¿Utilidades?... A partir entre los tres. ¡Y nació Don Quijote!

***

Yo creía que se iba a vender como el pan y que produciría un platal. Pasaron el primero y el segundo mes tras una serie de sudores para parir cosas que parecieran chistes y... no caía ni un peso. ¡Bueno, decía yo, el mes que viene caerán! Y ahí andaba con Sojo llevándolo por el Congreso, por la Casa Rosada, por las calles mostrándole las cosas y los hombres de este país cuando de repente ¡zás! Aparece una caricatura fastidiando a un amigo mío, hombre de política. La cosa no me gustó y reclamé de Sojo que se respetara el pacto. Me dijeron que había sido un descuido y que no volvería a ocurrir aquello y qué se yo que más y seguí con la redacción de Don Quijote.

> Sin embargo, conociendo que me habían tirado, como dicen los pícaros, escribí un artículo de un tinte suave a favor de mi bando: algo como el reverso de la caricatura que me picaba. ¡Y se olvidaron de publicármelo, echándomelo al carnero! Esto ya era mucho para mí; ví que Sojo y yo no podíamos ser jamás socios y sin decirles nada abandoné Don Quijote.[3]

Más adelante se verá la inclemente versión del director Sojo sobre las diferencias que lo separaban de Álvarez y de otros escritores y artistas gráficos que dejarían su semanario para hacer *Caras y Caretas*.

De acuerdo a las propias elecciones filiatorias, si las publicaciones satíricas argentinas representaban un pasado superado por *Caras y Caretas*, su antecesora de Montevideo era el precedente reconocido, creado por el mismo «padre», el español Eustaquio Pellicer. En julio de 1890 había salido en Montevideo el primer número de *Caras y Caretas* a cargo de Pellicer y por el dibujante alsaciano Charles Schültz. A pesar de algunos rasgos diferenciales –su gran tamaño, sus primitivos avisos comerciales y un incesante humor sobre matrimonios y suegras– gran parte de lo que fue más tarde la versión porteña ya estaba ahí. En efecto, varias secciones habían comenzado en la revista uruguaya: «Caricaturas contemporáneas» retrataba en la portada a tipos y personajes del mundo social, «Correspondencia particular» establecía un breve contacto epistolar con los lectores-productores de textos a quienes se flagelaba con ácido humor, «Menudencias» tenía idéntico título y formato, y «Sinfonía» llevaba el nombre de «Zig-Zag». Ya entonces declaraba sus intenciones comerciales, su autonomía de intereses políticos específicos y su exclusiva dependencia de la venta de ejemplares. En el primer número apelaba al público de este modo:

> de no mediar vuestro apoyo,
> esta audaz empresa mía

3. Álvarez, J. S. (Fray Mocho), *Salero criollo*, p. 176 y ss.

en poco tiempo sería
un cadáver más al hoyo.
¿Me ayudarán? Así creo;
y en pago de ese favor,
les deseo... lo mejor
que yo para mí deseo,
es decir, dinero y salud, o por lo menos dinero, si no fuesen posibles las dos cosas. Porque ¡no hay que darle vueltas! el dinero es la vida y lo demás es zoncera.[4]

Al poco tiempo de iniciado el proyecto, Pellicer se trasladó a la Argentina y el semanario montevideano siguió hasta 1897, dirigido sucesivamente por Charles Schültz y por Arturo Giménez Pastor. En Buenos Aires, *Caras y Caretas* incorporó rasgos más modernos. Suprimió en su discurso el yo dominante del director, indicio del carácter casi unipersonal de las publicaciones antiguas, y prefirió el impersonal o la primera persona del plural. Fuera de algunas firmas reconocibles, en el semanario uruguayo abundaban los seudónimos, signo probable de la pluralidad de nombres adoptados por los pocos redactores de una institución chica, al contrario de lo que sucedió más tarde con la edición porteña, cuyo crecimiento requirió de una multitud de sujetos con funciones diversas.

## Traspasos modernos

Eduardo Romano ha expuesto en detalle las vinculaciones de *Caras y Caretas* con el conjunto de revistas ilustradas y almanaques rioplatenses, colocándola en un marco global de producción y lectura que permite contrastar sus rasgos con los de publicaciones contemporáneas de la región. Pero sus filiaciones no se agotan en el periodismo

4. Pellicer, E., «A la Prensa y al público», en *Caras y Caretas* (Montevideo), 20 de julio de 1890.

rioplatense, ya que su modelo estaba sobre todo en la prensa extranjera, tal como había sucedido en gran medida con revistas anteriores, creadas en la Argentina por emigrados. En 1857 había salido en Buenos Aires *El Charivari porteño*, cuyo título citaba una famosa publicación europea; en la década siguiente varios franceses –Meyer, Adam, Monriot, Advinent– creaban *El Mosquito* que en su primer número anunciaba la línea de «*Charivari* de París y *Punch* de Londres»; en la década del noventa varios españoles –Sojo, Cao, López Bago, Mayol– confeccionaron *Don Quijote*, poniendo en práctica una profesión que varios habían iniciado en su país de origen.

En un momento de fuerte internacionalización de la cultura, *Caras y Caretas* intensificó sus vinculaciones con el periodismo de otros lugares del mundo. Lejos de ocultar sus deudas con modelos extranjeros, las exhibía como garantía de inserción en un presente dinámico y de fronteras abiertas. En un artículo de 1899 sobre las revistas españolas escrito desde Madrid para el diario *La Nación*, Rubén Darío señalaba estos fenómenos de influencia, copia e intercambio: «Puede decirse que casi todos los actuales dibujantes se proveen de inventiva y de rasgos felices en las revistas de otras naciones»[5]. En la nota indicaba el vínculo de *Caras y Caretas* con publicaciones similares españolas y norteamericanas, mostrando la múltiple direccionalidad de esos traspasos:

> Los Estados Unidos han enseñado al mundo la manera como se hace un magazine conforme con el paso violento del finisecular progreso. Los adelantos de la fotografía y el ansia de información que ha estimulado la prensa diaria, han hecho precisos esos curiosos cuadernos que periódicamente ponen a los ojos del público junto al texto que les instruye, la visión de lo sucedido. El Blanco y Negro va aquí a la cabeza. Luego vienen la Revista Moderna, El Nuevo Mundo y algunas otras como el Álbum de Madrid, que pu-

5. Darío, R., «La cuestión de la revista. 'Magazines' e ilustraciones. La caricatura en España», en *La Nación*, 20 de junio de 1899.

blica retratos de escritores y artistas, artículos literarios y poesías. El Blanco y Negro es muy parecido a nuestro Buenos Aires o a Caras y Caretas, con la insignificante diferencia de que posee un palacio precioso, tira muchos miles de ejemplares y da una envidiable renta a su propietario el Sr. Luca de Tena.

*Caras y Caretas* se inspiraba en el esplendor productivo de los semanarios ilustrados, que estaban en pleno auge a fines del siglo XIX en Europa y Estados Unidos. A comienzos de 1903 inauguró la sección «Apuntes y recortes» en la que insertaba fragmentos de humor gráfico tomados de *Charivari*, *Le Rire*, *Les Nouvelles Ilustrées* de Paris; *Fliegende Blaetter* de Munich; *Kladderadatsch* de Berlín, *Sketch*, *Life*, *Bulletin*, *King, Puck* de N. York; *El Liberal* de Barcelona, *ABC* de Madrid, *Fischietto* de Turín, *London Magazine* y *Punch* de Londres. De *Madrid Cómico* copió el formato y el contenido de varias secciones, algunas inclusive con el mismo título. La revista española, sin embargo, tenía un aire más local y provinciano que la argentina, era ideológicamente más conservadora y su desarrollo de la propaganda y calidad de impresión eran menos avanzados. La madrileña *Blanco y Negro* se acercaba más a *Caras y Caretas*: sus páginas misceláneas incorporaban algunas fotografías y muchos avisos comerciales.

En Inglaterra, los periodistas profesionales de *Punch* criticaban al establishment con humor, ironizaban sobre costumbres sociales y comentaban de modo irreverente las noticias de la semana para su amplia audiencia de clase media. *Caras y Caretas* les dedicó más de un artículo y reprodujo algunas de sus famosas caricaturas. En Francia, *L'Assiette au Beurre*, *L'Assommoir*, *La Caricature*, *La Chargé*, *L'Homme du jour*, *Le Grélot*, *Le Sifflet*, *Charivari*, *La Bombe*, *Le Rire* ejercitaban la polémica gracias a la tolerancia de la Ley de imprenta. En Alemania, *Fliegende Blaetter*, *Berliner Charivari* y *Simplicissimus* eran muy populares por su saña humorística contra el Kaiser Guillermo II y su círculo de allegados. La tendencia reformista era habitual en los semanarios ilustrados europeos y americanos: en España *La Carcajada* y *La Risotada*

luchaban contra el oscurantismo, la corrupción política y el caciquismo; la brasileña *Lanterna Mágica,* atacaba al clero y al gobierno.

Sin embargo el gran modelo, como señalaba Rubén Darío, provenía de Estados Unidos, «el país de las revistas baratas». Como ocurriría poco después en Buenos Aires, su enorme proliferación había obligado a los periódicos a considerarlas con verdadera alarma como fuertes competidoras en el interés de lectores y anunciantes. El éxito de revistas como *Munsey's*, *McClure's*, *Cosmopolitan*, *Harper's Weekly, Leslie's*, *Puck, Life, Judge, The Veredict* se debía a su combinación de contenido misceláneo e ilustraciones a un costo bajo para el lector. A partir de 1890 el paradigma de las nuevas publicaciones de circulación masiva era el «nuevo periodismo» norteamericano. Joseph Pulitzer, cuya imagen era conocida en Buenos Aires, había captado la necesidad de los lectores de disponer de una guía eficaz con actitudes progresistas y formato entretenido. Era tentador, entonces, reproducir sus hallazgos: la construcción de una imagen democrática y políticamente independiente, la autopromoción, la popularización del estilo y la selección del material por su capacidad de atrapar la atención de los lectores.

Pero la prensa norteamericana resultó un modelo hegemónico no sólo por el cambio que introdujo en los aspectos estilísticos y de contenido, sino fundamentalmente por la transformación de la base económica de los impresos. En la última década del siglo los magazines de Nueva York eran concebidos como empresas comerciales más que como proyectos culturales. Mientras que hasta entonces dependían de la subvención o de la venta de ejemplares, hacia 1890 comenzaron a sustentarse exclusivamente con la propaganda, lo que dio lugar a un descenso del precio y a un aumento de la circulación, factores que a su vez modificaron la cantidad y el precio de los anuncios.

*Caras y Caretas* se guió básicamente por esas pautas, definiéndose como una empresa, exhibiendo de manera explícita su ausencia de programa estético o político y ofreciendo su irrestricta sumisión a la demanda, «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». A partir del tercer número abarató el precio, que se mantuvo idéntico hasta el cierre en 1939, lo que indica que la revista se sustentaba principalmente con los anuncios. Este sistema hizo posible pagar a los productores sus colaboraciones, impulsando el proceso de profesionalización de los repórters, artistas gráficos y escritores:

> ...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.[6]

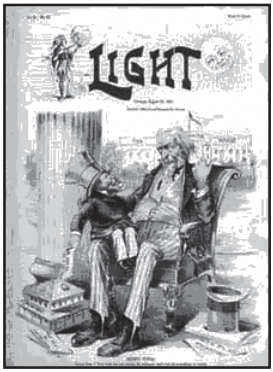
Estos comentarios dan cuenta de la nueva representación simbólica que ponía en circulación la revista como imagen de sí misma y de la mediación que hacía posible. *Caras y Caretas* era, por un lado, servidora del público y por otro, patrona de los artistas en un marco general de beneficios mutuos.

## El campo periodístico local

Sin abandonar las funciones políticas dominantes en el siglo que finalizaba, la prensa del país obtenía una gradual autonomía de partidos y facciones, a cambio de una mayor dependencia de la venta y los anuncios comerciales. El grado de modernización es, por supuesto,

6. Número almanaque de 1898.

*Semanarios norteamericanos y europeos*



relativo, según las instituciones y los términos de comparación que se tomen en cuenta. En general hoy se tiende a considerar el proceso como algo más tardío ya que si bien el periodismo de esos años comenzaba a adecuar sus estrategias de interpelación a un público amplio, todavía dependía del sistema político por su modo de financiamiento y por su estilo. Los contemporáneos, en cambio, advertían ya hacia fines de siglo importantes indicios de autonomización con respecto a la política.

Los productores de *Caras y Caretas* participaron de manera consciente en las transformaciones: conocían muy bien el estado del campo periodístico, observaban sistemáticamente la situación de diarios y revistas, y formaron parte de proyectos nuevos diseñados a partir de esos diagnósticos. Precisamente, un año antes de la fundación de *Caras y Caretas*, tres de sus futuros colaboradores –Carlos Correa Luna, Roberto Payró y Eduardo Holmberg– prepararon junto con Eleodoro Lobos y Jorge Navarro Viola un *Anuario de la prensa argentina 1896*, destinado a dar a los agentes del ámbito periodístico información sobre la actividad que desempeñaban y a los anunciantes sobre los espacios más adecuados para exhibir sus productos. El resultado era, en suma, una guía útil para estar al tanto de lo que ocurría en el campo y disponer de un catálogo de las publicaciones existentes.[7] En la mayoría de los casos no consignaba la cantidad de ejemplares, ya que las únicas cifras disponibles sobre la circulación eran las que daban a conocer las propias publicaciones, fuentes poco confiables al respecto, y no existía ninguna entidad independiente que se ocupara de garantizar la veracidad de esos datos.

En la actualidad, el *Anuario* es un importante documento del estado de la prensa en el cambio de siglo. El capítulo inicial ofrecía un panorama de su reciente modernización, en contraste con la etapa previa a 1880 donde prevalecía el modelo del periodismo francés culto, con artículos «brillantemente escritos y vibrantes de pasión» redactados por

7. Navarro Viola, J. (director). *Anuario de la prensa argentina, 1896*.

intelectuales para un círculo restringido. Desde la perspectiva de los periodistas deseosos de progreso que elaboraban este informe, no todo tiempo pasado era mejor: la prensa incluía muy poca información y su contenido estaba subordinado a las ideas del director, que no vacilaba en agregar, modificar y suprimir lo que creía conveniente en los textos de sus colaboradores. La nueva orientación tendía, en cambio, a seguir el modelo norteamericano, con empresas independientes de la esfera política. Un factor determinante del cambio era la emergencia de un nuevo público que el informe identificaba como «el pueblo». A diferencia de lo que era habitual en los discursos pedagógicos y jerárquicos emanados de la elite, sus referencias a los nuevos lectores no apuntaban a la necesidad de educarlo, guiarlo y corregirlo, tampoco acudían a la clásica dicotomía periódico-libro, con las habituales valoraciones peyorativas hacia el primero en contraposición con el segundo, ni ostentaban la típica alarma sobre los efectos corruptores del periodismo. Por el contrario, el anuario registraba las nuevas demandas de los lectores, ávidos de información e intereses diversos, y describía sus novedosas formas de consumir el material impreso. Brevedad, actualidad y variedad eran la base de la nueva prensa orientada por «la experiencia de los grandes maestros del reclamo», los norteamericanos:

> ...el público no tiene ya tiempo de leer; tiene sed de algo nuevo, sin embargo: desea estar al corriente de lo que pasa, no ya en el país sino en el mundo entero. Sus horizontes se han ensanchado y comprende de todo y de todo quiere: literatura y ciencia, política y filosofía, novedades y crónica social o policial. Es, pues, menester satisfacer cada día sus variadas aficiones; pero como le queda poco tiempo que perder en su persecución de la fortuna, necesario es que todo se le sirva en una forma corta y concreta, aunando la concisión a los detalles. Aquellos artículos doctrinarios o de tesis, ya no se leen; los de polémica suelen todavía interesar, a condición de que sean muy cortos y muy violentos o satíricos, ¿pero quién se traga

ahora un artículo político de cuatro columnas, como solían aparecer en los tiempos de antaño?

La lista de publicaciones censadas en el anuario muestra la enorme diversidad de la oferta periodística a fines de siglo. La prensa destinada a cubrir intereses específicos era numerosísima, aunque de vida efímera y escasa tirada: almanaques, guías, diarios y revistas; de índole política, gremial, religiosa, deportiva, barrial, de centros culturales, científica, artística, comercial o rural. La diversificación –muchas publicaciones destinadas a audiencias compartimentadas y relativamente pequeñas– atentaba contra el éxito o la mera supervivencia, que dependía de la cantidad de copias vendidas y del número de anuncios que cada una pudiera obtener. El segundo factor derivaba del primero, ya que los comerciantes apuntaban a anunciar en medios impresos que llegaran a públicos amplios. Al contrario de lo que ocurría con la marcada especialización de las revistas, los diarios tendían a adoptar una estructura miscelánea para satisfacer los variados intereses de los lectores, abarcando «no solamente la política y la literatura, sino todos los ramos de los conocimientos humanos» y llegando «a sustituir al libro: es el libro del pueblo. Su público, se ha hecho más numeroso, y cualesquiera que puedan ser sus gustos o intereses, encuentra siempre una sección correspondiente a la esfera de su actividad». La forma miscelánea permitía aumentar la demanda y el rentable espacio destinado a publicidad.

Una de las conclusiones implícitas del anuario era que las publicaciones prósperas serían las que asumieran decididamente su carácter mercantil y permanecieran atentas a necesidades del público, lo que permite comprender la eficacia de algunos rasgos adoptados desde el inicio por *Caras y Caretas*. Su éxito se basó en la autonomía de cualquier interés político excluyente, la relevancia de las fotografías de actualidad, la estructura miscelánea acorde con la diversidad de intereses y la atención a los nuevos contingentes de lectores. Con una notable capacidad para seguir las tendencias que le garantizarían creci-

miento y permanencia, eludió la especialización, absorbió y copió elementos dispersos en distintos medios, concentrándolos y abaratándolos en una edición semanal, fácil de distribuir y adquirir.

Varios artículos y ficciones sobre la transformación del campo periodístico muestran que se trataba de un asunto de interés en *Caras y Caretas*, donde se abordaban los factores combinados –políticos, económicos, sociales, culturales y técnicos– que estaban en la base del cambio. El relato «Periodismo viejo»[8] mostraba un antiguo periódico político, *La Opinión*, integrado por cuatro articulistas que se esforzaban inútilmente «de puro patriotas» y sufrían constantes penurias económicas. La anacrónica imagen contrastaba con el creciente número de miembros y departamentos de las publicaciones modernas, donde la especialización obedecía a una labor cada vez más compleja. El cambio era evidente, desde los cuerpos de redacción de unos pocos hombres, como se ve en el relato, hasta el numeroso equipo necesario para completar el proceso en todas las etapas. En 1899 *Caras y Caretas* publicó una serie de fotografías con decenas de productores que trabajaban en la empresa: escritores, repórters, artistas, fotógrafos, obreros gráficos, administradores, empleados, distribuidores y vendedores. Una foto colectiva del «Personal de la Compañía» representaba un conjunto anónimo y numeroso.

Ese desarrollo implicaba cambios en la función y el perfil profesional de los periodistas, en su forma de interpelación al público y en el tiempo de producción. Al respecto, una nota de 1901 marcaba los contrastes entre el pasado, con redactores que «pontificaban» concibiendo su actividad como una «misión» dirigida al «triunfo de los ideales políticos» y el presente, donde recibían un sueldo en diarios independientes y modernos.[9] La línea demarcatoria se vinculaba con el nuevo rol que las publicaciones ofrecían a los redactores profesionales, libres ahí de las presiones y miserias de quienes vendían su trabajo a los periódi-

8. Cfr. también Luis García, «Para el Congreso de la prensa», en *Caras y Caretas*, 1 de junio de 1901.
9. «Centenario de la prensa argentina», en *Caras y Caretas*, 30 de marzo de 1901.

cos políticos. En notas y relatos ficcionales era recurrente el motivo del escritor-periodista que hallaba en la prensa moderna un medio legítimo de subsistencia y un espacio adecuado para el pleno desarrollo de su vocación, al contrario de lo que ocurría con los intelectuales malogrados y sumidos en la miseria por su dependencia de caudillos políticos. Eran opciones contrastantes para el hombre de letras, en general un tipo muy poco diestro para sobrevivir en un mundo esencialmente práctico.[10] El artículo destacaba también el progreso técnico, desde la época en que un tiraje de docientos ejemplares por hora era un esfuerzo sobrehumano. En el presente los nuevos métodos de distribución buscaban la llegada a lectores dispersos en toda la república, por medio de las líneas ferroviarias y la red de ventas en el interior (aunque *Caras y Caretas* denunciaba constantemente el robo de ejemplares en el correo).

## Los embates de *Don Quijote*

En las historias del periodismo suele señalarse una continuidad y un mecanismo de reemplazo entre *Don Quijote* (1884-1903) y *Caras y Caretas* (1898-1939), las dos revistas argentinas más importantes de caricatura y sátira política del cambio de siglo. Durante los primeros cinco años de su itinerario ascendente, la segunda se superpuso a la primera, que comenzaba a decaer y dejó de salir en 1903. ¿Cuál fue el vínculo entre estos dos acontecimientos? Competencia y reemplazo parecen las respuestas evidentes, aunque resta explorar los pormenores de esa certeza. Sobre un piso de rasgos en común y un encadenamiento que las atraviesa, hay cortes que señalan cambios significativos: sus formas de financiamiento, sus modos de concebir la esfera

10. Berro, B., «¿Diarista?», en *Caras y Caretas*, 12 de septiembre de 1903. Cfr. los matices en otros relatos: en uno de ellos cuatro pícaros se proponen sacarle plata a un político (Castellanos, Julio. «Un proyecto», 10 de octubre de 1903), en otro un artista debe abandonar su vocación creadora para transformarse en periodista mercenario al servicio de ideas ajenas (De Viana, J., «El sueño del periodista», 12 de abril de 1902).

pública y sus estilos de interpelación explican la dinámica entre emergencia y declinación.

A diferencia de lo que ocurría entre las revistas de la alta cultura, donde unas sucedían a otras como guías intelectuales de la república, en el circuito comercial y popular prevaleció la disputa por el público. *Caras y Caretas* puede considerarse, en ese sentido, un relevo de *Don Quijote*, a la que terminó por suplantar restándole lectores y anunciantes. En ésta, bajo la dirección de Eduardo Sojo, colaboraron escritores y dibujantes que luego pasaron a *Caras y Caretas*: José S. Álvarez, Manuel Mayol («Heráclito»), Eustaquio Pellicer y José María Cao («Demócrito II»). Los lemas de la portada anunciaban su estilo intransigente: «Este periódico se compra pero no se vende», «Vengan mil suscripciones/ y afuera las subvenciones», «En Don Quijote no hay charque/porque es cívico del Parque». Era una publicación política: se identificaba explícitamente con la Unión Cívica, participó activamente en las revoluciones de la década del noventa, homenajeaba en sus páginas a los líderes de la UCR y estampaba en la portada como lugar de edición «República Unitaria del Zorro-Buenos Aires», en referencia crítica a la figura del presidente Roca. A partir de abril de 1899 inauguró la sección «Sancho Panza», redactada por el novelista español Eduardo López Bago, con columnas de opinión sobre la guerra de Cuba, algunos avisos y notas variadas.

Sus cuatro páginas se solventaban casi exclusivamente con suscripciones y sólo a fines de la década de 1890 comenzó a incluir un espacio reducido destinado a propagandas. Desde el inicio *Don Quijote* debió lidiar con los suscriptores que adeudaban el pago de ejemplares. En 1892 insertó la nota «Oído a la Caja», reimpresa en los números siguientes, en la que advertía jocosamente que la revista podría dar a conocer sus nombres. En 1893 el emplazamiento –cada vez más serio– se extendía a los vendedores de campaña que no enviaban a la redacción el dinero del trimestre cobrado por adelantado.[11] Cinco años

11. *Don Quijote*, 4 de junio de 1893.

después seguía rogando y amenazando sin mayor resultado: «Suplicaremos a los señores suscriptores de la capital que no obliguen a nuestro cobrador a repetir el viaje dos, tres y cuatro veces. Si somos atendidos, quedaremos agradecidos», «De no hacerlo así, tengan entendido que desde el próximo número se las ajustaremos a los morosos, sin contemplaciones».[12] Meses después listaba los nombres morosos y decía haber recurrido a la justicia para resolver ese tipo de litigios:

> El vendedor de periódicos Martín Alegro, conocido también por el alias de Colucho, detenido en la comisaría 4º está en el Departamento, encausado por la empresa de *La Mujer* y *El Quijote*, a la cual ha defraudado en la cantidad de pesos 843,18.
> *LA MUJER* y *EL QUIJOTE* han organizado, en provincias un servicio de agentes judiciales, los que también llevarán a los Tribunales a cuantos imitando la conducta de Colucho, que ha formado escuela, se resisten a entregar las cantidades que tienen cobradas por suscripción y venta.
> Valga como primera advertencia.[13]

Si bien el reemplazo de fondos provenientes de la política por la venta de suscripciones implicó un cambio substancial en la historia del periodismo, los frecuentes conflictos con los deudores muestran que tampoco así se garantizaba la sustentabilidad. A fines de siglo *Don Quijote* todavía luchaba por mantenerse en pie con un sistema que *Caras y Caretas* perfeccionaría con la venta de publicidad, la que le aseguraría estabilidad y permanencia a través del tiempo.

La participación de José S. Álvarez en la revista de Sojo fue breve y las razones de su deserción –alineamiento a una exclusiva corriente política y escasa rentabilidad– son elocuentes para comprender los rasgos que *Caras y Caretas* excluiría desde el inicio. A fines de 1899, al

---

12. «Advertencia interesante», *Don Quijote*, 5 de febrero de 1899 y números siguientes.
13. «A los agentes morosos», *Don Quijote*, 13 de agosto de 1899.

cumplir un año, *Don Quijote* emprendió una campaña que llegó a transformarse en obsesión. Durante un mes sus páginas incluyeron una numerosa serie de notas, cuya retórica anacrónica destinada a atacar a su «enemiga» se aproximaba la provocación de un duelista. El reto ofensivo no tuvo mayor eco: a pesar del catálogo de acusaciones e injurias, el semanario dirigido por Álvarez no respondió y la polémica, unilateral, cayó en el vacío.

¿Cómo se inició la furibunda querella? Un comentario publicado en *Caras y Caretas* afirmaba el carácter anticuado de la caricatura satírico-política, que si bien era una legítima «arma vengadora e instrumento de castigo, iracunda y áspera risa popular contra las grotescas formas de la política aborigen» era ahora «excesiva para los tiempos».[14] Eduardo Sojo se consideró directamente aludido por la referencia y retó públicamente a *Caras y Caretas*, a partir de entonces su «adversario» y «encubierto enemigo». En la edición del 15 de octubre imprimió en la tapa el desafío a una competencia artística y literaria ante un jurado neutral y extranjero, y ofrecía depositar 5.000 pesos a modo de garantía de la apuesta:

Caras y Caretas

> He recogido la alusión que me habéis lanzado, en vuestro número aniversario, la cual venía asaz encubierta y disfrazada pero a través de la careta, reconocí la intención de la cara [...].
>
> El calificativo que habéis dado a las caricaturas de *Don Quijote*, y la poca imparcialidad con que juzgáis a *La Mujer*, muévenme a contestaros cara a cara, ya que no por defenderme de ataques que ni siquiera me rozan, por cortesía siquiera al encubierto enemigo.
>
> Creo inútil protestar de la envidia que podríais creer que siento, al veros alardear de dirigentes del gusto artístico y literario; *Don Quijote* no puede tener envidia a ninguna publicación análoga, por cuanto que en los quince años que lleva de vida, he visto crecer y

14. «Caras», en *Caras y Caretas*, 7 de octubre de 1899.

morir al poco tiempo muchos otros periódicos fundados por artistas y colaboradores de *Caras y Caretas*. Y sin embargo de esto, yo me he guardado bien en decir, que la redacción y estudio de *Caras y Caretas* se componen de fracasados en las artes y las letras.
Con respecto a *La Mujer*, ya os contesto en las columnas del semanario, pero como me ha quedado algo por decir, lo digo aquí y ahora, por si os dignáis recoger mi reto.
*LA MUJER*, previo depósito de cinco mil pesos, no tiene inconveniente en sostener la competencia artística y literaria con *Caras y Caretas*, ante un jurado compuesto de artistas y literatos extranjeros, de competencia reconocida.
Si aceptáis me llenaréis de regocijo y de complacencia y haréis bueno aquel alarde de inmodestia contenido en vuestro número aniversario.
Lo contrario equivaldría a confesar que
Vivimos en un mundo tan miserable,
Que si yo no me alabo
No hay quien me alabe.[15]

Resulta notable no sólo el añejo tono de justa caballeresca que la nota buscaba instalar sino también la asimetría con que presentaba a los contendientes: por un lado la solitaria personalidad de un director; por otro, un conjunto de productores («vosotros») cómplices del gobierno y apoyados por el público mayoritario que se dejaba engañar por «los que explotan al pueblo y viven sobre el país y se ríen del mundo desde los burladeros de las posiciones oficiales». En la página siguiente, un dibujo mostraba al director de *Caras y Caretas* recibiendo dinero del Presidente Roca, caricaturizado a su vez como una rata. En la sección «Sancho Panza» la acusación señalaba los indicios de connivencia con el poder:

15. «Caras y Caretas», en *Don Quijote*, 15 de octubre de 1899. Destacados en el original, aquí y en los fragmentos siguientes.

Recogiendo Alusiones

En el «Número Aniversario» de *Caras y Caretas* se alude de manera tan directa que no deja lugar a dudas, a *Don Quijote* y a mí, como caricaturista, que necesito defenderme. Porque sólo al único semanario satírico que ha fustigado y viene fustigando desde hace diez y seis años a los malos gobernantes de este país, sin consideraciones de ningún género, pueden referirse las siguientes líneas: «la caricatura gruesa –cloruro de sodio natural– que fuera arma vengadora e instrumento de castigo, iracunda y áspera risa popular contra las grotescas formas de la política aborigen, decaía; ya era excesiva para los tiempos». Declaro, ante todo, que yo no sé lo que son las caricaturas *gruesas* ni *delgadas* [...].

Y sé, especialmente, y comprendo muy bien, que la llamada por ellos 'arma vengadora e instrumento de castigo de la política' no les guste, les hiera y procuren hacer correr la voz de que se halla en decadencia.

Prefieren la caricatura que esboza sonrisas, la que no hiere, la que no castiga, la que no es arma vengadora, *ni chicha ni limoná*, como se dice en mi tierra [...].

Las carcajadas, cuanto más ásperas mejor, cuanto más iracundas más viriles.

¡Pues ya lo creo! El *Don Quijote* ha sido siempre un periódico de oposición-verdad a los malos gobiernos de la República Argentina. Siguen los malos gobiernos y sigue *Don Quijote* sin decaer, como pretenden los escritores de nuevo cuño.

Yo no he sido nunca en este país donde, por fortuna, todos nos conocemos, partidario sino enemigo de Roca, de Pellegrini, de Juárez Celman, irreconciliable, intransigente, decidido, franco... y, si lo quiere el señor Álvarez, director de *Caras y Caretas*, hasta le concedo mi ensañamiento contra todos ellos, lápiz y pluma en mano.

Yo no concibo la caricatura política de otro modo que como es y como siempre ha sido, en todos los países y en todas las épocas, sea quien fuere el dibujante que la ejercite.

Yo no concibo la sátira, pluma o lápiz en mano, escrita o dibujada, como la aplaude y patrocina el señor Álvarez produciendo o *esbozando sonrisas* hasta en la casa de los mismos contra los cuales esgrime arma tan poderosa.

Entiendo que eso es engañar al público, por parte de los que consideran que esta es cómoda y a veces hasta productiva tarea.

El señor Álvarez en estas lides quiere hacernos creer que es *excesivo para los tiempos*... del general Roca, tirar con armas que tengan punta y filo, y pone un botón a las espadas y usa los sables de palo.

Y el general Roca se sonríe.

Con su pan se lo come el señor Álvarez, y como él y con él los redactores del bien titulado semanario *Caras y Caretas*.

Para censurar a los que hacemos la honrada oposición verdadera que fustiga y venga al pueblo de los desafueros que contra el pueblo se cometen no reconozco yo en el señor Álvarez autoridad alguna, ni siquiera la que tuvo cuando al servicio de esos malos gobernantes desempeñó un cargo en la policía de pesquisas.

Ocupe cada cual su puesto, porque ya va siendo hora de que nos contemos y nos definamos y de poner en claro lo que se pretende obscurecer y tergiversar, con palabras enrevesadas, en las que el cloruro de sodio *natural*, (artificial no existe), falta por completo.

No está *Don Quijote* para hacer sonreír al presidente de la República, sino para hacerle poner mal gesto y cara de vinagre, *ácido acético*, como diría el químico literato de *Caras y Caretas* [...].

Déjesenos en nuestra profesión cumpliendo con los deberes de la crítica a pluma y lápiz, a los que somos y hemos sido siempre escritores y dibujantes.

Pues bueno fuera, y cómodo para los que explotan al pueblo y viven sobre el país y se ríen del mundo desde los burladeros de las posiciones oficiales, que tolerásemos nosotros la moda nueva de poner enfrente de la oposición verdad, la oposición contratada, sin arrancar la careta y romper el disfraz a los que quieren darnos una broma tan pesada, figurándose que todo el año es carnaval.

Más de una vez, el fondo de los reptiles ha servido para fundar empresas periodísticas.
Pero siempre han durado éstos el tiempo que tardó el público en no conocer el engaño de que le hiciera víctima.
Déjese a *Don Quijote*, y déjeseme a mí que él y yo sabemos a dónde vamos, y son más de lo que nuestros enemigos quisieran los lectores que nos acompañan.
Y como vivió hasta aquí vivirá siempre Don Juan.

EDUARDO SOJO

Sojo planteaba un enfrentamiento personal: presuponía un ataque de *Caras y Caretas* contra él como individuo, trataba a los «escritores de nuevo cuño» como «reptiles» y «fracasados en las artes y las letras», y acusaba a Álvarez de ser funcional a la autoridad desde la época en que trabajaba en la policía.

En el Nº 10 comentaba así una fiesta campestre ofrecida por *Caras y Caretas*: «La comida fue abundante... Escaseó únicamente el intelecto».[16] A la semana siguiente un dibujo ilustraba el enfrentamiento planteado por Sojo: de un lado, una manifestación callejera de escritores y dibujantes encabezada por Álvarez con una pancarta que decía «Carros y carretas» y otros carteles que aludían a la calidad de sus colaboraciones: «Vivan los colarripiadores», «Macanas», «Los colaburrilassos», «Por sobrevivir denigramos y después no contestamos».[17] En el sector opuesto una figura con el nombre de la otra revista de Sojo lanzaba su bravata: «Sois ciento y la madre y sin embargo no os atrevéis a habérosla con *La Mujer*? Pues sostengo lo de los 5.000 pesos». En otro dibujo Álvarez y Giménez le ofrecían un dibujo a Roca (caracterizado como una rata), quien los felicitaba y prometía recompensas. En la sección «Sancho Panza» del mismo número insistía:

16. *Don Quijote*, 22 de octubre de 1899.
17. *Don Quijote*, 29 de octubre de 1899.

Destrucción de ratas

El inspector de la sección 20 está muy satisfecho por el resultado que producen los aparatos que se le enviaron para matar ratas. Han sucumbido 1.770, hasta la fecha. Que lleven esos gatos a la redacción de *Caras y Caretas*. Allí como hay tanto papel, hay doble número de roedores.

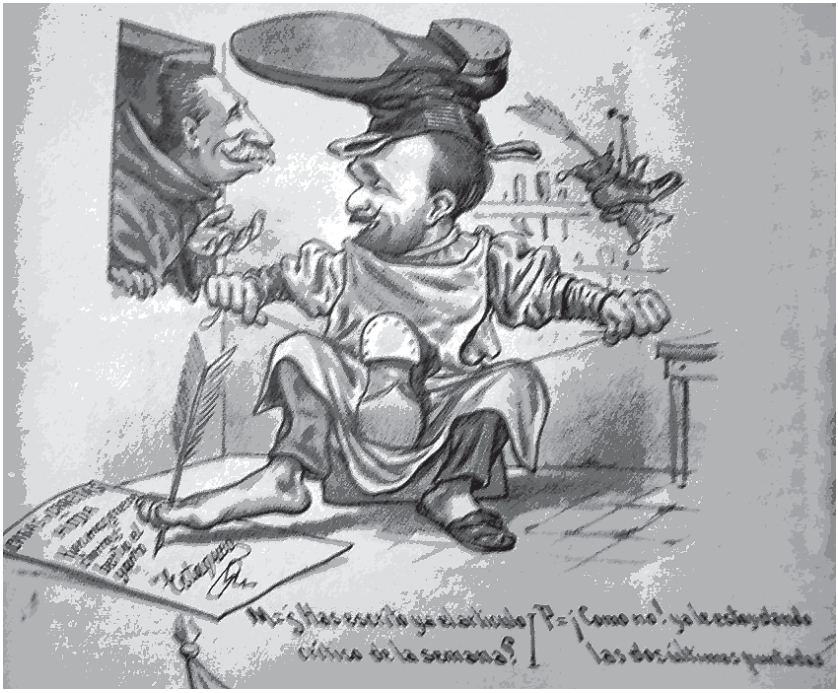
Los números siguientes agregaban acusaciones de cobardía y afeminamiento, en contraste con la valentía y virilidad de *Don Quijote*.[18] Un largo artículo («Toreo Fino») atribuía a sus ex colaboradores ausencia de compromiso y oportunismo por haberse pasado a la acomodaticia *Caras y Caretas*, censurando a la vez la tendencia de una sociedad en la que todos –gobernantes y gobernados, escritores y lectores– eran más propicios al acuerdo que al enfrentamiento, partidarios de una lógica integradora que beneficiaba a los poderosos y a las empresas periodísticas:

Escribir verdades en este tiempo es contrariar el programa político del general Roca, los proyectos financieros del doctor Pellegrini y la que llaman algunos corriente de las ideas. Mejor es, según opinan Pellicer y Lasso y Álvarez, escribir disparates. «Mejor es dibujarlos» corrigen Mayol y Giménez. Y tienen razón porque saltan a la vista. Un disparate pintado por Giménez, y explicado en verso por el amado Eustaquio, es la enajenación mental del país, como lo fue la semana pasada. Todos lloramos leyendo aquel «con más gruesos chorros vertió el llanto» que dejó a las musas caladas hasta los huesos.
Pellicer llamándose poeta se calumnia, como se calumnia Pellegrini llamándose financista, Roca gobernante, Zorrilla de San Martín propietario de la trompa épica (tiene la de Eustaquio) y Rubén Darío, que llama «decadencia» a sus caídas.

18. *Don Quijote*, 17 de noviembre de 1899.

*Don Quijote,* 1899.

*Don Quijote,* 1899.



*Don Quijote,* 1899.

*Eustaquio Pellicer aparece como zapatero que «cose» un texto y lo escribe con los pies. El diálogo con Álvarez (Mocho) es el siguiente: «M: ¿Has escrito ya el artículo crítico de la semana? P: ¡Cómo no! Ya le estoy dando las dos últimas costuras».*

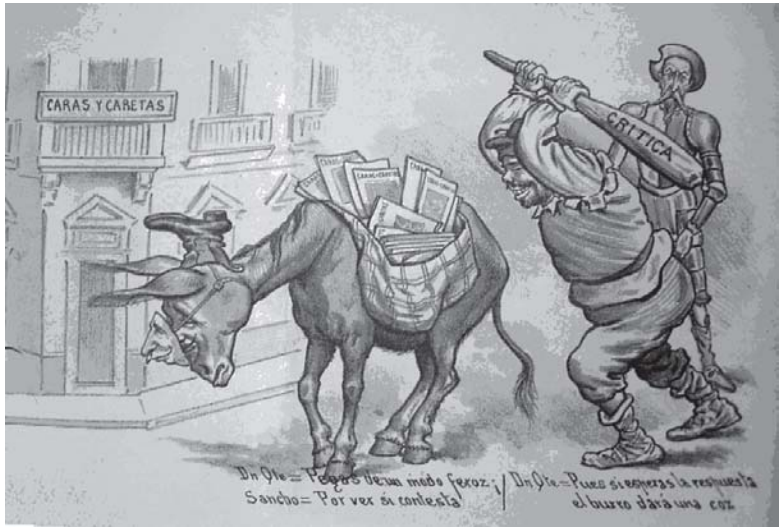
*Don Quijote,* 1899.

*«No temas a los cometas*
*Pues si llegan a caer*
*Será en Caras y Caretas*
*Contra Mocho y Pellicer».*

*Don Quijote*, 1899.

*Una manifestación callejera de escritores y dibujantes de Caras y Caretas (Eusevi, Villalobos, Cao y Giménez), encabezada por Pellicer, Álvarez y Mayol, con la pancarta «Carros y carretas» y otros carteles que aluden a la calidad de sus colaboraciones: «Vivan los colarripiadores», «Macanas», «Los colaburrilassos» (por Lasso de la Vega), «Por sobrevivir denigramos y después no contestamos». En el sector opuesto, la personificación de la revista La Mujer, de Eduardo Sojo. El texto dice:*

*«¿Sois ciento y la madre y sin embargo no os atrevéis a habérosla con La Mujer? pues sostengo lo de los 5.000 pesos».*




*Don Quijote,* 1899.

*Sancho (suplemento de Don Quijote dirigido por Eduardo López Bago) le pega con el palo de la crítica al burro Caras y Caretas (lleva ejemplares de la revista, tiene la careta de Álvarez y en la cabeza el símbolo de Pellicer a quien siempre se alude como zapatero). El diálogo es el siguiente:*

> *«Don Quijote: pegas de un modo feroz.*
> *Sancho: Por ver si contesta.*
> *Don Quijote: Pues si esperas la respuesta*
> *el burro dará una coz».*

*Don Quijote,* 1899.

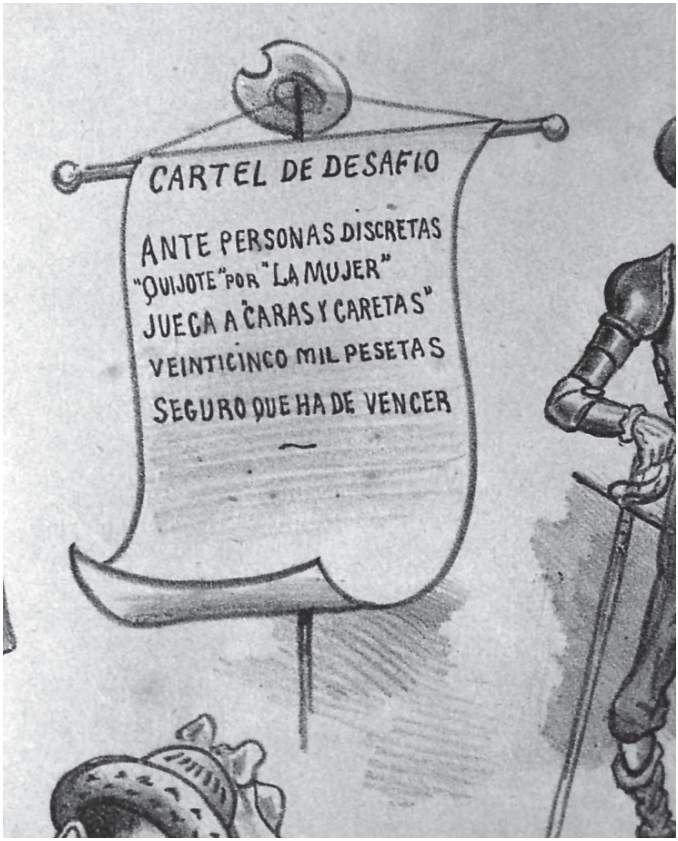
*Don Quijote observa alarmado una escena que representa el carácter acomodaticio y corrupto de Caras y Caretas: Álvarez y el dibujante Aurelio Giménez muestran a Roca (la rata) una ilustración. El diálogo dice:*

> *«–Ésta es nuestra caricatura ¿no esboza su sonrisa y... no merece algo?*
> *–¡Cómo no! Ya les premiaré su espesialidad».*

*Don Quijote,* 1899.

*José S. Álvarez, Pellicer y Mayol bajo una lluvia de solicitudes de quienes desean borrarse de la suscripción:*

> *«M: ¡Qué tormenta nos amaga! ¡qué almuerzo, puro antipasto!*
> *P: Si siguen las borratinas yo volveré a hacer zapatos».*




*Don Quijote,* 1899.

*Don Quijote,* 1899.

*Álvarez y Pellicer centrando su atención en los avisos publicitarios. El diálogo entre ambos es el siguiente:*

> *«P: ¿Qué hace con el objetivo*
> *Mocho con tanta atención?*
> *M: Busco asuntos y motivo*
> *para nuestra información».*

*Don Quijote,* 1899.

*A la izquierda, Roca caracterizado como una rata. A la derecha José S. Álvarez y Eustaquio Pellicer, de Caras y Caretas. El diálogo refuerza la imagen de la revista vendiéndose al poder político:*

> *«Nosotros no haremos caricaturas como hasta aquí,*
> *las haremos nuevas y a gusto de Ud...*
> *–Y yo los premiaré...».*

*Don Quijote,* 1899.

*Sancho Panza (título de una de las páginas de Don Quijote) "plancha" a José S. Álvarez. El texto dice lo siguiente:*

> *«¿Te parecen anodinas a ti mis caricaturas?*
> *Ahora verás cómo Sancho te va a sentar las costuras».*

> ¿Qué diríamos nosotros, los buenos aficionados a la plaza de toros de Madrid, si Lolita, Angelita y demás de la cuadrilla que hoy debuta toreando se creyeran y llamasen *Lagartija, Reverte* y el *Guerra*? Niñas toreras son, y así han de morir, aunque no de cornada de burro. Pues niños góticos me parecen a mí los otros, y cada vez adquiero mayores pruebas que justifiquen mi aserto.
> Las niñas toreras no van a poner banderillas, van a simular que las ponen. No van a matar sino a fingir que matan. Y esto según reza el cartel se realizará *artísticamente*.
> Pues de igual manera, Pellegrini y Roca no van a reñir sino a fingir que riñen, con motivo de las declaraciones hechas por el más largo de los dos, en contra del acuerdo. Y lo van a fingir también con Arte [...].
> De igual manera no escribe Fragueiro, sino que lo simula, y finge versos lo mismo que Pellicer el que usa a chorros la rima, lo mismo que aparentan pintar y dibujar desde los que pintan paredes y dibujan muestras de tienda hasta Cao, que usa el agua con cuentagotas para lavarse. Aquí ya va siendo todo fingido. La literatura, el arte, la literatura y el teatro [...].
> Vienen por tanto, en el momento más oportuno y propicio estas niñas toreras, de cuyo éxito nadie duda. Vienen y harán lo que están haciendo todos, gobernantes y gobernados, actores y espectadores, escritores y lectores, oradores y oyentes. «A hacer que hacemos» en una sociedad que como las banderillas y espada de que ellos harán uso, ni pincha ni corta.

A esta larga serie de acusaciones agregó poco después las de indecencia y sensacionalismo. La nota titulada «*Caras y Caretas* pornográfico»[19] desmentía la respetabilidad a la que esta última aspiraba como revista familiar:

> Pornografía escrita y dibujada, el que quiera verla puede comprar el semanario que no se ha cansado de titular como pornográficos a otros que no lo eran.

19. *Don Quijote*, 24 de diciembre de 1899.

> Dicho se está que quien publica esa pornografía es *Caras y Caretas* en su último número. Una página entera y en colores y hasta en verso, página que se titula Confesiones y en la cual se confiesa todo lo inconfesable y hasta se pinta una mujer desnuda, ante la cual está un hombre de espaldas al público, haciendo lo que al público malicioso se le incita a que presuma y debajo de cuyo cuadro, digno de ilustrar la página de *La cortina corrida* o *El barón de Jaublas* se lee lo siguiente:
> —¿Qué es lo que más deseas?
> —Saber y aprovecharlo sin demora cuando llega a una niña el cuarto de hora.
> No tenemos espacio en este número para escribir cuanto fuera necesario, en protesta de la cultura y decencia, contra *Caras y Caretas*. Pero basta el aviso a las personas decentes. Y en el próximo número de *La Mujer,* hemos de consagrar a este asunto el artículo que como correctivo se merece.

El Nº 16 incluía una protohistorieta en tres escenas donde se contaba la siguiente historia: un hombre le proponía a Álvarez y a Pellicer matar a su propia madre a cambio de salir en la tapa, la revista aceptaba y uno de sus fotógrafos registraba el crimen en la habitación de la víctima. En el último cuadro una sensacional portada mostraba el retrato del matador.[20]

Sólo dos meses más tarde de iniciada la campaña, *Caras y Caretas* publicó «Los susceptibles»[21] en referencia más o menos velada a la reacción de Sojo. La nota relataba casos en que ciertos lectores, sintiéndose injustificadamente aludidos, lanzaban «garrotazos» y «calumnias» contra un autor. Los ejemplos subrayaban lo absurdo de las reacciones, por las que «el escritor de este pueblo debe tener en una mano la pluma y en la otra el florete. O duelos o retractaciones vergonzosas».

---

20. *Don Quijote*, 31 de diciembre de 1899.
21. M. Q. «Los susceptibles», en *Caras y Caretas*, 9 de diciembre de 1899.

El texto, firmado por M. Q., carecía de referencias concretas y sólo el lector avisado podía detectar allí un vínculo con una situación concreta y reírse de ella; para la mayoría era probablemente una nota humorística más de crítica social similar a las habituales. Fuera de este comentario en clave, el silencio de *Caras y Caretas* contrastaba con la escalada de agravios –cobardes, afeminados, malos escritores, burros, ripiadores y corruptos–, de los que no se dignaba a acusar recibo. El monólogo era insistente y puede decirse sin exageración que durante ese período el motivo central de todos los números de la revista de Sojo fue el ataque a *Caras y Caretas* y a sus productores.

El conflicto, llevado a la escena pública por uno solo de los protagonistas, revela hoy de manera notable un momento de cambio en el campo periodístico y pone a la luz dos sistemas disímiles en varios aspectos. Económicamente, marcó la transformación en el modo de financiamiento desde publicaciones como *Don Quijote*, sustentada únicamente con las ventas, al sistema más moderno de *Caras y Caretas*, cuya ganancia provenía cada vez más de los avisos. El primero era menos rentable que el segundo ya que los suscriptores y vendedores no siempre cumplían con el pago; la propaganda, en cambio, permitía bajar el precio y por eso mismo se vendía más.

En cuanto al modo de concebir la escena comunicativa en la que participaban, la revista de Sojo manifiesta el estilo agresivo propio de una etapa que finalizaba, en páginas concebidas como un lugar de debate entre pares de una esfera pública donde todos se conocían.[22] Los interlocutores de la masiva *Caras y Caretas* eran, en cambio, única y exclusivamente los lectores anónimos. Por eso, mientras una buscaba encender con desafíos y provocaciones el ánimo polémico, la otra ignoraba a su pretendido contrincante y hacía del silencio un elemento revelador de las diferencias.

Mientras que la publicación dirigida por Álvarez ejercía la sátira atenuada, Sojo ostentaba la confrontación con el poder y atribuía a su

22. «Todos nos conocemos», afirmaba Sojo en su ataque al director de *Caras y Caretas*.

En el primer cuadro, un hombre le proponía a Álvarez y a Pellicer matar a su propia madre a cambio de salir en *Caras y Caretas*.

> «*Si uds. dan mi retrato*
> *de frente, en página grande*
> *mataré por darles gusto*
> *a mi idolatrada madre*».

En el segundo se concretaba el hecho mientras Álvarez fotografiaba la escena.

> «*Acepta* Caras y Caretas
> *tamaña proposición*
> *van con el criminal*
> *a retratarlo en la acción*».

El tercer cuadro representaba la tapa sensacional del semanario con el siguiente comentario:

> «*Después de ser fusilado*
> *publican del matador*
> *un retrato con laureles*
> *para hacerle más honor*».

*Don Quijote,* 1899.

rival un humor inofensivo que no era «ni chicha ni limoná». A su vez, mientras que *Don Quijote* exhibía el enfrentamiento con *Caras y Caretas* ésta construía una representación consensual de la esfera pública que tendía a disimular la competencia en el campo periodístico. En 1899 Eduardo Sojo completó su oferta periodística con la edición de la revista miscelánea destinada al público femenino: *La Mujer* editó 52 números hasta 1902 y también fue incorporada a la campaña contra *Caras y Caretas*. Por contraste, ésta había dado la bienvenida a la nueva publicación con el saludo amigable de ocasión: «Hemos recibido el primer número del periódico ilustrado 'La Mujer' que edita el popular dibujante caricaturista Eduardo Sojo (Demócrito). Deseámosle larga existencia»[23]. El cordial discurso público suprimía toda referencia a la lucha por prevalecer en el mercado.

Aunque el carácter iracundo de los apóstrofes de Sojo era parte del estilo habitual de las publicaciones combativas, el excesivo encono mostraba también la ambivalencia ante los cambios: por un lado, manifestaba el rechazo a las nuevas reglas del exitoso periodismo moderno; por otro, la tentación de modificar el propio rumbo a fin de sacar provecho de la nueva situación. Los vituperios contra *Caras y Caretas* son prueba de lo primero, la inclusión de propagandas y el intento de captar al nuevo público femenino con *La Mujer* atestiguan lo segundo. En 1903, después de 19 años de historia, *Don Quijote* fue reemplazado por *Don Quijote Moderno*, a cargo de Ascensión Blasco de Sojo, hasta su cierre definitivo en 1905.

## Competir con los diarios

La lógica del mercado se volvía hegemónica determinando el funcionamiento de diarios y revistas en un terreno cada vez más interdependiente: el robo de formatos, la copia de recursos técnicos y la circu-

23. Sección «Menudencias» del 11 de febrero de 1899.

lación de profesionales entre uno y otro eran moneda corriente y generaban un espacio permeable de préstamos y traspasos. Según datos del *Anuario* de 1896, cada año salían publicaciones nuevas, pero mientras la cantidad de diarios tendía a disminuir, se multiplicaba el número de revistas. La información cotidiana se había concentrado en seis periódicos –*La Prensa*, *La Nación*, *El Diario*, *El Tiempo*, *Tribuna* y *La Voz de la Iglesia*– que aumentaban su tirada y mejoraban sus técnicas de impresión, mientras que las revistas invadían el mercado y amenazaban con desplazarlos.[24] Los diarios incorporaron por eso el contenido misceláneo y algunos recursos gráficos de aquellas, como el grabado y más tarde la fotografía. Se generó entonces una zona de intersección y una supervisión permanente sobre las actividades mutuas con el fin de sacar provecho de los triunfos y contrarrestar los avances. Esa dinámica produjo una transformación rápida del campo periodístico: si por un lado fue una fuente de diversidad, también generó cierta uniformidad en la oferta, a causa de la constante imitación de los recursos a los que se atribuía el éxito.

*La Nación*, el diario de «elevado espíritu» leído por «los doctores, los maestros y los estudiantes»[25] se distinguía de *Caras y Caretas*, destinada a un público más heterogéneo en cuanto a su formación, clase social, edad y género. Pero hay entre ambas publicaciones una importante historia en común con vínculos que aún no han sido estudiados. Además de la figura de Bartolomé Mitre y Vedia, proyectado director de la revista y responsable del diario, compartieron un grupo de escritores y periodistas profesionales en el permeable aparato cultural de la época. La lectura de los acontecimientos políticos en la revista era muy cercana a la del diario, que además solía elogiar en su Sección Bibliográfica las ediciones de aquella: «Muy interesante es el n° de hoy de *Caras y Caretas*. Se destaca en la carátula una feliz caricatura sobre la cuestión municipal»[26]. Pero ni sus diferencias ni sus afinidades impidieron

24. Navarro Viola, J. (director), *Anuario de la prensa argentina 1896*, p. 19.
25. Términos de Blasco Ibáñez citados por Saítta, S., *Regueros de tinta*, p. 32.
26. «Sección bibliografía», en *La Nación*, 5 de octubre de 1901.

que ambas publicaciones se copiaran formatos y se disputaran parte del público y de los anunciantes. Mientras uno defendía las ventajas de la publicación cotidiana («Muchas personas leen solamente el diario del domingo... Lea *La Nación* todos los días») la otra ponderaba, en un aviso destinado a sus anunciantes, las ventajas de la edición semanal, haciendo evidente la competencia implícita:

UN AVISO EN «CARAS Y CARETAS» EQUIVALE A SIETE EN UN DIARIO, PORQUE SE LEE TODA LA SEMANA

*Caras y Caretas* entraba en prensa los jueves a la mañana y salía a la venta los sábados. En sus primeros años incluyó, igual que los periódicos, notas informativas sobre hechos y protagonistas de la semana, a lo que agregaba el plus de las ilustraciones fotográficas, novedad que las publicaciones diarias no estaban en condiciones de incluir por razones técnicas ligadas al tiempo de producción. A comienzos de siglo no existían todavía cámaras ni procedimientos de impresión para el desarrollo de la fotografía en la prensa diaria. La frecuencia semanal, en cambio, se adaptaba mejor al procesamiento de imágenes de actualidad. *La Prensa* recién comenzó a incluirlas en 1903 y *La Nación* en 1904. El semanario tenía plena conciencia de esta ventaja y la mostraba con orgullo a sus lectores, señalando sus avances técnicos como verdaderos logros. En septiembre de 1899 anunció que había conseguido imprimir más rápidamente las fotos para ilustrar las noticias. Su modernidad en ese campo resulta evidente en comparación con otros medios locales y extranjeros que circulaban en el país; en 1902, por ejemplo, el semanario español *Blanco y Negro* no incluía fotografías de actualidad: casi todas sus ilustraciones eran dibujos y sus escasas fotos eran retratos o paisajes urbanos.

En 1901 *Caras y Caretas* incluyó una nota sobre una violenta protesta antioficial. Aclaraba que su objetivo no era relatar lo que los lec-

tores ya conocían por los diarios, sino ofrecer las fotografías de los hechos: «Ya en máquina nuestro periódico, la gravedad de los sucesos ocurridos el miércoles en Buenos Aires, nos obliga a retirar algunos materiales para dar cabida a las notas ilustradas que de dichos sucesos nos fue posible obtener» [27]. La condición prodigiosa y a la vez aparentemente irrefutable de las imágenes captadas por la cámara garantizaba el ávido interés de los lectores, que si bien estaban habituados al uso de la fotografía en tomas retratísticas o paisajísticas, contaban ahora con la posibilidad de observar escenas de acontecimientos muy recientes, como fiestas populares y de la alta sociedad, estrenos teatrales, visitas protocolares y actos políticos. Los números especiales generaban ventas extraordinarias y reediciones a causa de sus fotografías. Entre agosto y septiembre de 1900 *Caras y Caretas* convirtió el asesinato del rey italiano Humberto I en un suceso mediático. Los protagonistas y las circunstancias –un regicidio cometido en un atentado anarquista– eran propicios para suscitar la curiosidad popular y la revista aprovechó la oportunidad. Además de la abundante «información gráfica» en todos los números durante esas semanas, solicitó mediante un aviso a los fotógrafos aficionados las vistas que hubieran tomado en homenajes, desfiles y otras manifestaciones de duelo realizadas en las provincias. Esas colaboraciones integraron la edición extraordinaria de 100 páginas y 500 imágenes, entre ilustraciones, fotografías y grabados.[28] Según datos de la propia revista, vendió 60.000 ejemplares, igual que la edición del mismo año dedicada a la visita del presidente brasileño. Eran cantidades considerables en comparación con los periódicos, que entre todos editaban diariamente 120.000 ejemplares en la capital y 200.000 en todo el país.

Los avances de *Caras y Caretas* en el plano de las imágenes potenciaron esfuerzos por contrarrestarlos. En 1903 el diario *El Tiempo* sacó un suplemento semanal misceláneo con secciones de crítica literaria,

---

27. «Los sucesos del miércoles. Manifestación antiunificadora», en *Caras y Caretas*, 6 de julio de 1901.
28. *Caras y Caretas,* edición extraordinaria, 20 de septiembre de 1900.

ensayos, programa de las carreras, textos para la mujer y avisos comerciales. En 1904 *El País* editó el suyo. Desde septiembre de 1902, *La Nación* ofreció todos los jueves un suplemento cuyos rasgos imitaban la fórmula –frecuencia semanal, composición miscelánea, tamaño reducido, carácter coleccionable, centralidad de la fotografía– y reproducía la tendencia a la absorción y concentración propia del magazine.

Otra estrategia de los periódicos consistió en desacreditar el recurso del que carecían. En mayo de 1900 el moderno vespertino *El Diario* dirigido por Manuel Láinez, «escrito en estilo ligero y atrayente» y uno de los más leídos en la capital cuestionó el uso de la foto en los semanarios ilustrados, argumentando la molesta persecución a que eran sometidos los protagonistas de las noticias y las distorsiones informativas generadas por las fotos mal impresas. *Caras y Caretas* rebatió humorísticamente las críticas, ridiculizando la pretensión de «equiparar a los fotógrafos poco menos que con el microbio de la bubónica»[29]. La respuesta destacaba que la imagen de actualidad –mucho más que el texto escrito– era un elemento central en la lucha de las publicaciones por conquistar el mercado de noticias: «Desengáñese *El Diario*: la única información que se impone es la gráfica, a base de magnesio, de kerosene o de simple fósforo, pues con cualquiera de los tres sistemas se obtiene mayor claridad que con la información a base de tinta». La competencia determinaba el eje de estas discusiones, que revelan una dinámica y no siempre pacífica intersección entre los campos del magazine y del periódico, muy atentos cada uno de ellos a los cambios de los otros. A su vez, la polémica corrobora el perfil moderno que adquiría el naciente campo periodístico, donde los criterios para adjudicar valor a lo publicable empezaban a depender de los recursos técnicos de los que cada institución disponía. En este caso, todo el número de *Caras y Caretas* parecía destinado a mostrar la contundencia de la imagen fotográfica: a pocas páginas de la réplica a Láinez se veía una propaganda con el título «Fotografía. Aparatos útiles y drogas», luego una

29. Pellicer, E., «Sinfonía», en *Caras y Caretas*, 5 de mayo de 1900.

nota con catorce imágenes sobre «El concurso de la Fotográfica de Aficionados» y más adelante un aviso que invitaba a los *freelancers* a enviar material: «Las fotografías deberán reproducir sucesos y personas de actualidad que puedan interesar al público, y en general todo aquello que represente un tema curioso». El semanario, antes que los diarios argentinos, contribuyó a la formación del fotógrafo de prensa independiente, una de las figuras centrales del periodismo moderno. Las tomas debían ser exclusivas y se garantizaba el derecho de autor al imprimir el nombre al pie. La remuneración (entre 5 y 10 pesos moneda nacional[30] según el tamaño y más por «sucesos de extraordinaria resonancia»), y el contraste de esa generosa convocatoria con la advertencia que se dirigía a los colaboradores literarios aficionados en la contratapa interna de cada número («No se devuelven los originales, ni se pagan las colaboraciones no solicitadas por la Dirección, aunque se publiquen»), muestra el elevado valor que la revista atribuía en ese momento a la imagen. Una nota incluía la sorprendente «instantánea de un gato saltando de un tejado a otro» y anunciaba el novedoso procedimiento de un diario neoyorkino que había convocado a fotógrafos aficionados a ofrecer a la venta «escenas íntimas tomadas por sorpresa» hasta 48 horas antes.

El recurso en el que *Caras y Caretas* fue pionera hasta 1904, se impondrá poco después en el campo periodístico. Ese año, uno más tarde que *La Prensa*, el diario *La Nación* incorporó el fotograbado con máquina rotativa, que le permitió publicar fotos de actualidad en la edición diaria y suprimirlas a partir de entonces del Suplemento Ilustrado, que se volvió entonces exclusivamente cultural. La capacidad de adaptación a la demanda y la incorporación rápida de los avances tecnológicos iba dando al periódico de los Mitre el perfil de una moderna

30. Para referencia, estos eran los precios de algunos artículos de consumo: una cámara de fotos portátil (4,50 pesos moneda nacional), un frasco de Emulsión Scott (0, 95 pesos moneda nacional), un frasco de agua de colonia (2 pesos), un frasco de dentífrico (0, 90 pesos), un fonógrafo (de 55 a 100 pesos); dos tomos de «Códigos y leyes usuales argentinas» (20 pesos), un saco para niña (18 pesos), un par de botines (10 pesos).

empresa periodística: el número de ejemplares vendidos iba en aumento y en 22 meses, entre 1902 y 1904, alcanzó el récord de 100.000 avisos publicados.

Cuando en 1904 los principales diarios comenzaron a incorporar fotos, la revista perdió su lugar de privilegio como gran vidriera de imágenes, lo que la impulsó a su vez a nuevos cambios: aumentó la oferta de material no sometido a la exigencia de actualidad y comenzó una nueva etapa con la publicación de su primer folletín, un género que había demostrado desde mucho antes su éxito en los periódicos. En el mes de junio, una nota registraba la afición creciente por la lectura en un público cada vez más amplio y diversificado que incluía damas, estudiantes, padres de familia y obreros. Las fotos ilustraban escenas en bares y bibliotecas, salas y dormitorios, coches y almacenes, con lectores ávidos de los géneros disponibles para el consumo popular. Entre éstos, la nota reparaba especialmente en el auge del folletín, que garantizaba la atención a los capítulos sucesivos del «novelón por entregas»[31]. Dos meses después, *Caras y Caretas* iniciaba el nuevo formato con «La pesquisa», a la que siguieron durante ese mismo año: «La última pesquisa», de Arthur Conan Doyle; «El robo de los dos millones. Episodio histórico de las postrimerías del restaurador de las leyes», de Rafael Barreda, «El falso inca», de Roberto Payró, y «El paraguas misterioso», producción propia encargada por el semanario a trece escritores (Carlos O. Bunge, Manuel Carlés, José L. Cantilo, Diego Fernández Espiro, Alberto Ghiraldo, José Ingenieros, Gregorio de Laferrere, Severiano Lorente, José Luis Murature, David Peña, E. Del Valle Ibarlucea, Roberto Payró, Eduardo Holmberg), cada uno de los cuales redactó un capítulo a partir del final del anterior y sin un plan previo. Ya en la versión uruguaya de *Caras y Caretas* había aparecido la idea de «publicar una novela, sin plan fijo, y escrita por siete plumas diferentes» cuyos autores serían Daniel Muñoz, Alfredo Duhau, Ricardo Usher Blanco,

31. Goyo Cuello, «Veladas de invierno. La lectura para todos», en *Caras y Caretas*, 11 de junio de 1904.

Enrique Lemos, José Artal, Víctor Arreguine y el director de la revista, Eustaquio Pellicer. Cada uno escribió un título para iniciar el texto y un sorteo decidió «Por seguir a un galgo». El mismo método resolvió el orden en que los redactores escribirían las entregas: «Las dimensiones de cada capítulo serán las dos columnas del periódico, en letra medida y serán ilustradas por Schultz [...], cada uno de ellos pondrá especial empeño en hacerle difícil la continuación al que deba escribir después. Lo que van a gozar ustedes con la *farra* literaria». La novela colectiva comenzó a publicarse en el número siguiente al de su anuncio y el procedimiento fue adoptado luego por otras revistas del circuito masivo.[32]

En 1905 y en los años siguientes continuó publicando numerosos folletines de misterio, policiales, históricos y sentimentales para abastecer a sus numerosos lectores: «El teniente coronel Fray Luis Beltrán», de Eduardo de la Barra; «Las tentativas de asesinato al Presidente Sarmiento», de Rafael Barreda, «Más allá de la autopsia» y «Don José de la Pamplina», de Eduardo L. Holmberg; «El diario de Eva», de Mark Twain; «Los robos en la granja de Lenton», «El misterio del camafeo Stanway» y «El caso del testamento de Holford», de Arthur Morrison; «La tapera del cuervo», de Javier de Viana. Traducidos, reciclados o de producción propia, son otro ejemplo de los préstamos y traslados entre diarios y revistas, y de la existencia de corrientes de permeabilidad entre el circuito de la cultura «elevada» y el de la producción comercial y popular. Así lo atestigua el hecho de que el autor de su primer folletín fuera el conspicuo Paul Groussac, quien ya lo había dado a conocer en 1884 en el aristocrático diario *Sudamérica*, y en 1897 en la prestigiosa revista *La Biblioteca*. El inicio de la serie en 1904, de manera simultánea a su pérdida de exclusividad en la oferta de fotografías, da cuenta del funcionamiento del semanario en un campo periodístico dinámico e interdependiente.

32. «Menudencias», en *Caras y Caretas* (Montevideo), 10 de agosto de 1890.

# 3. El mundo de la producción

## Un sistema permeable

La tendencia a la democratización del cambio de siglo se comprende mejor en relación con la situación previa. La transformación del país, y sobre todo de la ciudad de Buenos Aires, fue acompañada por demandas de participación en todos los planos. En el campo cultural, ingresaron productores y consumidores de nuevo tipo cuyas prácticas emergentes afectaron las instituciones, los principios estéticos y los mecanismos de consagración y provocaron la reacción de los intelectuales de hábitos elitistas.

Las investigaciones sobre el período suelen distinguir dos circuitos de producción cultural bien diferenciados. Uno, presidido por los letrados tradicionales que intentaron controlar la definición de la estética y el lenguaje legítimos. Otro, sostenido por sectores populares criollo-inmigratorios cuyas prácticas carentes de prestigio simbólico –el cocoliche, el lunfardo, la canción orillera, el tango, el sainete– crecían en el espacio público y en el mercado cultural gracias al teatro y al periodismo popular. Se han subrayado mucho los contrastes y resistencias mutuas entre esos dos grandes ámbitos de producción. José L. Romero llegó a considerar la existencia de «dos culturas argentinas enfrentadas»; Ángel Rama planteó que si

«la lectura de los cultos era *La Nación* y las novedades extranjeras; la del pueblo las ilustraciones y los breves textos del primer ejemplo exitoso de revista masiva moderna, *Caras y Caretas*»; Jorge B. Rivera confrontó las páginas de *Nosotros*, dirigidas al lector especializado e intelectual, con las de *Caras y Caretas*, orientadas al lector poco cultivado.[1] La disparidad es considerada una evidencia no sólo en los trabajos de investigación que abordan el período, sino también en los discursos contemporáneos, que, a propósito de la cultura escrita, solían dar por sentada la existencia de dos tipos de escritores, textos y lectores distinguiendo sin matices una *alta cultura* de una *cultura baja* y acentuando entre ambas las diferencias sociales. Pero como advirtió Rivera, hubo también una zona de intersección y permeabilidad en las revistas, causantes en gran medida de la profesionalización literaria y del desarrollo de un público de clase media urbana. *Caras y Caretas*, destinada a un público heterogéneo de todas las clases sociales, formó parte de esa zona de cruces en la industria cultural emergente. Era leída por señoras y mucamas, propietarios y jornaleros, empleados y comerciantes, y por los hijos de todos ellos. Hasta los miembros encumbrados del circuito letrado la frecuentaban como lectores: Joaquín V. González declaró gozar en sus páginas del género festivo y la caricatura, a su juicio la más deliciosa de las artes;[2] Ernesto Quesada, crítico implacable, reconocía ahí textos «llenos de gracia e intención»[3]; Miguel Cané suspendió su habitual condena al periodismo al recordar escenas de lectura en que «la alegría deliciosa» lo invadía frente a la nota semanal de Fray Mocho, «esa página que todo el mundo devora» «por la admirable penetración del artista»[4]. De vez en cuando, hasta los paladares más exigentes olvidaban su rigor y se entregaban al goce que la revista ofrecía.

---

1. Romero, J. L., *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*, p. 83; Rama, Á., «Prólogo» a Darío, R., *Poesía*, p. XXIV; Prieto, A., *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*; Rivera, J. B., *Los bohemios*, p. 82; Rivera, J. B., *El escritor y la industria cultural*, p. 69.
2. González, J. V., «Los que hacen reír», en *Caras y Caretas*, 12 de noviembre de 1898.
3. Citado en Rubione, A., (compilador), *En torno al criollismo*, pp. 159-160.
4. Cané, M., «Fray Mocho» y «Una carta de Miguel Cané», en *Caras y Caretas* 29 de agosto de 1903 y 27 de agosto de 1904.

*Caras y Caretas* fue mediadora entre zonas culturales también en lo que respecta a los productores: en ella escritores y artistas gráficos de perfil desemejante encontraron, al menos parcialmente, un medio de subsistencia y un espacio para el desarrollo profesional. La participación de colaboradores respondía menos a afinidades ideológicas o estéticas que a razones profesionales, en cuyo marco las discrepancias pasaban a segundo plano. Algo similar sucedía en otros ámbitos del activo mercado cultural emergente: artistas plásticos de grupos antagónicos suavizaban sus enfrentamientos en el espacio compartido del Bon Marché y, en el teatro, la afirmación del sainete como espectáculo de masas entremezclaba a autores de muy diversa índole.[5]

La profesionalización absorbía a productores de distintos ámbitos y desigual formación en el permeable ambiente cultural porteño. *Caras y Caretas* juntó a escritores modernistas, decadentes, realistas, espiritualistas, detractores de la industria cultural, anarquistas, reformistas liberales. Muchos colaboraban simultáneamente en revistas destinadas a un público reducido con posiciones culturales, estéticas o políticas muy definidas. Otros ofrecían incluso los mismos textos a distintas publicaciones: la serie «Buenos Aires pintoresco», de Julio Jaimes-Brocha Gorda podía leerse tanto en *La Revista de América*, como en *Buenos Aires* y en *Caras y Caretas*. En ésta escribía el anarquista Félix Basterra, que a su vez publicaba en *La Protesta Humana*, el principal órgano ácrata del país. Florencio Sánchez suscribía con su firma en el diario *El Sol* de Ghiraldo y con seudónimo en *Caras y Caretas*. Muchos de sus colaboradores lo eran también de *Martín Fierro*, el suplemento de *La Protesta*. Sin que pareciera afectar demasiado las diferencias ideológicas o estéticas enarboladas por las revistas, los productores circulaban entre sus mesas de redacción en un aparato cultural más flexible de lo que parece a primera vista.

---

5. Malosetti Costa, L., *Los primeros modernos*, pp. 369, 372-3; Cazap, S., y Massa, C., «El sainete criollo. Mímesis y caricatura», en Gramuglio, M. T. (director), *El imperio realista*, p. 136.

## Figuras del imaginario moderno

Lentamente se iban consolidando las profesiones ligadas a la industria cultural, donde prevalecían la obligada sobriedad económica y la actitud laboriosa. Los escritores eran en su mayoría capaces de una alta productividad, con una vocación de trabajo característica de la clase ascendente. En tiempo parcial, la mayoría de las veces repartido con otras tareas, se desempeñaban como repórters, redactores de relatos, artículos o piezas dramáticas. Cualquier reducción de ese variado panorama perdería la amplitud y riqueza propia de un ambiente en el que se superponían el periodista, el publicista, el traductor, el poeta y el escritor de ficciones. Afrontando las contradicciones y exigencias que eso suponía, los sujetos de la profesionalización adoptaron con flexibilidad roles muy diversos. El naturalista Eduardo Holmberg, por ejemplo, había participado en la preparación del *Anuario de la prensa argentina 1896* y en la década de 1910 reemplazó a Pellicer en la dirección del semanario *PBT*. Desde 1900 había comenzado a ofrecer a *Caras y Caretas* relatos de interés sensacional a propósito de las más diversas cuestiones científicas o seudocientíficas, desde la existencia del cuco y las plantas carnívoras al hallazgo de correspondencia inédita entre Humboldt y Bonpland. Por esos mismos años Horacio Quiroga abandonó su concepción elitista de la escritura para hacer de ella un oficio, produciendo textos adecuados a su inserción exitosa en la industria cultural: «De caza», «Mi cuarta septicemia (Memorias de un estreptococo)», «Los buques suicidantes», «El lobizón», «La serpiente de cascabel», notas sobre el zoológico de Buenos Aires y otros asuntos similares. En una carta de 1906 comentaba a un amigo: «resulta que en *Caras y Caretas*, fuera de los cuentos que les agradan mucho, me han pedido *notas* para ser ilustradas con fotografías. Ya apareció 'El hipnotismo al alcance de todos' y en el próximo número saldrá 'La esgrima criolla'. Por cada una de estas notas me dan $30 y $20 por cada cuento. Como podrá aparecer uno de cada uno por mes, son $50»[6]. El pri-

6. Ibáñez, R. (compilador), *Cartas inéditas de Horacio Quiroga*, p. 113.

mero salió con seudónimo y el segundo, sin firma, y con varias fotos en las que Quiroga aparecía batiéndose a duelo.[7] Las claves del cambio surgen de un artículo, de febrero de 1900, en el último número de la revista modernista que dirigía, donde anunciaba la clausura de la publicación y analizaba amargamente ese fracaso, subrayando, por un lado, el carácter determinante de las reglas del mercado, y por otro, el rechazo a adaptarse a las demandas de un público que «quiere distraerse, entretenerse, preocuparse por la silueta enigmática, descifrar un jeroglífico», ávido de «esas curiosidades que encierran o despiertan una malicia, un canto a cualquier bella, una intriga local eficazmente comentada».[8] A pesar de todo, al año siguiente adoptó el firme propósito de ganarse la vida escribiendo y empezó a vender sus relatos a *La Alborada* de Montevideo y *El Gladiador* de Buenos Aires. En 1905 comenzó a colaborar con *Caras y Caretas*, donde sus textos eran mejor remunerados. Así Quiroga halló el modo de sortear los riesgos implícitos en el mercado consagrándose a él, redefiniendo el sentido de la adaptación, y volviendo a su favor tanto las ventajas que aquél podía ofrecerle como las restricciones que le imponía.

El gran crecimiento de la prensa absorbió a los escritores existentes e improvisó a muchos más para atender a sus necesidades, lo que generó expectativas hasta entonces desconocidas, así como conflictos de competencia y de jerarquización,[9] acelerando el debate sobre los derechos de autor y sobre la necesidad de contar con organizaciones gremiales de periodistas, de gente de teatro y de letras. A diferencia de lo que ocurrió en otras revistas –lugares prestigiosos de circulación de ciertas firmas o espacios de enunciación de programas estéticos o políticos–, *Caras y Caretas* nucleó a escritores cuyo principal objetivo era,

---

7. Licenciado Torralba, «El hipnotismo al alcance de todos» y s/f «La esgrima criolla», en *Caras y Caretas*, 23 de junio de 1906 y 28 de julio de 1906.
8. Quiroga, H., «Por qué no sale más la Revista del Salto», en *Los 'trucs' del perfecto cuentista y otros escritos*, pp. 38-43.
9. En 1897 el líder modernista consideraba que en los periódicos debía pagarse al literato por calidad y al periodista por cantidad. Darío, R., «La enfermedad del diario», en: Mapes, E. K., (compilador), *Escritos inéditos de Rubén Darío*, p. 148.

al menos ahí, ganarse el pan, fuera esto admitido o no, y más allá de las ambivalencias suscitadas por la profesionalización. Entre las numerosas referencias que ilustran este hecho se encuentra una anécdota en que Diego Fernández Espiro se dirige a la oficina de la revista a cobrar quince pesos por un soneto con el que había colaborado; toma los billetes que le da el administrador pero no asume los términos de la transacción: «—Dígale al Presidente del Directorio que no firmaré el recibo de pago... esos pesos los recibo en calidad de préstamo... ¡y la colaboración la regalo!»[10]. Por el contrario, como ejemplo de actitud profesionalista asumida pueden citarse los prolijos recuentos económicos de Quiroga y su orgullo de ser «un valor cotizable en el mercado literario», atento a la vez a los riesgos de una labor intelectual a destajo. Más allá de las tópicas quejas por el pago insuficiente, el trabajo mediocre y rutinario o la falta de reconocimiento, para estos hombres el floreciente espacio de los teatros, los diarios y las revistas ilustradas funcionó como un ámbito adecuado para desarrollar tareas de escritura en el inicio de la profesionalización. Por sus dimensiones, *Caras y Caretas* desempeñó al respecto un papel central. Según Ricardo Rojas, el semanario reemplazó los textos traducidos «por colaboración local, de firmas consagradas o de nombres nuevos que –como el mío– en esas páginas se estrenaron. Se estableció una tarifa para retribuir las colaboraciones, y en esto *Caras y Caretas* produjo también una revolución...».[11] Entre redacciones y cafés de la bohemia, los rumbos de estos artesanos itinerantes se cruzaban permanentemente, y a veces corrían paralelos. *Caras y Caretas* fue un lugar de intersección en el camino de varios de ellos. Aunque el pago era bastante bueno con relación a otros medios de la época, no llegaba a constituir un salario para los colaboradores, que en su mayoría eran *freelancers* y no personal a sueldo. En el ámbito versátil de la bohemia periodística y teatral, donde las reputaciones se conseguían y perdían rápidamente, unos pocos llegaron a

10. Lagorio, A., *Cronicón de un almacén literario*, p. 33.
11. Rojas, R., *Historia de la literatura argentina. Los modernos*, p. 459.

tener reconocimiento público duradero, mientras que a muchos otros –fueran famosos o no entre los lectores de entonces– rara vez se los encuentra hoy en catálogos de autores o en las historias de la cultura argentina.

Pero el tema de la profesionalización implica considerar algo más que las formas emergentes en que los colaboradores obtenían sus medios de vida. Junto a la nueva función social, surgida de las nuevas relaciones de producción, emergió una figura de escritor con componentes imaginarios construidos en gran medida por los discursos de la cultura masiva. A la imagen del tradicional escritor «heredero» de perfil patricio se agregó la del «profesional»[12] con una constelación de rasgos asociados: el talento y esfuerzo propio, la experiencia en múltiples oficios muchas veces ajenos a las letras, el escaso capital económico y simbólico, la concepción de la escritura como trabajo y el aplauso de público como criterio principal de legitimación. Este perfil, prestigioso en ese ámbito por sus connotaciones modernas, es reconocible en los escritores periodistas que fueron parte de la innovación cultural de las primeras décadas del siglo, de Bartolomé Mitre y Vedia, José S. Álvarez y José Antonio Saldías a Juan José de Soiza Reilly y Roberto Arlt, entre otros. Al respecto, la popular biografía del empresario Joseph Pulitzer era un modelo y un verdadero emblema de la cultura masiva: era un inmigrante pobre, con escasa cultura intelectual que había llegado «de Hungría a los Estados Unidos sin un centavo, sin saber una palabra de inglés, sin un amigo en la nueva tierra» y había desempeñado en sus inicios «oficios de gañán, de fogonero, de cochero, hasta que penetró en círculos políticos y periodísticos como orador repentista y repórter accidental trabajando en los barrios alemanes».[13] Visto así, el *World* de Nueva York era obra de un periodista improvisado y audaz que había hallado la clave para vender 600.000 ejemplares de su publicación y transformarse en millonario. Este tipo de representaciones

12. Rivera, J. B., *El escritor y la industria cultural*, p. 44.
13. «Un diario irresistible. Un Hércules periodista. Talento, energía, triunfo y desgracia», en *La Nación*, 27 de abril de 1896, p. 3.

estaba muy presente en el imaginario de *Caras y Caretas*[14] que manifestaba cabalmente la aspiración de ascenso en una sociedad móvil de *parvenus* y *self-made-men* por una vía democrática basada en la capacidad. En ese contexto, la escritura era una actividad más de la vena industriosa de sus practicantes, hombres de origen modesto que debían muy poco a su familia o educación, ingresaban al campo de la cultura y conocían también otros oficios. Horacio Quiroga, José S. Álvarez, Antonino Lamberti y Juan José de Soiza Reilly eran inventores en una amplia acepción del término, dispuestos tanto a la creación de ficciones y noticias como al ensayo de emprendimientos variados, entre los que se contaban semanarios ilustrados, máquinas destiladoras de naranjas, remedios contra la calvicie o medias de mujer. Al respecto, unos versos humorísticos exploraban las posibilidades imaginarias del cruce entre parnaso y laboratorio:

> El poeta Lamberti ha preparado
> un agua perfumada
> que 'Lotion Capillaire' ha titulado ...
> ¡Que el señor nos asista
> si a uno y otro poeta
> le da por inventar una receta,
> convirtiendo el Parnaso
> en un laboratorio!
> ¿Qué haría Guido Spano en ese caso?
> Quizás inventaría
> algún depilatorio.
> Obligado al mercado lanzaría
> la «quinina gauchesca».
> Espiro una tintura
> y Oyuela una «pomada Cervantesca».

14. Cfr. por ejemplo «Los caricaturistas ingleses» y Leguizamón, M., «Álvarez íntimo», en *Caras y Caretas* 1 de marzo de 1902 y 29 de agosto de 1903.

Si sucediera así, se nos figura
que eso nada tendría de alarmante,
pues si existen diversos
perfumistas que intentan hacer versos
y tratan de emular a los artistas,
qué tiene de chocante
que se hagan los poetas perfumistas?[15]

Muchos de estos pioneros eran autodidactas formados en la lectura de diarios y en reuniones de café, sin tiempo o interés para completar una formación más cuidada. Compartían con el público de la emergente clase media y popular la capacidad de sacar partido de coyunturas favorables, la alta disposición al trabajo y el arribismo. Los atributos de la cultura escrita que generaron –superficialidad, improvisación y oportunismo– tendieron a volverse dominantes. Aunque en sus páginas colaboraran de vez en cuando plumas educadas en familias patricias, *Caras y Caretas* privilegiaba como propia la imagen asociada a los escritores de nuevo tipo: audaces, profesionales y modernos. En suma, tanto los factores objetivos como los componentes imaginarios confluyeron en la definición de un perfil de escritor distinto al tradicionalmente apreciado en las instituciones de alta cultura.

## Los productores

«Nadie se parece menos que Bartolito a su padre» dijo Ricardo Rojas para definir a Bartolomé Mitre y Vedia. De origen patricio e hijo del mayor prócer vivo de fines de siglo, había nacido en Montevideo durante el exilio del general Mitre. Entre 1882 y 1893, alternándose con su hermano Emilio, dirigió *La Nación*, donde inventó la sección «A pesca de noticias» que daba amenidad al diario. Era, como suele decirse,

15. «Menudencias», en *Caras y Caretas*, 1 de marzo de 1902.

un periodista nato. En 1895, en una nota autobiográfica y algo caricaturesca para la *Revue Ilustrée du Rio de la Plata*[16] se presentó como un escritor de múltiples oficios –«fui versista, cronista, comisionista, martillero, traductor, agente consular y diplomático, soldado, maestro de escuela, pescador, fondero, autor de libros y de otras cosas, redactor y director de diarios»–, un improvisado que había pasado «un rato en la Universidad» sin que ésta hubiera dejado mayor huella en su formación: «¿Qué aprendí? Poca cosa. No había probablemente en mí la estofa de la cual se hacen los ilustrados». Para alguien educado en un hogar donde el estudio era la norma, que leía literatura en varios idiomas y fue un importante gestor cultural, que entre otras cosas introdujo a José Martí como corresponsal del diario, el autorretrato era exagerado, pero respondía al modelo ligero y versátil del imaginario moderno. Su caso tiene alguna similitud con el del futuro periodista de *La Razón* José Antonio Saldías, hijo de un conspicuo historiador patricio. Pero a diferencia de éste, cuya entrada a la profesión implicó la ruptura con quien hubiera podido transmitirle prestigio en el circuito de la cultura elevada, Mitre y Vedia no profundizó en los hechos la imagen plasmada en el autorretrato. La versión más difundida indica que por ser hijo del general Mitre –quizá para no empañar la respetabilidad del nombre en una publicación satírica– debió renunciar a la dirección de *Caras y Caretas*. Aunque en 1898 estaba entusiasmado con iniciar el proyecto, su veta de periodista parece haber cedido frente a la presión de sus vinculaciones. Mitre y Vedia estaba todavía a medio camino entre el patricio de nombre y vocación heredados, y el escritor profesional emergente.

Eustaquio Pellicer nació en 1859 en España, donde se inició como periodista en *Don Javier*, *La Broma* y *El Pabellón Nacional* y como autor de piezas teatrales algo subidas de tono para los criterios de entonces. A los 27 años emigró a Montevideo, donde ideó la publicación humorística *Pellicerina*, «panacea contra la jaqueca, la ictericia, la nos-

16. Mitre y Vedia, B., «Autotipia», en *Páginas serias y humorísticas*, pp. 1-7.

talgia y otras enfermedades nerviosas»[17] y fundó con Charles Schültz la versión uruguaya de *Caras y Caretas*. En 1892 llegó a Buenos Aires, donde frecuentó a los primeros animadores e instaló la primera sala cinematográfica en la esquina de Corrientes y Esmeralda. Escribió las piezas teatrales *Don Críspulo Céspedes* y *El gran estereóscopo* representadas en La Zarzuela. Como periodista en *La Nación*, publicó una crónica sobre el naufragio de «La Rosales» en Cabo Polonio, uno de los grandes sucesos de información donde narró detalles de la catástrofe y entrevistó a los sobrevivientes. Fue corresponsal del diario en varios acontecimientos importantes en el país y en el exterior. Con su director, Bartolomé Mitre y Vedia, concibió la idea de lanzar la segunda época de la revista iniciada en Montevideo, *Caras y Caretas*. Según se dice, en plena guerra de Cuba no era conveniente que un inmigrante español apareciera como director, por lo que optaron por poner el nombre criollo de Mitre y Vedia, y luego el de Álvarez, en el centro de la portada. Durante la primera etapa Pellicer escribió la mayoría de las notas editoriales («Sinfonía»). En 1904, un año después de la muerte de Álvarez, se retiró por no compartir el nuevo rumbo de la revista y fundó *PBT*, «Semanario infantil ilustrado para niños de 6 a 80 años», sobre el modelo de lo que había sido al comienzo el proyecto de *Caras y Caretas*.

José S. Álvarez nació en 1858 en Entre Ríos y murió en Buenos Aires en 1903. A los 29 años se instaló en la capital porteña. Inició su carrera en diversos medios periodísticos con una cultura precaria formada en las imprentas y en los empleos que iba frecuentando.[18] Según Ernesto Quesada era «un escritor de talento» con un «temperamento inquisitivo de periodista nato».[19] Desde 1886 se desempeñó como comisario de pesquisas y como parte de su función preparó la *Galería de*

17. «Caretas», en *Caras y Caretas*, 7 de octubre de 1899.
18. Rojas, R., *Historia de la Literatura Argentina. Los modernos*, T. II, p. 458.
19. Quesada, E., «El 'criollismo' en la literatura argentina», pp. 207-8.

*ladrones de la Capital* (1887), publicada por la imprenta policial con un objetivo institucional concreto: fijar, por medio de la fotografía y la palabra, la identidad de doscientos ladrones. Diez años después en la ficción *Memorias de un Vigilante* narró la transformación de un provinciano en sargento, combinando el relato picaresco con la descripción minuciosa de los delitos contra la propiedad.[20]

Entre 1879 y 1881 había sido periodista en *El Nacional*, cronista policial en *La Pampa*, redactor de *La Patria Argentina* (donde, entre otras cosas, publicó una novela por entregas), *Don Quijote* de Eduardo Sojo, *La Mañana* de La Plata y *La Nación* de los Mitre. En la década del noventa participó en la asociación gremial de Cronistas y fue mejorando su situación profesional: «Nuestro trabajo tuvo recompensa: dejamos de congregarnos en la Croce di Malta y en Volta, cafetines de la calle cortada del Mercado del Plata, para reunirnos en la Rottiserie Charpentier: ya habíamos trepado unos cuantos peldaños»[21]. En 1894 describió su profesión como parecida a la de un fotógrafo que sacaba instantáneas para el diario. Un amigo y colega suyo desmintió esa imagen en una biografía periodística[22] donde destacaba la propensión de Álvarez a inventar noticias. Era –dice José Varas– un cronista rebelde a la tiranía mecánica del oficio, detestaba buscar datos confiables para confirmar o completar una noticia e incitaba a los del gremio a «fabricar la cosecha noticiosa durante el viaje en tranvía hasta el centro». El relato de su carrera está puntuado por la expulsión de cada uno de los diarios en que trabajaba y su ingreso en el siguiente a causa del incontenible desborde imaginativo: en *La Pampa* «se le fue la mano en una de sus invenciones noticiosas», de ahí pasó a *La Patria Argentina* hasta que un suelto inventado hizo que el director lo amonestara y «se despidió a la francesa. Dos horas después lo presenté a Bartolito, y Álvarez entraba en *La Nación*». Según Varas en cierta etapa llegó a producir

20. Rogers, G., «Galería de retratos para el Estado: identidades y escritura en 'casos' argentinos de fines del siglo XIX (1887-1897)».
21. Álvarez, J. S., «Ramón Romero», en *Salero criollo*, p. 56.
22. Varas, J., «En el periodismo porteño», en *Caras y Caretas*, 27 de agosto de 1904.

noticias sensacionales cuya fuente atribuía a la Prefectura Marítima, «fue aquélla una época horrible para la navegación de cabotaje. Las embestidas, los naufragios, las desmanteladas pérdidas de anclas, garreadas, y cuanto vocabulario inventó la literatura náutica para designar siniestros fluviales y marítimos». Solía lograr en estas ficciones un sorprendente efecto realista. En una oportunidad el naufragio de un inexistente barco provocó el terror de los allegados a uno similar estacionado en el puerto. En otra ocasión, enviado a cubrir un acto político, a la hora de telegrafiar a *La Nación* el discurso de uno de los oradores halló sus apuntes algo borrosos y completó lo que faltaba, ocurrencia que al ser publicada provocó un escándalo. Luego de su primer libro de cuentos (*Esmeraldas: cuentos mundanos*, 1882) se editó *Salero criollo*, selección póstuma de artículos y relatos donde mostraba su habilidad para reproducir la oralidad criollo-inmigratoria. *En el mar austral* (1898) llamó la atención de sus contemporáneos por la verosimilitud de una obra de absoluta invención donde relataba viajes y aventuras imaginarias entre los loberos patagónicos.[23] Roberto Payró enfatizó la aptitud para crear un efecto de realidad jugando con la credulidad de sus destinatarios, algo que había comprobado en carne propia cuando luego de la lectura su amigo le confesó que jamás había estado en Tierra del Fuego.[24] La característica excede lo meramente individual y remite a condiciones y formas de producción emergentes en el campo periodístico moderno. En 1934, en las páginas de *El Mundo*, Roberto Arlt se comparará con un cronista que «sin moverse de su casa, publicó la relación de un viaje que jamás hizo por la India» y José Antonio Saldías mostrará un perfil similar en el periodista de *Caras y Caretas* Juan José de Soiza Reilly quien «cuando D'Annunzio se negó a recibirlo, le hizo lo mismo el reportaje».[25]

---

23. Leguizamón, M., «Álvarez íntimo», en *Caras y Caretas*, 29 de agosto de 1903.
24. Payró, R., «Fray Mocho», en *Evocaciones de un porteño viejo*, p. 54.
25. Saldías, J. A., *La inolvidable bohemia porteña*, p. 103; Arlt, R., «Plan de viaje», en *En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)*, pp. 33-35.

Luis Pardo había nacido en España en 1868. Emigrado a la Argentina, adoptó la nueva profesión por razones parecidas a las de sus colegas: «¿Para qué otra cosa que para hortera podía servir entonces un madrileño joven en Buenos Aires? Pues... para periodista. Y me metí en *La semana porteña,* primer periódico ilustrado que dirigía Miguelito Ocampo»[26]. Después pasó por *Don Basilio* y *El cascabel*. En 1898 entró a *Caras y Caretas* donde, como Jefe de redacción, impuso los criterios de formato, corrección y estilo a los textos. Horacio Quiroga, como colaborador habitual, dijo deberle «el destrozo de muchos cuentos, por falta de extensión», pero también «en gran parte, el mérito de los que han resistido» por la estricta brevedad que exigía. Todo lo que quedaba al cuentista «para caracterizar a sus personajes, colocarlos en ambiente, arrancar al lector de su desgano habitual, interesarlo y sacudirlo, era una sola y estrecha página. Mejor aún: 1.256 palabras».[27] Con el seudónimo «Luis García», Pardo firmó numerosos versos humorísticos de ligero perfil crítico sobre los temas más variados. En particular, solía poner en ridículo la pedantería y parodiaba la moda decadente y modernista que impregnaba el ambiente artístico. A su alrededor se nucleó la primera bohemia del Aue's Keller integrada por periodistas vinculados al teatro, como Julio Castellanos, Juan José de Soiza Reilly, Otto Miguel Cione, Arturo Giménez Pastor, Santiago Dallegri, y otros artistas, escritores y dibujantes que de alguna forma se vinculaban a la revista de mayor prestigio popular de Buenos Aires. En los años veinte la vanguardia martinfierrista lo verá como una figura ya obsoleta de la bohemia finisecular;[28] terminó sus días en 1934 no sin antes dejar un epitafio que decía: «Luis García/ Fumó, tosió, ripió/ y, afortunadamente, se murió».

---

26. García Jiménez, F., «Luis Pardo y 'Luis García'», en *La Prensa*, 31 de marzo de 1963.
27. Quiroga, Horacio, «La crisis del cuento nacional», en *La Nación*, 11 de marzo de 1928.
28. «Cafés, redacciones y 'Ateliers'», en *Martín Fierro*, 15 de mayo de 1924.

Manuel Mayol nació en Andalucía en 1865 y estudió dibujo en la Academia de Bellas Artes de Cádiz. En 1888 llegó a Buenos Aires, donde ilustró *El Guerrillero*, y *Rigoletto*, de Eduardo Sojo. En la década del noventa fundó el semanario ilustrado *La Caricatura* junto al español Eduardo López Bago, con quien también compartió *Don Quijote*, donde Mayol firmaba como «Heráclito». En esos años realizó caricaturas de las obras que exponían los pintores más eminentes del prestigioso Ateneo.[29]

José María Cao nació en Galicia en 1862, aprendió dibujo y escultura y colaboró fugazmente con *La Ilustración Gallega y Asturiana*. Llegó a Buenos Aires en 1886, donde empezó haciendo caricaturas a los transeúntes del Paseo Colón y después colaboró en varias publicaciones donde se hizo conocido por sus ideas contestatarias. Al iniciarse en *Caras y Caretas* tenía un historial de persecuciones a causa de sus dibujos. En la década del ochenta una ilustración suya en *El Sudamericano* le había costado ocho días de prisión en la Penitenciaría. A causa de otra caricatura un matón de la policía había ido a buscarlo a la redacción de *Don Quijote*, donde Sojo («Demócrito») y él («Demócrito II») eran los principales dibujantes. En 1891 fundó *El Eco de Galicia* y quedó a cargo de *Don Quijote*, temporariamente, por un viaje a España de su director. Al volver, Sojo elogió su integridad por no haberse vendido a otras publicaciones «no conmovieron al caricaturista Cao, ni dádivas ni amenazas de los enemigos de la patria, portándose el artista como leal caballero y como amigo del alma de quien no podía ofrecerle ni la vigésima parte que esos Cresos enriquecidos por el fraude y la rapiña de los bancos oficiales».[30] Sojo no mantuvo su opinión: ocho años después acusará a Cao de «lavarse»[31] para disfrutar de su éxito como dibujante en *Caras y Caretas*.

---

29. Malosetti Costa, L., *Los primeros modernos*, p. 377.
30. Citado por Vázquez Lucio, O., *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*, p. 186.
31. «Toreo fino», en *Don Quijote*, 17 de noviembre de 1899.

En 1894 fundó *El Cid Campeador* donde colaboró también Luis Pardo. El semanario de sátira política y orientación radical le trajo más problemas con la autoridad, a raíz de lo cual sufrió nuevas detenciones y penurias económicas. Poco después editó *La Bomba*, que se proponía como continuación de la anterior, y duró hasta 1898, cuando entró a *Caras y Caretas*. Ahí se transformó en un caricaturista profesional y, desde 1906, también redactó asiduamente la sección «Sinfonía». Según Horacio Quiroga, hacia 1907 Cao se ocupaba de controlar la calidad de las ilustraciones enviadas por los colaboradores, una función paralela a la que cumplía Luis Pardo con respecto a los textos. En 1912 se retiró y junto a otros fundó *Fray Mocho*. Trabajó también en *La Nación* y en *Crítica,* y falleció en 1918.

## Una empresa colectiva

Al cumplir un año, *Caras y Caretas* publicó un suplemento especial para mostrar distintos aspectos de la revista y dar a conocer a sus productores.[32] Lo hizo, por un lado, con 68 fotografías de un grupo amplio, diversificado y en gran medida anónimo ocupado en las distintas tareas: redactores, dibujantes, fotógrafos, grabadores, impresores, litógrafos, vendedores, autoridades y empleados administrativos. Por otro lado, presentó un conjunto más reducido que incluía a los miembros más comprometidos con el proyecto (Álvarez, Pardo, Mayol, Pellicer, entre otros), más algunos nombres prestigiosos en los que buscaba autorizarse y que no tenían una participación real o significativa (Rubén Darío, Bartolomé Mitre y Vedia, Julio Piquet) y un conjunto de escritores profesionales que eran colaboradores frecuentes (Lugones, Grandmontagne, Christian Roeber, Martiniano Leguizamón, Roberto Payró, entre otros menos conocidos como Manuel Bernárdez o Fausta Garbino Guerra).

32. *Caras y Caretas*, 7 de octubre de 1899.

Junto a estos nombres es necesario reponer el conjunto anónimo de redactores de crónicas sociales, páginas de entretenimientos, poemas sueltos, noticias policiales y muchos otros textos que se publicaban sin firma que identificara la propiedad autoral, al contrario de lo que sucedía con los trabajos rubricados por escritores conocidos de cuya pluma emanaba una diversidad reconocible de rasgos estilísticos propios. Sumado a eso, la sección «Correo sin estampilla» que comentaba envíos de los lectores, revela la emergencia de una zona, en parte real y en parte imaginaria, donde la figura del consumidor se superponía con la del productor.

El *Anuario de la Prensa 1896* afirmaba que la impersonalidad era un rasgo diferencial del nuevo periodismo, en contraste con el del siglo que finalizaba, donde la figura del director había sido determinante. En coincidencia, aunque con valoración negativa, José M. Ramos Mejía describía a la prensa moderna como una monstruosa hidra de múltiples cabezas: «antiguamente, el director o redactor de un diario lo caracterizaba imprimiéndole su personalidad: hoy es la unidad de esa alma industrial»[33]. Al margen de los juicios de valor, lo cierto es que *Caras y Caretas* era una confirmación de esa tendencia. El suplemento mostraba un producto de autoría múltiple en la que intervenía una gran cantidad de sujetos e instancias de decisión: reporteros que hacían el trabajo previo a la redacción y fotógrafos que tomaban sus registros, escribientes en letra manuscrita, ilustradores, tipógrafos e impresores. Una página especial estaba dedicada a los colaboradores gráficos. La encabezaba el sello de la Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, una de las tres imprentas más importantes de Buenos Aires a fines del siglo XIX. Los retratos del director general y del subgerente de la empresa se ubicaban a cada lado del sello. Debajo, diez fotografías con nombre presentaban a los encargados de cada sección: grabado, fotografía, tipografía, encuadernación, litografía, impresión y fundición. Los doce retratos individuales

33. Ramos Mejía, J. M., *Los simuladores del talento en las luchas por la personalidad y la vida*, p. 76.

rodeaban una foto colectiva del «Personal de la Compañía» donde posaba una multitud de trabajadores.

## Rasgos materiales

El semanario exhibía no sólo a sus productores sino también los aspectos materiales de su producción, en contraste con las publicaciones del circuito culto, que concebían la escritura como una actividad espiritual que para manifestarse debía condescender a la materialidad del papel. *Caras y Caretas*, en cambio, hacía permanentes comentarios sobre el precio, el aumento de páginas, las innovaciones técnicas, las dificultades de distribución, el pago a los productores y otros asuntos similares. Entre éstos estaban también las frecuentes erratas.

El descuido de las ediciones era un rasgo propio de los textos del circuito comercial-popular. En 1898 un artículo de *La Nación* se quejaba de las ediciones baratas de «pésima corrección e impresión», cuya venta no se limitaba al espacio de las librerías sino que llegaban al público a través de mercachifles que recorrían la ciudad y el campo como «verdaderos colporteurs, que llevan un surtido de novelas, Secretarios, Llaves de los sueños».[34] También *Caras y Caretas* presentaba erratas, pero es sobre todo la actitud hacia sus propias incorrecciones y descuidos el dato más significativo. En el suplemento fotográfico de 1899 uno de los redactores escribe: «hice como los personajes de Ricardo Gutiérrez y de Jorge Ohnet...», páginas después comenta humorísticamente la errata y la sucesiva corrección que la señala sin anularla: uno de sus defectos decía, era tener «una letra jeroglífica que desespera a los tipógrafos» y ponía como 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

34. Citado por Prieto, A., *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, p. 48.

mientras escribo este final sale de la máquina la introducción». Otra nota explicaba la falta de correlación entre un texto y su dibujo en el número anterior: uno de los impresores había colocado la palabra «sombrero» donde debía ir «sepulcro», de lo que derivaba la absurda ilustración: «es la primera vez, desde que Gutemberg inventó los tipos, que aparece ilustrada una errata de imprenta»[35]. No se trata de ejemplos excepcionales; la revista exponía constantemente sus deslices y los incorporaba como tema, mostrando distintos momentos de la escritura en proceso y dando cuenta de dos de sus condiciones de producción más importantes: la pluralidad de los sujetos que intervenían y la velocidad de la producción. El error era un testimonio de la abundancia de sujetos y funciones en la empresa periodística moderna. El apresuramiento de la impresión, a su vez, se volvía símbolo de actualidad y uno de los valores máximos buscados por la revista.

La premura impuesta por el ritmo de producción semanal era otro factor que daba origen a muchos defectos de impresión. Al tratar sobre los aspectos gráficos, el suplemento de 1899 comentaba que al comienzo la actualidad ilustrada había sido un escollo 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 tipográficos para afrontar de improviso una empresa de tal magnitud exigían la entrega de los materiales con excesiva antelación en notas de actualidad pero un año después se podía «grabar, componer e imprimir casi en horas este periódico, que puede así salir con sus actualidades frescas y completas» que eran prueba del verdadero florecimiento alcanzado en Buenos Aires por las artes gráficas. A causa de la modernización técnica el tiempo de producción pasaba a ser un valor más importante que la posibilidad de detectar y corregir los errores. Esta cualidad contrastaba con lo que ocurría en el circuito de la alta cultura letrada, donde los textos no eran materiales de fugaz consumo sino obras que era necesario preservar de la corrupción y el descuido.

35. Prieto, C., «Sinfonía», en *Caras y Caretas*, 22 de noviembre de 1902.

Por el contrario, en *Caras y Caretas* la proliferación de erratas suponía un rápido proceso de producción y lectura donde la autoridad tradicional de la letra era constantemente socavada por el error y el azar. La actualidad asociada a la rapidez de producción, la novedad de los procedimientos gráficos y el bajo precio eran los grandes logros que la revista mostraba con orgullo. En ese marco, la exhibición de las erratas ostentaba las nuevas reglas de producción y consumo del periodismo en la cultura moderna.

# 4. La vida política

## De la confrontación al acuerdo

A partir de la asunción de Julio A. Roca a la presidencia en 1880, una porción de la clase dirigente monopolizó el manejo de las instituciones, dejando sin participación no sólo a la gran mayoría de la población (lo que era habitual), sino también a los demás sectores de la propia clase y a todos los otros grupos políticos. El fraude y el clientelismo, de los que antes se habían beneficiado distintas facciones, mantuvieron el control de la sucesión dentro del roquismo.

En 1890 la Revolución del Parque provocó la caída de Juárez Celman, continuador de Roca, quien había llevado al extremo el mecanismo. En el polo opositor confluyeron diversas tendencias de la burguesía porteña excluidas del juego de la política: mitristas, católicos, populistas. La Revolución puso de relieve las contradicciones internas de la clase dirigente y una creciente oposición al régimen. En parte, expresaba el reclamo de quienes se sentían perdedores en una coyuntura ya que lo cuestionado no era el sistema político en sí sino el monopolio del poder por parte de un solo sector de la oligarquía. En efecto, dos años después, la Unión Cívica Nacional, que había integrado la coalición antirroquista con el emblema de garante de la transparencia política,

selló una alianza con sus adversarios históricos. A partir de entonces, el mitrismo reingresó en la vida institucional, de la que había estado excluido desde 1880. En palabras de un contemporáneo, el pacto fue un «acuerdo tácito, definitivo, con reconciliación casi incondicional de los dos grandes partidos, de los dos únicos en realidad, que, con veinte nombres distintos, se habían disputado siempre el poder: el porteñismo y el provincianismo, cuyos emblemas seguían siendo las dos figuras culminantes: Mitre y Roca».[1] Se lograba así excluir a la oposición considerada peligrosa y cooptar a la oposición moderada, con la que se podía acordar el reparto de poder.

En 1898 Mitre resistió la candidatura de Roca para un segundo mandato, pero una vez advertido su inevitable triunfo presidió el Congreso en el escrutinio y lo proclamó presidente. El espíritu negociador preservó los intereses comunes entre los dos jefes, a tal punto que en 1901, con la ruptura entre Pellegrini y Roca a raíz del plan de unificación de la deuda,[2] el jefe del Estado buscó y obtuvo el apoyo de su anterior adversario. Como puede verse en una nota de *Caras y Caretas*, Mitre compartió los banquetes oficiales del 9 de julio de aquel año en medio de un tumultuoso escenario político que incluyó el estado de sitio y nada menos que la clausura del diario *La Nación* cuatro días antes.[3] En el cambio de siglo, Mitre era un líder declinante y contemporizador que cumplía una función apaciguadora «tal cual corresponde al jefe ideal de una burguesía que ha llegado a sus límites».[4]

---

1. G. Daireaux, en Viñas, D., *Literatura argentina y realidad política*, p. 147.
2. El plan de unificación de la deuda permitía el embargo de la renta aduanera por los acreedores extranjeros y había sido gestionado por Pellegrini a pedido de Roca. Aprobado por el Senado en junio de 1901, desencadenó fuertes manifestaciones en su contra y represión. Se decretó el estado de sitio y *La Nación*, vocero principal de las críticas, fue clausurado. Para no perjudicar aún más su imagen pública, Roca solicitó a la Cámara de Diputados que no aprobara el plan, dejando sin apoyo a Pellegrini, quien se enemistó con aquél y fundó el Partido Autonomista.
3. El mismo número de la revista documenta la clausura temporaria del diario y el banquete al que asistió Mitre: «Los disturbios callejeros» y «9 de julio. El banquete oficial», en *Caras y Caretas*, 13 de julio de 1901.
4. Viñas, D., en *Literatura argentina y realidad política*, p. 148.

## La opinión antirroquista

Paralelamente a estos vaivenes, de la confrontación al acuerdo, entre los más altos miembros de la clase política, en el pasaje de un siglo a otro crecía tanto la lucha contra el sistema en su conjunto como la expresión de descontento de la oposición moderada. Por un lado, la consolidación del anarquismo y el socialismo con su intensa propaganda en los sindicatos obreros comenzaba a inquietar seriamente a la clase dirigente; por otro, aunque el mitrismo había entrado en la coalición gubernamental algunos de sus seguidores permanecían en la oposición y cuestionaban públicamente la corrupción y el fraude. Más allá de los diversos grados de oportunismo o convicción, todos exigían la participación en una escena política y social menos restrictiva. A pesar de que la elite criolla seguía considerando el poder como una propiedad incuestionablemente suya, se advertía la conformación de un espacio público ampliado que la excedía y tendía a funcionar como factor de presión de la sociedad civil sobre las instancias de poder.

El periodismo tuvo un papel fundamental en la difusión y el prestigio creciente del concepto de «opinión pública», cuyo sentido algunos daban por supuesto y otros discutían abiertamente, y que comenzaba a usarse cada vez más como fuente de legitimidad para autorizar ideas y acciones. En ese contexto, durante el segundo gobierno de Roca (1898-1904) un amplio conjunto de diarios y revistas se definió contra el roquismo y ejerció la crítica a su gestión. Dar cuenta de la heterogeneidad de esas voces antioficialistas implica considerar prácticas tan diversas como las de la Unión Cívica, el socialismo y el anarquismo con su red de periódicos de alcance nacional y local. Mientras las publicaciones más radicalizadas cuestionaban las bases mismas del Estado, las de la oposición moderada objetaban irregularidades en el reparto de cargos y en el sistema electoral, entre otras prácticas típicas de la llamada «política criolla».

*Caras y Caretas* participó de ese proceso. Tal como lo hacía el moderno periodismo norteamericano –exitoso, sensacionalista y vocero

de lo popular–, desde sus páginas señalaba las injusticias e irregularidades del poder. Era lo adecuado para una revista que deseaba imponerse en el mercado, en una etapa en que la sociedad porteña ampliaba su base y se interesaba de manera creciente por las cuestiones públicas. Los proyectos de ley electoral o de divorcio, los cambios de ministros y las misiones diplomáticas, las políticas de inmigración y los derechos laborales eran temas de conversación no sólo en la Legislatura, los despachos oficiales y el Club del Progreso sino también en los cafés, en las calles y en otros lugares que excedían el círculo reducido de la clase dirigente.

El semanario ofrecía a la curiosidad los actos de gobierno y la abigarrada vida de las más diversas asociaciones: grupos políticos, centros culturales anarquistas y socialistas, federaciones obreras, sociedades de ayuda mutua, clubes, círculos literarios y festivos. Con su despliegue casi irrestricto ofrecía elementos para orientarse en un ámbito urbano de febril actividad, con constante actividad de partidos, movimientos sociales y protestas callejeras. Era una guía para identificar actores y prácticas y comprender algo más de su funcionamiento. Al mismo tiempo, eludía los compromisos que hubieran podido entorpecer su crecimiento como empresa. Su actitud crítica era antioficial pero moderada, y trataba las cuestiones serias con tono ligero. La situación es clara si se la compara con publicaciones como *Don Quijote*, cuyo director había sido encarcelado varias veces por sus ilustraciones contrarias al poder.

Teniendo en cuenta la dificultad de establecer límites categóricos para el caso de una revista que abordaba la vida política pero era básicamente un proyecto mercantil, puede afirmarse que desde el comienzo *Caras y Caretas* privilegió esto último, y así lo mostraba ya su versión montevideana. En 1890, en la sección editorial del tercer número, Eustaquio Pellicer ilustraba humorísticamente la relación entre interés político y pecuniario a propósito de la Revolución que acababa de ocurrir en la otra orilla. Lejos de poner en un lugar central las graves consecuencias del suceso, el director se mostraba cómicamente pre-

ocupado por la posibilidad de perder el importe de los dos primeros números de la revista enviados al único suscriptor porteño:

> Y ante la perspectiva horrible de que hubiera podido sucumbir bajo el plomo cívico o gubernista, con los ojos traspasados por el dolor y el corazón humedecido por el llanto, digo, al revés, exclamé: «¡Qué será de los 5 reales correspondientes a la primera quincena!» Y no volví a tener tranquilidad, ni un solo instante, pensando en el importe de los dos números perdidos por causa de la revolución. Mi afán por conocer la suerte que había cabido a mi suscriptor, me hizo concebir ideas que, ahora que estoy sereno, juzgo lo descabelladas que eran. Primero suscribí este telegrama: «Director Caras y Caretas a Presidente Juárez Celman o al que lo sea. Sírvame decirme si un tal Telésforo López ha sido retirado cadáver vía pública. Si no hubiera muerto todavía, dígale que Administración periódico tiene recibo cincuenta centésimos pendiente cobro. Dé traslado telegrama a Junta Revolucionaria para indagar paradero suscriptor. Si averigua existe, dígale no se mezcle para nada pronunciamiento y si lo hace que deje recibo cancelado con Agente *Caras y Caretas*».[5]

El *Anuario* 1896 observaba que la adecuación a las expectativas del público era un rasgo nuevo que diferenciaba a las publicaciones del periodismo moderno de sus predecesoras. El ejemplo paradigmático era *La Prensa*, el diario argentino más moderno y de mayor tirada del fin de siglo, que estudiaba y consultaba las tendencias más aceptadas para luego apoyarlas desde sus páginas, descartando el propósito conductor de otros diarios de entonces.[6] De manera similar, *Caras y Caretas* impugnaba al roquismo con argumentos compartidos por muchos:

---

5. Pellicer, E., «Zig-Zag», en *Caras y Caretas* (Montevideo), 3 de agosto de 1890.
6. «Con su concepto yankee del periodismo, los hombres que lo dirigen han tratado de hacer un diario que refleje la vida de nuestro pueblo en todas sus manifestaciones, e inspirándose para su propaganda política en las ideas del mayor número, ha podido alcanzar un éxito extraordinario, sin igual quizá entre los periódicos escritos en español». Navarro Viola, J., *Anuario de la prensa argentina 1896*, p. 186.

arbitrariedad en el reparto de cargos, clientelismo y corrupción del sistema electoral. Pero no tenía por objetivo central confrontar con adversarios, ni impulsar la profundización de ideas o proponer la participación de su audiencia en una esfera pública crítica. En sus páginas la política era menos una arena a la que sus lectores fueran llamados a intervenir que un espectáculo al que asistían en tanto ciudadanos-consumidores.

En 1903 *Caras y Caretas* publicó en la sección «Páginas Infantiles» el cuento «Las elecciones en clase. El derecho y el deber de votar»[7] donde un niño relataba el sufragio practicado en el aula para elegir monitor, y comentaba los criterios para seleccionar candidatos, las presiones sobre los electores y el cómputo de los resultados. Al año siguiente, la revista organizó un concurso en el que sus lectores debían «votar» entre una serie de cualidades consideradas necesarias en un Presidente de la República.[8] Los dos casos representaban situaciones imaginarias cuyo supuesto era que todos, sin distinción, estaban en condiciones de opinar y elegir. La imagen contrastaba fuertemente no sólo con el funcionamiento político real, donde la opinión que efectivamente incidía era minoritaria, sino además con las formas de lo público mediadas por la industria cultural, como se ve en el segundo ejemplo, donde la participación de los «votantes» era posible gracias a la intervención de *Caras y Caretas*, un espacio donde confluían democracia y mercado, ciudadanos y consumidores.

En su ilustración de tapa, comentaba cada sábado la noticia política más importante de la semana, editorializando humorísticamente la información que los lectores ya conocían por los diarios o las conversaciones. Aunque su lectura de los acontecimientos fuera afín a *La Nación*[9] la

7. Pizzurno, P., «Las elecciones en clase. El derecho y el deber de votar», en *Caras y Caretas*, 18 de abril de 1903.
8. «¿Qué cualidades debe reunir un Presidente de la República?», en *Caras y Caretas*, 30 de julio de 1904.
9. Fraixanet, P., *Buenos Aires 1900. Les caricatures de 'Caras y Caretas' (Vie politique et sociale 1898-1900).*

revista no respondía a un partido o sector sino a la voluntad de formar parte del debate público y abordaba la actualidad para una audiencia que excedía las restricciones de determinada filiación partidaria.

Aunque en algunos textos publicados la voluntad de reforma era muy clara, no resultaría acertado afirmar que la revista como empresa persiguiera centralmente ese propósito, al contrario de lo que ocurría con otras publicaciones cuyo interés primordial era el de formar opinión. Sí es cierto que ponía en circulación los temas del debate social, político y cultural contemporáneo, e ilustraba la crisis de legitimidad política con humor satírico moderado. Aprovechando la considerable libertad de expresión de que gozaba la prensa en esos años,[10] dirigía sus críticas a algunos sectores de la clase dirigente y a algunas de sus prácticas, sin que el cuestionamiento alcanzara a las instituciones mismas o a los fundamentos del intercambio económico. Mostraba el funcionamiento de la «opinión» como tribunal ante el cual el gobierno era juzgado, instancia crítica asociada a veces a algún partido opositor y otras a una dimensión más amplia en que la propia revista y sus lectores podían incluirse. En las caricaturas, el jefe de Estado aparecía inquieto por ese factor que intentaba limitar su poder. Una tapa de 1902 mostraba a la opinión pública como una mujer dormida y a Roca, a su lado, intentando alejar al mosquito del «Partido liberal»: «—¡La ví agitarse! Si no le espanto de algún modo, el inoportuno mosquito acabará por despertármela».[11]

El 12 de octubre de 1903 se reunió en Buenos Aires una Convención de Notables para elegir al sucesor de la presidencia. Las maniobras de Roca para controlar los resultados provocaron un conflicto interno en la clase dirigente y el rechazo de la oposición. Esa semana, en «Notas de actualidad» *Caras y Caretas* publicó el dibujo de la olla

---

10. Cfr. Zimmermann, E., «La prensa y la oposición política en la Argentina de comienzos de siglo. El caso de *La Nación* y el partido republicano», p. 47 y Suriano, J., *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890-1910*, p. 182.
11. Cao, J. M., «El movimiento de la opinión», en *Caras y Caretas*, 28 de junio de 1902.

hirviendo de la «opinión» a punto de explotar; mientras el Presidente observaba la escena, un vigilante presionaba sobre ella y decía: «—No puedo más aguantar; ¡General esto se escapa!». Roca respondía: «—Apretá nomás la tapa. Es que nos va a hacer saltar».[12]

## Malabares con la censura

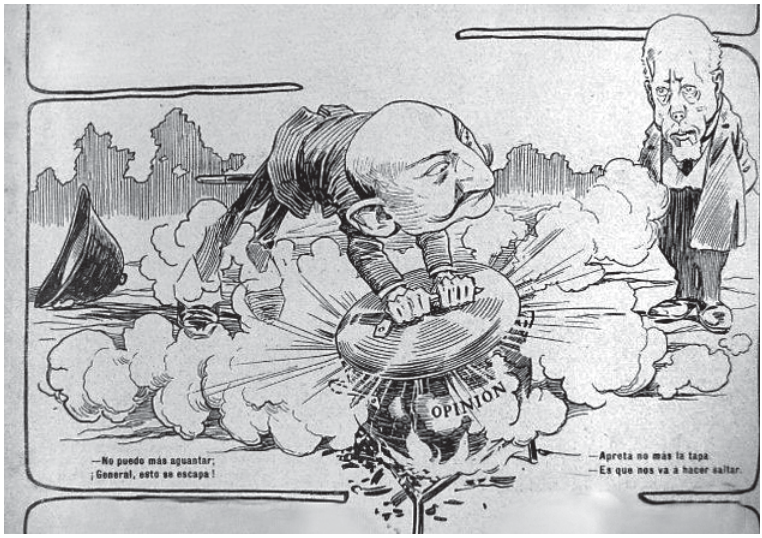
> *Suprimiendo las persecuciones policiales y las barbaridades de gente que no se daba cuenta qué catástrofe podían provocar, el panorama popular era de regocijo y fiesta. Era realmente cosa de decir: «Tutti contenti».*
>
> Roberto Arlt, «Balconeando la Revolución» (1930).

En julio de 1901, una serie de notas dio cuenta de los violentos sucesos ocurridos a lo largo de varios días como consecuencia del intento oficial de unificación de la deuda. La edición del 6 de julio incluía la crónica de los inicios de la protesta: cascotazos a Pellegrini, ataques a diarios oficialistas y represión policial con un resultado de 50 heridos.[13] A la semana siguiente el relato se actualizaba, con la suma de varios muertos, la imposición del estado de sitio y la censura a medios impresos.[14] La nota relataba los hechos de violencia con notable ambigüedad, de modo que es posible imaginar lecturas muy contrastantes según la predisposición con que los lectores recorrieran el texto y organizaran la información. Uno de los fragmentos permitía al público avisado enterarse de los «excesos» policiales:

---

12. «Notas de actualidad», en *Caras y Caretas*, 17 de octubre de 1903.
13. «Los sucesos del miércoles. Manifestación antiunificadora», en *Caras y Caretas*, 6 de julio de 1901.
14. «Los disturbios callejeros», en *Caras y Caretas*, 13 de julio de 1901.

*Caras y Caretas* Nº 195, 28 de junio de 1902.




*Caras y Caretas* Nº 263, 17 de octubre de 1903.

> Conviene hacer constar que la actitud de la policía ha sido todo lo mesurada y prudente que las circunstancias permitían. Acaso por parte de algunos individuos pertenecientes a ese cuerpo se haya despertado algo el instinto de acometitividad, pero en conjunto deben aplaudirse las órdenes dictadas por el Dr. Beazley, las que han impedido inútil derramamiento de sangre.

Otro pasaje adoptaba una perspectiva extravagante, ya que atribuyéndose el punto de vista policial hacía una defensa de los anarquistas:

> No sabemos quién dijo que de los disturbios ocurridos tenían toda la culpa los anarquistas, y esto llegó a poner miedo en el ánimo porque todos temíamos hallarnos a la vuelta de cada esquina con un Angiolillo o con un Bresci. Pero luego, los vigilantes se convencieron de que nuestros anarquistas son meramente platónicos y de que reciben los sablazos lo mismo que los pacíficos burgueses...

La crónica focalizaba los aspectos sensacionales y dramáticos de la tragedia, señalando los perfiles ridículos de los sucesos y estableciendo analogías con espectáculos circenses y a su contexto político como la «tragicomedia de la unificación»:

> Las calles más céntricas del municipio quedaron transformadas en un colosal circo de juegos atléticos, porque en todas partes hubo carreras [...]. Mucha gente se echó a la calle en espera de novedades. Para algunos fue día de fiesta [...]. Llegó la noche; prosiguieron amontonados los curiosos en las calles que van a dar a la Plaza de Mayo [...] un hombre cayó al suelo moribundo; acercóse a él Monseñor Romero y prestóle los últimos consuelos de la religión. La escena producía dolorosa emoción [...]. Frente a la intendencia municipal habíase situado un grupo de curiosos –la mayor parte de los que lo formaban pueden calificarse de tales– que hostigaban a los vigilantes con gritos y silbidos.

El notable contraste entre el tono festivo y la violencia de los hechos tratados aconseja una consideración detenida. Quizá también la atención de algunos lectores contemporáneos fuera captada por la extrañeza de la nota, sospechando una clave de que en el texto había algo más que lo aparente. A primera vista, la revista continuaba con su habitual tono ligero: aunque aclaraba que la luctuosa ocasión no le permitía excederse con las bromas, introducía la perspectiva humorística buscando la distensión, entreteniendo con los aspectos excepcionales y eludiendo una visión comprometida. Sin embargo, el lector atento podía componer la información subyacente que no era posible explicitar a causa de la censura. La propia nota hacía referencia, como al pasar, a la mordaza que había acallado a otras publicaciones: «El día 5 fue decretado el estado de sitio y suspendida la publicación de *La Nación* que no volvió a aparecer el domingo». Para el lector que fuera capaz de poner en relación la crónica con la nota editorial «Sinfonía» que figuraba páginas atrás, las metáforas circenses se iluminaban como recurso para eludir la censura:[15] «Como el estado de sitio no prohíbe las manifestaciones de júbilo, la gente se muestra regocijada individual y colectivamente, en casa y en la vida pública, con o sin guardias de seguridad que la observen...», a continuación de lo cual seguía una inocua y humorística disquisición sobre la tradicional «fiesta del árbol». La conexión entre ambos textos permitía leer la sátira implícita: si las únicas manifestaciones permitidas eran las festivas, la revista adoptaba ese tono para narrar los dramáticos sucesos. En este caso, como en otros similares, la emergencia del componente crítico en el texto dependía de la capacidad activa de los lectores, de su disposición a leer entrelíneas y a decodificar aquello que no era evidente a primera vista.

15. «Muy entretenido, y esta vez a causa de las materias de lectura que trae, el número de Caras y Caretas de hoy. La carátula, por estar en estado de sitio, no está mal», en *La Nación*, 26 de julio de 1901.

## Roca y sus secuaces

Desde su fundación, la revista sometió a Roca y al roquismo a una constante crítica. Con ánimo ácido o jocoso enjuiciaba al gobierno, señalando los abusos de poder por parte del presidente, a quien atribuía vicios éticos y pretensiones jerárquicas. En su segundo número, a pocos días de la elección que lo había nombrado por segunda vez presidente, *Caras y Caretas* publicó una nota[16] destinada a hacer una semblanza del nuevo jefe de gobierno como un oscuro simulador, un pícaro intrigante que sondeaba a sus interlocutores:

> De trato fácil, tiene una asombrosa facultad de adaptación y un raro tacto para acordar su espíritu al diapasón que necesita y sus bailes políticos al son que le tocan [...]. Parece que fuera siempre sumido en grave meditación, pero a poco que se le observa, se ve su mirada como anhelosa, escrutadora, inquisitiva, penetrante, que aparentemente nada mira pero a la que nada escapa, ni las escenas callejeras –de las que es verdaderamente goloso, como lo es del murmullo social, al cual siempre le tiende su red– ni las personas, ni las fisonomías.

El sigilo aparecía como un elemento fundamental de este dirigente, apodado «el zorro» por la astucia silenciosa que lo hacía «capaz de pelarse un gallo sin que cacaree».[17] La revista asumía las expectativas de quienes exigían estar al tanto de los hechos de gobierno y reclamaban para sí el papel de público juez. A las prácticas secretas, típicas de las tiranías y de los Estados absolutistas oponía el reclamo de publicidad como forma de control sobre los actos de gobierno.

Una ilustración de tapa se titulaba «El nuevo Luis XIV»[18] en alusión a la interferencia de Roca en las negociaciones oficiales sobre el tema de límites con Chile, porque se había reunido bajo cuerda con el presidente

16. Figarillo, «Roca», en *Caras y Caretas*, 15 de octubre de 1898.
17. Fray Mocho, «Bordoneo», en *Caras y Caretas*, 11 de enero de 1902.
18. Cao, «El nuevo Luis XIV», en *Caras y Caretas*, 29 de octubre de 1898.

vecino, ejerciendo así una vez más su estilo personalista y solapado. La revista lo mostraba sentado en un trono, cortando con una tijera el mapa de la zona en litigio, con peluca y ropajes del rey francés célebre por su concentración del poder. La estrofa satírica bajo el dibujo enfatizaba la idea:

> La cuestión de la Puna de Atacama
> por su cuenta arregló,
> diciendo lo que dijo Luis XIV:
> El Estado soy yo.

Ya en 1886, a fines de su primer mandato, el semanario *Don Quijote* donde también dibujaba Cao, lo había representado como un emperador con su entorno de pretores, y a la república como un circo.

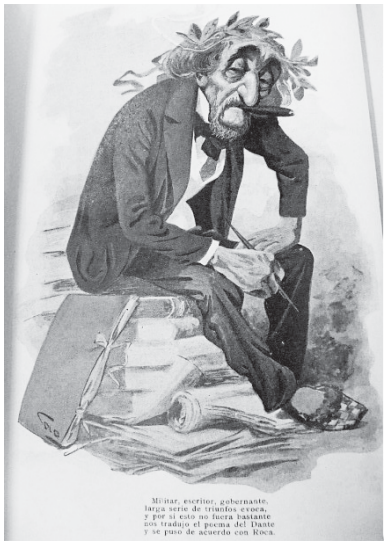
En enero de 1900 *Caras y Caretas* inauguró una serie de ilustraciones de Cao, «Caricaturas contemporáneas» de personajes eminentes de la política y la cultura.[19] La primera, destinada al general Mitre, presentaba al viejo líder como un prohombre de gloria militar, política y literaria. La segunda, dedicada a Roca, era altamente contrastante.[20] Aparecía ataviado con ropas eclesiásticas y aludía a los beneficios con que recompensaba a sus incondicionales:

> Hay quien dice de su alta jerarquía
> que ha sido obra de Dios, para que un día
> nos hiciera felices aquí abajo:
> mas se puede afirmar que todavía
> a nadie ha hecho feliz sino a Gramajo.

Tres años después, en ocasión de Semana Santa, una poesía satírica rezaba «Gloria a Dios en las alturas/ y en la tierra gloria a Roca...».[21]

---

19. Cao, «Caricaturas contemporáneas. Mitre», en *Caras y Caretas*, 13 de enero de 1900.
20. Cao, «Caricaturas contemporáneas. Roca», en *Caras y Caretas*, 20 de enero de 1900.
21. Kiernan, H. R., «Gloria», en *Caras y Caretas*, 17 de abril de 1903.




*Caras y Caretas* N° 67, 13 de enero de 1900.

*Caras y Caretas* Nº 68, 20 de enero de 1900.

*Caras y Caretas* N° 206, 13 de septiembre de 1902.

*Caras y Caretas* N° 253, 8 de agosto de 1903.

Los vicios, la arbitrariedad y el abuso de poder emanaban de la persona del presidente al régimen en su conjunto. En septiembre de 1902, *Caras y Caretas* difundió lo ocurrido durante el traslado de los restos de Belgrano a una sepultura de confección artística, un episodio menor y ridículo que ejemplificaba la desfachatez e impunidad de los miembros del gobierno.[22] Según la crónica, durante el acto oficial los ministros de Guerra e Interior Pablo Riccheri y Joaquín V. González habían tomado piezas dentarias del prócer y se las habían llevado como recuerdo. Si el hecho era cierto, la nota lo acrecentaba al sacarlo a la luz pública, transformando en escándalo el «deplorable y justamente criticado incidente promovido por los señores González y Ricchieri al llevarse pequeños despojos del héroe» y censurando a estos «altos miembros del gobierno, los primeros sin duda obligados a mantener el decoro y la corrección en la ceremonia». En la página siguiente, el hecho era retomado de modo satírico con una ilustración titulada «Los ministros odontólogos». En ella Belgrano se levantaba de la tumba y decía a los dos ministros: «—Hasta los dientes me llevan! ¿No tendrán bastante con los propios para comer del presupuesto?». Lo sucedido, que sin publicidad era un hecho menor sin consecuencias, adquiría una dimensión más amplia que la de la mera anécdota, remitiendo a conductas más generales de los funcionarios sometidas al juicio de los lectores.

## La Convención de Notables

Antes de finalizar el mandato de Roca, el oficialismo convocó una Convención para nombrar al sucesor. El sistema, transpartidario, funcionaba con electores «notables», políticos encumbrados, ex presidentes y vicepresidentes, senadores y ex senadores nacionales que aseguraban la alternancia de facciones en el poder y garantizaban estabilidad a los miembros de la clase gobernante y a su sistema de lealtades.

22. «El mausoleo a Belgrano», en *Caras y Caretas*, 13 de septiembre de 1902.

En 1903, a pesar de las resistencias, Roca logró imponer el nombre de Manuel Quintana, lo que demostró su capacidad de controlar la sucesión y vetar los candidatos que no gozaban de su favor. Pellegrini renunció a la comisión de notables y obtuvo el apoyo de otros miembros de la elite en el cuestionamiento a las maniobras de Roca. El conflicto intraoligárquico operó como catalizador de las fuerzas opositoras. El mitrismo expresó su negativa a avalar la candidatura, *La Nación* inició una intensa campaña en contra y *La Prensa* nombró a la Convención como una «gran intriga». *Caras y Caretas* se sumó a la posición antioficialista de amplio consenso mediante numerosas y extensas notas. Poco antes, en agosto de 1903, una foto trucada había presentado a los electores con ropajes eclesiásticos, como si se tratara de la elección de un Papa.[23] El epígrafe decía: «Aquí tenemos también, como en Roma, un cónclave electoral y estamos seguros de que en cada uno de los purpurados dormita un candidato presidencial, como en cada uno de los cardenales, un papa...». El tema apareció con frecuencia en la revista durante esos meses. En octubre le dedicó una nota de 7 páginas, 33 fotos y una caricatura donde calificaba a la reunión como «engendro de última hora», «ataque a la democracia y a los derechos del pueblo», «desfile de cómplices, decididos a probar la coartada y a votar por la fórmula quintanista que finalmente llevóse los votos de la mayoría».[24] La editorial «Sinfonía» del mismo número ficcionalizaba las costumbres políticas en un relato sobre un elector que había ascendido socialmente por oscuras artimañas, entre las que se contaban los rezos y banquetes con los que su mujer había conseguido que lo nombrasen «notable».

## Ficciones contra la «política criolla»

Muchos cuentos y diálogos ficcionales escritos por Daireaux, Payró, Fray Mocho, Correa Luna y otros autores, abordaban el tema de la

23. «El cónclave de la convención», en *Caras y Caretas*, 8 de agosto de 1903.
24. «La convención de notables», en *Caras y Caretas*, 17 de octubre de 1903.

política. Primaba el retrato caricaturesco de diputados, intendentes, caudillos electorales y comisarios de pueblo responsables de los males de la República. Los textos reafirmaban una perspectiva crítica que iba ganando consenso en la sociedad porteña de aquellos años, donde muchos expresaban su repudio a la «política criolla». Ilustraban, mediante situaciones concretas y personajes verosímiles, los mecanismos generales del funcionamiento institucional. Con prosa breve, comprensible y generalmente humorística daban cuenta de las idiosincrasias y los modos del habla de nativos y extranjeros, sujetos encumbrados y de las capas más modestas de la ciudad y el campo.

Uno de los personajes típicos era el rastacuero, rústico, adinerado y sin escrúpulos instalado en la ciudad como diputado de provincia. Su imagen negativa sintetizaba los rasgos de la oligarquía provinciana afín al régimen. En uno de los relatos,[25] un estanciero enriquecido con el robo de ganado viajaba a Buenos Aires a ejercer la función pública. Allí ponía en práctica las mismas estrategias que solían atribuírsele a Roca y sus allegados: astucia, fingimiento, observación de los otros, capacidad de adaptación y ausencia de escrúpulos. En sus discursos, el personaje simulaba erudición y lograba un rápido éxito en los superficiales debates parlamentarios, hasta que algún traspié dejaba al desnudo su completa ignorancia. «Don Cicerón el diputado»[26] repetía el tipo y la situación en que un improvisado político de provincia tomaba lecciones de oratoria para lucirse en la Legislatura.

Un tópico recurrente en las ficciones era el del sufragio, eco de los debates contemporáneos sobre los proyectos de ley electoral. A fines de 1902, una reforma instauró el voto oral a instancias de Pellegrini, desechando la propuesta de Joaquín V. González, a favor del sufragio secreto (aunque no obligatorio) y del control del registro electoral para

---

25. Fray Tetera, «El abuso de la historia», en *Caras y Caretas*, 28 de diciembre de 1901. Ver también: J. A., «Romanticismo y realismo: entre niña y papá», 27 de julio de 1901 y Fray Mocho, «El cazador de tigres», 18 de julio de 1903.
26. Portillo, P. J., «Don Cicerón el diputado», en *Caras y Caretas*, 17 de octubre de 1903. Ver también Portillo, P. J., «Don Sebeón el notable», 12 de diciembre de 1903.

CARAS Y CARETAS

SEMANARIO FESTIVO, LITERARIO, ARTÍSTICO Y DE ACTUALIDADES

AÑO III — BUENOS AIRES, 29 DE DICIEMBRE DE 1900 — N.° 117

Noel ministerial

— ¿Qué quieres que te traiga este año, Julito?
— La renuncia.

*Caras y Caretas* Nº 117, 29 de diciembre de 1900.

CARAS Y CARETAS

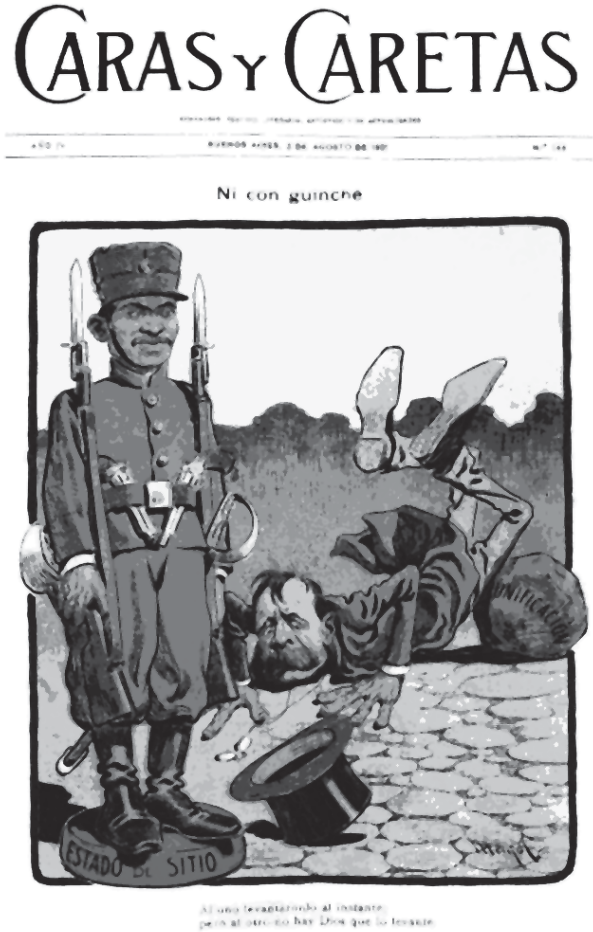
SEMANARIO FESTIVO, LITERARIO, ARTÍSTICO Y DE ACTUALIDADES

AÑO III | BUENOS AIRES, 14 DE OCTUBRE DE 1900 | N.° 107

Coiffeur pour Dames

Para que en la visita brasilera
resalte su hermosura,
á la ciudad nos pinta de manera
que no podamos verla ni en pintura.

*Caras y Caretas* Nº 107, 4 de septiembre de 1900.




*Caras y Caretas* Nº 148, 3 de agosto de 1901.

evitar el fraude. Aunque la discusión formal era protagonizada por los miembros del exclusivo ámbito parlamentario, también se abordaba el tema fuera de los límites del Congreso, con el periodismo comercial y popular como caja de resonancia. *Caras y Caretas* contribuyó a ampliar la repercusión pública del asunto, antes y después de la sanción de la ley, por medio de notas de actualidad, caricaturas y ficciones que denunciaban los comicios fraudulentos, el clientelismo político, la confección irregular de los registros electorales y las presiones que la ausencia de voto secreto permitía ejercer.

Las ficciones sobre el tema transcurrían generalmente en lugares de provincia, donde los males del sistema se agudizaban, como en Pago Chico, el pueblo concebido por Payró para situar sus relatos. Uno de ellos, titulado «Libertad de sufragio»[27] introducía un diálogo, en tiempos electorales, en el Club del Progreso del municipio. La conversación, entre juegos de billar y de truco, presentaba dos grupos de personajes. En una mesa, miembros del gobierno local: intendente, concejal, diputado y comisario. En otra, tres parroquianos, voceros descontentos de la mayoría de la población, que se animaban a «replicar de vez en cuando (aunque con moderación, naturalmente) [...]» a las autoridades nucleadas en el primer grupo. El título irónico del relato aludía a la falsedad política que, trasladada al lenguaje, corrompía el sentido de los términos. El narrador ilustraba, además, el mecanismo de recambio alternado entre miembros de partidos equivalentes. Los integrantes de la segunda mesa reclamaban expresarse libremente por medio de las urnas y –aunque «con moderación»– manifestaban sus demandas públicamente, como miembros de la sociedad civil con derecho a cuestionar las trampas del poder y defender su autodeterminación personal y política. La escena era una representación metafórica de una de las formas emergentes de intervención en la esfera pública, por parte de sujetos críticos de actitud moderada, sin pertenencia partidaria excluyente, que sometían a discusión las cuestiones públicas.

---

27. Payró, R., «Libertad de sufragio», en *Caras y Caretas*, 8 de marzo de 1902.

Otro personaje frecuente era el paisano reclutado en el interior para intervenir de manera espuria en los comicios. El dibujo «Las elecciones en la provincia»[28] presentaba a dos sujetos, uno de los cuales iba vestido como hombre de campo. En el diálogo al pie, la forma del intercambio lingüístico –voceo/vocativo– indicaba la relación jerárquica que hacía posible la práctica combinada de fraude y clientelismo tendiente asegurar el resultado eleccionario:

*El muñidor*: —¿Votaste por el candidato que te dije?
*El votante*: —Sí, señor, veintitrés veces.

En «Acuerdistas»,[29] de Fray Mocho, la conversación tenía lugar en un negocio de bebidas. El bolichero italiano reclamaba una deuda a su cliente, un reclutador electoral que presentaba la excusa de que sus contratantes roquistas no le habían pagado:

> —Las cosas de la política, che... han cáido de una manera, que aquellos pocos pesitos que nos daban a nosotros pa rejuntar los amigos, aura se los reparten los ases y ya no rejuntan nada... Yo junté unos diez amigos y fuimos a caminar comité por comité... Ni fósforos ché...! [...]. Dentramos al nacional y nos salió a recibir un pardito adotorao que hablaba muy despacito y mordiéndose la lengua pa'cer crer qu'era español y nos dijo qu'el partido no ib'adentrar en gastos, porqu'e Roca'ndaba'usente y se había llevao la llave... Que votáramos no más y que á la vuelta veríamos... Que el Comité confiaba en nuestra firmeza y en que habíamos de servirlo como habíamos servido siempre.

Ante el incumplimiento del contrato clientelar, el hombre había ofrecido sus servicios al mitrismo, que lo había rechazado con argumentos falsamente patrióticos y principistas:

---

28. Mayol, M., «Las elecciones en la provincia», en *Caras y Caretas*, 25 de abril de 1903.
29. Fray Mocho, «Acuerdistas», en *Caras y Caretas*, 15 de marzo de 1902.

—Rumbiamos p'al de los cívicos casi en manifestación... porqu'eramos como cien los qu'escuchamos el cuento! Allí salió a recibirnos un verdadero dotor metido en un levitón [...]. Nos dijo qu'él ya sabía quienes éramos nosotros porqu'en muchas ocasiones lo habíamos acompañao para salvar el acuerdo, y que nos agradecía l'adhesión y que fuéramos a los atrios pa mostrarles a los chilenos que no éramos interesaos ni nos hallábamos pobres... Que nosotros no éramos como los rotos que sólo votaban por plata y qu'éramos los descendientes del General San Martín.

La escena ficcional abordaba, por un lado, los vicios del sistema electoral, y por otro, la red de prácticas y argumentos deshonestos que partían del vértice político y eran reproducidos en los estratos inferiores, corrompiendo así el tejido social de arriba hacia abajo. El diálogo indicaba que, del mismo modo en que los políticos de comité engañaban a aquellos de quienes se servían, el cliente nativo intentaba aprovecharse del comerciante italiano, que resumía al final del diálogo, con ácido humor, su percepción de la viveza criolla: «Mirá, m'hiquito, esu de las elesione é de cosa de la patria, era buenu para'nte, cuandu lu criollo le pegaban á la cañita sola... pero aura que le gusta con durano...». A pesar del dominante antirroquismo de la revista, la valoración negativa también podía extenderse a la oposición. La simpatía por la figura de Mitre no impedía incorporar rasgos negativos asociados al mitrismo, como puede verse en «Inquilina incómoda»[30] sobre una criolla chismosa y desagradable partidaria de «Don Bartolo» o en «El buey rabioso»,[31] que aludía al falso principismo imputado a los «cívicos».

*Caras y Caretas* registraba la crítica del sistema político como un asunto de interés público y participaba con denuncias que, por no implicar una identificación partidaria excluyente, tenían el grado de generalidad necesario para suscitar la adhesión del auditorio amplio que repudiaba los vicios de «la politiquería». La actitud crítica era una

30. Argerich, M., «Inquilina incómoda», en *Caras y Caretas*, 19 de abril de 1902.
31. Correa Luna, C., «El buey rabioso», en *Caras y Caretas*, 28 de septiembre de 1901.

condición para satisfacer a una audiencia que comenzaba a aducir competencia y a exigir derechos en todos los terrenos.

## Conflicto obrero y Ley de Residencia

A pesar de las representaciones imaginarias que desde muchos discursos propiciaban la integración y la paz social, en la Argentina del cambio de siglo la confrontación ocupó un lugar destacado por las luchas de la incipiente clase obrera con los patrones y con el Estado. El anarquismo fue un componente sustancial de la «cultura del conflicto» y, en los inicios del siglo, la fuerza contestataria más importante de la sociedad urbana.[32] En palabras de un contemporáneo, sus desfiles «estremecían la calle y los corazones con la fe sombría que se elevaba de su marcha compacta y pesada detrás de la bandera roja, y de sus ardientes himnos revolucionarios».[33]

Entre 1899 y 1901 el anarquismo fue en *Caras y Caretas* una referencia constante y objeto de los abordajes más disímiles en notas informativas sobre personajes y acontecimientos internacionales y locales, en relatos ficcionales y en textos humorísticos. «Meeting de cocheros», por ejemplo, escenificaba una asamblea del gremio mediante un diálogo en verso, «El cajista de Kropotkin» relataba la muerte de un patrón a manos de un obrero trastornado por lecturas anarquistas, «El 1º de mayo en Buenos Aires» presentaba una crónica fotográfica de la manifestación callejera de la semana. En otros textos la referencia al tema era evidente pero indirecta, como en «La última carambola», cuyo protagonista volaba por una bomba de dinamita o en «Un atentado» concerniente a la «anarquía» creada por el gobernador Bernardo de Irigoyen.[34] Además,

32. Suriano, J., *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890-1910*, pp. 18 y 35 respectivamente.
33. Giusti, R., *Visto y vivido*, p. 88.
34. Castellanos, J., «Meeting de cocheros», en *Caras y Caretas*, 15 de abril de 1899; Luis García, «Un atentado», 25 de agosto de 1900; Grandmontagne, F., «El cajista de Kropotkin», 18 de agosto de 1900; Lugones, L., «La última carambola» 28 de enero de 1899; «El 1º de mayo en Buenos Aires», 11 de mayo de 1901.

uno de los importantes propagandistas locales de ese movimiento, Félix Basterra, fue –hasta la sanción de la Ley de Residencia– colaborador de *Caras y Caretas* con textos sobre variados temas.

En agosto de 1900, a raíz del asesinato del rey italiano Humberto I la revista publicó una nota donde destacaba el carácter pacífico de los anarquistas argentinos, a quienes presentaba como cándidos defensores del progreso y activistas exclusivamente en el campo cultural:

> Los anarquistas del Plata rechazan la lucha política, teniendo la convicción de que el Estado, cuando las circunstancias de conservación se lo mandan, otorga la mejora que se impone [...] combatiendo al mismo tiempo el alcoholismo, la haraganería y el delito [...] no hay motivo para que sean molestados por la policía, y resultan tan *inofensivos* como los que creen en la metempsícosis.[35]

A pesar de las buenas intenciones de la nota, la definición del movimiento como una tendencia inocua irritó a algunos militantes, que reaccionaron airadamente contra *Caras y Caretas*.[36] En septiembre, la revista aprovechó el regicidio europeo para aumentar su audiencia con un tema impactante, desplegando todos sus recursos en un número homenaje de 100 páginas ilustradas con 700 grabados que según el número siguiente vendió 60.000 ejemplares.

Durante los dos años siguientes el conflicto social se agravó y creció la protesta obrera. En noviembre de 1902 una serie de luchas gremiales desembocó en la primera huelga general de la historia argentina, que culminó con la imposición del Estado de Sitio y la sanción de la Ley de Residencia. El modo en que *Caras y Caretas* dio cuenta de estos sucesos muestra los límites de su perfil popular y de sus convicciones democráticas. El 22 de noviembre de 1902 publicó dos notas ilustradas

---

35. «El anarquismo en el Río de la Plata», en *Caras y Caretas*, 11 de agosto de 1900.
36. Una semana después se publicó una réplica en *La Protesta Humana*. Cfr. Oved, I., *El anarquismo y el movimiento obrero en la Argentina*, pp. 188-189.

con 28 fotografías a lo largo de 5 páginas.[37] La primera abordaba la huelga de estibadores en Barracas por la disminución de horas de trabajo y el aumento de jornal. Aunque se lamentaba de que esto ocurriera «justo en el momento de mayor actividad en el comercio de exportación» ya que ocasionaría «perjuicios considerables, si la prudencia de todos no se concierta para hacerla cesar a la brevedad posible», en una segunda nota referida a obreros de frigoríficos y estibadores de Zárate entrevistaba a un trabajador belga que denunciaba las condiciones laborales. Las fotos mostraban a la oradora Virginia Bolten y a los huelguistas con banderas rojas. El gobierno había encarcelado a 25 personas y una «pacífica» manifestación de 600 obreros había exigido la libertad de los presos. Aunque *Caras y Caretas* no se comprometía con ninguno de los sectores en conflicto, ridiculizaba al jefe de policía publicando una foto que no lo favorecía: el comisario, que no deseaba ser retratado, se había resistido a los fotógrafos «demostrando un excepcional temperamento antidaguerrista furibundo, lo que se comprende sin esfuerzo después de observar su caricaturesca fisonomía en el retrato que reproducimos». A continuación, la crónica retomaba la seriedad y la narración de los sucesos con comentarios que restaban crédito a los huelguistas. Liberados los presos, aquellos habían reiniciado la protesta, pero «en honor de la verdad, conviene decir que el sesenta por ciento de estos obreros posee casa propia, lo que aminora un tanto la justicia de sus reclamos». El gobierno había prohibido el derecho de reunión y varios gremios se habían sumado a la huelga general en Zárate, coordinados en el Centro Obrero Cosmopolita liderado por Bolten. En este punto el relato insertaba un comentario que, sin ser elogioso, tampoco podía interpretarse como crítico, dado que ofrecía una respetable imagen de organización y solidaridad: «Este movimiento general está bastante bien organizado: tiene una comisión de vigilancia que mantiene el orden y otra de patrocinio para auxiliar a los necesitados». En un momento de extrema tensión la revista todavía

37. «El movimiento obrero. La huelga en Barracas» y «En Zárate», en *Caras y Caretas*, 22 de noviembre de 1902.

pretendía algo imposible, conformar a todos, hasta que la semana siguiente, cuando la situación se volvió aún más álgida, *Caras y Caretas* tomó partido de manera contundente. Mientras que un diálogo ficcional, preparado sin duda varios días antes, todavía mantenía cierto margen de indefinición, la crónica periodística de los nuevos sucesos abandonaba toda neutralidad. Nos detendremos en esos textos.

«De huelga»,[38] de Carlos Correa Luna, escenificaba el diálogo entre tres obreros: un español, un italiano y un criollo. Los dos extranjeros, que sostenían las posiciones más radicales, recibían la solidaridad del argentino a pesar de no compartir con ellos el método de protesta. El español, pobre e iletrado, defendía tanto los objetivos como la metodología: «antes me desuellan vivu que oblijarme a atar el carru!... Porque seremus mú brutos, eh?... pero ganamus pocu!». El italiano mostraba convicción y experiencia oratoria: «Bisoña pensare al problema sochiale, a la gualdá conómica, a la nechesitá d'esere solidario!... e poi el trionfo... Tutti eguale, fratelli tutti! Ne capitale, ne esplotazione… Lavoro e libertá…». El criollo, en cambio, presentaba convicciones tradicionales y conservadoras:

> Pa que no le digan maula al qu'es criollo y compañero les h'echo el gusto en seguirlos... Pero hay que dejars'e historias... pa tener razón hay que ser rico en toda tierra'e cristianos!... Sabe uno pa quién trabaja? Pal patrón, pá la patria, pá los hijos? Y ustedes, los extranjero, qu'es lo que van a pedir?... Diganmé si en su país los trataron mejor que aquí! Yo mi acuerdo haberle oído mentar al viejo qu'en su tiempo era manso el forastero...

Acotando sus incompatibilidades al plano de las ideas, los tres personajes se dirigían juntos al bar para compartir una bebida. El absurdo e inverosímil final de la situación muestra la tendencia a minimizar los conflictos mediante la imagen de una sociabilidad amistosa que reducía las diferencias.

---

38. Correa Luna, C., «De huelga», en *Caras y Caretas*, 29 de noviembre de 1902.

La crónica publicada en el mismo número abandonaba toda vacilación o ambigüedad al apoyar claramente la represión y la deportación de obreros. «La huelga», de 6 páginas y 35 fotos, refería las inesperadas proporciones alcanzadas en el transcurso de la semana por el movimiento huelguista. En Buenos Aires se habían sumado los gremios de cocheros, carreros, panaderos, obreros, cigarreros y zapateros. La paralización del trabajo –decía la nota– perjudicaba a los comerciantes e interrumpía la producción. La policía y el ejército habían intervenido en las asambleas «con el fin de asegurar el mantenimiento del orden» y «para contener los efectos de la huelga»; los peones de la aduana habían vuelto a sus tareas «debido a las garantías que se les ofreció con la presencia de soldados y vigilantes armados»; un «buen vasco» había salido a trabajar rechazando la medida. Un «humilde vigilante» había sufrido un «bárbaro atentado» por parte de cinco huelguistas y *Caras y Caretas* llamaba a una suscripción pública para ayudar al agente herido. Imitando el discurso de la Cámara Mercantil, mostraba a los obreros como «exaltados», «sugestionados por hábiles propagandistas de doctrinas subversivas» y al gremio de panaderos como «revoltoso». Invocando la «opinión imparcial del país», tomaba posición junto a los propietarios y al Estado, apoyando decididamente la Ley de Residencia. A continuación explicaba el régimen de censura que resolvía acatar luego de la declaración del estado de sitio: «Como consecuencia de esta última medida el jefe de policía notificó a la prensa que debía suprimirse en lo sucesivo toda noticia o comentario relativo a la huelga que pudiera alarmar a la población». El último tramo de la nota mostraba componentes xenofóbicos ajenos al espíritu habitual de la revista y afirmaba absurdamente que el final del conflicto constituía «una lección provechosa en los vínculos entre capitalistas y trabajadores argentinos».

En el número siguiente se incluía «La huelga. Presos y deportados», crónica de 2 páginas con 14 fotos sobre la expatriación de anarquistas italianos. La sección «Sinfonía»[39] abordaba estos temas con un tono

39. Pellicer, Eustaquio, «Sinfonía», en *Caras y Caretas*, 6 de diciembre de 1902.

ligero y trivial. El primer número de 1903 interpelaba al «buen público enorme y anónimo» con la inaudita celebración del pacífico clima reinante, en la «entrada de año en que los hombres y la naturaleza parecen de acuerdo en ofrecer armonías de paz en los corazones y de vigor en la tierra que produce», declaraba que en ninguna época el sol había «brillado más alegre sobre nuestros campos inmensos», sin nubes de conflicto y con una alta productividad.[40] Lejos de toda ironía, las notas informativas y literarias corroboraban el tono eufórico celebrando los productos del país agroexportador.

Pasado el momento más agudo de la crisis *Caras y Caretas* volvió a pretender neutralidad, incluyendo voces que disonaban con el discurso, funcional a la represión, de meses previos. En segundo número de enero de 1903 llevaba una tapa de Mayol titulada «Ley de Residencia»[41] en la que Roca dialogaba con una mujer (Europa) junto a unas bolsas rotuladas con el cartel «emigrantes»:

> —Vengo por inmigrantes, pero desde hoy me los tiene usted que dar tamizados, porque no quiero que haya agitadores, revolucionarios, huelguistas, comunistas, socialistas, anarquistas...
> —Basta, ya sé lo que usted quiere: una inmigración puramente compuesta de banqueros y arzobispos.

En el número siguiente, la crónica central se titulaba «Contra la Ley de Residencia. La manifestación del domingo».[42] En ella aparecía la multitudinaria demostración socialista realizada a pesar de la prohibición oficial y encabezada por Juan B. Justo, cuyo discurso había provocado «con justicia nutridos aplausos». Un mes después de los sucesos más significativos, *Caras y Caretas* había retomado su polifonía discursiva y

40. *Caras y Caretas*, 3 de enero de 1903.
41. Mayol, M. «Ley de Residencia». *Caras y Caretas*, 10 de enero de 1903.
42. «Contra la Ley de Residencia. La manifestación del domingo». *Caras y Caretas*, 17 de enero de 1903.

sus ribetes críticos. Por el momento estaba otra vez fuera de discusión el orden vigente.[43]

## Mitre: un padre de familia

Si Roca era la figura paradigmática del régimen inmoral que corroía a la sociedad de la cúspide a los cimientos, su contrafigura era la del general Mitre, cuya estampa dibujada por Cao inauguró la serie *Caricaturas Contemporáneas*, contrastando con la imagen del jefe de Estado publicada la semana posterior. Mitre aparecía coronado de laureles, con una pluma en la mano y sentado sobre una pila de libros de su autoría, sólida base de sustento para su gloria. Los versos bajo la caricatura decían:

> Militar, escritor, gobernante,
> larga serie de triunfos evoca,
> y por si esto no fuera bastante
> nos tradujo el poema del Dante
> y se puso de acuerdo con Roca[44].

Los elogios no constituían un acto políticamente faccioso o comprometedor: en 1900 Mitre ya tenía en Buenos Aires el perfil de un prócer vivo, hasta tal punto que gozaba el privilegio de transitar por una calle con su nombre. Su perfil ya no era el del líder belicoso de otros tiempos, sino el de un personaje ecuánime, ideal para presidir el imaginario de una revista que, sin abandonar el perfil antioficialista,

---

43. «La policía es la salvaguarda social y debe rodeársela de prestigio e impedir a toda costa que su actitud en ningún caso resulte antipática al pueblo, en cuyo provecho y para cuyo bien existe» decía la nota «El meeting de la Federación Obrera». *Caras y Caretas*, 9 de mayo de 1903.
44. Cao, «Caricaturas contemporáneas. Mitre», en *Caras y Caretas*, 13 de enero de 1900.

privilegiaba la lógica integradora. *Caras y Caretas*, encontraba en el prohombre del «acuerdo» alguien que amalgamaba dos tendencias contrapuestas que allí, insólitamente, no se excluían: rasgos críticos y actitud conciliadora.

En junio de 1901 *Caras y Caretas* acompañó con una edición extraordinaria[45] los homenajes públicos al general Mitre en sus ochenta años de edad. En la tapa, el dibujo de Manuel Mayol representaba a la Argentina como una mujer vestida de celeste y blanco que llevaba una cinta de colores patrios con una inscripción –«1821-1901»– referida a la vida de Mitre, cuyo perfil aparecía en el centro de una medalla. A diferencia de lo que ocurría con otros líderes partidarios «el fuerte anciano columna de la nación» aparecía en la revista como un prohombre despolitizado, único para toda la nación, y reconocido por las mayorías en una celebración popular «sancionada por el voto del país entero». Su venerable figura, decía la nota, era la única que lograba condensar a su alrededor tantas simpatías y no existía otro hombre que en diversas esferas representara mejor la más elevada síntesis de nobleza, valor, civismo e intelectualidad. La nota de *Caras y Caretas* lo mostraba además como padre de una numerosa descendencia, condición muy apreciada por la revista familiar. Ese rasgo ya había sido explotado en la construcción de la imagen pública de la reina Victoria, cabeza del imperio británico fallecida pocos meses antes, cuya estampa fotográfica, rodeada de nueve hijos y cuarenta nietos era muy conocida por los lectores de *Caras y Caretas*, que en noviembre de 1900 había publicado un último retrato con sus cuatro biznietos.[46] Las demostraciones en su honor, de las que participaban todas las clases sociales, habían llegado a su máxima expresión en las celebraciones de su quincuagésimo (1887) y sexagésimo aniversario (1897) en el reinado

45. «*Caras y Caretas* en el jubileo del general Mitre» (Edición extraordinaria), en *Caras y Caretas,* 26 de junio de 1901.
46. «Actualidad inglesa. Último retrato de la reina Victoria con sus cuatro biznietos», en *Caras y Caretas*, 17 de noviembre de 1900. Cfr. también «La Reina Victoria en familia», 26 de enero de 1901 y «La familia real en Osborne», 2 de febrero de 1901.

más largo de la historia de Gran Bretaña. Algo similar ocurría en Buenos Aires con la figura de Mitre: «El general ha sido esposo ejemplar y padre cariñosísimo» –decía la nota de *Caras y Caretas*– «Mitre ha sido admirable en la vida pública y no menos en la privada. Ahí está como prueba la familia que ha formado, que hoy suma ya cincuenta y tres personas entre hijos y nietos». El imaginario de las relaciones hogareñas establecía un sólido puente entre lo público y lo privado por el cual «el patriarca de los periodistas del Río de la Plata»[47] era también un mero hombre como todos en virtud de que era padre de familia.

Como tal, se ubicaba por encima de las disputas, cobijando al conjunto de la nación en una esfera pública consensual donde el acuerdo era el valor supremo. Como efecto, los elementos políticos irritantes resultaban marginados, el «inoportuno mosquito» o la olla hirviendo de la «opinión» se apaciguaba y el eje temático privilegiado pasaba a ser la notoriedad de una vida particular. Por sobre el humor satírico y los cuestionamientos al conservadurismo y a la «política criolla», el estrechamiento de ámbitos –lo público y lo privado, el Estado y la sociedad– socavaba los componentes críticos. El crecimiento de las ventas, que exigía tematizar asuntos de interés político, aconsejaba a su vez la profunda despolitización del contenido. Porque sobre todo, el hecho de que Mitre fuera una figura aceptada aseguraba la venta del número extraordinario, poniendo en evidencia el ensamblaje entre consumidores y ciudadanos. Uno de los artículos de la edición especial, «La efigie de Mitre en la industria»,[48] afirmaba que en el pasado su estampa «hacía furor» y que sus partidarios consumían el *merchandising* completo de cigarrillos, pañuelos de seda, platos de loza, cajas de fósforos y rapé con su silueta. En 1900, «el primero en el corazón de sus conciudadanos»[49] podía abarcar un mercado todavía más amplio porque un personaje muy votado vendía más: la popularidad se superponía al

47. «Centenario de la prensa argentina», en *Caras y Caretas*, 30 de marzo de 1901.
48. Fabio Carrizo, «La efigie de Mitre en la industria», en *Caras y Caretas*, 26 de junio de 1901.
49. Morel, M., «El general Mitre», en *Caras y Caretas*, 26 de junio de 1901.

éxito de venta. En 1903 un anuncio comercial nombraba como «plebiscito espontáneo de la opinión pública» al éxito de sus productos entre los clientes.[50] Las transformaciones de una esfera pública mediada por nuevas empresas de comunicación destinadas al consumo comenzaban a resultar más efectivas en su influencia política y económica a medida que más se despolitizaban y privatizaban en apariencia.

## La vida pública como espectáculo

*En el tranvía un coso le dice al otro:*
*—Yo también estuve en el tiroteo*

Arlt, Roberto, «Balconeando la revolución» (1930).

*Caras y Caretas* se enorgullecía de depender sólo de sus consumidores, cuya diversidad de intereses –informativos, críticos, de esparcimiento– se proponía colmar. Aunque solía tomar partido frente a los acontecimientos, su tendencia dominante era la de limitarse a exponer la diversidad de la escena pública para todos sus lectores. A veces la renuncia al juicio parcial resultaba algo forzada y permitía adivinar simpatías, apenas ocultas, de los redactores, como en la crónica titulada «Manifestación liberal en el Paraná», que informaba sobre una concentración del Partido Socialista a favor de la separación entre la Iglesia y el Estado y terminaba de este modo: «Sin discutir la oportunidad de las ideas a que responde la iniciativa de los anticlericales del Paraná, es innegable que ellas son compartidas por numerosos habitantes de la República»[51].

---

50. «¡¡UN PLEBISCITO!!» (anuncio publicitario), en *Caras y Caretas*, 10 de octubre de 1903.
51. «Manifestación liberal en el Paraná», en *Caras y Caretas*, 28 de septiembre de 1901.

Aunque algunas notas presentaban opinión sobre hechos o personajes vinculados a determinadas corrientes políticas, la publicación simultánea de textos de orientación opuesta anulaba la posibilidad de una interpretación única. Su propósito era mostrar todo para todos, de modo tal que los diversos discursos, ideas y prácticas encontraran su espacio de representación, lo que daba como resultado una gran polifonía discursiva y un notable eclecticismo ideológico. Fuera de ciertas constantes generales (antioficialismo, anticonservadurismo) la coexistencia de elementos contradictorios impedía la identificación de una línea editorial coherente y sostenida: que Mitre fuera una figura reverenciada no impedía que de vez en cuando apareciera algún texto antimitrista, las manifestaciones de simpatía con el socialismo convivían con las expresadas hacia el anarquismo e incluso con alguna –aunque más infrecuente– página contraria a esos movimientos y aunque la tendencia general era anticlerical,[52] cada tanto aparecía algún texto piadoso. Sumado a esto, la lógica misma de la revista estaba destinada al consumo fragmentario, rápido y extensivo,[53] poco condicionado por la interpretación sugerida por el texto o la imagen.[54]

El lector de *Caras y Caretas* no era interpelado como sujeto político sino como un curioso cuyo recorrido por las páginas no afectaba su identidad de observador. El movilizado cambio de siglo era un inagotable espectáculo donde podía asistir a la experiencia (o la ilusión,

---

52. Abundan los materiales irreverentes con los asuntos religiosos: cfr. Pellicer, E., «Sinfonía», en *Caras y Caretas*, 18 de marzo de 1899 y 1 de abril de 1899; Pérez Liquiñano, A., «Gloria in excelsis Deo», 1 de abril de 1899; Correa Luna, C., «Semana Santa», 11 de abril de 1903; Navarrete, «La 'pasión' del Señor», 11 de abril de 1903.

53. La lectura extensiva supone el consumo de gran cantidad de textos pasando con soltura de unos a otros y otorgando un mínimo de sacralidad a lo leído. Chartier, R., *El orden de los libros*, p. 36.

54. De Certeau trata la forma azarosa en que los lectores recorren las páginas de la prensa. Frietzsche sostiene que diarios y revistas contribuyen a que los lectores atribuyan sentidos insospechados al inventario urbano. De Certeau, M., «Pratiques Quotidiennes», en: Poulol, G. y Labourie (compilador), *Les cultures populaires*; Frietzsche, P., *Reading Berlin 1900*, p. 10.

según el caso) de verse a sí mismo o a los otros integrantes de la sociedad como partícipes de la vida colectiva. Un cuadro lo conducía a desear la próxima escena, con una avidez de imágenes fugaces que se agotaban en el consumo, haciendo de lo político un objeto más para la percepción efímera, «la contemplación rápida, recargada de vida eléctrica, cinematográfica»,[55] novedad ineludible del siglo que comenzaba. Tres décadas después, a propósito del golpe militar de septiembre de 1930, Roberto Arlt publicará en *El Mundo* un aguafuerte cuyo título –«Balconeando la Revolución»– reflejaba la actitud ligera por la cual un acontecimiento político podía vivirse como espectáculo ciudadano cercano a los corsos de carnaval, donde «lo único que faltaba era una orquesta para ponerse a bailar» con «serpentinas y caretas».[56]

55. Grandmontagne, F., «La agonía del siglo», en *Caras y Caretas*, 6 de enero de 1900.
56. Arlt, R., «Balconeando la Revolución», en *El Mundo*, 8 de septiembre de 1930, en *Obras II. Aguafuertes*.

# 5. El espectáculo de la ciudad

## Una revista de Buenos Aires

Hacia fines del siglo XIX Buenos Aires se contaba entre los principales centros periféricos de la economía internacional y tenía una población superior a la de Milán, Birmingham o Munich. Sus rasgos de ciudad se entremezclaban con los de aldea colonial de fronteras borrosas con la pampa. Pero a pesar de que los aspectos nuevos coexistían con los viejos, *Caras y Caretas* destacaba sobre todo los indicios de novedad y proyección hacia el futuro, como se ve en esta crónica sobre la acelerada circulación de personas y mercancías en la mañana porteña:

> ...la mar de gentes que gritan dentro del sordo, monótono rumor de millares de coches, carros, tranways que tocan campanas o trompetillas y el pito de las fábricas y el enorme bullir de 770 mil humanos con 77 millones de vivientes en la extensísima área del Plata a la Floresta y de Palermo a Barracas. Y en confuso torbellino se revuelven en los mercados estrechos, hormiguean en las veredas recreando la vista en las vidrieras y escaparates... o pululan curioseando a caza de novedades o sensaciones.[1]

1. Brocha Gorda, «Buenos Aires pintoresco. La mañana», en *Caras y Caretas*, 24 de diciembre de 1898.

Aunque suele pensarse en Buenos Aires como ciudad moderna sobre todo a partir de los años veinte, la *experiencia* de la modernidad estaba ya instalada a fines del siglo anterior**.** Los contemporáneos percibían un inédito ritmo en las actividades y en los cambios que afectaban la vida: «Todo el mundo anda como aguijoneado, corriendo, tropezando, empujando, saltando para evitar un choque»[2] decía una nota en *Caras y Caretas*, «antaño estuve tres meses fuera de Buenos Aires –escribía Rubén Darío– y al volver no conocía mi barrio».[3] Eran temas constantes el ruido ensordecedor causado por el progreso, el ajetreo durante el día e incluso la agitada animación del anochecer, cuando el público emergía a la búsqueda de artistas y músicos, boleterías de teatro, revistas, periódicos y folletos. La luz artificial auspiciaba la hiperactividad nocturna de diversiones, espectáculos y productos culturales destinados a cubrir el tiempo de ocio:

> Las bombas de luz eléctrica iluminan las calles con claridades de luna; resplandecientes están las tiendas y bazares, ostentando en sus amplios escaparates las novedades de la estación con sus mil artículos que las grandes fábricas europeas envían a este excelente y sin igual mercado de Buenos Aires, donde el público paga lo que se le pide, orgulloso y sin regateos. La animación empieza con el último bocado, y en breve la circulación se activa: a eso de las ocho se agrupan las gentes aquí y allá, en las puertas de las confiterías y restaurantes, frente a los escaparates y avisos luminosos, en los bares y cafés, en las agencias de lotería, en los almacenes, en las tiendas, en todas partes; invaden en oleadas los vestíbulos de los teatros, se apiñan en las boleterías, se estrujan, se codean..., los vendedores de revistas y libretos se desgañitan metiendo por los ojos *CARAS Y CARETAS, Blanco y Negro, Madrid Cómico*, o el argu-

2. Brocha Gorda, «Buenos Aires pintoresco. Al mediodía», en *Caras y Caretas*, 17 de diciembre de 1898; cfr. también: Luis García, «Los ruidos de Buenos Aires», en *Caras y Caretas*, 28 de septiembre de 1901.
3. Darío, R., «El retorno», en *La Nación*, 21 de agosto de 1912.

mento y la música de *Mignon*, *Doña Juanita, El Santo de la Isidra, La Caza del Oso, Pagliucci*, etc. Uno que otro pilluelo con abundante «charqui» de periódicos de la tarde bajo el brazo, liquida su mercancía ofreciéndola con una rebaja del 50%; Tartabul proclama en pintoresco discurso la bondad de tal marca de cigarrillos, rodeado de una veintena de traviesos que le aplauden y le gritan y luego se retira anunciando «al público» que Candelario ha pedido moratorias y que la guerra con Chile es «eminente».[4]

El semanario tenía una afinidad constitutiva con el dinamismo cambiante de la ciudad. Aunque también llegaba al campo y a regiones alejadas, donde los lectores la esperaban «como al mate y la ginebra, como a cosa necesaria de que no podía prescindirse en las tardes de la pulpería y en las noches de fogón»,[5] en los primeros años su circulación fue principalmente urbana y porteña. Con el tiempo fue ampliando su circulación nacional y agregó secciones dedicadas a las provincias, pero el foco de su mirada estaba puesto en la capital y su perspectiva provenía de ahí. Fue un fenómeno indudablemente urbano, y su profunda convergencia con el espíritu de la ciudad explica en gran parte la prosperidad del proyecto editorial y su permanencia en el tiempo.

También las grandes capitales europeas como París, Londres o Berlín habían crecido simultáneamente con sus diarios y revistas, y eran atractivos espectáculos para la curiosidad. «¡Monotonía en Londres! ¡Es absurdo! Cada calle, cada esquina, cada paseo, cada teatro presenta novedad y variedad» decía *The Mirror of Literature, Amusement and Instruction*.[6] En Buenos Aires, el director de *Caras y Caretas* era un atento observador de la vida urbana. En una nota periodística de 1894 registraba un entretenimiento de feria que se había transformado en un medio de vida para su inventor, un dinamarqués que todos los días

4. Guerra, Martín, «Buenos Aires nocturno: mi barrio», en *Caras y Caretas*, 11 de marzo de 1899.
5. Llanes, R., *Recuerdos de Buenos Aires*, p. 40.
6. Klancher, J., *The Making of English Reading Audiences, 1790-1832*, pp. 81-82.

frente a la Bolsa de Comercio porteña enseñaba a una rueda de mirones su lengua traspasada por un lápiz, «¡el espectáculo es horripilante! No obstante, como en nuestras calles hay gente para todo, los centavos llenan pronto el bolsillo del pobre diablo callejero». El periodista contemplaba con ojos codiciosos la recaudación del ingenioso sujeto[7] y advertía cómo una «voz chillona» o una exhibición impactante podían conquistar la dimensión más fuertemente deseada por los nuevos periodistas: un público que les permitiera vivir del oficio. Era conocida su predilección por las novedades y grandes emociones:

> El público, cuyas facultades artísticas se van refinando más cada día, y que por ende o por otra causa vive con perpetua sed de espectáculos sensibles, no le da importancia a ningún suceso, por trágico que sea y espeluznante que resulte, si no se desarrolla en una escena cuya grandiosidad terrible y pavorosa, armonizando con la del suceso mismo, realce el interés de la acción.
> Un hombre resuelve pegarse un tiro, por ejemplo, o colgarse por tiempo indeterminado, es decir, hasta que dé cuenta de él la asfixia. Pues bien, si quiere que las gentes se conmuevan hasta sus entrañas, precisa llevar a cabo su intento de manera más original que la empleada por sus predecesores en semejante caso. No basta con emplear el revólver o la cuerda: hay que usar de ellos con singularidad y talento característico. En balde será que la víctima se dé de balazos en un cementerio al toque de ánimas, o en lo alto de un aparador, o a horcajadas en un bauprés... ¡Vaya una cosa nueva! Dirá con desprecio el público; y olvidará al muerto después de reírse de él.[8]

Así como el *Daily Telegraph* de Londres magnetizaba a sus lectores con un «Furioso asalto a una joven» o «El extraordinario descubrimiento

7. Álvarez, José S. (Fray Mocho), *Salero criollo*, pp. 37-38.
8. Juan Augusto, «Historias vulgares. Mi suicidio», en *Caras y Caretas*, 11 de mayo de 1901.

de un hombre-mujer en Birmingham», *Caras y Caretas* lo hacía con «El hombre-mujer descubierto en Viedma», «El robo del Banco Nación en Corrientes», «El infanticidio de Bel Ville» o «La secuestrada de Poitiers», promoviendo la espectacularización de la vida para un público que podía observar sin mayor responsabilidad que la que requería el consumo. De ese modo se inscribía en la nueva fase de la prensa moderna y dejaba atrás las demandas de compromiso y participación del viejo periodismo.

## El Mercado de Abasto

El comercio era una de las imágenes dominantes con que la revista se representaba a sí misma. Como en los grandes almacenes porteños –Gath y Chaves, A la Ciudad de Londres–, en *Caras y Caretas* todo podía encontrarse transformado en mercancía, hasta los sueños utópicos, aun cuando la posesión real estuviera muy lejos del alcance de los lectores.[9]

Una nota sobre el Mercado de Abasto registraba el contenido y la forma de algunos consumos culturales que se ofrecían en la gran feria de alimentos de Buenos Aires: «se venden estampas de santos, retratos de personajes políticos, zapatos, buñuelos, fainá, ropa y hasta acordeones», «¡Caballeros!... ¡Los versos del hombre que mató a su mujer y la historia de un cura que se atoró con una espina!» .[10] Igual que en *Caras y Caretas*, donde «El fusilamiento de Grossi» se juntaba con «Una serpiente boa en El Tigre», «La falsificación de billetes de 500 pesos» con «La muerte del hombre-gato», «El mundo de las adivinas» con «El paraguas misterioso», la confusión era sólo aparente, ya que la ley del mercado regía aquel cambalache, en un fugaz contacto que obedecía al

9. Buck-Morss, S., «El mundo de ensueños de la cultura de masas», en *Dialéctica de la mirada*, p. 58.
10. Figarillo, «El Mercado de Abasto», en *Caras y Caretas*, 17 de diciembre de 1898.

azar de la economía mercantil que los hacía objeto de la curiosidad. La nota sobre el Mercado de Abasto describía lúcidamente el fenómeno:

> Aquellos patios que exhalan un vaho particular y rebosan de gente con aires de haragana, aquellos puestos que dejan chiquititos en su desbarajuste y en su fenomenal incongruencia a los más caprichosos bric-à-brac, son sin embrago prueba concluyente de que existe la armonía dentro de lo antagónico, el acuerdo dentro del más perfecto contraste. Todo obedece a una ley inviolable, que es la que rige las acciones comerciales: la oferta y la demanda. Esa ley nivela todos los caracteres, iguala todas las jerarquías y el centavo es el puente seguro por donde pasan de individuo a individuo y de grupo a grupo, las penas y las alegrías, las sensaciones y los sentimientos. Allí no se va a gozar con lirismos ni con flores de oratoria, sino que se buscan fines prácticos y se comercia como entre hombres, tratando cada cual de sacarle a cada cual toda la ventaja posible, ya sea fingiendo sensiblerías y bondades, como cóleras y antipatías. Todo se puede encontrar dentro del vasto recinto.

Precisamente, la revista se representaba a sí misma como un mercado libre, donde primaba la armonía en lo antagónico, los conflictos eran escaramuzas menores y lo natural era que cada uno tratara «de sacarle a cada cual toda la ventaja posible». Lejos del combate de la alta cultura espiritualista contra el materialismo reinante, el semanario no dudaba en interpelar en términos mecantiles a sus lectores: «¡Qué más quisiéramos que poder atenderlos al pie de la letra, haciendo de *Caras y Caretas* un artículo que pudiera servirse al gusto de cada consumidor, como el café con leche, por ejemplo, o los calzoncillos con monograma bordado»[11]. Al año de su inauguración el éxito era tan notorio que creían necesario desmentir humorísticamente la creencia de que los fundadores se habían hecho ricos con el semanario.

---

11. Pellicer, E., «Sinfonía», en *Caras y Caretas*, 15 de octubre de 1898.

## Un balcón sobre la ciudad

*Porque ¿quién no balconea hoy o hace el espectador?*

Roberto Arlt, «Elogio de la vagancia» (1929).

A principios de siglo el escritor Rafael Barret censuraba las estrategias de la nueva prensa para capturar la totalidad del público y explicaba el fenómeno con una metáfora: «Cuando el tiempo es dulce y no hay energías suficientes para pasear, la gente se asoma a los balcones», cada uno con diversos intereses, «los nenes miran los caballos y los eléctricos; la casadera mira los mozos de zapatos de charol; el estudiante, las caderas redondas; la mamá, los sombreros femeninos; la suegra, los inconvenientes del tránsito; el abuelo –con sus ojos turbios–, el río urbano que pasa, y la sirvienta –fregados los platos– mirará también algo por su ventanillo». Por lo tanto, recomendaba a sus colegas periodistas con ironía amarga, «he ahí tu público. Has de ser un balcón y tu diario la calle universal».[12] Una ilustración en *Caras y Caretas*[13] parecía corroborar esa intuición con la vista de una avenida porteña desde un balcón, bisagra entre lo público y lo privado desde donde y hacia donde surgían nuevas miradas. La calle era un lugar fundamental de intercambios sociales, a diferencia de la vieja aldea colonial de ventanas enrejadas, reticente al contacto doméstico con el exterior. Hacia 1900 las clases intermedias comenzaban a abrir la casa a la visión de la calle, fuera ésta real o mediada por el periodismo.

*Caras y Caretas* era un palco familiar para observar con los ojos de un repórter que tomaba instantáneas. A través de sus páginas, no sólo estaban en condiciones de mirar la vida urbana sino de *ser mirados* alguna vez por el conjunto mayoritario de los otros, a través de un

12. Warley, J., *Rafael Barret, anarquismo y denuncia*, pp. 98-100.
13. Navarrete, «La avenida desde mi balcón», en *Caras y Caretas*, 1 de noviembre de 1902.

retrato fotográfico o de un poema enviado para publicar. La gente común empezaba a buscar visibilidad en las revistas y periódicos, donde todos podían *ver y ser vistos* en el espacio público. José María Ramos Mejía repudiaba ese nuevo fenómeno de la «notoriedad cari-caturesca» por la que todo el mundo quería «dejarse sorprender en las más variadas actitudes y momentos! Tomando el boleto, bajando del tren, subiendo la escalera de la casa, cortando el pan o limpiándose los botines», y que llevaba «la amable popularidad, a todos, los que por cualquier hecho pueril o grave, quieren entrar por aquella puerta piadosa abierta, como las del templo del Señor, a todas las clases sociales y mentales».[14] *Caras y Caretas* era un mirador en la gran escena de Buenos Aires y un lugar donde la multitud se transformaba en espectáculo de sí misma con la sensación de exponerse a los otros y compartir experiencias múltiples y asombrosas.

## Con buen ojo se hace fortuna

El magazine cumplió, además, funciones prácticas: ofrecía instrucciones para orientarse en situaciones nuevas, reconocer y ejercitar códigos de comportamiento, identificar tipos urbanos y advertir riesgos en el anónimo flujo de personas. «El número de cuenteros –decía una nota– va aumentando de un modo alarmante, atribuyéndolo unos al aumento que también se observa cada día en el número de zonzos, y achacándolo otros al creciente desarrollo de la pobreza, musa inspiradora de cuanta fábula creó la fantasía del necesitado».[15] Muchos textos daban a conocer las variadas formas de engaño –robos, falsificación de billetes, sustituciones de personalidad– y los casos de gente burlada por oportunistas.

---

14. Ramos Mejía, J. M., *Los simuladores del talento en las luchas por la personalidad y la vida*, p. 149.
15. Pellicer, E., »Sinfonía», en *Caras y Caretas*, 20 de julio de 1901.

«Cómo se hace un violín viejo» explicaba la práctica de envejecer instrumentos musicales, mostrando en detalle cómo advertir la trampa, «El arte de ser mendigo», describía las habilidades de ese supuesto oficio, «En el mundo de las adivinas» trataba de una francesa que vivía a costa de los crédulos y «El santón del Riachuelo» presentaba a un curandero andaluz a punto de volver a su patria con el cuantioso dinero recaudado. «La campaña contra las adivinas»[16] hacía la crónica de una razzia contra «esa infame comparsa de malas mujeres» elogiando la eficacia moralizadora de las fuerzas del orden. Otra nota volvía sobre el asunto con suficiencia positivista: «¿Qué va a ser del país desaparecida la institución milagrera?», bromeaba, imaginando el desconcierto de los adeptos al curanderismo. *Caras y Caretas* censuraba la «plaga de garitos y secuaces de Nostradamus» que lucraban con la candidez ajena y a los «sabios de confitería» entretenidos en sugestiones, magnetismos y fuerzas psíquicas, pero era más tolerante cuando sus notas explotaban los aspectos curiosos de la quiromancia, la grafología y otras seudociencias, o cuando los milagreros eran sus anunciantes, como era el caso de Ramón Penadés, cuyas curas eran promocionadas por la revista.[17]

En «la patria del cuento del tío»[18] las formas que adquiría la estafa eran inagotables y el semanario daba cuenta de ellas. «El gerente de la regadora»[19] abordaba el caso de los europeos que llegaban al país sin dinero, soñando con una fortuna rápida, conseguida en pocas horas con una operación feliz, un invento o un arranque de la imaginación.

---

16. «Cómo se hace un violín viejo», en *Caras y Caretas*, 27 de agosto de 1904; «El arte de ser mendigo», 19 de noviembre de 1904; Soussens, C., «El mundo de las adivinas», 12 de abril de 1902; «El santón del Riachuelo», 28 de octubre de 1899; «La campaña contra las adivinas», 31 de agosto de 1901.
17. «Las manos de Krüger. Estudio quiromántico de Mme. Thebes», en *Caras y Caretas*, 5 de enero de 1901; Figarillo, «Resurrección del milagro. Las curas maravillosas de Don Ramón Penadés», 2 de diciembre de 1899.
18. Figarillo, «Los caloteadores de restaurant», en *Caras y Caretas*, 30 de agosto de 1902.
19. Grandmontagne, F., «El gerente de la regadora», en *Caras y Caretas*, 14 de enero de 1899.

Luego de exponer un saber general sobre estos tipos, desplegaba la narración ilustrativa: «Para enseñanza de incautos, voy a contaros un caso práctico, altamente dramático, a cuyas víctimas he visto llorar y morir». El relato explotaba las posibilidades narrativas del victimario, un aventurero de ingenio malicioso y novelesco, ingeniero de las Universidades de Bruselas y París, «emblema del cosmopolitismo [...] audaz, joven, de hermosa planta, bigote rubio y ojos negros [...] muy políglota, muy elegante y gran reclutador de voluntades» y de las víctimas, una viuda rica y su hija enamorada, comprometidas como accionistas de un proyecto para regar la pampa en tiempos de sequía. En «El conde»[20], un falso noble europeo medraba con «la inocencia de estas democracias que agonizan por un poquito de ennoblecimiento pueril», cuyas aspiraciones aristocráticas le permitían explotar los símbolos heráldicos y vivir a costa de un porteño que gustaba exhibirlo en Palermo y en el Parque Lezama y de un hijo de inmigrante que tenía «más poblada la estancia que la cabeza». Al entretenimiento del relato y la advertencia sobre los simuladores se agregaba la crítica a las pretensiones de sangre azul de la sociedad porteña.

En la sección «Del mundo lunfardo» el director de la revista firmaba con seudónimo una serie de notas con anécdotas sobre ladrones, similares a las de un libro que había publicado poco antes a partir de su experiencia como comisario de pesquisas.[21] Aunque el enunciador mostraba su celo por el orden estatal, no ocultaba el regodeo con la aventura delictiva. «El punguista. Reportaje fotográfico a uno del gremio»[22] hacía explícito el doble propósito de «satisfacer la curiosidad del público» y a la vez «apercibirle contra las uñas que le acechan». Relataba estafas verdaderamente entretenidas por el carácter

20. Grandmontagne, F., «El conde», en *Caras y Caretas*, 7 de marzo de 1903.
21. Fray Mocho, *Memorias de un Vigilante*. Cfr. Rogers, G., «Galería de retratos para el Estado: identidades y escritura en 'casos' argentinos de fines del siglo XIX (1887-1897)».
22. Fabio Carrizo, «El punguista. Reportaje fotográfico a uno del gremio», en *Caras y Caretas*, 17 de febrero de 1900.

espectacular de los sujetos y de sus prácticas ilegales. Un punguista criollo se hallaba en Lisboa casado con una condesa italiana, y varios ladrones aparecían como grandes personajes «conocidos por las policías de Londres, de París, de Berlín y hasta de los Estados Unidos, teniendo una reputación casi mundial». El reportaje a un delincuente celebraba su ingenio sin asumir la responsabilidad de la enunciación. Al comienzo la nota organizaba didácticamente la porción de conocimiento semanal, que en esa ocasión tocaba al carterista o *pick-pocket*; luego presentaba «algunas instantáneas demostrativas de su manera de operar» en la calle, donde aprovechaba las aglomeraciones para concretar el delito; finalmente incluía la voz del propio infractor: «Vea, señor –decía el ladrón entrevistado, sorprendentemente generoso con la información– cuando un hombre no está distraído, no hay operador, por hábil que sea, que saque partido. El que tiene algo que guardar no debe ni pestañear en la calle, porque la gente anda lista y un muchacho hábil lo puede aprovechar». Una nota posterior anotaba que la sofisticación de los cuenteros llegaba a sorprender incluso a los advertidos, «a los desconfiados, a los que leen crónicas policiales y conocen los medios de defenderse». En una secuencia de cinco fotos con diálogo dos actores representaban ante el público los pasos de la estafa.[23]

Se tratara de adivinas, simuladores o ladrones callejeros, los textos ponían en evidencia que sólo una atención alerta de las virtuales víctimas podía contrarrestar la astucia de los victimarios: «Con buen ojo se hace fortuna, dice un refrán punguista». Sin resignar el entretenimiento, *Caras y Caretas* se ofrecía como guía para ejercitar la atención, realizar diagnósticos y ajustarse a los requerimientos de una ciudad que se transformaba.

23. Fabio Carrizo, «El cuento del tío», en *Caras y Caretas*, 5 de mayo de 1900.

## Paseando por los márgenes

*Distraerse, entretenerse, preocuparse por la silueta enigmática, descifrar un jeroglífico... ¡Cuántas veces he oído decir, haciendo referencia a un periódico cualquiera: ¡Qué aburrido está hoy!*

Horacio Quiroga, «Por qué no sale más la Revista del Salto» (1900).

Animadora del progreso y vidriera de actualidad, *Caras y Caretas* no desdeñaba sin embargo los restos dejados por el proceso de modernización. Entre sus notas exponía la vida en los márgenes, las rarezas y las memorias de otra época. La aceleración del tiempo agudizaba el contraste con un mundo premoderno bárbaro o aldeano, y la impresión de vivir en la bisagra entre pasado y futuro aportaba una inédita sensación de modernidad. Las regiones poco exploradas concentraban aspectos fascinantes plenos de emoción y aventuras. Las crónicas costumbristas o sensacionales, en contrapunto con el orden que la civilización extendía sobre los fenómenos, enfocaban zonas temporal o espacialmente alejadas, pobladas por sujetos percibidos como «otros». Aunque con lógica integradora incluía representaciones de los distintos grupos sociales, había también líneas de exclusión que señalaban identidades ajenas a la comunidad del «nosotros» en que la revista incluía a sus lectores. Eran los raros, ajenos a la producción económica y a la organización social: «El hombre-mujer descubierto en Viedma», los «atorrantes», el «ucumar», habitantes de un espacio misterioso que hacía proliferar la ficción. Representaban lo que no podía ser asimilado al Estado y al sistema productivo, fuera de la legalidad científica, civil, jurídica, sexual o económica. Eran objeto de discursos afines a la episteme estatal e impulsaban al mismo tiempo y paradójicamente, narraciones autónomas desligadas de toda obligación con la ley.

A su vez, la rápida y desigual transformación de la capital activaba el surgimiento de una ciudad nueva y sorprendente en las páginas periodísticas. Los «Paseos fotográficos por el municipio», las crónicas de

«Buenos Aires misterioso» y «Buenos Aires pintoresco», la «Galería de inmigrantes» o el «Portfolio de curiosidades» desplegaban aspectos ocasionales del collage urbano fundando una topografía imaginaria donde el linde entre lo fabuloso y lo real se tornaba impreciso. La distancia entre reflejo y distorsión no parecía significativa para el interés de los lectores, «curiosos satisfechos»[24] que podían pasear por aquellos panoramas como turistas. Reporteros y fotógrafos ambulantes enviaban sus informes desde localidades alejadas o desde los recovecos de la ciudad, transformándose en guías de los lectores, que a través de la revista visitaban territorios desconocidos sin exponerse a riesgos o incomodidades. Las notas promovían una mirada entretenida y condescendiente hacia extrañas formas de vida, transmitiendo a la vez el alivio de distinguirse de ellas. La alteridad representada era la contraparte oscura de la vida civilizada e higiénica a la que los lectores aspiraban.

El espacio anómico del desierto, el remoto Chaco o la región patagónica, los bajos fondos, las cárceles, asilos de alienados y el sucio arrabal eran escenografías cuya potencialidad ficcional alimentó la narración asociada a la industria cultural durante el resto del siglo, de los cuadros de *Caras y Caretas* a los relatos de frontera de Horacio Quiroga y a los textos de Roberto Arlt para *El Mundo*[25]. En la década del veinte, el primero admitía que «evocar ante los ojos de un ciudadano de gran ciudad la naturaleza anónima de una perdida región del mundo» era un «desideratum en literatura».[26] «Qué somos nosotros, pálidos hombres de la ciudad junto a ellos!» opinaba Arlt a propósito del criollaje en Mataderos, un trozo rural en plena urbe: «Aquí se respira otra vida!».[27] Treinta años antes, esa zona ajena o liminar encendía la ficción en *Caras y Caretas*. Con la impronta de su paso por el periodismo, otros

24. Así califica Ernesto Quesada al público de la cultura industrial, cfr. «El 'criollismo'...» p. 204.
25. Rest, J., «Roberto Arlt y el descubrimiento de la ciudad», pp. 59-69.
26. Quiroga, H., «Los 'Trucs' del perfecto cuentista», en *El Hogar*, 22 de mayo de 1925.
27. Arlt, R., «Criollaje en Mataderos», en *El Mundo*, 27 de marzo de 1929.

escritores continuarán más tarde la exploración literaria de espacios y figuras marginales en los bordes de la modernidad.

## Fronteras de sangre

Las regiones alejadas constituían una zona de identidades borrosas en la que se superponían confusamente indios y blancos, bandidos y agentes estatales, gauchos y hombres instruidos. Allí la violencia al margen de la ley regía como modo de vida y de resolución de los conflictos.

En 1902, la muerte del etnógrafo Guido Boggiani a manos de los indios en el Chaco paraguayo, dio pie a la confección de dos notas[28] con fotografías del lugar y de los protagonistas del suceso. La primera nombraba detalles horribles de la lucha que la «noble víctima» con sus asesinos antes de sucumbir a causa de los golpes de macana sobre el cráneo, destrozado en varias partes. La segunda celebraba la captura del presunto matador, cuya foto exhibía junto al lamento de «que aún existan rincones tan desoladamente salvajes en nuestras repúblicas, orgullosas de la civilización de sus capitales». Poco antes había muerto otro expedicionario, Enrique de Ibarreta. La saga de la desaparición, búsqueda y hallazgo del cadáver ocupó varias notas que constituyeron una suerte de historia por entregas. La primera, firmada por Fray Mocho en enero de 1899, colocaba a Ibarreta entre «los mártires de la civilización» por su objetivo de explorar el curso del Pilcomayo para abrir al comercio del mundo una de las más fértiles regiones americanas.[29] La serie introducía

28. «La trágica muerte del artista Boggiani. Dibujos y fotografías del malogrado explorador», en *Caras y Caretas*, 29 de noviembre de 1902; «La muerte del explorador Boggiani», 6 de diciembre de 1902.
29. Fray Mocho, «Los compañeros de Ibarreta. El Pilcomayo es navegable», en *Caras y Caretas*, 21 de enero de 1899; «Nueva expedición en busca de Ibarreta», 7 de julio de 1900; «Los restos del explorador Ibarreta», 28 de julio de 1900; «La nueva expedición en busca de Ibarreta», 11 de agosto de 1900; «Los supuestos restos de Ibarreta en el Instituto Geográfico», 1 de septiembre de 1900; «Inhumación de los restos de Ibarreta», 6 de octubre de 1900.

un espacio exótico con personajes originales y aventuras extremas; sus fotos ilustraban los aspectos mencionados en las entrevistas, donde los compañeros del viajero narraban a los lectores urbanos historias de una vida intensa.

«Crónica roja. El malón de La Sabana»[30] relataba una matanza de mujeres y niños en la zona del Chaco. Una «sanguinaria chusma» con armas de fuego y liderada por un individuo con kepí de teniente había ganado la confianza de sus víctimas. Suponiendo que se trataba de indios, alguien había ordenado hacer fuego, inicio del desastre. La nota, ilustrada con once fotografías impactantes, ocupaba tres páginas. Reclamaba enfáticamente la intervención en favor de las «pobres gentes llevadas a las soledades hostiles por la esperanza de trabajar» y señalaba la intención de colaborar con el progreso: «queremos que esto se sepa bien y se imprima ante el público culto, para que reaccione eficazmente contra el pueblo salvaje que, por lo visto, traza todavía, con trazos de sangre, fronteras a la civilización dentro de la tierra argentina». Aunque el objeto de esta apelación era impreciso, la crónica destacaba el resultado periodístico obtenido y admitía combinar en sus páginas el interés novelero con el civilizador:

> Mucho trabajo nos ha costado la obtención de las notas gráficas de este lamentable suceso. Nuestro enviado especial ha tenido que vencer las mayores dificultades para lograr las excelentes fotografías que nos permiten dar una referencia sensible y completa del malón, su escenario y sus consecuencias. El espectáculo de las criaturas lanceadas habla solo. Y damos por bien empleado el sacrificio material que esto nos importa, porque no nos ha movido a ilustrar tan ingrato suceso un mero prurito informativo y novelero: nos ha movido también el deseo de ayudar a poner remedio a estas profundas anomalías, a estos sangrientos lunares de nuestra incipiente civilización, trayendo al seno de Buenos Aires la sensación del horror

30. Figarillo, «Crónica roja. El malón de La Sabana», en *Caras y Caretas*, 22 de julio de 1899.

> que revistió el episodio... de una ferocidad refinada e inaudita por haberse cebado el salvaje en los seres más débiles... seres cuya debilidad e inocencia hasta a las fieras conmovería.

Muchas notas recorrían este espacio difuso, donde la ausencia de instituciones estatales favorecía el imperio de sujetos fuera de la ley y el desarrollo de sucesos violentos. La breve crónica, «El bandidaje en General Villegas. Muerte del célebre matrero Trujillo» observaba:

> Ya no es el indio el azote de la frontera, sino el cristiano, su enemigo, que ha tomado sus hábitos y perfeccionado los sistemas de rapiña, organizándose en verdaderas cuadrillas, capitaneadas, generalmente, por hombres civilizados y aún instruidos, que han debido abandonar la sociedad, huyendo de castigos merecidos.[31]

En el centro de la página una foto mostraba el cadáver del bandido, «que se dice había sido comisario de Santa Fe», muerto en pelea con la policía. La nota resumía la biografía de quien había asolado la región con sus depredaciones, y se había alojado en casa de otro bandido de identidad confusa, «gaucho taimado e hipócrita, que había sido milico y cambiado su machete de guardián del orden por la cuchilla del matrero». En marzo de 1900 «Los montaraces del Chaco»[32] situaba en las «desiertas soledades» el escenario de recientes sucesos sangrientos. La entrevista a un poblador revelaba los peligros ya no en los aborígenes sino en «gente cristiana, alzada, matreros, gauchos peleadores, soldados y desertores, criminales huidos del Paraguay, de Bolivia y de este país», héroes bárbaros de una zona de frontera.

«Las hazañas de Joao Francisco. El jaguar de Caty»[33], de 1901, abordaba los estragos cometidos por el caudillo brasileño en las regiones

31. «El bandidaje en General Villegas. Muerte del célebre matrero Trujillo», en *Caras y Caretas*, 12 de agosto de 1899.
32. Figarillo, «Los montaraces del Chaco», en *Caras y Caretas*, 17 de marzo de 1900.
33. «Las hazañas de Joao Francisco. El jaguar de Caty», en *Caras y Caretas*, 31 de agosto de 1901.

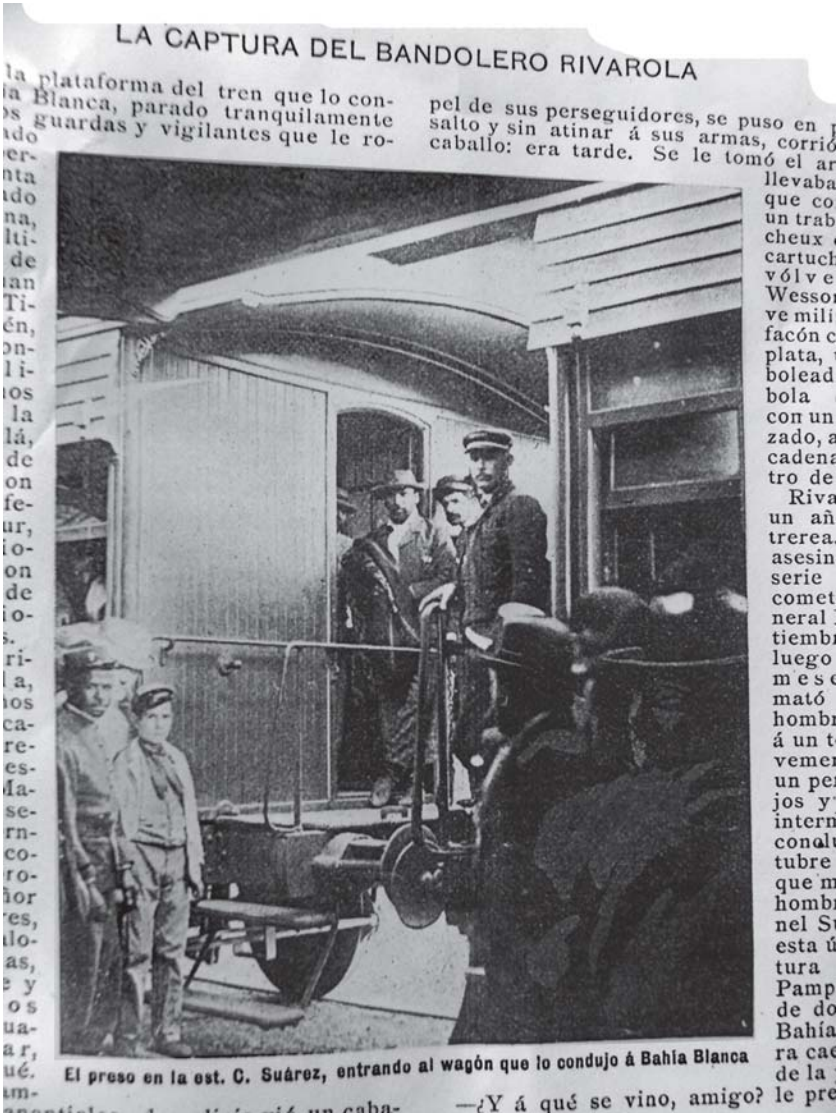
donde mandaba «como señor de horca y cuchillo». El autor del artículo sin firma era, probablemente, el escritor Florencio Sánchez, quien durante ese año colaboró en la revista con seudónimo y dos años después publicó *El caudillaje criminal en Sudamérica*, un texto sobre Joao Francisco cuya formulación central era el antagonismo civilización/barbarie.[34] Los hechos, decía la nota, «increíbles por la brutalidad y el desprecio a todas las leyes ocurren en un país que pasa por civilizado y a una distancia relativamente corta de los centros de mayor cultura de que Sud América se enorgullece». En *Caras y Caretas* el rechazo racional por la crueldad del pasado no excluía la fascinación por sus aspectos más oscuros: lo repudiado como signo de salvajismo era el centro de las historias más sensacionales. Luego de presentar al «señor feudal» sudamericano el texto introducía las anécdotas: «Sería imposible que escribiésemos la historia de todas sus hazañas. Nos bastará con hacer referencia a algunas». La última detallaba el castigo a los insubordinados y culminaba con el sangriento espectáculo del sufrimiento:

> ...los verdugos continuaron, tranquilamente, deshaciendo a golpes el cuerpo del desventurado. La sangre salpicó a algunos, la carne fue arrancada en pequeños pedazos; el cuerpo del castigado fuese convirtiendo en una enorme llaga; luego ya no se supo lo que era aquel horrible andrajo humano.

«La captura del bandolero Rivarola»[35] subrayaba el carácter residual del mundo de frontera próximo a desaparecer. El texto comentaba una foto de gran tamaño que ilustraba la nota sobre la detención de un conocido malhechor:

---

34. Los textos firmados con el seudónimo «Jack The Ripper» fueron: «Los cachalotes», en *Caras y Caretas*, 16 de noviembre de 1901; «El hombre de la situación», 5 de octubre de 1901 y «El mundo elegante», 2 de noviembre de 1901. *El caudillaje criminal en Sudamérica* se publicó en 1903 en la revista *Archivos de Psiquiatría y Criminología* dirigida por José Ingenieros.
35. «La captura del bandolero Rivarola», en *Caras y Caretas*, 25 de noviembre de 1899.



LA CAPTURA DEL BANDOLERO RIVAROLA

la plataforma del tren que lo con-
ia Blanca, parado tranquilamente
os guardas y vigilantes que le ro-
pel de sus perseguidores, se puso en
salto y sin atinar á sus armas, corrió
caballo: era tarde. Se le tomó el ar
llevaba
que co
un trab
cheux
cartuch
vólve
Wesso
ve mili
facón c
plata,
bolead
bola
con un
zado, a
cadena
tro de
Riva
un añ
trerea
asesin
serie
comet
neral
tiemb
luego
mes
mató
homb
á un t
vemer
un pe
jos y
intern
conalu
tubre
que m
homb
nel S
esta ú
tura
Pamp
de do
Bahía
ra ca
de la
le pre

El preso en la est. C. Suárez, entrando al wagón que lo condujo á Bahía Blanca

—¿Y á qué se vino, amigo?

*Caras y Caretas* Nº 60, 25 de noviembre de 1899.

> Ahí está, en la plataforma del tren que lo conducirá a Bahía Blanca, parado tranquilamente y mirando a los guardas y vigilantes que le rodean, preocupado sólo de no perder entre tanta gente el pesado poncho de lana, uno de los últimos gauchos de la estirpe de Juan Moreira y del Tigre del Quequén, próxima a concluirse, que libran sus últimos combates con la civilización, allá, en los confines de Buenos Aires con los territorios federales del Sur.

La imagen es elocuente: a pesar de lo que afirmaba el cronista, el bandolero no miraba sino al fotógrafo, y lo mismo hacían los guardias que lo flanqueaban. Incluso parte del público, que se hallaba en la estación atento al arribo del prisionero, desviaba un instante su mirada y posaba para la cámara de *Caras y Caretas*. La instantánea concentraba las miradas en un punto de confluencia que permitía el pasaje por la lábil frontera, de un lado al otro de la página: por ella, los lectores se trasladaban a la estación ferroviaria, y los protagonistas, a la página impresa. Entre estos últimos, algunos espectadores del andén habían interrumpido la observación curiosa del reo para ofrecerse a la mirada de otros y pasar a ser fugazmente parte del espectáculo.

## Crónica negra

> *Sus manos estrujaron el diario y lo tiraron lejos: —¡Qué tonto! –exclamó–... No trae ninguna noticia policial de interés. Ningún crimen salvaje. Ningún suicidio que llame la atención. ¡Nada!*
>
> J. J. Soiza Reilly, «Psicología de una noticia policial» (1906).

A fines del siglo xix el interés por crímenes y castigos estaba ya muy instalado en la prensa porteña, que alimentaba con esos temas la tensión del imaginario urbano. En 1879 *La Patria Argentina* había inaugurado su sección «Variedades policiales» escrita por Eduardo Gutiérrez.

Hacia 1904 *La Prensa*, en «Noticias de policía», relataba venganzas, escándalos, degollamientos y estafas eliminando desde el título el límite entre lo novelesco y lo que proponía como verdad: «Noticias de policía. Novela corta. Drama pasional. La obra de un celoso. Homicidio y suicidio».[36]

En diciembre de 1899 *Caras y Caretas* publicó en la sección de actualidad uruguaya una nota titulada «Fusilamiento del parricida Chánez».[37] Aunque comenzaba exponiendo sus escrúpulos sobre el tratamiento de un tema tan patético, explicaba las razones que finalmente habían llevado a hacerlo. Argumentaba que otros diarios y revistas no vacilaban en abordar estas cuestiones, por lo que había resuelto acompañar la tendencia con las ilustraciones fotográficas del caso:

> Antes de decidirnos a publicar la adjunta nota hemos estado a punto de desistir del proyecto, comprendiendo todo lo que de doloroso y poco agradable había de tener semejante tarea para nosotros; pero... el ejemplo que nos dieron nuestros colegas, insertando en sus columnas el retrato de Chánez y de su víctima, amén de infinidad de detalles sobre uno y otra nos movieron a reproducir las fotografías que en estas páginas figuran; las que forman un conjunto que creemos sea ésta la primera vez que aparece en una revista.

Invocaba también en su favor las preferencias de los lectores, depositando en ellos parte de la responsabilidad y evitando en esta ocasión los halagos que solía dedicarles. Era la malsana curiosidad del público la que obligaba al periodista a internarse en los pormenores de un crimen para escribir la crónica. Cabía preguntarse entonces –decía– si el periodismo sólo respondía a lo que los lectores deseaban o si eran éstos los conducidos a leer lo que aquel ofrecía. A continuación la nota desdibujaba la frontera entre el material informativo y las narraciones

36. *La Prensa*, 18 de enero de 1904.
37. «Actualidad uruguaya. Fusilamiento del parricida Chánez», en *Caras y Caretas*, 30 de diciembre de 1899.

literarias, dando por sentado que los aficionados a estos temas no asignaban mayor relevancia a la distinción entre lo real y lo ficcional:

> Pero sea que semejante anhelo [...] tenga su origen en una degeneración o desequilibrio psicológico, manifestado por la necesidad de emociones fuertes; sea que esa ansiedad con que el lector de historias sangrientas espera que el criminal sea castigado, obedezca a un obscuro y no claramente definido instinto de justicia, el hecho es que todas las noticias referentes a los últimos momentos de Antonio Chánez, han sido devoradas con el mismo interés por los lectores de todas clases, desde los aficionados al género de Montepin hasta los más refinados gustos literarios.

Aunque muchos lectores ya conocían la noticia por los diarios, *Caras y Caretas* enriquecía la información con siete grandes fotos sobre el castigo ejemplar al parricida de Montevideo. Los epígrafes explicaban la secuencia narrativa conformada por las imágenes: «La tropa formada en el patio de la cárcel esperando la salida del reo», «Llegada del reo al patio destinado a la ejecución», «Conducción del reo hasta el banquillo», «El padre Pons despidiéndose del reo en el banquillo», «El piquete encargado de la ejecución», «Después de la descarga», «El público rodeando el banquillo después del fusilamiento». Como era habitual en las notas de actualidad, la revista mostraba que había estado allí, mencionando el envío de reporteros y fotógrafos al lugar de los hechos: «entre la multitud que se aglomeraba a presenciar el fusilamiento de Chánez, se hallaban los operadores de nuestro corresponsal artístico el señor Fitz Patrik, quienes venciendo la repugnancia y la emoción que el espectáculo tenía que inspirarles, obtuvieron las fotografías que reproducimos».

*Don Quijote* de Eduardo Sojo fustigó duramente a *Caras y Caretas* por explotar el sensacionalismo. En una caricatura ilustró la acusación con la historia de un sujeto que mataba a su madre para salir en la tapa. En su último número de 1899 se refirió específicamente al tratamiento

*Don Quijote*, 1899.

*El dibujo muestra la actuación del periodismo sensacionalista frente a un caso judicial reciente que derivó en la pena de muerte del reo. En primer lugar se ve al fotógrafo de Caras y Caretas, luego los siguientes carteles: "La barbarie, revista literaria", "La brutalidad humana", "El embrutecedor del pueblo". El texto dice:*

> *"Revistas científicas que ilustran al pueblo.*
> *Las revistas ilustradas mandan sus fotógrafos a la ejecución de Chanez en Montevideo. "La Mujer" no ha querido asistir a ese acto por respeto a la civilización".*

del caso Chánez.[38] El dibujo, titulado irónicamente «Revistas científicas que ilustran al pueblo», representaba al hombre próximo a ser fusilado frente a las cámaras de la prensa. Una correspondía a *Caras y Caretas*, otras llevaban nombres figurados: «La brutalidad humana», «La barbarie, revista literaria», «El embrutecedor del pueblo». El epígrafe remarcaba que mientras que algunas publicaciones habían mandado a sus fotógrafos a la ejecución, la suya no había asistido «por respeto a la civilización». La acusación de Sojo no era infundada. A principios de 1901 bajo el título «Cabezas de ajusticiados. Fotografías después de la muerte»[39] se describía el sufrimiento de las víctimas de la pena capital, ilustrado con varias cabezas de asesinos «15 minutos después de cortadas»; meses más tarde la nota «Las ejecuciones por la electricidad en Norte América» incluía detalles truculentos sobre esta práctica.

A través de las noticias extranjeras insertadas en los medios locales, los habitantes de Buenos Aires conocieron los crímenes y causas judiciales de otros lugares del mundo, convirtiéndose en receptores de una suerte de «cultura sensacionalista internacional»[40] a la que *Caras y Caretas* contribuyó, incorporando en las secciones correspondientes notas sobre asuntos extraordinarios y casos célebres. En «De Macedonia» pudo leerse el atentado cometido por «una Juana de Arco búlgara» y los resultados escabrosos del suceso: cráneos fracturados, cabezas separadas del tronco y cadáveres de aspecto horrible. «Actualidad Francesa» dio a conocer el proceso judicial a Dreyfuss, e insertó notas como «Una ejecución sensacional en Saint-Gaudens», sobre la aplicación de la pena capital a un hombre que había asesinado a hachazos a su familia, o «La secuestrada de Poitiers», sobre una mujer encerrada por sus parientes durante años con el fin de apoderarse de una herencia.[41]

---

38. «Revistas científicas que ilustran al pueblo», en *Don Quijote*, 31 de diciembre de 1899.
39. «Cabezas de ajusticiados. Fotografías después de la muerte», en *Caras y Caretas*, 12 de enero de 1901.
40. Caimari, L., *Apenas un delincuente*, p. 175.
41. «De Macedonia. Tren volado con dinamita», en *Caras y Caretas*, 10 de octubre 1903; «Actualidad francesa. Una ejecución sensacional en Saint-Gaudens», 8 de diciembre de 1900; «Actualidad francesa. La secuestrada de Poitiers», 29 de junio de 1901.

La nota y las ilustraciones no ahorraban detalles truculentos sobre el hallazgo:

> Al ser sacada del encierro la pobre mujer parecía un esqueleto. Consumidos los músculos, la piel estaba pegada a los huesos. Los muslos tenían el grueso de una muñeca de persona regularmente conformada. Las uñas tenían cuatro centímetros de longitud. Al abrirse el cuarto se la encontró tendida en un jergón, desnuda, cubierta con una manta, sin fuerzas, en medio de una atmósfera nauseabunda. El jergón estaba completamente podrido y en él hervían los gusanos. El cuerpo de la víctima estaba lleno de úlceras.

Sin llegar a ocupar el lugar central que tuvo este tipo de material en otras publicaciones, *Caras y Caretas* fue incorporando progresivamente notas sobre asesinatos, robos, incendios, catástrofes, procesos judiciales, capturas, atentados, secuestros y fusilamientos. Los crímenes familiares (filicidios, parricidios, uxoricidios o asesinatos de parentelas completas) se contaban entre las tragedias más conmocionantes en el repertorio de la revista.[42] Cuatro meses después del fusilamiento del parricida Chánez en Montevideo, publicó un caso local sobre el mismo castigo aplicado a Grossi, un filicida descuartizador de su hija. Las fotos narraban el acontecimiento en doce secuencias con epígrafe: «En el banquillo», «Vendándole los ojos», «La descarga», «El tiro de gracia», «Colocación del cadáver en el ataúd» .[43]

Desde 1901 salió con cierta regularidad una página dedicada a casos de actualidad locales: «Un loco asesino», «El crimen de la calle Bolívar», «El secuestro de una anciana», «En busca de cuatreros.

---

42. Pueden citarse a modo de ejemplo: «El infanticidio de Bell-Ville», en *Caras y Caretas*, 16 de diciembre de 1899; «Un crimen monstruoso. La filicida de Flores», 23 de junio de 1900; «Las mujeres que matan. Condena a una uxoricida», 19 de octubre de 1900; «Crónica roja. Asesinato de una familia», 23 de junio de 1900; «Las fieras humanas. Crímenes que claman justicia», 9 de noviembre de 1901; «Uxoricidio y suicidio en Mercedes», 17 de enero de 1903.
43. «El fusilamiento de Grossi», en *Caras y Caretas* 14 de abril de 1900.

El crimen de la calle Suipacha

BALDOMERO LLORT

BALDOMERO LLORT CON SU ESPOSA Y SUS DOS HIJOS

*Caras y Caretas* Nº 137, 18 de mayo de 1901.

CRONICA ROJA

# El crímen de General Alvear

El día 4 del corriente mes fueron asesinados en su casa Bernardina Acosta, de 60 años de edad y su esposo Abdón Aranda, de 67.

Descubiertos los cuerpos de las víctimas por algunos vecinos, dieron éstos parte á la policía

SR. CEFERINO ROSAS
Comisario de General Alvear

que inmediatamente acudió al lugar del suceso. Encargáronse de la pesquisa el comisario de la localidad señor Rosas y el oficial Abraham Rossi Silles, á quienes ayudaron en sus averiguaciones, el inspector de investigaciones, señor Fernández, acompañado por otros empleados de la capital de la provincia.

Detenidos después de las indagaciones consiguientes, Zenón y Pedro Acosta, resultaron éstos autores del crimen.

El origen del mismo no puede ser más inexcusable. Zenón Acosta asegura que tenía agravios que vengar de su padrastro Aranda y Pedro asegura que quiso cobrarse

PEDRO ACOSTA Y ZENÓN ACOSTA AUTORES, CONFESOS DEL CRIMEN

mento cortante, todas ellas penetrantes, situadas en la región del tórax, y una herida en la región del cuello, transversal, de 0.45 milímetros de longitud, habiendo interesado todos los músculos y capas subsiguientes hasta el plano posterior. Bernardina Acosta:—Trece heridas en ambos brazos y otra longitudinal en las mismas condiciones que la anterior».

SR. FRANCISCO L. FERNANDEZ
Comisario Inspector de investigaciones

El Intendente Municipal que es médico, examinó inmediatamente de llegar á Pedro Acosta, y, según su opinión, es el tipo característico del criminal hereditario, no pudiendo tomar otros datos en razón de no haber sido posible hacerlo para que no sospechase que la policía conocía todos los detalles del crimen

Interrogado hábilmente por el Inspector Sr. Fernández, confesó poco más ó menos en los mismos términos que lo había hecho Zenón, no negando absolutamente lo más

PÚBLICO AGLOMERADO EN LA ESTACIÓN DEL FERROCARRIL PARA PRESENCIAR EL EMBARQUE DE LOS CRIMINALES

DR. ROBERTO F. ROTJER
Intendente Municipal y médico que examinó á los criminales, confirmando á su descubrimiento.

cien pesos que le debía el anciano, y que no lográndolo decidió asesinarle.

Los dos sujetos penetraron sigilosamente en casa del viejo matrimonio y mataron con un ensañamiento inexplicable á la infeliz pareja.

Para juzgar de la ferocidad del crimen, basta leer la descripción de las heridas, hecha por el médico doctor V. Pinol: «Abdón Aranda:—Catorce heridas por instrumento mínimo, llegando al extremo de creer que ha cumplido con su deber en dar muerte á los dos Aranda.

Confiesa que hubiera deseado que el viejo Aranda lo pelearа pero que Zenón lo *aprovechó madrugando al viejo*. Lo único que lo desespera es que se le tache de *ladrón*.

En seguida de cometer el crimen registró los baules y se llevó 70 $ á cuenta de lo que le debían.

SR. ABRAHAM ROSSI SILLES
Oficial de Policía

*Caras y Caretas* Nº 134, 27 de abril de 1901.

# Cabezas de ajusticiados

## FOTOGRAFÍAS DESPUÉS DE LA MUERTE

Si la pena de muerte no fuese una atrocidad,—atrocidad indispensable, según mucha gente,—bastaría para calificarla así el conocimiento de las angustias y dolores de los muertos «oficialmente».

Los ajusticiados sufren, antes de la muerte, durante la ejecución y después de que la guillotina les ha separado la cabeza del resto del cuerpo. La mayor parte llegan al patíbulo casi insensibles á causa del miedo y de la postración nerviosa, lo cual no deja de ser una fortuna para ellos.

El doctor Laborde, que examinó el cuerpo del anarquista Emilio Henry, asegura que éste murió de miedo de aparentar miedo.

Otros pierden el conocimiento y, como en la novela célebre, «cuando vuelven en sí ya son cadáveres».

Pero no faltan sentenciados que al subir al patíbulo hacen todo género de esfuerzos, y que muerden en la mano al verdugo. Troppmann por poco deja manco al suyo, de una feroz dentellada.

Ravachol, en cambio, ha sido uno de los pocos reos que no han perdido la cabeza metafóricamente, hasta perderla en sentido real y efectivo. Echado sobre la báscula y con el cuello debajo de la cuchilla, conservó perfecta serenidad de facciones y no se notó alteración alguna en el timbre de su voz.

Pero, valerosos ó asustados ante el supremo trance, parece que en los ajusticiados persiste la vida animal durante algún tiempo, á pesar de la degollación. ¿Pensarán los ajusticiados, después que les decapitan? Siendo así, ¿qué horribles pensamientos se les ocurrirán y qué mudas acusaciones no brotarán en aquel cráneo cercenado por el acero?

Después que la inexorable cuchilla triangular ha sido puesta en juego, las piernas del ajusticiado, aunque atadas, se agitan de un modo formidable. Pero se hace deslizar el tronco con tanta prisa para que caiga en el cesto, que esas convulsiones son ig-

RETRATO DE LA CABEZA DEL ASESINO DEGROOTE, 15 MINUTOS DESPUÉS DE CORTADA

noradas de todo el mun menos del dante del ve go encargad ocultar el c po cuanto an

Las cabeza los castiga con la últim na, con ser una intensi expresión de da, según pu verse en los bados que tran esta pág Algunas de fotografías, producidas han sido t

das un cuarto de hora después de la muerte.

Dichas cabezas son de Degroote y de Cl los famosos ladrones y asesinos de Hautmo otra de Van Nieuewenhœve, quien, despué asesinar á una vieja para robarla, mató á niños, testigos del pri crimen, para que no le nunciaran. Cuando se puso frente á los exám cuerpos de sus víctimas se inmutó lo más min diciendo con una asom sa indiferencia:

—Yo mato chanchos, no mato personas.

Cuarenta y ocho h después, se confesó cu ble, ante la promesa q hicieron de darle una c seta de lana, pues el tie estaba muy frío.

Por menos vendió E su primogenitura, si este último no sabemo hubiese conservado la gular expresión de beati caso de haberle cortad cabeza, como el asesino ga, de cuyo enrevesado llido, ya escrito antes, h mos ahora gracia al le

Es chocante y digna llamar la atención, el los ajusticiados, cuyos frimientos durante un relativamente largo pacio de tiempo después de haber sufrid pena capital, parecen comprobados por la c cia, conserven en su rostro la expresión de in rencia ó bie tar físico, puede aprec se en las fig que aquí m tamos.

No sucede con los que condenados garrote vil, quiera á los se les aplica más moder sistema de e trocución. D pués de ejecu dos, presen en sus sembl tes la evide prueba de las pantosas tor ras á que se ha sometido.

RETRATO DE LA CABEZA DEL ASESINO CLAVES, 15 MINUTOS DESPUÉS DE CORTADA

LA CABEZA DEL ASESINO BELGA VAN NIEUEWENHOEVE, 15 MINUTOS DESPUÉS DE CORTADA

*Caras y Caretas* Nº 118, 5 de enero de 1901.

## Los niños que matan

Los tribunales judiciales del Departamento del Sur en la provincia de Buenos Aires, nos han dado una información curiosa en la semana corriente. Es la absolución de dos niños del pueblo de Juárez, que con diferencia de meses, cometieron asesinatos involuntarios y que han estado presos en la cárcel de Dolores mientras se tramitaba su causa. Manuel Reyes, que es el mayor de los homicidas, tiene 11 años de edad. Jugaba una tarde con el revólver que se ve en sus manos en la fotografía que reproducimos, cuando de repente se le escapó un tiro cuya bala fué á matar á otro niño de su edad, que le acompañaba. Su pena y la de sus padres no es para descripta, así como tampoco lo son las penurias que ha pasado en su larga reclusión. El otro homicida es Antonio Vázquez, de 9 años de edad, quien imprudentemente hirió con una piedra en la cabeza á una pobre mujer que atravesaba un campo y que él no había visto. El muchacho andaba en las afueras del pueblo apedreando los pájaros, y en su entusiasmo no tuvo la prudencia de observar las consecuencias que podía tener su acción. De repente oyó un grito y corrió á ver lo que ocurría, encontrándose con una mujer que agonizaba. La piedra le había alcanzado en la región temporal izquierda y le había arrebatado la vida. El niño, inconsciente de sus responsabilidades, refirió á sus padres el hecho, y éstos se apresuraron á dar cuenta á las autoridades.

MANUEL REYES, DE 11 AÑOS

ANTONIO VAZQUEZ, DE 9 AÑOS

*Caras y Caretas* Nº 124, 16 de febrero de 1901.

## Un chivo de 8 patas

El naturalista señor Oscar Hilzinger recibió de Montevideo, á fin de que fuera embalsamado, el curioso chivo cuya fotografía reproduce nuestro grabado. El animal vivió solamente horas y sus vísceras, que presentaban también anormalidades dignas de llamar la atención, no han sido conservadas desgraciadamente. Es un cuerpo doble, presidido por una sola cabeza adornada con tres orejas y teniendo la particularidad de que las extremidades son todas movibles, perfectamente constituídas, é independientes unas de otras. El fenómeno se produjo en la casa quinta de don Juan Peluffo, en los alrededores de la capital oriental, y las gentes del barrio le atribuyen á que, estando la cabra en estado interesante, fué perseguida por unos perros desalmados que se permitieron la libertad de darle uno de los sustos más grandes que había tenido en su vida.

EL ANIMAL VISTO DE FRENTE Y DE PERFIL

*Fot. de* CARAS Y CARETAS

*Caras y Caretas* Nº 119, 12 de enero de 1901.

Crónica gráfica de una pesquisa», «Los secuestradores de niños», «El crimen de la calle Suipacha», «El crimen de la calle Gallo», «El crimen horrible de Olavarría».[44] En 1902 la sección adoptó el título «Crónica negra» y trató sucesos como «El crimen de la calle Bustamante». «El crimen de la calle Muñiz» o «Los crímenes de Patagones y Cura-Lauquen».[45] Para su confección los redactores y fotógrafos trabajaban en estrecha colaboración con el Departamento de Policía y adoptaban sus puntos de vista. En 1901 una nota de cuatro páginas permitió a los lectores realizar un paseo fotográfico por la institución, con vistas de la llegada de los presos, el primer interrogatorio, la «leonera» y el despacho del Alcaide.[46] Según explica Lila Caimari, era frecuente que los cronistas se enteraran de las denuncias en las seccionales de policía y acompañaran a los agentes en cada una de las etapas de la indagación. *Caras y Caretas*, cuyo director había sido unos años antes comisario de pesquisas, debía gozar de una vinculación privilegiada. Sus notas acompañaban paso a paso la secuencia de las investigaciones, lo que permitía sacar provecho del suspenso y la intriga, generando en el lector la sensación de estar ahí sin salir de su casa. «La última falsificación»,[47] por ejemplo, daba cuenta de cómo, en una «verdadera obra de arte en el difícil género de la pesquisa» se había desbaratado una banda de copiadores de billetes. La nota, firmada por «Detective» elogiaba la destreza de la institución que era también la que permitía la presencia de repórters y fotógrafos en los momentos culminantes: «por una feliz circunstancia hemos podido sorprender y objetivar toda la emocionante

44. «Un loco asesino», en *Caras y Caretas* 12 de enero de 1901; «El crimen de la calle Bolívar», 19 de enero de 1901; «El secuestro de una anciana», 26 de enero de 1901; «En busca de cuatreros. Crónica gráfica de una pesquisa», 2 de febrero de 1901; «Los secuestradores de niños», 9 de febrero de 1901; «El crimen de la calle Suipacha», 11 y 18 de mayo de 1901.
45. «El crimen de la calle Bustamante», en *Caras y Caretas* 11 de octubre de 1902; «El crimen de la calle Muñiz», 18 de octubre de 1902; «Los crímenes de Patagones y Cura-Lauquen», 25 de octubre de 1902; «El crimen de la calle Gallo», 27 de diciembre de 1902; «El crimen horrible de Olavarría», 10 de enero de 1903.
46. «En el Departamento de Policía. Una visita fotográfica», en *Caras y Caretas*, 9 de febrero de 1901.
47. Detective. «La última falsificación», en *Caras y Caretas*, 22 de julio de 1899.

escena del asalto». Los enviados de la revista habían acompañado el descubrimiento, la entrada a la casa y la captura de los delincuentes, por lo que ofrecían un relato con lo registrado «sobre la marcha, según se ve en la instantánea respectiva». Las fotos, presentadas como espontáneas, aportaban elementos narrativos y descriptivos complementarios del texto: «El comisario Otamendi y el personal de policía a sus órdenes penetrando a la casa de los falsificadores», «Las máquinas de imprimir», «El comisario Costa deteniendo en el patio de la casa a uno de los falsificadores».

## Oficio de *macaneurs*

*Yo era uno de los cuatro encargados de la nota carnicera y truculenta. Crimen, fractura, robo, asalto, violación, venganza, incendio, estafa y hurto que se cometía, y allí estaba yo. Incluso estaba obligado a hacer un drama de un simple e inocuo choque de colectivos. ¡A lo que obliga a uno la necesidad del puchero!*

Roberto Arlt, «Manía fotográfica» (1930).

El incremento del sensacionalismo y la invención no se imponía sin conflictos y ambigüedades. Diarios y revistas los incorporaban, conscientes a la vez de las críticas que recibirían por usar ese recurso. Incluso los mismos medios impresos que exageraban o inventaban noticias reprochaban a otros esas prácticas. En mayo de 1900 *El Diario* de Láinez había acusado a los semanarios ilustrados de tergiversar la información por medio de la fotografía.[48] Un año antes *Caras y Caretas* había comentado una nota de *El Diario* sobre un caso de antropofagia cometido en Bolivia por un grupo de indios aymará. La revista tomaba a la chacota la «gastroespeluznante epístola» enviada desde Sucre al

48. Cfr. en páginas anteriores «Disputas en torno de la fotografía de prensa».

periódico de Láinez, y sugería que se trataba de un invento de periodistas «macaneurs»:

> Hay quien trata de calmar la inquietud que se ha apoderado de los que tienen alguna carne que perder, poniendo en duda las terroríficas informaciones comunicadas a *El Diario* o reputándolas de exageradas. Pero otros, en cambio, se complacen en aumentar los temores de los gordos, haciéndoles creer que esas informaciones, no solamente son verosímiles, sino un débil reflejo de la realidad, y anhelan que alguien les pregunte sobre la posibilidad de que en Bolivia haya gente de tantas tragaderas, para contestar en seguida:
> —Es preciso conocer Bolivia para darse idea de los excesos a los que puede llegar el apetito en presencia de una persona magra. Yo no he estado en ese país, pero sé por algunos amigos muy conocedores de él, que allí la carne humana se tiene por manjar de los dioses.[49]

En un relato de 1903, «El cuarto poder»,[50] la revista ofrecía una imagen del periodismo comercial, popular y moderno que era en gran medida una mirada sobre sí misma. En él varios personajes comentaban una noticia sobre un supuesto descubrimiento para prolongar la vida. Un sujeto, de lenguaje anticuado y contrario al progreso, se reía a carcajadas de la «majadería de los periodistas» y de la prensa, a la que consideraba una «de las modernas mamarrachadas» y ejemplificaba para conocimiento de sus oyentes, ingenuos lectores de periódicos, cómo se producía una noticia sensacional: un repórter armaba el «plato del día» para sus lectores a partir de tres elementos vistos en la calle –«un chorizo, un ladrón y un italiano que maldice»–, a los que agregaba «una gavilla con mujeres y niños pálidos», un fogón «con resplandores siniestros» y otros elementos de su invención. El artículo, que abordaba

49. Pellicer, E., «Sinfonía», en *Caras y Caretas*, 10 de junio de 1899.
50. Silvestre, G., «El cuarto poder», en *Caras y Caretas*, 7 de marzo de 1903.

humorísticamente la falta de objetividad de los periódicos, contraponía dos imágenes de la prensa. Por un lado, la del «cuarto poder», integrante fundamental de una esfera pública crítica, que suponía búsqueda de la verdad y compromiso. Por otro lado, un periodismo nuevo y exitoso fundado en el sensacionalismo, el contenido misceláneo y la invención de noticias. A éste pertenecía *Caras y Caretas*, cuyas notas cruzaban sin exclusión la pretensión de verdad (garantizada por la presencia de repórters y fotógrafos en el lugar de los hechos, la recolección de pruebas y testimonios) y el gusto por las derivaciones imaginarias.

En 1903, bajo el título «Episodios Policiales» publicó «La muerte de Juan Moreira»[51] firmado por el director de la revista con seudónimo. El texto, ilustrado con veinte fotografías a lo largo de cuatro páginas, se presentaba como la verdadera historia del bandido, a diferencia de las versiones puestas a circular por el folletín de Eduardo Gutiérrez y por la pantomima teatral de José Podestá. Aunque afirmaba que no se proponía rectificar las narraciones ficcionales «que no tienen carácter histórico», las contrastaba con la investigación periodística propia, fundada en numerosas fotografías y en entrevistas a testigos y protagonistas, entre los que se contaba el Sargento Chirino, matador de Moreira. Sin embargo, a pesar de la distinción y de la aparente preeminencia de lo verídico sobre lo ficcional, el concepto de verdad que ahí funcionaba era incierto: la nota no dejaba de evocar los aspectos espectaculares de la historia, ni renunciaba al artificio explícito de «representar» momentos irrecuperables del pasado. Nombraba al lugar como el «teatro de sus hazañas» y a Chirino como un «actor sobreviviente de la tragedia», recordaba que la exhibición del muerto había sido un acontecimiento multitudinario con «gente que venía de la campaña a ver el cadáver», y contaba que la viuda había rechazado el ofrecimiento de actuar en representaciones teatrales sobre el suceso. Aunque las fotos mostraban elementos autenticadores que reforzaban la ilusión de verdad (como la

51. Fabio Carrizo, «Episodios policiales. La muerte de Juan Moreira», en *Caras y Caretas*, 4 de abril de 1903.

partida de nacimiento de uno de los hijos de Moreira) incluían también piezas macabras y sensacionales que potenciaban el carácter fabuloso de lo relatado, como los dedos cortados del sargento Chirino o el cráneo del bandido. El funcionamiento de las categorías de «verdad» y «ficción» era difuso y precario. La paradoja era de índole formal, inseparable de la propia estructura de la narración: entre las «Reconstrucciones fotográficas de la escena, hechas en el mismo lugar donde se desarrolla» se veía al propio «Moreira moribundo», posado por un actor que representaba al bandido para la foto.

En 1904 una nota sobre *Amalia* perfeccionaba la alianza irreductible entre historia y ficción con la técnica de la fotonovela, narrando secuencias del argumento mediante «reconstrucciones fotográficas» con actores. En una de las escenas aparecía un «Asalto de los mazorqueros», en otra «Doña María Josefa, apoyándose en la pierna de Belgrano», sacando el mayor provecho posible de los elementos románticos y dramáticos de la «popular novela» de Mármol.[52]

La vinculación de sucesos policiales con elementos de la serie literaria era muy habitual. En la nota sobre el fusilamiento de Chánez se asimilaba la lectura de ese tipo de noticias con la de folletines, en «Los secuestradores de niños» los culpables habían contado al comisario «una novela de Gaboriau»[53] y en «El crimen de General Villegas» se admitía la superposición: «Los aficionados a la literatura sensacional encontrarán ancho esparcimiento en los detalles del uxoricidio de Sofía Toledo [...]». Incluso a veces se insertaban directamente comentarios sobre las virtudes o debilidades narrativas de la historia. «El crimen de la calle Muñiz»[54] comenzaba con una síntesis del argumento: «Un hombre horrorosamente degollado, su esposa complicada con el asesinato y el autor del hecho amigo íntimo del primero y amante de la segunda; he aquí en resumen el drama de la calle Muñiz 949, ocurrido al amanecer del día 10 del corriente». A continuación, comentaba los

52. «Amalia», en *Caras y Caretas*, 21 de mayo de 1904.
53. «Los secuestradores de niños», en *Caras y Caretas*, 9 de febrero de 1901.
54. «El crimen de la calle Muñiz», en *Caras y Caretas*, 18 de octubre de 1902.

defectos narrativos del caso, cuya fácil resolución le había restado suspenso, así como «parte del interés que hubiera despertado entre la masa ávida de lo sensacional», lo que no ocurriría si a él «se agregara la nota misteriosa: el homicida en las tinieblas, jueces y pesquisantes realizando trabajos con la única guía de las conjeturas...». Estas observaciones mostraban el carácter ambiguo del vínculo que la crónica establecía entre ficción y verdad, ya que si bien el apego a lo «real» era lo que frustraba la posibilidad de una narración más interesante, no se abandonaba la referencia a ficciones con las que podía emparentársela. Era esa bipolaridad, que sin renunciar a la distinción hacía de ella un manejo ambivalente, la que parecía garantizar la fascinación de los lectores.

En ocasiones las notas adquirían continuidad de uno a otro número de la revista dando a conocer el caso a medida que avanzaba la indagación policial. «El crimen de la calle Bustamante»[55] fue seguido en dos notas sucesivas, la segunda de las cuales incorporaba elementos que se habían modificado de una semana a otra. Esa protoestructura serializada era habitual en las noticias policiales desde 1880 y en los exitosos folletines por entregas,[56] formato que se impondría en *Caras y Caretas* a partir de 1904 con «La pesquisa» de Groussac, cuyo asunto era la investigación de un robo ocurrido en una casa de Buenos Aires. Le siguieron durante aquel año otros folletines de tema policial y de enigma: «La última pesquisa» de Arthur Conan Doyle, «El robo de los dos millones. Episodio histórico de las postrimerías del restaurador de las leyes» de Rafael Barreda, «El falso inca» de Roberto Payró y «El paraguas misterioso», encargado a trece escritores por la revista.[57]

---

55. «El crimen de la calle Bustamante», en *Caras y Caretas*, 11 de octubre de 1902.
56. La siguiente afirmación sobre las vinculaciones entre literatura y periodismo hacia 1880 corrobora la doble direccionalidad que me interesa señalar: «Así como el folletín se independiza del resto del diario después de haberse apropiado de algunas estrategias periodísticas y de haberlas reelaborado, así también comienza a observarse un mecanismo recíproco: ahora es el espacio de las noticias el que empieza a usufructuar los logros del folletín y aprovecharse de su éxito». Laera, A., «Novela popular y periodismo», p. 14. Cfr. también Meyer, M., *Folhetim. Uma história*, p. 224.
57. Cfr. en páginas anteriores «Competir con los diarios».

## La Quema

El Barrio de las Ranas era una de las excrecencias periféricas de la ciudad. El interés que conducía allí a los repórters, y a través de ellos a los lectores, era proporcional a la repulsión que inspiraba el sórdido lugar, también llamado La Quema. En 1899 *Caras y Caretas* publicó una nota con fotografías sobre el paseo realizado por el cronista, Manuel Bernárdez, con el director José S. Álvarez y con Martiniano Leguizamón, a la zona sucia de la ciudad. La idea no era original: cinco años antes otro de sus redactores, Julio Jaimes («Brocha Gorda»), ya había publicado algo parecido en *La Revista de América*, la crónica del paseo realizado junto a Rubén Darío por antros de malandrines y prostitutas en La Boca.[58] A la exploración de los márgenes por la bohemia del novecientos seguirá la de los viajeros del centenario y la de los vanguardistas del veinte.[59]

«La quema de basuras»[60] buscaba el impacto con sensaciones fuertes. Empezaba anunciando el «interés higiénico» y el «penetrante mal olor» de la nota, que presentaba así un espectáculo atrayente por lo desagradable: sus protagonistas convivían naturalmente con lo sucio y lo viscoso, se alimentaban de los restos semicorrompidos («a uno de los peones escarbadores lo vimos de pronto resbalando de la montañosa cumbre humeante, sacudiendo dos macilentos pollos muertos») y se contentaban con lo arrojado por la ciudad como residuo:

«—Pescaos y pollos vienen muchísimos! Pero algunos están fieros. Aquellos están muy güenos!» decía uno de sus habitantes. La salubridad del vaciadero municipal había sido un tema discutido en otros ámbitos durante esa semana, por lo que el texto pivotaba entre la «nota de actualidad» y la descripción de personajes insólitos, en un escenario

58. Brocha Gorda, «Buenos Aires pintoresco. La Boca», en *Revista de América*, 3 de septiembre de 1894.
59. Gorelik, A., «Excursiones excéntricas», en *La grilla y el parque*, pp. 238-253; Sarlo, B., «Marginales: la construcción de un escenario», en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, pp. 179-188.
60. Bernárdez, M., «La quema de basuras», en *Caras y Caretas*, 1 de enero de 1899.

propicio para una imaginación que se alejaba del registro realista, «entre la humareda perpetua que allí reina, rodeando a gentes y a cosas de una especie de nimbo y haciéndolas surgir de pronto ante los ojos como evocaciones fantásticas». La nota no tenía intención de conmover con la desgracia ajena ni buscaba comprometer a los lectores con el conocimiento de la realidad social. Por el contrario, los personajes eran representados como seres excéntricos y satisfechos:

> ...las criaturas se multiplican en un procreo pululante, y galopan por las parvas dejándose rolar por los taludes, enterrándose en la basura para jugar al escondite, contentas, llenas de una vida inquieta y sanguínea, gordas y relucientes [...] aquella es una pobreza que no conoce hambre ni siente el frío, porque la basura provee opíparamente a todas las necesidades.

El tono levemente humorístico frivolizaba la mirada, aumentando la distancia con lo observado, que era una suerte de caricatura infernal:

> ...la montaña arde por dentro y caldea los pies de los cateadores, que tosen y pernean como hirsutos demonios entre la humareda grasienta y cálida que sale a bocanadas por los intersticios de la parva y los ciega y atosiga, seguida a veces por alguna llamarada traicionera que saca la lengua de pronto y chamusca barbas y andrajos grasientos.

Estos sujetos representaban la alteridad radical, como seres ajenos a las aspiraciones y códigos culturales de la comunidad imaginaria representada por la revista. Hacia el final la rareza se concentraba en un detalle: habían reaccionado con miedo o displicencia a la propuesta del enviado de *Caras y Caretas* de tomarles fotos para sus páginas. Uno de ellos, «un pequeño jorobado que anda rodando por los montes y vericuetos de basura como el alma contrahecha de aquel dantesco paraje» había confundido la máquina de fotos con un arma mortal y «demostraba tal aflicción que el fotógrafo Vargas, compadecido, retiró la

máquina. 'Sáquelo, hombre!' le gritó Álvarez, engolosinado con la singular figura del jorobadito, y entonces lo sacó, obteniendo una preciosa notita, verdadera y lamentable caricatura del miedo». Otro, un andaluz amable «muy hallado a su destino» había mostrado indiferencia ante la oportunidad de realizar lo que muchos lectores deseaban:

> Cuando nos retiramos le dijimos, creyendo lisonjearlo: «Amigo: ¿sabe usted que va a salir en los periódicos?», «—No le hace!» Nos contestó con el aire de un hombre benévolo a quien no le contrarían las pequeñas molestias de la vida. «No le hace!, pues señor!» Habíamos esperado un ingenuo agradecimiento y nos hallamos con una condescendencia desdeñosa!...

La falta de comprensión o interés acerca del lugar central del periodismo en la vida social era la última evidencia de otredad de esos seres extraños. Representaciones posteriores ubicaron en La Quema la residencia de seres automarginados y libertarios que preferían la miseria independiente a la normalidad burguesa. Una nota de 1900[61] tenía como protagonista a Don Aurelio Pantoja y Quevedo, inventor y poeta, que en aquel vaciadero había nominado y numerado la «calle» en la que vivía fundando así su propia contraciudad al margen de la conocida por todos. Otra nota entrevistaba a un habitante de aquellos parajes, ex periodista y ex maestro que aseguraba que «las cosas aquí de la basura no son lo que parecen a primera vista... aquí hay gente como la mejor del centro y usted la ve sucia y desgreñada, porque no está acostumbrado a verla».[62] El relato se expandía para develar identidades secretas escondidas tras la fachada exterior. Eran, como personajes de frontera en los arrabales de la ciudad, tipos «con efecto»[63] cuyo itinerario

61. Fabio Carrizo, «Del arroyo y la vereda. Un loco lindo», en *Caras y Caretas*, 23 de junio de 1900.
62. «Reportajes fotográficos. Un millonario teórico», en *Caras y Caretas*, 18 de mayo de 1901.
63. Quiroga se refería así a los tipos que, a semejanza de las bolas de billar, tocaban banda y emprendían los rumbos más inesperados. Quiroga, H., *Los desterrados*, p. 65.

vital permitía vislumbrar hacia el pasado y el futuro acontecimientos insólitos que potenciaban el interés narrativo. El espacio suburbano, donde nada era lo que aparentaba y todo entrañaba un misterio, era propicio para la ruptura de la monotonía y para extravíos de la imaginación hasta el exceso descabellado: «De aquí, señor, han salido ya algunos millonarios, y se habla de condes y de marqueses que han sido basureros en Buenos Aires».

## Potentados harapientos

*¡Qué lindo es ir a ver la mujer,*
*la mujer más gorda del mundo!*
*Entrar con un miedo profundo*
*Pensando en la giganta de Baudelaire.*

Raúl González Tuñón (1926).

Entre los muchos textos que ofrecían representaciones de la alteridad hay dos firmados con seudónimo por el director de *Caras y Caretas*: «Los atorrantes», de 1900, y «Los potentados harapientos», publicado dos años después.

El primero[64] decía apoyarse en el saber de Francisco de Veyga, profesor de medicina legal cuyas fotografías de «casos típicos» ilustraban la nota sobre «enfermos» que habían desertado de la comunidad y de sus códigos. La nota comenzaba con el recuerdo de Eduardo Gutiérrez, «el genial autor de Juan Moreira», periodista de *La Patria Argentina* que había sido el primero en usar el vocablo *atorrante* en los diarios, para designar a los hombres y mujeres en quienes la vagancia llegaba a constituir una «enfermedad». Desde el comienzo la nota entrecruzaba ciencia y ficción periodística. Los sujetos, trasladados de la

64. Fabio Carrizo, «Los atorrantes», en *Caras y Caretas*, 1 de diciembre de 1900.

ribera del río al bosque de Palermo, habían sido visitados por *Caras y Caretas*, que los presentaba como una «tribu» tan excéntrica como la de La Quema. Uno era un «padre de una buena familia acomodada» que cada tanto huía de su casa, abandonaba a los suyos y se iba por ahí a martirizar su cuerpo, hasta que un buen día volvía al hogar, donde llevaba «una vida honorable». Decía de sí mismo al periodista: «de repente me arrastra la bohemia... y me dejo ir!». Otro caso era el del atorrante poeta, «un individuo rubio, de planta elegante», cuya barba «brillaba a la luz del sol», artista incomprendido y «enamorado de los sueños, al que le cuentan las brisas y los gorriones las extrañas historias de otros mundos». Estos desertores representaban una porción de mundo sobre la que el texto abría más de una posibilidad. En primer lugar, una vulgata médico-legal higienista encuadraba lo social y confirmaba el sentido común convirtiendo lo indescifrable en un texto leído por el código preferencial del Estado: «El atorrantismo, la vagancia, la dejadez, el desabrimiento de la vida, el deseo de anonadarse y desaparecer, el suicidio moral, en resumidas cuentas, es una enfermedad social de Buenos Aires». En segundo lugar, los raros eran un lugar de enunciación crítica que la cultura de masas liquidaba al mismo tiempo que le daba cauce, como «teorías subversivas del orden social» puestas en boca de locos, enfermos y poetas, y que por ser tales sólo ellos podían enunciar. Uno de los atorrantes manifestaba que «la justicia era como los cigarrillos habanos que se fuman en Buenos Aires: puro humo de hojas de col, pura mentira inventada para solaz de los ricos», otro negaba el derecho de los médicos a lucrar con la salud. Allí se expresaba el impulso de anarquía («quizá la aspiración más permanente del espíritu del mundo»[65]) y se articulaban nociones críticas sobre la comunidad y el Estado por medio de un discurso enfermo y delirante, o de la lejanía utópica de los poetas.

El sistema de visualización y clasificación social desplegado por la revista desalojaba un residuo –literalmente «la basura moral de

65. Grandmontagne, F., «La agonía del siglo», en *Caras y Caretas*, de enero de 1900.

Buenos Aires» en términos del higienista de Veyga citado en la nota– que se transformaba en el motor de ficciones autonomizadas de la función pedagógica. El «otro» del Estado desplegaba su fábula como revés complementario del mundo urbano moderno: un padre de familia pulcro y honorable que cada tanto se dejaba llevar por la bohemia, una viuda propietaria que en primavera abandonaba sus posesiones para dedicarse al atorrantismo, «un abogado alemán que se enoja si alguien le ofrece algo; un viejo inglés que se dice mineralogista y que se pasa semanas enteras buscando elementos para escribir un libro; un tenedor de libros que tiene un traje gris para ir a almorzar y a comer a sus horas, en una fonda de la vecindad, y que luego se queda casi en cueros y pasa su día remendando un viejo sobretodo que parece un mapa».

Con un lenguaje cuyas resonancias aparecerán más tarde en los rasgos temáticos y retóricos del universo arltiano, donde los seres excepcionales (genios, idiotas, criminales) volverán a contraponer su mundo a la mediocridad de los «bienaventurados de la tierra»,[66] decía uno de los atorrantes en la revista:

> —¿Y qué quiere que haga?... ¡Señor!... Los que viven felices, los que sienten a su lado el paso de la mujer amada, los que han hallado la rima divina para su alma, los que han visto encarnada en una mujer querida las dulces fantasías de su espíritu, esos dirán que atorro. Los que sufren y los que lloran, los que saben de la soledad y de sus dulzuras, aquellos cuyo oído no escuchará jamás el acento melodioso de una voz querida porque ella la monopoliza otro que fue más hábil o más suertudo, esos dirán que gozo y que vivo de mis ilusiones como otros viven de realidades. ¿Y existe la realidad? ¿Qué le parece?

66. «Es bueno enseñar de vez en cuando a los bienaventurados de la tierra, aunque sólo sea para humillar un instante su estúpido orgullo, que existen dichas superiores a la suya, más amplias y refinadas», Baudelaire, Ch., «Las muchedumbres», en *El spleen de Paris*, p. 41-42.

En «Los potentados harapientos»[67] el oxímoron indicaba la existencia de historias secretas en lo que, por no dejarse leer a primera vista, originaba el *cursus* del relato y derivaba en fragmentos de sátira utópica. La nota, incluida en la sección «Buenos Aires misterioso», realzaba la intención fruitiva de la narración evitando por completo la voluntad moralizante o higiénica. «El comienzo de la historia era tentador y me dejé arrastrar, por simple curiosidad» decía el cronista para dar paso enseguida a la voz del potentado en harapos:

> —Sí, señor, –me dijo Tomás Moore, echándose para atrás en la banqueta que ocupaba dentro de la miserable casilla del guarda aduanero que nos hospedaba y exhalando por boca y narices, con evidente fruición, el humo de su pipa, —ustedes miran a los atorrantes que pasan por su lado, pero no los ven, o, mejor, no los saben ver [...]. No hay páginas, quizás, más conmovedoras sobre la vida humana, ni más llenas de enseñanzas, que aquellas escritas sobre los harapos miserables de los vagabundos. El ente más sucio, más andrajoso, más repulsivo [...] puede ser la última estrofa de un poema de amores o la nota final de un himno estupendo a todas las pasiones humanas.

El entrevistado desplegaba las posibilidades imaginativas inherentes a su nombre, afín al del autor de la sátira *Utopía*. Se presentaba como nada menos que «uno de los más altos premios de King College» y narraba sucesos donde intervenían personajes extraordinarios ajenos al verosímil realista. En un paraje vecino al Paseo de Julio de Buenos Aires –«la recova canalla, la recova explotada por todos los

67. Fray Mocho, «Los potentados harapientos», en *Caras y Caretas*, 14 de junio de 1902. Cfr. también «Un artista enciclopédico», 22 de junio de 1901 y «El ermitaño del ombú», 8 de junio de 1901, nota con fotografías que narra la historia de un poeta alemán llamado Federico Witmer que vino a América, trabajó en el Teatro Chinesco y «presa de una negra melancolía» se instaló a vivir cerca de San Nicolás de los Arroyos.

periodistas»[68] según dirá Arlt años después–, Moore desarrollaba su narración a partir del carácter marginal del atorrante «aquella clase que vive devorada por el anhelo de lo desconocido», rasgo compartido en el imaginario social con el bohemio y el artista moderno por esa «especie de asco que toma el individuo por la colectividad y que se traduce en desapego hacia ella: es el delirio de la petulancia, del amor propio y del egoísmo». El relato de Moore se autonomizaba expandiendo la historia delirante de su tío «el señor Reginaldo Forrestier, uno de los industriales más ricos y más conocidos de la ciudad de Manchester», de paso en Buenos Aires donde vivía como atorrante, de su amigo el Coronel Cody, un hombre extraordinario que «hablaba todos los idiomas, había viajado su tropa de animales por el mundo entero, tiraba admirablemente la carabina y era un tipo de belleza excepcional», y de su mono Cónsul,[69] que «tarareaba coros de canciones conocidas, paseaba haciendo jugar su bastón, sonreía cuando el Coronel le hacía alguna gracia [...] y vivía como un príncipe, teniendo servidumbre y hasta un carruaje propio». El final del texto condensaba un núcleo que excedía la diversidad integrable por la narración costumbrista, presentando la otredad radical como misterio que alimentaba las ficciones del imaginario urbano: «Me parece que allá –concluía Fray Mocho– en el fondo del negro abismo en que viven los hombres sin esperanzas, brillara esplendoroso, algún foco de luz inextinguible». El semanario explotaba los núcleos temáticos más radicales de lo social –la secreta pasión por la anarquía, las formas utópicas delirantes– y cuestionaba el privilegio de los artistas en la exploración de promesas y deseos imaginarios, el gusto del disfraz y de la máscara, la pasión del viaje y el anhelo de lo desconocido, muestras de un potencial emancipatorio que clausuraba en el momento mismo de darle representación.

---

68. Arlt, R., «Las cuatro recovas», en *El Mundo*, 17 de enero de 1929.
69. Cfr. también «Un chimpancé gentleman», en *Caras y Caretas*, 14 de noviembre de 1903.

## Exotismo y desaparición

Hacia 1900 ya había pronósticos del papel que cumpliría lo gauchesco en el siglo que comenzaba. Roberto Payró, en carta al director de *Caras y Caretas*, sugería: «¿Qué más exotismo que nuestras moribundas costumbres, los tipos, los sentimientos, las pasiones de la raza intermedia, original y genuina que desaparece bajo las oleadas de la inmigración extranjera?». Por su parte, Ernesto Quesada imaginaba un museo etnográfico donde el público iría a contemplar gauchos de cera vestidos con chiripá, bota de potro, chambergo, poncho pampa y facón. Algún hábil empresario a caza de gangas –decía–, instalaría en Buenos Aires una especie de Museo Grevin parisiense o Tussaud londinense para atraer la concurrencia y satisfacer la curiosidad sobre los famosos gauchos, y hasta colocarían dentro de los muñecos –imaginaba– un gramófono con cantares locales para que la ilusión fuera completa y el turista, curioso satisfecho, sintiera que había visto y oído verdaderamente a un gaucho.[70]

En pleno auge modernizador y exportador de carnes, los Viejos Corrales eran un reducto del pasado rural en la ciudad. En marzo de 1900, al estrenarse el nuevo matadero en Liniers, *Caras y Caretas*[71] celebró el hecho que permitiría dejar atrás el «viejo y nauseabundo teatro de las cruentas matanzas», sitio «maldito» propio de un mundo arcaico, «rincón de vida característica a la antigua criolla» que concentraba los restos de un pasado de coraje, destreza y barbarie. En las nuevas instalaciones, en cambio, imperaba la organización del trabajo mecánico que ocupaba a nativos y extranjeros. Todo se había transformado, y los criollos ya no lucían sus extraordinarias habilidades: «Si hasta los mesmos animales han cambiao!... Vea cómo les grita aquel italiano bozal y se dejan arriar!», decía un entrevistado. El mundo en desaparición emergía como objeto de interés exótico. «Una evolución

70. Quesada, E., «El criollismo en la literatura argentina», p. 204.
71. García, Martín «Inauguración de los nuevos mataderos», en *Caras y Caretas*, 31 de marzo de 1900.

trae la otra» afirmaba la nota, porque ¿para qué podía servir ahora el paisano, boleador eximio y jinete intrépido, si el ganado bravo se había amansado y el corral moderno ya no requería su intervención? Las hazañas bravías, de instintivas noblezas y fieros ímpetus pasaban a vivir en la leyenda. Al mismo tiempo que ese mundo se eclipsaba, crecían las reflexiones sentimentales sobre la pintoresca paisanada y la evocación legendaria de una violencia desbordada. Era la certeza sobre el carácter irreversible del progreso la que daba lugar al goce ambigüo, entre la celebración de lo nuevo y la nostalgia de lo viejo. En una nota del año anterior titulada «Los corrales. Página sangrienta»[72] Manuel Bernárdez exploraba narrativamente el rincón semirrural en la ciudad donde todavía había pulperías frecuentadas por gauchos. Convencido de la inminente remoción de lo viejo, el repórter visitaba ese «mundo pintoresco y extraño» poblado por hombres «de cuenta y avería» y edificios que estaban a punto de pasar, como tantos otros del Buenos Aires antiguo, «a la categoría melancólica de tapera, barridos de la escena por el progreso». La nota derivaba en expansiones ficcionales:

> ...aquella vida singular y estrepitosa de los Corrales viejos –habiéndola entrevisto, como nosotros, a la hora trágica de la matanza animal– se la puede evocar fantaseando, en una síntesis fosca y rojiza, erizada de puntas hostiles [...], llena de detalles agresivos, desde las dagas que desnucan, degüellan, abren y descuartizan las reses hasta las barbas y cabelleras hirsutas de los carneadores [...] con ganas de ir de una vez a bolear la pierna y echar un trago de buena caña, sin largar la rienda, en la pulpería que está al fin del callejón, a la entrada de los Corrales, y en donde se despacha por la reja, como antiguamente entre los lejanos y peligrosos distritos de tierra adentro.

Uno de los miembros de aquella comunidad a punto de perderse, un encerrador viejo entrevistado por *Caras y Caretas*, señalaba que

72. Bernárdez, M., «Los corrales. Página sangrienta», en *Caras y Caretas*, 4 de marzo de 1899.

eran «contaos los corraleros que antes de venir a cortar carne de vaca no haigan pegao siquiera un tajito en carne de cristiano». El texto avanzaba luego en la descripción de un creciente río de sangre en el que mujeres y niños bárbaros se arrojaban a recoger los despojos de la matanza, en un derroche naturalista puesto enteramente al servicio de las sensaciones:

> ...la ola tibia [...] salta violentamente de las carótidas partidas, de los vientres abiertos, mezclando sus tonos diversos a la clara sangre arterial y la obscura sangre venosa, corriendo por el suave declive de las canchas, formando venas humeantes por las rendijas del empedrado, asociándose con los pequeños canales que van a morir, como riachos [...] al gran río de la canal máxima. Arrastrados por aquella corriente, ruedan en confusión residuos de carne sajada, de sesos y de grasas que van boyando, grumos de sangre negra, bocados de verde pasto de primavera, que no llegó a ser rumiado: allá va todo ello empujado por rastrillos al arroyo sangriento donde se entrevera y confunde con la masa verdinegra y untuosa que echan de sí las panzas y estómagos de los rumiantes al ser abiertos y vaciados a tirones. Todos aquellos despojos, de un olor penetrante, corren hasta el gran sorbedero en que se abisma el arroyo rojo, y forman en sí un delta pantanoso, donde un enjambre de chiquilines, con la sangre al muslo, zambulle las manos a caza de los despojos, de achuritas escapadas entre la sangre, tripas cortadas, alguno que otro cuajo rugoso, trozos de sebo, tiras de mondongo [...]. Mujeres salpicadas de sangre dirigen el expurgo, metiendo también ellas de vez en cuando la mano para pescar una piltrafa que pasa. El río entretanto crece y amotina su caudal espeso, donde vienen corrientes cálidas de la sangre recién vertida, contra una compuerta que lo detiene, y que de rato en rato se abre para que descienda el líquido rojo al curso subterráneo, por el cual sigue más de veinte cuadras, para ir a reaparecer allá cerca del río, en un enorme estanque, donde se aquieta, se va espesando y poniéndose temblorosa como

> gelatina, y al fin se seca [...]. La tarea de los chicos que pescan en la sangre es un espectáculo que hace detener la mirada en él, y sugiere pensamientos singulares. Juegan aquellos muchachos regocijadamente mientras esperan la bajada de residuos como si estuviesen bañándose en agua de rosas. Se tiran cuajarones, golpean la sangre con las palmas, para salpicarse, enteramente felices. Uno de ellos, retozando, cayó de espaldas en medio del canal, y lo tapó la sangre. Se levantó chorreando...

Luego del asombro y al asco, el texto apelaba a la compasión con la mirada lacrimosa de las reses vivas, próximas víctimas de la matanza. Se trataba, en suma, de evocar un mundo de sensaciones fuertes, atenuadas en la vida civilizada de los lectores en Buenos Aires, «la gran ciudad pantagruélica que allá a lo lejos [...] se mueve, circula, ansía, triunfa y goza, enteramente ajena a la matanza diaria que ocasiona».

En 1902 el intendente Bullrich, que poco antes había ordenado dinamitar el Caserón de Rosas para erigir en su lugar la estatua de Sarmiento, inauguró en los antiguos corrales un espacio verde destinado al recreo de los ciudadanos, el Parque de los Patricios, símbolo de urbanidad y civilización que remarcaba el acto de exorcismo contra la barbarie.[73] Pero la potencialidad imaginaria del reducto campero sería persistente, como se vuelve a ver a fines de la década del veinte en un aguafuerte arltiano sobre el «Criollaje en Mataderos»:

> Qué barriada extraña dentro de nuestra ciudad! Es la única que, a pesar de sus chimeneas extranjeras y esa atmósfera de sebo que pesa en el aire, conserva un aspecto genuinamente criollo, argentinizante, rural; éste es el término. Rural; de un campo que se ha ido, de unos hombres que existen a pesar de que, por momentos, creemos que ya han desaparecido.[74]

---

73. Gorelik, A., *La grilla y el parque*, p. 149.
74. Arlt, R., «Criollaje en Mataderos», en *El Mundo*, 27 de marzo de 1929.

## Monstruos argentinos

*Hay cosas que ponen la carne de gallina.*[75]

Como ocurrió en Europa y Estados Unidos, la centralidad de la fotografía, las nociones de celebridad y fama, la exhibición de elementos superlativos y extrañezas modelaron la imaginación del primer público de masas argentino.[76] *Caras y Caretas* adoptó esas tendencias, publicando en la sección «De todo el mundo» notas sobre «El ciclista más pequeño y el ciclista más gordo de un concurso celebrado en París», «Un matrimonio sin brazos» o «Un chivo de cuatro patas». Pero además, nacionalizó los formatos produciendo una vasta teratología argentina con «Una serpiente boa en el Tigre», «El hombre-mujer encontrado en Viedma» o «Un matrimonio sin marido».[77] En esos materiales imperaba la ambigüedad de lo racional y lo irracional, lo inteligible y lo insondable, suministrando a la vez la seguridad de estar en el terreno de lo conocido y el derecho a la irresponsabilidad sobre el sentido de los sucesos.[78]

«Un nuevo Robinson»[79] presentaba al «ucumar», apresado por la policía en los bosques del Chaco y exhibido al público, a cambio de una entrada, en la Sociedad de Beneficencia. El desconocido (ese era, según explicaba la nota, el significado del término en quechua) representaba, incluso para los indios, la alteridad radical y la individualidad ajena a toda tribu: «Sustraído completamente al trato con los demás

---

75. «Un caso teratológico. El caballo con cabeza de hombre», en *Caras y Caretas*, 19 de octubre de 1900.
76. Cfr. Ludmer, J., *El cuerpo del delito*, p. 187-189.
77. «El ciclista mas pequeño y el ciclista mas gordo de un concurso celebrado en Paris», «Un matrimonio sin brazos», en *Caras y Caretas*, 8 de noviembre de 1902; «Un chivo de cuatro patas», 12 de enero de 1901 «Teratología. Los ejemplares existentes en el Museo Nacional», 23 de marzo de 1901.
78. Barthes, R., «Structure du fait divers», en *Essais critiques*, p. 197.
79. «Un nuevo Robinson», en *Caras y Caretas*, 24 de noviembre de 1900; «Rapto de una niña por el ucumar», 7 de septiembre de 1901.

hombres» carecía de nombre y de idioma, se alimentaba de hierbas e ignoraba «todo aquello que atañe a la moral de la especie humana».

En «El caballo con cabeza de hombre» una foto ocupaba el centro del texto donde lo científico se entrecruzaba con la invención fantástica en una extraña combinación donde, curiosamente, era la ficción –una novela de Wells– la que modelaba el campo de lo posible y lo verosímil:

> Los perro-gatos de que hace algún tiempo nos ocupamos en nuestra revista, acaban de ser eclipsados en su fama por un caso de teratología que de ocurrir en épocas más lejanas, hubiese dado ocasión para forjar las más fantásticas leyendas. Hay cosas que ponen la carne de gallina. Después de la novela de Wells «Un terrible experimento» en la que un doctor Moreau por medio de la transfusión de la sangre y de mil diabólicas operaciones, tajos y ligamentos, consigue hacer de diversos animales una especie de seres humanos, tales como el buey-hombre y la hiena-mujer, y todo nos parece terriblemente posible en ese terreno.

«Monstruos argentinos»[80] relataba el hallazgo de un Neo-Mylodón vivo, comunicado a los sabios del mundo por el ilustre doctor Florentino Ameghino. El llamativo título era un indicio de que lejos de tratarse de una árida nota científica, el texto rozaba la narrativa de misterio, aunque sin resignar la autoridad de lo académico. Comenzaba desacreditando las narraciones sobre monstruos en los fogones camperos, donde se hablaba de fieras de grandes dimensiones que habitaban el Paraná, pero el escepticismo del cronista chocaba enseguida con la certidumbre de Ameghino, cuya voz científica emergía en una entrevista, paradójicamente, para autorizar la fabulación:

> Ah,... usted se ríe ¿y por qué? Bavard en estos manuscritos que de él guardo –dijo mostrándome un legajo– habla del hipopótamo fósil

80. Basaldúa, F. de, «Monstruos argentinos», en *Caras y Caretas*, 13 de mayo de 1899.

> argentino, y aquí tiene usted –añadió– esta otra cita [...] ¿Conocemos acaso toda la fauna viva de aquella región inexplorada? [...] aquí tiene usted los huesecillos fósiles característicos de la coraza de aquel enorme cuadrúpedo. ¿Qué diría usted si le dijera que vive actualmente el Mylodón? [...]. Pues yo le afirmo que vive en nuestra desierta Patagonia. Y aquí tiene usted la prueba, añadió, poniendo en mis manos unos huesecillos frescos, iguales a los fósiles, y un trozo de cuero fresco de aquel mismísimo animal.

Según el relato, el monstruo había sido cazado en las riberas del lago Colhué-Huapi por un aborigen colaborador de Ameghino. El incrédulo cronista finalmente se convencía y agregaba un componente nacionalista, en el cierre de la nota, al quejarse de la actitud del gobierno que «ante las pruebas palpables de la existencia del monstruo» respondía con indiferencia, mientras que el inglés Lord Cavendish arribaba al país para cazarlo. El tema prometía aportar nuevos sucesos de interés:

> Noticias de último momento, del lago Musters, refieren el ataque al Mylodón por tres expedicionarios de la partida del ex bibliotecario del museo de La Plata, y su huida ante la invulnerabilidad de la coraza del monstruo y sus agresivos furores; pero es seguro que al fin caerá prisionero del hombre.

La nota concluía que existía, pues, «el famoso Yemis-che» y que no debían desdeñarse como mitos fantásticos las narraciones de los indios y de los paisanos, ofreciendo al periodismo extranjero como fuente de esa verdad incontrastable: «Mientras nuestra gran prensa enmudecía, las revistas y los grandes diarios europeos y yankees dedicaban páginas enteras en honor del argentino Ameghino». Al año siguiente el monstruo reaparecía en la nota «En busca del Mylodón»,[81] antecedente del Plesiosaurio, estrella periodística de los años veinte.

---

81. «En busca del Mylodón», en *Caras y Caretas*, 15 de septiembre de 1900.

En conjunto *Caras y Caretas* daba entrada a un variado panorama escénico. Como parte de sus funciones prácticas, alertaba sobre los posibles peligros en los espacios abiertos por la modernización. Como puro entretenimiento, el paseo por los márgenes relevaba de toda exigencia ética frente a la injusticia, la desgracia o la desigualdad social. La fantasmagoría que ahí brotaba hacía posible mirar y leer, sin descartar la posibilidad de pasar alguna vez a ser parte del espectáculo. Creaba, también, al nuevo continente de ficción para una narrativa menos apegada a la verdad referencial que al descubrimiento de lo extraordinario.

# 6. Una cultura de integración

## La afirmación de la diversidad

El tema de la inmigración suscitó en los años cercanos al cambio de siglo no pocas ambigüedades y vaivenes. En ellos incidían cuestiones como el grado de disposición a la lucha gremial de nativos y recién llegados, sus disputas por el capital económico y simbólico, sus relaciones de competencia en el mercado laboral y su papel a la hora del sufragio. Las respuestas ante la diversidad cultural fueron variables, e incluyeron desde intentos de exclusión de ciertos grupos hasta la incorporación de elementos diversos que estaban comenzando a tener una fuerte presencia. Un prejuicio racial muy arraigado sostenía la superioridad de los blancos, dejando fuera de toda consideración a indios, negros, mestizos y mulatos. Como el proceso nacionalizador no podía retardar la asimilación de los extranjeros procedentes de Europa, se diseñó una política inclusiva, con el objeto de mantener a cargo de la elite la dirección del proceso. Con todos los conflictos y contradicciones, puede afirmarse que esa forma de integración fue un presupuesto común tanto en los ámbitos estatales como no estatales y compartido por un arco ideológico que incluía desde un sector importante del reformismo liberal-estatal hasta el socialismo y el naciente

radicalismo, sin contar las elaboraciones posteriores del nacionalismo con su oficialización del mito del crisol de razas alrededor del Centenario.

*Caras y Caretas* contribuyó a la instalación de esa idea y proporcionó representaciones afines a las del Estado liberal. El semanario tendía a la integración cultural, como era lógico en una publicación en la que productores y lectores eran parte de una sociedad mezclada[1] en la que, con diversas formulaciones y variantes, la idea sobre la necesaria asimilación de sus componentes de origen europeo era crecientemente hegemónica.[2]

Como se sabe, uno de los elementos más significativos en la transformación de la capital se debió a la gran proporción de extranjeros. La «cosmópolis» –como la llamó Darío en 1896– se volvió un medio relativamente abierto, en contraste con la persistencia de formas culturales tradicionales en las provincias. Muchos inmigrantes se habían establecido en Buenos Aires luego de vivir el desarraigo de sus lugares de origen, condición propicia para sumarse a una cultura con elementos nuevos. No sin resistencia, criollos e inmigrantes tendían a abandonar los hábitos relativamente cerrados y restringidos. La confianza en el progreso generaba un entusiasmo sólo comparable a la inquietud por los riesgos de pérdida que traía el cambio. En la arquitectura porteña se habían eliminado objetos del pasado colonial y las demoliciones daban paso a un trazado urbano que facilitara la circulación y las comunicaciones. Algo similar ocurría con la vida de sus habitantes: aunque el conflicto entre lo nuevo y lo tradicional tuvo gran importancia –como puede verse en relatos de *Caras y Caretas* o en la dramaturgia de Florencio Sánchez–, el mismo fue interpretado en gran medida como un

---

1. Pellicer, Mayol, Cao, Lasso de la Vega, Eusevi, Lorente, Daireaux, Grandmontagne, Bernárdez, Soussens, Villalobos y Zavataro, eran inmigrantes europeos; Álvarez, Mitre y Vedia, Jorge Mitre y Payró, Arreguine, Giménez, Lamberti, Granada eran criollos argentinos y uruguayos. Laass, el director de la compañía impresora y Berger, el principal litógrafo, eran alemanes; Bosco, el grabador, italiano.
2. Algunos textos –aunque muy poco frecuentes– tenían componentes antiinmigratorios. Cfr. Leguizamón, M., «Raza vencida (cuadrito de campo)», en *Caras y Caretas*, 14 de julio de 1900.

problema generacional, en el que los hijos tendían a superar la rigidez de los padres, ya que prevalecía en ellos la voluntad de comenzar una vida orientada hacia el futuro y al desarrollo de sus posibilidades.

A fines de 1901 *Caras y Caretas* publicó un relato del español Grandmontagne sobre los inmigrantes que obligaban a sus hijos a llevar como lastre la cultura de origen, en lugar de valorar positivamente lo producido por los jóvenes en América. El narrador propiciaba una mirada en la que «integración» no significaba fusión sino convivencia de lo diferente[3] y trataba de disuadir a un viejo inmigrante español amargado por el desapego de sus hijos a las tradiciones:

> No quieras [...] hacer amalgama con elementos refractarios [...], donde hay dos que no quieren parecerse, siempre hay dos originales [...]. No a semejanza, sino a desemejanza es como se debe hacer todo. Que los hijos se parezcan a ellos mismos, y no a ti, [...] y ¡viva el vuelo libre![4]

En el espacio de la ciudad todos los encuentros y préstamos eran virtualmente posibles, y lo que se producía estaba marcado por la heterogeneidad. Aunque algunos se aferraban a códigos restringidos, objetos y prácticas se cruzaban en una atmósfera culturalmente permeable donde lo viejo y lo nuevo, lo propio y lo ajeno convivían con un grado de integración que respetaba y a veces profundizaba la diversidad. En el centro se mezclaba la riqueza y la pobreza, las mansiones y los conventillos, las familias ricas y los inmigrantes pobres, con intercambios que dificultaban la construcción de fronteras culturales fijas.

*Caras y Caretas* –consustanciada con esta dinámica– incorporó casi sin restricciones materiales e imágenes de diverso origen, al contrario de lo que ocurría con otras publicaciones, tanto de la cultura elevada como de la cultura popular, que privilegiaban tradiciones

3. Sábato, H., «Pluralismo y Nación».
4. Grandmontagne, F., «La navidad del extranjero», en *Caras y Caretas*, 28 de diciembre de 1901.

más específicas.[5] Conjugaba imágenes de lugares y tiempos variados, de manera análoga a lo que sucedía en el espacio público urbano. Payadores criollos, compadritos, tiradoras mexicanas, soldados de Tailandia, inmigrantes senegaleses y gauchos en París compartían las páginas del semanario, acentuando la juxtaposición desjerarquizada e inclusiva que tenía lugar en la ciudad. La vida cultural y recreativa de las asociaciones de inmigrantes, en las que los criollos también participaban,[6] aparecía en la revista de manera constante mediante notas como «El Club de Residentes Extranjeros», «Fiestas españolas en Quilmes», «Un periódico escandinavo en la Argentina», «El Club Teutonia. Un paseo fluvial por el Paraná-Guazú», «La fiesta de la sociedad coral 'Catalunya'», «General Villegas. Romerías españolas», «La fiesta del Saint John's Club», «Mercedes. El nuevo edificio de la Sociedad Italiana».

Su funcionamiento divergente a la construcción de una tradición unitaria y selectiva fue un rasgo moderno de la revista, dirigida a lectores que, más que *pertenecer* a una cultura determinada, *participaban* de manera fragmentaria de experiencias y prácticas en las que «cosmopolita» y «nacional» no eran términos excluyentes. Aunque algunos textos e imágenes exaltaran o parodiaran a personajes ligados con una u otra tradición, en conjunto la revista propiciaba la tolerancia de lo diverso y una variedad culturalmente inclusiva. Precisamente en 1899 Eustaquio Pellicer señalaba esa afinidad entre *Caras y Caretas* y la ciudad donde se producía: «Buenos Aires recibió, acogió e hizo suya nuestra pequeña obra, dándole sus alientos e imprimiéndole su índole, cosmo-

5. Aunque el criollismo sirvió como aglomerador e integrador en una sociedad cosmopolita, el repertorio de imágenes y modos de expresión sobre los que se construyó provino básicamente del ámbito rural argentino. Algo similar ocurría con las publicaciones correspondientes a determinados grupos de origen, que privilegiaban representaciones propias de determinada colectividad, como el *Almanaque gallego* de Castro López.
6. Sobre la asistencia de criollos a festejos de colectividades extranjeras cfr. por ejemplo «Romerías españolas», en *Caras y Caretas*, 16 de septiembre de 1899 y «Los italianos en Buenos Aires. Conmemoración del XX de septiembre», 23 de septiembre de 1899.

polita en la exterioridad, pero que viene ya señalándose por una fisonomía propia y singular que lentamente surge».[7]

Al contrario de lo que ocurría en los discursos conservadores, que exponían una contraposición tópica y recurrente entre lo auténtico de la impostura, *Caras y Caretas* se jactaba de ignorar esa distinción. Desde su carnavalesco título parecía celebrar la inautenticidad, rasgo que inquietaba a intelectuales de la elite, cuando veían a sus contemporáneos de origen inmigratorio adoptar rápidamente extrañas apariencias criollas («aman la indumentaria pintoresca de éstos, gustan de conservar su dialecto, lleno de calor y color; y aún cuando con ideas y aspiraciones diversas, les place pasar por gauchos 'de verdad'») o integrar comparsas de carnaval como falsos payadores que sin haber visto el campo «sino pintado», cantaban trovas y milongas «ponderando la vida solitaria de la llanura y la existencia fraternal con el parejero inseparable».[8] *Caras y Caretas*, en cambio, propiciaba los cruces culturales sin discriminación. En «Nahuel Huapi»,[9] uno de los incontables testimonios de esa actitud, se veía a un alemán vestido de criollo: «Por cierto –decía la nota–, sería injusto no alabar particularmente la gallardía con que el señor Hünlich –déguisé en gaucho– lleva nuestro traje nacional. Chiripá, tirador, botas y lo demás del equipo campero, hallan una aceptación decidida entre los extranjeros radicados en el Neuquén, y, por cierto, no seremos nosotros los que criticaremos esa faz íntima de confraternidad de todas las razas en aquel vasto escenario americano». *Caras y Caretas* asumía el carácter paradójico de una identidad argentina que contenía en sí el ineliminable componente inmigratorio. Aunque en otros planos solía atribuirse la función de señalar rostros y caretas, con su continuo develamiento de falsarios y simuladores de toda índole, en el plano cultural se congratulaba con la superposición de

7. Pellicer, E., «Caras», 7 de octubre de 1899.
8. Quesada, E., *El «criollismo» en la literatura argentina*, pp. 159 y 201 respectivamente.
9. «Nahuel Huapi», en *Caras y Caretas*, 23 de noviembre de 1901.

rostros y máscaras, en un dinámico presente que requería acoplarse a su fluir incesante y móvil.

## Escenas ficcionales

En general las miradas sobre lo criollo y lo extranjero eludían tanto el elogio como la impugnación global. Aunque la crítica más frecuente solía recaer en el primer término de la dupla, las inquietudes y problemas se exponían sin fundamentalismos: nativos e inmigrantes podían ser laboriosos o especuladores; el rencor de los viejos argentinos se emparejaba con el conservadurismo de algunos extranjeros, y los humos aristocráticos eran tan absurdos en unos como en otros.[10] Cuentos y diálogos ficcionales de Fray Mocho, Payró o Grandmontagne trataban el contacto entre inmigrantes y criollos, sus idiosincrasias, hábitos y formas de habla, sus expectativas y conflictos en escenas que los lectores podían reconocer en el entorno de su experiencia cotidiana.

Los textos de Fray Mocho se encuentran entre los más atractivos por varias razones. Entre ellas, su notable habilidad para crear complicidad con los lectores y, a la vez, su frecuente ambigüedad ideológica.[11] Se trata en su mayoría de diálogos donde los personajes se muestran a sí mismos a través de los temas, las perspectivas y los lenguajes que usan para expresarse. El narrador, como un director de escena, ilumina fugazmente situaciones menores de la vida cotidiana en las que su perspicacia e ingenio humorístico ha detectado conflictos. En «Cazando al vuelo»,[12] por ejemplo, un pretendiente intentaba seducir a una joven que, objetando razones de decencia, lo rechazaba por ser casado. Ante la negativa, el galán amenazaba a la mujer con revelar sus aventuras

10. Cfr. por ejemplo Grandmontagne, F., «La navidad del extranjero», en *Caras y Caretas*, 29 de diciembre de 1901 y «La sombra del inmigrante», 4 de enero de 1902.
11. Cfr. Rodríguez Pérsico, A., «Fray Mocho, un cronista de los márgenes», p. 112.
12. Fray Mocho, «Cazando al vuelo», en *Caras y Caretas*, 16 de marzo de 1901.

con otros varones. El planteo, de contenido en apariencia meramente picaresco, comportaba asuntos de mayor relevancia: en cuanto a la mujer, ponía al descubierto el carácter fingido de su virtud; en cuanto al hombre, mostraba el imperio de la «guapeza» como forma de vida, violencia simbólica expandida a todas las esferas de la vida social. La ambigüedad ideológica y moral del texto era considerable, porque a pesar de su evidente intención crítica no había una instancia exterior a los personajes que orientara la interpretación, lo que producía un efecto de complicidad con los lectores sin manifestar el contenido del supuesto acuerdo.

En «Centenarios de hojalata»[13] dialogaban dos ancianos que resolvían hacerse pasar por guerreros de la independencia para cobrar una pensión: «—Dirán que somos dos viejitos mentirosos...! —¿Y de'ai? ¡Gran cosa!... ¡Lo raro sería que no mintiéramos, siendo criollos d'esta tierra...!». Aunque el narrador no introducía su punto de vista, el contexto general de la revista parecía promover una perspectiva crítica contra ese tipo de personajes. Sin embargo, no es posible descartar que algunos lectores, como «criollos», se identificaran con el comentario cínico y autojustificatorio de los dos personajes, opción nada improbable, considerando que en *Caras y Caretas* el humor apuntaba tanto a los *otros* como a los *propios*, poniendo de relieve «aspectos de *nuestro* ridículo»[14] y cuyo director era un «caricaturista bondadoso que hacía reír a sus propias víctimas, porque sus sátiras acariciaban en lugar de herir la epidermis»[15]. «La Bienvenida» presentaba a dos changarines nativos que observaban la llegada de inmigrantes al puerto. Uno de ellos comentaba cómo había cambiado su punto de vista al respecto: mientras que antes solía ir a insultarlos, ahora había comprendido que «cuanto más llegaban más pesitos embolsicábamos nosotros». Una lectura del diálogo podía destacar los beneficios mutuos de una actitud

13. Fray Mocho, «Centenarios de hojalata». *Caras y Caretas*, 5 de enero de 1901.
14. Cané, M., «Fray Mocho». *Caras y Caretas*, 29 de agosto de 1903. El subrayado es mío.
15. Lorente, S., «Con derecho a gloria póstuma». *Caras y Caretas*, 27 de agosto de 1904.

hospitalaria; otra muy diferente podía comprobar en la actitud del changador criollo los estragos morales provocados por el progreso material. En efecto, el texto parecía proponer una opinión sobre el asunto, pero admitía interpretaciones divergentes según la experiencia y la orientación ideológica de los lectores.

Aunque no era lo habitual en los textos de Fray Mocho, a veces la perspectiva era obvia y los personajes acumulaban demasiados rasgos negativos como para no suscitar rechazo. En «Del mismo pelo»,[16] por ejemplo, las ideas xenófobas estaban en boca de dos hombres superficiales y deshonestos que iban a la Ópera sólo porque estaba de moda y hacían trampa a la hora de pagar la entrada. Estos personajes devaluados expresaban su rechazo a los extranjeros con el argumento de que «si no quieren que a este país se lo lleve el diablo, eviten las mescolanzas, ché...» y se quejaban de que «ya no se respeta nada aquí! Ya ni hay antecedentes, ni nombre, ni posición que no sirva d'estropajo a los advenedizos... Todo está hecho un revoltijo... Derrepente te ponen de concurrente a una fiesta o al tiatro... y te colocan entre unos apellidos qu'están oliendo a cebolla o a liencillo...». «Entre dos copas»[17] era un diálogo que tenía lugar después de los festejos del 25 de mayo en el que un borracho criticaba a los gringos y sobreactuaba su patriotismo argumentando que era «decendient'e prócer»; también en este caso la calidad del enunciador era lo que impugnaba sus opiniones. Pero no siempre la perspectiva de Fray Mocho era tan patente. En general prevalecía la ambivalencia, en textos que buscaban la conformidad con la mirada del narrador, sin manifestar cuál era el punto de vista común que se invocaba.

Otros autores eran mucho más claros en la orientación interpretativa que proponían, al punto de ofrecer textos esquemáticos, sin agudeza ni densidad significativa. «Entre seda y manises»[18] de Grandmontagne

16. Fray Mocho, «Del mismo palo», en *Caras y Caretas*, 11 de mayo de 1901.
17. Fray Mocho, «Entre dos copas», en *Caras y Caretas*, 1 de junio de 1901.
18. Grandmontagne, F., «Entre seda y manises», en *Caras y Caretas*, 16 de septiembre de 1899.

presentaba a una pareja de criollos de la «decadente aristocracia patricia» que persistía en una vida social ya fuera de su alcance. Reclamaban privilegios por ser nativos, pero lamentaban secretamente no haberse casado con prósperos inmigrantes. El narrador imponía su mirada con comentarios explícitos sobre este matrimonio «aplanado por la inercia y en completa penuria espiritual», consumido por «el anhelo de resonancia pueril» y orgulloso «por la errónea suposición de lo mucho que su personalidad vale como reflejo muerto de lo que valieron los abuelos de sus abuelos». Aunque en general los textos de este autor no se caracterizan por su sutileza, no dejan de representar algunas tensiones y conflictos inherentes al tema.[19] El conjunto de relatos publicados en *Caras y Caretas* muestra que no siempre es positiva su visión del extranjero y que el proceso aluvial no era un mundo sin mácula, al contrario de lo que sostienen las lecturas sesgadas por la exclusiva focalización en sus cuentos de *Los inmigrantes prósperos*.[20]

Muchos relatos ficcionales ilustraban un planteo similar: por un lado, había un ámbito criollo vinculado al poder corrupto y bárbaro; por otro, una tendencia progresista y laboriosa favorable a la integración cultural. La matriz sarmientina era reducida y esquematizada en una dicotomía civilización-barbarie asociada de manera directa con lo extranjero y lo criollo respectivamente. Hacia 1880 Sarmiento había sostenido que la participación de inmigrantes en la política argentina podría sacarla de la situación en que se hallaba a causa de una población nativa atada a la fraudulenta máquina electoral; para cambiar era necesario transformar a éstos últimos en ciudadanos comprometidos a partir de una exitosa integración en la sociedad argentina.[21] Esa idea, constante en las páginas de la revista, era afín a los postulados del socialismo,

---

19. Grandmontagne, F., «El conde», en *Caras y Caretas*, 7 de marzo de 1903; «El periodista colonial», 20 de enero de 1900; «El gerente de la regadora», 14 de enero de 1899; «Cocotte estanciera», 27 de julio de 1901; «Diego Corrientes», 11 de noviembre de 1899; «Plétora mortífera», 16 de diciembre de 1899.
20. Cfr. Onega, G., *La inmigración en la Literatura Argentina*, pp. 117-120.
21. Halperín Donghi, T., «¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)», p. 214.

considerado el partido de la inmigración, cuyo impulso y desarrollo liquidaría progresivamente la vieja «política criolla». Era lo que afirmaba Juan B. Justo en 1895 en el primer número de *La Vanguardia*, órgano del partido donde militaba Payró, activo colaborador de *Caras y Caretas*.

En la revista varios autores presentaban ese enfoque. «¡Abajo los galicismos! (estilos criollos)»[22], de Severiano Lorente, presentaba a un caudillo del interior que tenía «horror nativo a todo lo que fuese hablar en gringo» y que capitaneaba al paisanaje «gracias a sus chicanas y a sus vivezas, a lo muy guapo que era y a la oportunidad con que repartía mercedes fiscales y plata de su tirador». En «Tipos y paisajes. Caudillos», de Godofredo Daireaux, la historia transcurría en un pueblo donde los hábitos corruptos y la «tiranía de aldea» espantaban al inmigrante, atajaban el progreso, y detenían en su marcha al país entero.[23] Los cuentos de Roberto Payró en la revista, recopilados luego como *Cuentos de Pago Chico*, desarrollaban también esa perspectiva. «Bello país debe ser»[24], de Fray Mocho, presentaba el diálogo entre un albañil extranjero y uno criollo. Éste rechazaba la actitud laboriosa del inmigrante y le exigía adaptarse a las prácticas deshonestas, rasgo de identidad nacional al que era obligatorio adherir:

> —¿Lavorare? ... No seás pavo, hombre... haceme el favor! ... Fijate!... En qué trabajan Roca, ni el arzobispo, ni el intendente, ni el jef'e policía? Vamos a ver!... y vos te crés que vas a ser ni más honrao ni mejor qu'estos personajes, a'nque seas más italiano que Garibaldi? [...] Miren, che, yo soy criollo d'esta tierra y sé lo que les digo... Aquella'mérica de que les hablaron a ustedes en Uropa, en que se hacía fortuna trabajando, ya no esiste sino pa los sonsos...

22. Lorente, S., «¡Abajo los galicismos! (estilos criollos)», en *Caras y Caretas*, 25 de febrero de 1899.
23. Daireaux, G., «Tipos y paisajes. Caudillos», en *Caras y Caretas*, 17 de agosto de 1901.
24. Fray Mocho, «Bello país debe ser», en *Caras y Caretas*, 28 de septiembre de 1901.

> Esta de aura es diferente y no los vamos a dejar que nos vengan a reventar [...] El que quiera trabajar que no salga de su patria que aquí no lo precisamos [...]. P'cha con los anarquistas esos! [...]. Conforme uno se descuida ya le chantan un discurso y a fuerza de palabrerío lo empiezan a'cer cinchar [...]. Pero, a mí... con la piolita! Yo soy criollo y sé morir en mi lai [...]. El vivo vive del sonso y el sonso de su trabajo y al que no le guste, que se descubra otr'América si es qu'esta no le hace gracia.

En «Una lección criolla de espíritu británico»,[25] de Carlos Correa Luna, la hostilidad hacia el extranjero era atribuida a la ignorancia: un verborrágico criollo basaba su anglofobia en la parquedad de su vecino inglés. La necedad del personaje contrastaba con el sensato discurso de su mujer, quien le recordaba su habitual convivencia pacífica con extranjeros. La situación mostraba el carácter paradójico y contradictorio de una clausura identitaria: con el objeto de agredir al vecino, el hombre adoptaba la parquedad de los británicos y atribuía a éstos los rasgos propios, describiendo «ingleses inexactos como criollos [...] embusteros, charlatanes, aficionados a la caña, intrigantes cuenteros, indiscretos, llenos de vueltas». El texto apelaba a la mirada indulgente y superadora de los lectores urbanos, más predispuestos que el limitado personaje a convivir con lo diverso.

Uno de los principales argumentos xenófobos se originaba en las posibilidades de ascenso que una sociedad relativamente dinámica ofrecía a los extranjeros. La ampliación de oportunidades de los recién venidos era un factor irritante para los sectores altos ya consolidados y más aún para quienes temían perder su posición. «De baquet' a sacatrapo»[26] de Fray Mocho presentaba el monólogo de un viejo nativo venido a menos, quien leía en el diario la crónica de una fiesta organizada

25. Correa Luna, C., «Una lección criolla de espíritu británico», en *Caras y Caretas*, 25 de julio de 1903.
26. Fray Mocho, «De baquet' a sacatrapo», en *Caras y Caretas*, 10 de agosto de 1901.

por su antiguo peón, «un cualquiera, nieto de un gringo zapatero». Para expresar el rencor por baile al que habían asistido «todos los copetudos de la ciudá» incurría en los lugares comunes del discurso conservador de 1900:

> Si me da rabia es porque soy argentino, criollo d'esta ciudá y que me revientan las confusiones y las mezcolanzas! [...]. Aura 'ndamos aquí como cajón de turco y ya la gente no se conoce [...]. Hombres como yo que son hijos de buena familia y qu'en su tiempo han sabido dragonear a lo mejorcito que pisaba la cancha, andan rajuñando en las veredas pa ver si agarran un pan y si se descuidan los revienta el coche de alguno que fue su pión.

Con menos ambigüedad que en otras ocasiones, el texto de Fray Mocho apuntaba contra quienes, por haber sido desplazados o estar en riesgo de perder lo que hasta entonces les era exclusivo, apelaban al reconocimiento de derechos especiales derivados de su tradicional arraigo en lo argentino.

## El crisol familiar

En la Argentina la familia funcionó desde el cambio de siglo como metáfora de la sociedad y la nación.[27] Este fragmento de *Caras y Caretas* es una muestra del sentido que se le atribuía como reservorio de la salud colectiva y como ámbito privado donde se formaba el crisol de razas:

> Matrimonio modelo
>
> En San Vicente, provincia de Buenos Aires, vive don Fernando Moreo, con su familia, excepcional por la cifra que presenta, formada por la esposa señora Cecilia Pereyra y trece hijos habidos durante

27. Vezzeti, H., «Viva cien años: algunas consideraciones sobre la familia y el matrimonio en la Argentina».

> 23 años de matrimonio. El señor Moreo es italiano y de 53 años de edad y su esposa es argentina, de 42, conservándose ambos en un perfecto estado de salud y con grandes esperanzas para el futuro pues son personas que no se arredran por las dificultades del camino. El Jefe de Policía de la Capital, doctor Beazley, que es un gran fomentador de la población [...] y un creyente sincero de aquella afirmación de Sarmiento de que el mal de nuestro país es el desierto, ha tomado bajo su protección al señor Moreo y lo ha encargado de la dirección de los talleres proyectados para el Depósito de Contraventores.[28]

Multitud de notas y relatos ficcionales reforzaban esa idea de que el casamiento mixto era una empresa provechosa desde el punto de vista biológico-cultural, dado que la mezcla equivalía a evolución de la raza, y económico, porque el inmigrante aportaba laboriosidad al indolente mundo criollo.

«Instantánea»[29] de Fray Mocho presentaba el diálogo entre una lavandera italiana y su pretendiente nativo. Para convencerla le planteaba que era mejor unirse a él que a un extranjero, que quizá tuviera «mujer en Uropa» y que le haría «echar los bofes trabajando». Por su parte, admitía que los intereses materiales no eran del todo ajenos a sus expectativas de unión con una inmigrante trabajadora y ahorrativa: «Pucha... si al pensar que me vi'a juntar con vos, me parece que me junto con el Banco é Londres».

«Cocotte estanciera»[30] de Grandmontagne ponderaba la mezcla porque la combinación de rasgos perfeccionaba las generaciones. El cuento, que tenía como protagonista a un propietario rural y transcurría en el campo, planteaba el tema como si se tratara del mejoramiento de la

---

28. «Matrimonio Modelo», en *Caras y Caretas*, 4 de mayo de 1901; «Hijos a granel. Otros dos casos de fecundidad», 12 de octubre de 1901.
29. Fray Mocho, «Instantánea», en *Caras y Caretas*, 28 de octubre de 1899.
30. Grandmontagne, F., «Galería de inmigrantes. 'Cocotte' estanciera», en *Caras y Caretas* 27 de julio de 1901.

raza animal, lo que no resulta insólito tomando en cuenta que la tecnología pecuaria aplicada al refinamiento vacuno en la provincia de Buenos Aires había provocado un salto sin precedentes en materia de productividad.[31] En París, a donde había viajado para la Exposición de 1889, el criollo había conocido a una prostituta francesa, «cortesana de mucho rumbo, casi alejandrina en erudición erótica, elegante, de líneas perfectas», a quien había llevado a vivir a su estancia, donde engendraba un hijo que era el excelente producto de la combinación: «delicadeza parisién» y «brío de la pampa». Aunque la conservadora sociedad porteña a la que pertenecían sus abuelos les impedía aceptarlo, el narrador se mostraba optimista: «lo repudia la vieja austeridad criolla, austeridad de otros tiempos, que aquí reina aún. Ya logrará algún día dar el asalto en medio de los rápidos tumbos de nuestra confusa evolución social».

«En familia»[32] de Fray Mocho presentaba el diálogo de una pareja que compartía las costumbres de las viejas familias criollas. La dama era más abierta que el hombre, decepcionado porque sus hijas le habían dado cinco yernos inmigrantes: «ya mi casa, ché, no es casa... más parece coche é trangüai o pasadizo de hotel». Se quejaba del trastocamiento lingüístico y el abandono de las costumbres tradicionales. El diálogo ponía en evidencia, además, criterios generacionales enfrentados, como cuando la última hija soltera opinaba que un candidato propuesto por el padre sabía demasiado catecismo para ser su novio. Para el viejo criollo el único refugio frente al cosmopolitismo disgregador de la ciudad era el campo: «si yu'biese siquiera sospechao [...] me las dejo en la estancia no más y cuando mucho, allá pa semana santa o el veinticinco é mayo, las hacía dar una vueltita por el Pergamino y después a casa!». El texto promovía una lectura distanciada del personaje por su actitud refractaria a los cambios aunque fueran positivos: «¡eso sí!... no tengo de qué quejarme, los hombres son buenos, trabajadores,

31. Sesto, C., «El modelo de innovación tecnológica: el caso del refinamiento del vacuno en la provincia de Buenos Aires (1856-1900)».
32. Fray Mocho, «En familia», en *Caras y Caretas*, 11 de noviembre de 1899.

y me tienen las muchachas en palmas de mano... pero ¿qué querés? Me revienta la mezcolanza y el titeo a la familia, y lo que es más, no poderles entender su media lengua».

Otro relato de igual título presentaba el conflicto de otro criollo que objetaba el romance de su hija con un gringo, y lo resolvía mediante un final feliz. El comienzo se centraba en el padre de la joven, reacio a que su yerno le hablara «en esa jerigonza que ni el mesmo diablo entiende» y temeroso del rechazo de sus descendientes:

«—¿Aprensiones? Fijate lo que le pasó a mi compadre Martín: dejó que su hija encastara con un franchute abogao y aura los cachorros, pichones de puebleros, le disparan como mandinga a la cruz, ¿sabés por qué?... ¡Porqu'el agüelo usa poncho y bota é potro!». Posteriormente consentía en aceptar la unión, a causa del amor por su hija y del que ella manifestaba por el extranjero.[33] En «Damín», de García Hamilton, una descendiente de italianos era robada por un paisano y también en este caso el amor lo solucionaba todo en un final que traía aparejado el progreso económico: la pareja se mudaba al campo del suegro y con el tiempo el yerno criollo se transformaba en capataz.[34]

En todos los casos, el eje era la voluntad de integración criollo-inmigratoria y los obstáculos que se presentaban, localizados casi siempre en el conservadurismo de los viejos argentinos. El matrimonio, alianza biológica, cultural y económica, hacía posible la conciliación porque absorbía los opuestos. El tema, central en ese período, fue tratado también en *La gringa*, de Florencio Sánchez, estrenada por la compañía de Angelina Pagano en 1904. Ese mismo año *Caras y Caretas* publicó un fragmento de la obra que celebraba el mito del crisol de razas.[35] La boda de «Próspero» y «Victoria» suscitaba la siguiente reflexión final de un personaje: «Mire que linda pareja, hija de gringos puros... hijo de criollos puros... De ahí va a salir la raza fuerte del porvenir». La perspectiva tendía a centrarse en el carácter generacional y cultural de los

33. Iriarte, F., «En familia», en *Caras y Caretas*, 18 de octubre de 1902.
34. García Hamilton, G., «Damín», en *Caras y Caretas*, 20 de julio de 1901.
35. «3º acto de *La gringa*», en *Caras y Caretas*, 12 de noviembre de 1904.

problemas, que se resolvían gracias al amor con la constitución de una nueva familia, instancia de fusión y superación de las resistencias. No se trataba, entonces, de conflictos derivados de intereses económicos o sociales sino de diferencias superables con el correr del tiempo y con la evolución natural de la historia.

## La identidad de Fray Mocho

Es habitual referirse al perfil especialmente «argentino» de los textos de Fray Mocho, pero conviene indagar los pormenores de una definición que aparenta ser poco problemática. En un tomo de historia de la literatura argentina, Ricardo Rojas anotaba el carácter aluvial de su lenguaje, cuyo «vocabulario arrastra, a fuerza de ser realista, palabras indias, gauchas y cosmopolitas, de tal modo que su obra es un documento filológico análogo al *Martín Fierro* y a ciertas obras del teatro nacional, en cuya formación estética debemos incluirlo».[36] Según Martiniano Leguizamón ese lenguaje mezclado provocaba en los lectores mucha atracción, aunque «no satisficiera a ciertos paladares exquisitos, enfrascados de elegancia, que no veían la finísima intención del escritor popular, pero que olvidados del estiramiento convencional, caen a la huella para solazarse con los graciosos idiotismos del lenguaje callejero que Fray Mocho explotó con tanto éxito en sus intensos cuadritos de costumbres bonaerenses».[37]

Miguel Cané pensaba que el entrerriano estaba destinado a escribir «la primera comedia *criolla* de nuestro futuro teatro» y le recomendaba la creación de diálogos entre personajes de vieja raigambre argentina: «deje al pobre gaucho tan esquilmado, al compadrito que sólo debe ser un personaje episódico, y plante su escena, como sólo usted sabe hacerlo, en una casa modesta, de barrio lejano. Traiga usted allí a la mamá

36. Rojas, R., *Historia de la literatura argentina. Los modernos*. T II, p. 461.
37. Leguizamón, M., «Álvarez íntimo», en *Caras y Caretas*, 29 de agosto de 1903.

y a las niñas, al papá, nacido allá por 1840, al pariente, a las vecinas y haga usted hablar a toda esa gente».[38] Según ese criterio, para entrar en las letras argentinas era necesario adecentarse restringiendo los asuntos y el lenguaje a un «criollismo legítimo» propio de un ámbito familiar de clase media nativa. En un texto publicado en *Caras y Caretas*, y que después precedió una de las ediciones de cuentos de Fray Mocho, Cané anunciaba:

> Cuando se reúnan en volumen todos estos bocetos de vida argentina, entonces diré yo lo que ellos representan y representaron en nuestra literatura. Ése es el «criollismo» legítimo, porque es el que existe, es el que vive y no el del gaucho desvanecido o el del cocoliche híbrido y cambiante.[39]

Más tarde, fue Manuel Gálvez quien se ocupó de prologar y seleccionar una antología donde colocaba a Álvarez entre los autores de la literatura «auténticamente argentina» por su esencia nacional, «argentinista» por sus temas no «europeizantes» y su directa vinculación con «el pueblo».[40] Esa labor de selección e interpretación fue parte de una operación nacionalista de armado de una tradición literaria, para lo cual expurgó el lenguaje de Álvarez de los componentes mixtos y suprimió su profundo enraizamiento en el presente, transformándolo en una suerte de museo lingüístico de un pasado pre-inmigratorio e incontaminado. Contra toda evidencia, Gálvez sostuvo:

> El lenguaje de los cuentos de Fray Mocho es el español, tal como se hablaba en Buenos Aires cuando todavía los inmigrantes no lo habían invadido todo. Es el lenguaje del campo y el que se hablaba hasta ayer en las provincias. Aquí en Buenos Aires quedaban restos de ese español sabroso, con algo del dialecto andaluz. Se conservaba

38. Cané, M., «Fray Mocho», en *Caras y Caretas*, 29 de agosto de 1903.
39. «Una carta de Miguel Cané», en *Caras y Caretas*, 27 de agosto de 1904.
40. Gálvez, M., «Prólogo» a: Álvarez, José S., *Antología*.

> en las viejas familias, que lo habían heredado de sus mayores. Y lo conservaban los compadres, que también lo habían heredado y que lo habían enriquecido con las voces del habla campera que habían llegado hasta ellos. Hoy ese lenguaje vernáculo, tan interesante, expresivo, colorido y gracioso, no existe más.

Por el contrario, las escenas de Fray Mocho en *Caras y Caretas* incluían todo el repertorio del habla, comprendiendo también el cocoliche, como es evidente en numerosos ejemplos entre los que se cuenta este diálogo entre una criolla y un italiano:

> —Ma... dícame un poco?... Io me ho metido con la mochacha?... Non e propriamente lei aquí si venga in garpone e me fa di cuele murisquteite con il vestito... cosí e cosí... sorridendo e guardándome con cueli oquione safao e fechéndome ina cusquillería di la gran siete, proprio come si ío foie di leño...? Mira! Ho pasato con cuela donna la piú dificoltosa de tute le hore di la mía vita... Bisoña habere ina forza dil diavolo per esere sicuro con cuela birbanta di mochacha qui fa bruchare il sangüe in cuel garpone maledeto! E non é cuesto tuto l'affare, ¿sapete?... Dopo ha incominchato ina conversacione con cuela maniera cosí simpática e cosí calda qui ha de parlare... é ma'fatto venire in cane di filo tremendo![41]

Lejos de lo expresado por Gálvez, el lenguaje de los cuentos de Fray Mocho era parte de un presente cosmopolita y lo mismo sucedía con la revista en la que estos relatos se publicaban. Era uno de los rasgos más atrayentes y también uno de los más irritantes de *Caras y Caretas*.

41. Fray Mocho, «Tirando al aire», en *Caras y Caretas*, 22 de junio de 1901.

## La cuestión del idioma

La proporción de extranjeros en la población dejaba sus huellas en la vida cotidiana de los habitantes de Buenos Aires y en sus formas de intercambio. Personas de diverso origen se comunicaban en el espacio urbano gracias a un uso flexible del español criollo, en permanente mutación por el impacto de distintos idiomas, jergas y registros. Ese lenguaje abigarrado fue combatido por observadores de la elite, que alertaban sobre los efectos perniciosos de las «incrustaciones enfermizas de un 'Volapük' cosmopolita, dejado por el limo de todos los idiomas posibles que traen a estas playas los inmigrantes de todas partes del mundo».[42] La transgresión e imprevisibilidad, efectos de la invención incesante del habla, eran para los miembros de la alta cultura sinónimo de barbarie. En 1902 Miguel Cané escribió una carta a Ernesto Quesada en la que vislumbraba con pesimismo un futuro cercano en el que los vendedores de diarios llegarían a ser lectores y escritores de una cultura degradada por las mezclas. Al caminar por la ciudad –decía–, solía detenerse en las esquinas a oír hablar al grupo que, con diarios bajo el brazo, se entregaba «al más desaforado de los torneos lingüísticos». No era posible –continuaba Cané– oír obscenidades más salvajes o de una depravación moral mayor. Y eso no era todo: «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».[43] El destinatario de la carta había señalado los efectos del proceso inmigratorio sobre el lenguaje y la cultura del circuito popular comercial.[44] Sus opiniones se inscribían en una polémica que ha sido ampliamente estudiada, por lo que señalo a con-

42. Quesada, E., *El problema del idioma nacional*, p.17.
43. Cané, M., «Carta al doctor Ernesto Quesada», p. 232.
44. Quesada, E., *El problema del idioma nacional* (1900) y «El 'criollismo' en la literatura argentina» (1902).

tinuación únicamente algunos ejes necesarios para comprender aspectos del problema en *Caras y Caretas*.

Las intervenciones de estos intelectuales no eran ajenas al desempeño de ambos como legisladores y jueces en instituciones del Estado. Miguel Cané había redactado en 1899 el proyecto de Ley de Residencia, sancionada en 1902, que permitía la expulsión de extranjeros por razones políticas. Ernesto Quesada, como fiscal, había redactado un anteproyecto de ley para crear un Archivo Criminal de Reincidencia. En ese marco, buscaban también reglamentar y hacer cumplir códigos ordenadores que eliminaran los usos transgresivos en el campo de la cultura. Sabían, como Antonio Gramsci, que imponer una gramática normativa presupone una dirección cultural, es decir, constituye un acto de política cultural para la nación.[45] Como miembros conspicuos de la ciudad letrada sostenían la vigencia de un poder reservado a la estricta minoría a la que pertenecían y desde ese lugar observaban los rumbos del lenguaje, al que asignaban una relevante función social. Se trataba, en suma, de intervenciones político-culturales por parte de miembros de una elite de fuerte voluntad rectora.

En la carta de Cané, la imagen del vendedor de diarios transformado en escritor condensaba un conjunto de representaciones. Ante lo inevitable de los cambios, el llamado de alerta buscaba evitar la confusión entre lengua culta y lengua popular, oralidad y escritura, cuyas diferencias debían ser, por el contrario, celosamente custodiadas. Si bien era posible tolerar la existencia de diversas formas del lenguaje (ya que si un país tenía distintas clases sociales podía admitir también «varios diccionarios a la vez» que distinguieran unas de otras) era indispensable trazar con claridad los límites que circunscribían sus respectivos espacios y señalar el lugar jerárquico de cada una. Al respecto, Quesada defendía la persistencia de la diglosia característica de la sociedad colonial latinoamericana:

---

45. Gramsci, A., *Cuadernos de la cárcel: Literatura y vida nacional*, pp. 223-4.

> en todo el país es constante la co-existencia del idioma vulgar o del pueblo, con la lengua culta o de las clases ilustradas: el *sermo nobilis* con el *sermo rusticus*. Y es obvio, que cuando se trata del idioma como alma nacional, hay que entender la lengua culta, en la cual aquella se manifiesta y perpetúa, y no el habla plebeya de las gentes iletradas.

Se necesitaba un lenguaje modelado con rigor purista por obras de la alta literatura, «para la difusión de las luces, la ejecución de las leyes, la administración del Estado y la unidad nacional», distinto al que se usaba diariamente en los arrabales, las pulperías de campaña, los circos criollos y los mercados. La literatura, como manifestación elevada del lenguaje, debía consagrar el uso culto del idioma, que desde allí emanaría a las restantes esferas de la actividad social. Como notaba Quesada, «no se trata[ba] de una mera tendencia literaria, sino de un problema sociológico: de mantener la unidad suprema de la raza en países inundados por inmigración».

El argumento tenía además otras implicancias: el derecho al uso de la lengua culta o literaria era indicio seguro de pertenencia a un lugar social. El prestigio de las humanidades y las letras en la clase alta permitía justificar autoridad y privilegios, cerrando el cerco defensivo en una sociedad hasta entonces fuertemente estamental, donde la «gente decente» se había distinguido con nitidez de la «gente del pueblo». El presente, en cambio, era más incierto: personas de educación precaria y de familias poco antes humildes, comenzaban a adquirir poder social y capacidad económica gracias a la ambición individual y a la mayor movilidad. Destinados a ese nuevo sector y lejos de academias y escuelas, la cultura emergente propiciaba la confusión. El éxito del periodismo, el teatro y los folletos amenazaba con convertir la mezcla lingüística en el futuro idioma de los argentinos. Las expresiones espurias ya no se limitaban a la oralidad ni a los ámbitos marginales sino que ganaban un espacio cada vez mayor en la multitud de impresos nuevos y baratos, al contrario de lo que ocurría con los libros de la alta cultura,

que sólo interesaban a una pequeña minoría de lectores. Aquellos, por el contrario, se multiplicaban en un circuito comercial que crecía a ritmo acelerado.

Como había notado Quesada, un ejemplo paradigmático de lo que sucedía era la revista *Caras y Caretas*, en cuyas páginas la oralidad gauchi-orillera-cocoliche se convertía en letra impresa:

> Esta jerga cocoliche brilla igualmente en prosa. Abro cualquier número del popular semanario *Caras y Caretas*, y encuentro escenas como ésta: se trata de un tano agauchado, que reside en un partido lejano, se dice crigoyo vieco, y a quien un paisano criollo le festeja su hija […]. He aquí el texto: «Don Giacumin vio algunas veces este jueguito y llamó a la asamblea; reunida la familia en consejo, los dos votos principales y válidos decidieron que Rosa no sólo debía acetar aquel moso tan mentao, sino también hacerle cocos para introducirlo a una rápida matrimoniaciun. ¡Pero Tata!... ¡Si es más tacaño que!... ¡Lasciate di cuela macana! Cuento di tacanio le ina sunsería... Dopo que so hay amo andato inta el requistro chivol, va volare tutti'l danaro... Tenés razón, che...! Nos hace falta un poco'e moneda pa salir d'apuros...» Como se ve, aquí se mezcla el cocoliche y el orillero, como estilo típico de clases sociales determinadas, pero sin que se conviertan dichos dialectos en el habla misma en que se escribe. Pero lo más usado es el dialecto orillero, en cuyo manejo descuella el chispeante escritor que se oculta tras el seudónimo de Fray Mocho. Las gentes del pueblo devoran sus escritos, llenos de gracia e intención.

Quesada advertía que el cocoliche y el orillero eran *usados* como imitación de distintas hablas. El semanario desplegaba el «don fonográfico de recoger los diálogos ajenos, fijando el rasgo característico»[46] a la manera de un ventrílocuo. A veces, se trataba de un mero despliegue

46. Rojas, R. *Historia de la literatura argentina. Los modernos*, p. 461.

imitativo; otras, de un espejo caricaturesco que acentuaba paródicamente los rasgos de comicidad para deleitar al público, seducido por esas instantáneas audibles de un escenario urbano en el que era a la vez protagonista y espectador:

> En el semanario festivo más popular, *Caras y Caretas*, el género gauchesco es cultivado con éxito por varios escritores, principalmente por «Fray Mocho» transparente seudónimo de un escritor de talento, que todo lo escudriña a través del temperamento inquisitivo del periodista nato; [...] en el periodismo destinado a las masas, es más fácil predicar o criticar empleando aquel lenguaje que no el correctamente literario; [...] hoy, las clases populares están en plena racha de símil-gauchismo y estos neocriollos [...] gustan remedar ese dialecto y que los tomen por gauchos, de modo que su vanidad se siente halagada al ver que se escribe para ellos en aquella jerga ...

Quesada no podía considerar a estos textos como «literarios» porque no proveían de un uso correcto de la lengua. La idea de «imitación» realizada por escritores populares «de talento» como Fray Mocho, establecía cierta diferencia de grado entre los imitadores, interesados en sacar rédito, y el público, indefectiblemente vulgar, plebeyo e iletrado. Pero, a pesar de esa distinción, Quesada parecía acordar en general con la idea de Cané de que «en esa escala de la vida animal»[47] lectores y autores estaban a un mismo nivel y gozaban con la mezcolanza y el disfraz.

*Caras y Caretas* era parte de una cultura emergente que comenzaba a incorporar tonos y formas de pronunciación del habla cotidiana. La oralidad de los criollos e inmigrantes transformada en escritura constituía, desde el punto de vista de las definiciones cultas, una saturación de lenguaje extraliterario. La alta cultura rechazó las formas asociadas

47. Cané, M. «Carta al doctor Ernesto Quesada». Op. cit. p. 232.

al nuevo mercado cultural, que no sólo funcionaban al margen de la corrección literaria y lingüística sino que a veces mostraban autonomía valorativa al justificar explícitamente sus propias normas o cuestionar a las instituciones de la alta cultura.

En 1893, al fundarse el Ateneo integrado entre otros por Quesada y Cané, el futuro director de *Caras y Caretas* consideró a la nueva institución un «Areópago»[48] elitista. Un año después, ante la apertura de su salón de pinturas, protestaba burlón: «no me han dejado entrar ni a mí ni a ninguno de los que comemos en la Cantina dil 20 de Settembro [...]. La apertura, nos han dicho invariablemente, no es para el público grueso, y como nosotros formamos parte de éste, hemos comprendido la indirecta».[49] Álvarez apuntaba al proceder restrictivo, clasista y xenófobo, y optaba por identificarse con los pintores excluidos «por las sentencias fulminantes» del Ateneo. El texto era abiertamente contestatario y polémico, en consonancia con el carácter belicoso de su autor en aquella época, quien –según Payró– era proclive a los desafíos cáusticos a figuras de renombre, lo que le había creado «muchos enemigos de todas calañas, pero especialmente entre los que más sonaban y figuraban, los infaltables, los imprescindibles, los que aún quieren hacernos creer que son únicos. Estocadas y mandobles repartió –¡Dios lo sabe!– hasta no poder más».[50] Las críticas acerbas de esa época contrastan con la posterior actitud conciliadora en *Caras y Caretas*, donde prevalecía el tono elogioso propio de la sociabilidad cultural,[51] sin desafíos explícitos a los jueces y legisladores culturales. La diferencia con ellos surgía, en cambio, en el uso concreto de la lengua en las páginas de la revista o en opiniones de personajes ficticios en los cuentos y diálogos.

Años antes, Ernesto Quesada y José S. Álvarez habían opinado de manera contrastante sobre un texto escrito enteramente en cocoliche:

48. Citado en: Ara, G. *Fray Mocho*, pp. 104-105.
49. Álvarez, J., «Instantáneas metropolitanas», en *Salero criollo*, p. 40.
50. Payró, R., «Fray Mocho», en *Evocaciones de un porteño viejo*, p. 41.
51. Cfr. por ejemplo «El Ateneo y el Círculo de Armas», en *Caras y Caretas*, 6 de mayo de 1899.

*Los amores de Giacumina o La fonda del Pacarito* de Ramón Romero, un escritor periodista que participó en *Fray Gerundio* junto al futuro director del semanario. Quesada había rechazado de manera contundente la lengua de la popularísima obra, que incluía la «torpe guasada criollo-andaluza» como una elección deliberada y por lo tanto riesgosa para la literatura y el 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?».[52] Álvarez, por el contrario, había elogiado la afinidad popular que unía al escritor de *Giacumina* con su público, al margen de los jueces culturales: «En este libro no habrá giros preciosos, frases llenas de armonía, trozos literarios, pero huele a pueblo, a verdad, a vida y por eso el pueblo lo acogió con aplausos, a pesar de los juicios olímpicos de críticos y literatos, atorados de pretensiones y de pensamientos robados».[53] La discrepancia confrontaba dos formas de producción cultural y dos vías distintas de consagración: por un lado, la otorgada por los lectores; por otro, la concedida por los intelectuales legitimados en la alta cultura. Quesada y Álvarez coincidían en señalar la existencia de una identidad y un gusto compartido entre los escritores del circuito popular-comercial y el público amplio. Mientras que para la elite letrada eso resultaba un disvalor, para la cultura emergente de la que *Caras y Caretas* formaba parte, era un elemento exhibido como justificación del éxito.

## El lenguaje del periodismo

Como se ve, la polémica sobre el lenguaje no se limitó al ámbito de la alta cultura. *Caras y Caretas* registró sus términos y expresó puntos de vista en cuentos y diálogos que se inscribían lateralmente en el

52. Quesada, E., «El 'criollismo' en la literatura argentina», p. 152.
53. José S. Álvarez, «Ramón Romero», en *Salero criollo*, pp. 60-61.

debate contemporáneo. En ellos, personajes de ficción mostraban la inclinación por posiciones antiintelectualistas, consideradas como democráticas y populares, en contra del purismo lingüístico, la pedantería y las pretensiones jerárquicas. Como era lógico en una revista sin programa, estas réplicas a la alta cultura en los cuentos y diálogos no eran homogéneas e incluían desde la sátira revanchista hasta posiciones más moderadas.

Los escritores-periodistas, al margen de los altos círculos letrados, no se subordinaron a las regulaciones de éstos en materia lingüística. Pusieron su escritura a disposición de un público nuevo a cuya exclusiva sanción prestaron oídos. En ese contexto, el desafío a los criterios emanados de la elite era, más que una postura programática, un efecto de la autonomía del mercado. La polémica sobre el lenguaje tuvo continuidad a lo largo de varias décadas. En los años treinta la reeditó, casi en los mismos términos, Roberto Arlt, quien se autoincluyó en la genealogía de escritores-periodistas iniciada con *Caras y Caretas*.[54] Desde las páginas del diario *El Mundo*, continuó el ataque a los puristas y «engrupidos», con criterios idénticos a los expuestos en el semanario a comienzos del siglo: la necesidad de los escritores de adaptarse a los tiempos modernos, la libertad de incorporar términos de todo origen, la flexibilidad comunicativa y la autoridad del público. En un artículo del 17 de enero de 1930 planteaba que «los pueblos bestias se perpetúan en su idioma, como que, no teniendo ideas nuevas que expresar, no necesitan palabras nuevas o giros extraños», mientras que «los pueblos que, como el nuestro, están en una continua evolución, sacan palabras de todos los ángulos, palabras que indignan a los profesores, como lo indigna a un profesor de boxeo europeo el hecho inconcebible de que un muchacho que boxea mal le rompa el alma a un alumno suyo que técnicamente, es un perfecto pugilista». Un pueblo –continuaba– «impone su arte, su industria, su comercio y su idioma por prepotencia. Nada más. Usted ve lo que pasa con Estados Unidos. Nos

54. Arlt, R., «El idioma de los argentinos», en *El Mundo,* 17 de enero de 1930.

mandan sus artículos con leyendas en inglés, y muchos términos ingleses nos son familiares. En el Brasil, muchos términos argentinos (lunfardos) son populares. ¿Por qué? Por prepotencia. Por superioridad». Era un error «pretender enchalecar en una gramática canónica, las ideas siempre cambiantes y nuevas de los pueblos», decía, recordando así los términos y los protagonistas históricos de la disputa:

> Last Reason, Félix Lima, Fray Mocho y otros, han influido mucho más sobre nuestro idioma, que todos los macaneos filológicos y gramaticales de un señor Cejador y Frauca, Benot y toda la pandilla polvorienta y malhumorada de ratones de biblioteca, que lo único que hacen es revolver archivos y escribir memorias, que ni ustedes mismos, gramáticos insignes, se molestan en leer, porque tan aburridas son.

Esa controversia ya era evidente desde el comienzo de *Caras y Caretas*, aunque no con posiciones explícitas firmadas por plumas cáusticas y belicosas sino a través de la práctica misma o por medio de opiniones expresadas por personajes ficcionales. Eludir la responsabilidad enunciativa y atenuar el tono de enfrentamiento era un rasgo propio de su lógica conciliadora.

## Ficciones polémicas

«Modificaciones al idioma» fue una excepción por dos razones: porque una firma al pie se hacía cargo de las ideas y porque proponía limitar la mezcla lingüística indiscriminada. Su autor criticaba el lunfardismo, el criollismo y el uso jerarquizante de términos importados: «actualmente hablamos cualquier cosa menos castellano y nos entendemos casi por milagro», a causa de la tendencia a «extranjerizar el idioma» insertando a cada paso «esas cositas extranjeras que tan bien visten». El articulista defendía un ideal de comprensibilidad que preservara

la función comunicativa del lenguaje, en riesgo por usos sectoriales o pretenciosos, «porque convengamos en que no hace falta hablar ni escribir de modo tan poco inteligible». Comparada con el caos de Babel –decía– «la tal confusión y la tal torre se quedan tamañitas comparadas con las que hemos armado y edificado nosotros en nuestro idioma, que, como dije en un principio, ya ni es castellano, ni es nacional ni es nada» .[55]

Con el seudónimo «Jack The Ripper» Florencio Sánchez firmó el monólogo ficcional de un argentino que cultivaba un lenguaje artificioso, con términos extranjeros, expresiones arcaizantes y abstrusos neologismos. El texto mostraba la intencionalidad social de esas preferencias lingüísticas, ya que el personaje se proponía adoptar una «fisonomía aristocrática, como se ven pocas en estas modernas y pobres repúblicas, en las que todos los hombres comienzan y acaban por ser ciudadanos. Es decir, vulgaridades». Le fastidiaba hablar «una maldita lengua» cuyo defecto era que la entendían hasta los carreros y que «sólo se puede tolerar, entre gente decente, cuando va mezclada con el francés. ¡Oh, el francés!». Escribía a su novia una invitación que decía: «Iré a buscarte, *mi pequeña*, en un *landau*, para llevarte a la *soirée, si te place*. Yo amo verte con la *toilette créme de velours*. *Se prepara un buffet comm'il faut*» y a una joven «—Señorita, le dije: haced el favor de cerrar vuestros zafirinos ojos, porque estáis opacando las fuscuraciones del rubicundo Febo» .[56] En una revista que constantemente usaba expresiones de otros idiomas cuando las creía eficaces, se criticaba el afrancesamiento porque era elitista, desde una posición tácitamente definida como popular y democrática.

«El culteranismo de Alsina» presentaba al ilustrado unitario en tiempos de Rosas. La ficción parodiaba su habla meticulosa y anacrónica, reverso del lenguaje preferido por *Caras y Caretas*: pícaro, ingenioso y

---

55. Poleró Escamilla, A., «Modificaciones al idioma», en *Caras y Caretas*, 12 de mayo de 1900.
56. Jack The Ripper, «El mundo elegante», en *Caras y Caretas*, 2 de noviembre de 1901.

a veces vulgar, con mezcla de locuciones gauchas o extranjeras y un ideal de comprensibilidad asociado a la practicidad y eficacia. Para subrayar el contraste, retrataba satíricamente la figura del pasado:

> Siempre cultérrimo, fino, exquisito, frente a las tropelías más feroces, entre ligaduras y cepos. «Es cuasi molesta la vida nuestra» solía decir a los compañeros de martirio. Jamás usaba un término de gusto dudoso, ni había picardía alguna en el fondo de sus conversaciones, siempre graves y serias, sin el menor asomo de chocarrería ni picante ingenio. Un lenguaje terso, «límpido» como él diría. Nunca se le escapaba una locución local, una frase gaucha, ni usaba la acentuación criolla que gastamos nosotros.[57]

El texto se burlaba de la imposibilidad de Alsina para comunicarse con eficacia en situaciones prácticas con miembros de su familia. Los «rodeos y circunloquios que daba para expresar las cosas más sencillas» y el «arcaísmo que deseaba cultivar» hacían que el personaje quedara fijado en un mundo del pasado incompatible con la modernidad. Su lengua oral era afectada, casi teatral e incompatible con la vida real: «Al salir de las cárceles, en lugar de una enérgica protesta, pedía un cepillo para 'asearme'. 'Limpiarme' le parecía torpe». Otro fragmento agregaba: «Alguien propuso un día a don Valentín cierto plan revolucionario. '¿Quiere usted meterse en la aventura?' Y el insigne unitario, pareciéndole que el vocablo 'meterse' era poco fino, repuso: 'yo no me inmiscuyo en eso, porque barrunto una malandanza». La esposa le pedía: «'Decí las cosas claritas, por Dios, Valentín'. A lo que él respondía: 'No maceres, consorte mía, de tan insólito modo el verbo del espíritu, vulgo lengua'».

En los años treinta, continuando la crítica satírica a esos usos del lenguaje, Arlt defenderá idénticas razones con ejemplos similares:

---

57. Pardo, P. A., «El culteranismo de Alsina», en *Caras y Caretas*, 19 de julio de 1902.

> Tenemos un escritor aquí –no recuerdo el nombre– que escribe en purísimo castellano, y para decir que un señor se comió un sandwich, operación sencilla, agradable y nutritiva, tuvo que emplear todas estas palabras: «y llevó a su boca un emparedado de jamón». No me haga reír, ¿quiere?... Cuando un mandarín que le va a dar una puñalada en el pecho a un consocio, le dice: «te voy a dar un puntazo en la persiana», es mucho más elocuente que si dijera: «voy a ubicar mi daga en su esternón». Cuando un maleante exclama, al ver entrar una pandilla de pesquisas: «¡los relojié de abanico!», es mucho más gráfico que si dijera: «al socaire examiné a los corchetes».[58]

En «La cuestión del criollismo»,[59] de 1902, Correa Luna presentaba en *Caras y Caretas* un diálogo ficcional que transcurría en un juzgado: éste y otros detalles indicaban que se trataba de una respuesta polémica a «El 'criollismo' en la literatura argentina», escrito por el funcionario judicial Ernesto Quesada, cuya reciente publicación se anotaba en la sección «Menudencias».[60] En el texto de Correa Luna, un empleado criollo conversaba con un italiano, a quien acusaba de ignorante por hablar cocoliche. Era una demostración por el absurdo, ya que el censurador usaba sin saberlo una lengua al margen de las normas: «Vos no t'instruís, che, no sabés un pito, y ahí tenés lo que sucede... Andás corrompiendo el idioma y ya estamos cerquita' e que nadie se va'entender en Buenos Aires!». La escena citaba los argumentos xenófobos y elitistas de Quesada, así como sus diatribas sobre el uso del lenguaje en el teatro y en el periodismo popular. Absurdamente, el empleado criollo reproducía las ideas puristas con su lenguaje incorrecto:

---

58. Arlt, R., «El idioma de los argentinos», en *El Mundo,* 17 de enero de 1930.
59. Correa Luna, C., «La cuestión del criollismo», en *Caras y Caretas*, 1 de noviembre de 1902.
60. «Hemos recibido: 'El criollismo en la literatura argentina' por el Doctor Ernesto Quesada. Interesante estudio que motivó la carta del doctor Cané, la cual, seguramente, han de conocer nuestros lectores», en *Caras y Caretas*, 1 de noviembre de 1902.

> Sé qui me hablás en cocoliche, sé qui un dotor de campaniyas, un superior mío pa mejor en la magistratura, ha escrito un libro pa probar qu' ese minestrón d' idioma que vos y los demás gringos acostumbran v' a concluir con l' historia y la tradición de nuestra lengua [...] Si yo no sé por qué el gobierno no ha ditao una ley prohibiendo l'imigración de gente que no sabe gramática! Pucha! Y áura que li ha dao a los tiatreros y a los macaniadores de los diarios por pintarlos a ustedes [...]. Dónde se ha visto? A mí que me cuenten de Avellaneda o de los discursos de don Bartolo, pero sacarme a un tano a bailar pá qui hable en cocoliche como cualisquier empedrador!... No, caramba! [...]. Mirá, Pipeto, sabés? El secretario 'el jujao, un mocito profesor en una escuela de noche, dise[61] que la gramática y la sintási y las orejiadas al diccionario hacen más falta en la República Argentina que todas las fábricas y colonias y pistolas... Y tiene razón! Un pueblo pá ser gente necesita hablar bien, porque al fin, lo primero es lo primero.

La referencia a la «ley prohibiendo l'imigración de gente que no sabe gramática» era, indudablemente, una alusión a Miguel Cané, legislador cultural en materia de lenguaje y redactor de la Ley de expulsión de extranjeros que el Congreso había sancionado ese mismo año. El texto de Correa Luna era, entonces, además de una ficción polémica sobre el problema de la lengua, una alusión de inmediata actualidad política. Según el empleado criollo, que creía erróneamente hablar el español peninsular, tampoco se trataba de «andar hablando como Martín Fierro [...]. Ya no hay gauchos, ché, ni debe haber tampoco cocoliches [...]. Hablemos español como yo, y como el dotor, mi superior». Sus argumentos resultaban autoimpugnados por la discordancia entre el contenido y la forma de su discurso. En la última parte, se presentaba un tercer personaje, defensor de la posición que aparecía como la más

61. Para indicar que el personaje no hablaba según las normas se transcribían las incorrecciones orales como errores ortográficos.

atinada, en favor de un lenguaje comprensible y práctico, libre de afectación y proclive a una identidad nacional mixta e integradora:

> Nosotros no hablamos en gaucho, pero hablamos lo qui hablamos. No hemos cáido'e la lucha, ché!... Los gauchos son nuestros padres muy honraos, y el día que yo le oyera decir a un hijo mío que le gustaba el zapaLLo, o saliera a cabrestiarle a la pronunCiaCión, me lo acostaba de un bife y lo sacaba'e la escuela, comprendés?... Cada cual en su lái, hermano. Este tano habla en cocoliche porque no ha nacido en la casa'é gobierno, y yo hablo en crioyo porque soy crioyo, y los españoles en castiya porque pá eso los largaron en su tierra... Pero que me vengás vos, que ti has criao entre los ranchos comiendo choclos asaos y manejando el fiyingo, á hablarme' e la madre patria en tono'e lamentación... no siás sonso! Envainá el *purismo*, ché, como dicen en tu jujao, y dejám'é pistolerías... La patria grande, ché, la vamos hacer nosotros y los gringos trabajando, dandolé al talón y a la musculatura y al pensamiento, pero nunca a la gramática, que embromar!... Y sino que manden á los muchachos y á los bachichas pá qu'estudien en España y á nosotros que nos degüellen por bosales... Lindo país, hermano, cuando se queden puros dotores hablando como en el tiatro é la calle de Artes... Pucha! Ni cocoliche ni criollo!

En conjunto, las ficciones polémicas sobre el lenguaje mostraban criterios independientes de los sostenidos por los intelectuales de la alta cultura, así como la existencia velada o manifiesta de una marcada controversia con aquellos.

## Las formas de la mezcla

Lejos de lo que proponían los jueces y legisladores culturales, *Caras y Caretas* practicaba un uso más desrregulado de la letra en el que

convivían desprejuiciada y graciosamente lenguaje literario y antiliterario, registro oral y erudito, elevado y rústico. Mientras que la alta cultura privilegiaba la letra escrita, cuya rúbrica permanente debía imponerse sobre la cambiante oralidad, la revista incorporaba desprolijamente todas las incrustaciones del habla cosmopolita. En textos ficcionales de Fray Mocho, Correa Luna y otros autores se intentaba transcribir los rasgos fónicos del habla criollo-extranjera para que los lectores asistieran, como en la calle o en el teatro, al diálogo vivo de sus contemporáneos.

Como sucedía en general con todas las publicaciones de la naciente industria cultural, la reverencia por la letra estaba ausente y los errores proliferaban. La corrección era menos importante que la rapidez y la actualidad. De ese modo, muy lejos de la función modeladora atribuida en otros círculos a las letras de molde, la escritura reproducía de manera deliberada, o multiplicaba involuntariamente, las condiciones de descuido y cambiante fluidez propias de la oralidad. La lengua era un sistema flexible, no un tesoro que debiera custodiarse.

De todos modos, al margen de algún diálogo gauchi-orillero-cocoliche hoy casi ilegible, la revista defendía un ideal de comprensibilidad que facilitara el acceso a la comunicación entre escritores y lectores, cuyo dominio de la lengua oral o escrita era, en muchos casos, reciente. Buscaba eliminar las restricciones y facilitar el acceso a la lectura, criterio apropiado para una empresa periodística dirigida a todos, tuvieran o no un manejo estricto de la gramática.

Era frecuente *la inserción* de términos o fragmentos en idioma extranjero, a modo de cita entre comillas o con tipografía diferente para connotar, según el caso, modernidad, mundanidad, autenticidad o saber. Son numerosos los ejemplos en propagandas y notas sobre modas:

> Por qué morir de la 'coup de chaleur' durante el verano venidero [...]?
>
> THE NEW YORK se mudó [...]

Chocolat Menier
Vente par jour 5000 kilos

Pabst Malt Extract. The «Best» tonic

*You must ride a Featherstone the coming season*.
Esta estación la bicicleta que debe Ud. Usar es la Featherstone

Cómo usar el *foulard*

La inserción de términos en lengua extranjera también sufría la presencia de errores («Jhon» por «John», «come il faut» por «comme il faut», «Her» por «Herr»), evidencia del carácter extraño que estos códigos incrustados solían tener tanto para los productores de la revista como para los lectores, como muestra el hecho de que a veces se agregaba al lado la traducción al castellano. Algunos textos manuscritos se incluían con fines autenticadores o prestigiosos: «Colaboración de Pascarella» se titulaba el dibujo y la poesía en italiano dedicada por ese artista a *Caras y Caretas*; una carta autógrafa en francés de Pierre Louys ilustraba una nota sobre ópera; la propaganda de una casa vendedora de fonógrafos adjuntaba una carta en la que el fabricante francés nombraba a su agente en Sudamérica.[62] Las expresiones francesas eran frecuentes en las notas sobre moda y las locuciones latinas solían tener fines humorísticos por sus connotaciones cultas.

Otras veces se *reproducían* o transcribían hablas de grupos específicos, con fines realistas, humorísticos o paródicos, resaltando la diferencia con comillas, letras itálicas o guiones de diálogo para el discurso directo. En rigor, se trataba de una elaboración escrita de formas de la oralidad, ya que trasladaba a la página sonidos para los cuales no

62. «Colaboración de Pascarella», en *Caras y Caretas*, 9 de septiembre de 1899; «Chrysé. La nueva ópera de Berutti», 16 de marzo de 1901; «FR. Guppy y Ca», 2 de marzo de 1901.

había un código de transcripción establecido. La imitación era común en diálogos ficcionales y en otros textos que elaboraban una versión escrita de las formas de la oralidad contemporánea. Allí «hablaban» los vascos («¿Qué estás disiendo ahí de chisme? Dises usté tanta seta que no te entiende yo *nara*. Aquí no haser falta discursos»); los andaluces («Pío la palabra, zeño preziente... Zeño preziente; zeñore consocio: dende lo verjele del Beti, la tierra de lo Cánova y de lo Catelare, hata la garganta der Pirine, donde vieron la lú los Ezpoze y Mina; dende la zerva etremeña, hata lo muro de la inmortá Zaragoza [...]»); los italianos («—Ma... ¿dícame un poco?... Cosa li parece in amuramientos tras ina lavandiera é in bombiero?... E anque... tra ina cringa come me e ono criollo comi osté»); los aborígenes («—Sí siñor... Quen sabe si cacica recibiendo: ayer mucho camino y mucho perdío»); los compadritos («—Pa qué querés que haiga luz si tu mamá vé en l'oscuro»); los judíos («—La madre de ousté casi se morió del disgusto? ... ouna noche muy oscura se le antoujó entrar»); los criollos del ámbito rural («—¡Qué arrastrao!... ¿Con que eso le decía? [...]. Por lo aquerenciao, parece que se hubiese criao guacho»); los alemanes («Ich liben ich! Her Cabezas. Pueno el smoking ¡muy pueno! Esda noche me lo estreno»); y gente de toda índole entre las múltiples identidades culturales de Buenos Aires.[63]

Otro procedimiento habitual era la utilización simultánea de elementos de distintos idiomas o registros sin marcar la separación entre unos y otros, intercalando formas de la norma culta urbana, del habla rural, términos extranjeros o inventados en medio de un texto sin señalar el cambio de código: «Habrá tipos sin suerte y sonsos y con jettatura, pero como yo no hay ninguno».[64] La puesta en texto solía contribuir a la mezcla, ya que el uso inestable de criterios tipográficos como

63. Grandmontagne, F., «Galería de inmigrantes. Chistus y gaitas», en *Caras y Caretas* 24 de junio de 1899; Fray Mocho, «Instantánea», 28 de octubre de 1899; M. B., «Indios en Buenos Aires», 24 de junio de 1899; Sargento Pita, «Paseos fotográficos por el municipio. El tango criollo», 7 de febrero de 1903; «Los cuentos de Frank Brown. ¡Pobre Banco!», 24 de junio de 1899; Fray Mocho, «Entre dos mates», 8 de julio de 1899; Propaganda «A. Cabezas», 18 de mayo de 1901.
64. Fray Mocho, «Bárbaro no... bagre», en *Caras y Caretas*, 12 de enero de 1901.

comillas o itálicas borraba las diferencias, y no siempre es fácil saber si la variación debe atribuirse a los redactores o a los impresores, es decir si se trató de una elección voluntaria o de una errata.

Otro recurso frecuente consistía en la *invención* de palabras o frases para connotar coloquialismo, distensión e irreverencia («promiscuaba», «empedratori de la via publica»). Un relato creaba su propia versión del inglés con fines humorísticos: «Y aconteció que comisionado mister Mac'Hor Athor por la Exchang Save Alm Society London Ld. para predicar el evangelio en South América [...] con un '¡Halt in God's name!' (Alto en nombre de Dios). Todos los circunstantes eran fariseos... Y las mujeres, además, marifeas».[65]

Los procedimientos de inserción, reproducción, mezcla e invención se combinaban. En ocasión del viaje de Roca y sus ministros a Brasil, Pellicer escribió su nota en una mixtura de portugués y español, que incluía traducciones impropias por tratarse de nombres o de frases hechas («Rochedo» por «Roca», «filho da gran cao» por «hijo de la gran perra») y términos inventados o incorrectos («polyglottos»): «Ya está resolto que o senhor presidente da republica abandone o solo argentino em quarta-feira da semana próxima em viagem para ó Brazil, acompanharan-lhe quarenta ou cincoenta perssoas, equivalentes a oitenta ou cem pes de comitiva». Algo parecido volvió a hacer al comentar mediante un diálogo en ítalo-criollo la idea presentada en el Senado de imponer el italiano como segunda lengua oficial.[66] Otro texto imitaba el habla de un porteño «elegante», destacando en itálica algunos rasgos específicos de esa oralidad, como las citas en francés, los vocablos y la fraseología propios del lenguaje coloquial de la clase alta urbana:

> ...*vos sabés* que mi debilidad ha sido siempre la *tenue*, vestirme bien sin fijarme en gastos; pues bien, he traído de Londres y París un gran surtido de ropa: trajes de levita, de frac, de jacquet, trajes de saco, pantalones, sobretodos, etc. pero olvidé el detalle más im-

65. Goldstein, M., «Parábola», en *Caras y Caretas*, 5 de enero de 1901.
66. Pellicer, E., «Sinfonía», en *Caras y Caretas*, 23 de diciembre de 1899.

portante en un hombre elegante y *come il faut*:[67] ¡el chaleco de fantasía! [...] Visité cuanta sastrería hay [...] Todo fue inútil, no saben un palote! Me sacaron unos *géneros imposibles*, buenos para lona de catre, pero nada! [...] Son unos *porotos* en cuestiones de moda...[68]

En el fragmento, la distinción de rasgos específicos de la oralidad aparecía relativizada por el uso arbitrario o descuidado de la letra itálica, que destacaba algunos términos y dejaba otros sin señalar. Algo similar sucedía en una innumerable cantidad de textos, que recurrían simultáneamente a distintos sistemas gráficos para indicar la diferencia lingüística, con una arbitrariedad que potenciaba el efecto de mezcla.

La aleatoriedad respondía a veces al descuido de los impresores y era habitual comentar las anomalías propias y ajenas cometidas al pasar un manuscrito a letras de molde. Frente a un texto, referido a un diario con «erratas indescifrables y deudas medio trabajosas de chancelar»[69] es difícil saber si la última palabra, que aparecía sin marcar, era una errata más o una variante voluntaria que ilustraba la idea. «Un gaucho en París»[70] del suizo-francés Charles de Soussens es otro ejemplo de la utilización de criterios disímiles y de usos combinados. Las marcas gráficas para señalar la diferencia lingüística eran azarosas y el invento («por la quinientésima vez») se alternaba con la transcripción del modo en que un visitante argentino imitaba la oralidad francesa: «Vuí, vuí, madama. Fe bo tan. París, tré yoli». Como criterio general, los personajes –un español, un suizo-argentino y un criollo– se diferenciaban por ciertas particularidades de la lengua incorporadas en los diálogos, pero esta distinción tampoco era estricta, como cuando el madrileño usaba el vocativo «Ché» propio de sudamericanos. Al dirigirse uno de los personajes a un interlocutor parisino incluía el párrafo

67. Así en el original (por «comme il faut»).
68. Propaganda de Cabezas, *Caras y Caretas*, 26 de enero de 1901.
69. Lorente, S., «Oro molido que fuera», en *Caras y Caretas*, 12 de agosto de 1899.
70. De Soussens, Ch., «Un gaucho en París», en *Caras y Caretas*, 14 de junio de 1902.

en francés sin traducción: «—Garçon, une autre bouteille de Médoc pour Monsieur et trois bouteilles de Chablis pour nous». Otra escena[71] presentaba el diálogo directo de unos paisanos en un bar de pueblo. El lenguaje del narrador urbano y culto que introducía el diálogo se contaminaba con el de los personajes rurales criollos sin ninguna distinción gráfica entre expresiones de registros diferentes: «Junto a una mesa beben guindao Jalomín y el Totorita».

Los criterios para dar cuenta de la oralidad gozaban de considerable soltura y eran independientes de cualquier normalización. Con recursos propios, la escritura recreaba los sonidos del habla: mayúsculas en medio de una palabra enfatizaban la pronunciación, puntos suspensivos reproducían el tiempo de espera en la conversación, torpezas tipográficas deliberadas señalaban el uso agramatical. En «La Ley Nº 2.860»,[72] de Nemesio Trejo las irregularidades en el uso de la lengua oral por parte de los personajes ficcionales se traducían mediante el recurso de incorporar defectos en la escritura: «Le traigo esta *sitasión* del juzgao», «que eso lo *hasen* con una pobre mujer sola y honrada». Términos como «juzgao» imitaban cierta pronunciación oral de la palabra «juzgado», mientras que «*sitasión*» o «*hasen*» no reproducían formas de la oralidad sino que indicaban irregularidad. Los siguientes eran usos habituales: la incorrección ortográfica indicaba diferencias de pronunciación o escaso manejo del idioma por parte del hablante (un vasco decía «nasión», «nasional», «disiendo» y «el vos» por «la voz»; un criollo inculto decía «revolusión»). Otras veces lo extranjero se mostraba con un pequeño detalle, como sucedía en un texto donde hablaba una «Cabeza parlante»[73] cuya italianidad se veía en un término insertado en itálicas: «Soy napolitana [...]. Vivo en Buenos Aires adoquinando calles [...] como en mi ciudad napolitana, la de las *dolchísimas* memorias». Así, se trasladaba a la ortografía el sonido de la pronunciación.

---

71. García Velloso, E., «Escena», en *Caras y Caretas*, 24 de diciembre de 1899.
72. Trejo, N., «La Ley Nº 2.860», en *Caras y Caretas*, 17 de octubre de 1903.
73. Grandmontagne, F., «Cabeza parlante», en *Caras y Caretas*, 3 de junio de 1899.

Al final el texto agregaba, también en itálicas, la siguiente leyenda: «*(Versión taquigráfica, traducida de una jerga italiana a otra castellana, por FRANCISCO GRANDMONTAGNE)*».

*Caras y Caretas* practicaba un uso irreverente de la letra, corrompía y mezclaba lenguajes, acortaba la distancia entre oralidad y escritura. El borramiento de contrastes entre registros, jergas e idiomas realizaba una asimilación poco problemática de lo diverso en el mundo lingüístico de la revista. Sus usos de la lengua efectuaban en ese plano una suerte de integración cultural casi sin exclusiones, con componentes caóticos análogos al lenguaje argentino en formación usado en otros lugares de la ciudad.

## Ventriloquía y mercado

En 1902 *Caras y Caretas* publicó una nota que resulta una metáfora del modo en que la propia revista incorporaba y reproducía los discursos ajenos. El artículo explicaba en qué consistía la práctica de la ventriloquía, una «manera de hablar de modo que parece que la voz no es emitida por el que la profiere sino que procede de otra persona o de un sitio alejado».[74] El ventrílocuo –decía– adoptaba una manera especial de vocalizar variando el timbre, la intensidad y la altura de los sonidos de modo que no se podía determinar el sitio exacto de donde salía la voz, «tales son, en resumen, los preceptos de este arte, que se auxilia de medios preparatorios para causar la completa ilusión de los oyentes». De modo similar, *Caras y Caretas* recogía las modulaciones del español criollo modificado por el contacto de idiomas, jergas y registros e impostaba las diversas formas del lenguaje con que los habitantes, sus potenciales consumidores, se comunicaban en el espacio urbano. Adolfo Prieto describió los textos de *Caras y Caretas* como «diálogos para ser leídos en voz alta. Horizonte acústico y caja de resonancia

74. «El arte de hacerse ventrílocuo», en *Caras y Caretas*, 15 de noviembre de 1902.

en los que vastos sectores de la naciente clase media urbana debían, íntimamente, reconocerse».[75] La revista era exitosa en el nuevo mercado cultural porque sabía traducir a sus páginas, con notable versatilidad y variación, el modo en que sonaba el lenguaje de sus clientes.

En 1901 «La casa más importante de Sud América en ropa hecha y sobre medida para Hombres, Jóvenes, Señoras, Niños, Niñas», introdujo cambios en la campaña publicitaria que realizaba desde *Caras y Caretas*. Hasta esa fecha, la empresa «A. CABEZAS» exhibía en una página la lista de artículos disponibles con ilustraciones a modo de catálogo, donde consignaba datos sobre materiales, colores, detalles de confección y precios. La nueva estrategia, en cambio, no se orientaba a informar a los consumidores sino a atraerlos y provocar su identificación. El aviso ocupaba, igual que antes, una hoja completa, solo que ahora la información sobre los artículos ofrecidos se limitaba a la indicación «Pidan catálogo».[76] Un dibujo presentaba a dos personajes, un pueblero y un hombre de campo. El título con grandes letras –«De un pajuerano»– precedía una larga tirada de versos octosilábicos que adoptaba el lenguaje rural y la forma de las composiciones gauchescas o payadorescas:

Recibí de mi cuñao,
Que es un pueblero ladino,
Un traje de paño fino,
De don Cabezas mentao.
Debe de estar bien cortao
El pantalón de bombilla,
Y el futraque o chaquetilla
Ha de ser cosa perfecta,
Porque en ningún lao me aprieta,
Ni menos me hace cosquilla.

75. Prieto, A., *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, p. 41.
76. *Caras y Caretas*, 20 de julio de 1901.

Yo les tenía aprensión
A las prendas del pueblero,
Y me parecía un tero
Un hombre con pantalón...

En el número siguiente[77] el aviso disponía a la izquierda de la hoja un listado de indumentaria con dibujos de distintos tipos de consumidores –una niña, un hombre, un niño– luciendo los modelos. La ilustración presentaba también a un personaje con gesto de orador, cuyo origen extranjero se indicaba con un escudo en la pared de la escena. Al pie, una leyenda explicaba el dibujo y la composición en versos que venía a continuación: «Carta de un caballero catalán, reconocedor de vinos, y presidente de una sociedad coral, autorizando a Cabezas a llamarse sastre». Los cuartetos imitaban la pronunciación catalana combinada con formas criollas:

Cabezas: puede ustet ya,
Llamarse sastre dende hoy.
Yo se lo digo a ustet noy,
Por mi fe de catalá.

Vames que me ha dado ustet
Con el corte; estoy contento.
Es ustet, como talento,
Algo ansí como Moret.

Este traje lo pregona,
Pero muy alte, a mi ver.
Ustet debería ser
Catalá, de Barcelona.

77. *Caras y Caretas*, 3 de agosto de 1901.

A. CABEZAS

Unión Telef. 282 — 546, CALLE CUYO, 546 entre Florida y San Martín — Cooperativa 717

LA CASA MÁS IMPORTANTE DE SUD AMÉRICA
en ropa hecha y sobre medida para Hombres, Jóvenes, Señoras, Niños y Niñas
LA QUE CONFECCIONA MEJOR
Y VENDE MÁS BARATO EN TODO EL MUNDO

DE UN PAJUERANO

Yo les tenía aprensión
A las prendas de pastiche,
Y me parecía un loco
Un hombre con pechiche.
Pero es al paro loco:
Tenerle miedo. Las muchachas,
Ya desdeñan las bombachas,
Y en cuanto ven un dotor,
Ya se ponen a de tal flor,
Y miran como vivachas.

Por eso hoy mesmo Pancho
A ese sastre dos **Cabezas**
Pa que me surtiera unas piezas
De ropa á lo chiquilín;
Y el amigo Gerónimo
También se le ha aficionao,
Y un apero se ha encargao,
Completo y de hechura fina.
Dice que vendió ansina,
La mesma de diputao.

Recibí de mi cuñao,
Que es un pueblero ladino,
Un traje de paño fino,
De dos **Cabezas** nomáo,
Debe de estar bien cortao
El pantalón de bombilla,
Y el tirapaje ó chaqueztilla
Da de ser cosa perfecta,
Porque en ningún lao me aprieta,
Mi mesmo me hace compañía.

Una gran recepción
Hace en el pago mi traje,
Y anda ansina el paisaje,
Lo mesmo que procesión,
Debido de la división
Del sastre. Ya estoy cansao;
Ansina que l'encargao
Al cura, como un favor,
De que en la misa mayor
Largue el sotas vestao.

Realización de todo el surtido de **ropa hecha y sobre medida** de invierno y medio tiempo, para Hombres, Jóvenes, Señoras, Niños y Niñas.

**Todo se liquida por la mitad de su valor**

Nuevo departamento de **Sombrerería** para Hombres y Niños, surtido espléndido y precios muy baratos.

PIDAN CATALOGO

*Caras y Caretas* Nº 146, 20 de julio de1901.

Liquidaciones excepcionales en todos los departamentos

Los precios son en muchos casos más menos de la mitad de su valor

TRAJES PARA NIÑOS — Surtido extraordinario de medio tiempo.—Más de 6.000 trajes en venta desde $n. 6.75

SOBRETODOS Y CAPAS para niños.—El saldo que nos queda, casi gratis.

GORRAS Y SOMBREROS para niños.—Desde $n. 1

TRAJES PARA HOMBRES.—Más de 10.000 trajes, todos de media estación, en los más preciosos novedades, desde $n. 12.50.

SOBRETODOS, sacos de abrigo, pantalones, etc., etc., son los baratos y los buenos, que acostumbran á los cabezas. Se ha hecho un negocio para el año que viene y ganarán mucho dinero, acreditándose al mismo tiempo.

LOS FAMOSOS CHALECOS FANTASÍA.—Esta casa, la primera en importarlos al país, vende más hoy, con un verdadero surtido y en calidades de primer orden, con los botones adornados. Los vendemos desde $n. 10 y tenemos más de 2.000 de existencia. Nadie que se fuerce de persona decente puede salir sin estos chalecos.

TRAJES Y SOBRETODOS para BEBÉ.—surtido espléndido, desde $n. 4.50

TRAJES PARA JÓVENES.—Casi en esta casa la mitad, desde $n. 12

SOBRETODOS, SACOS, etc., para jóvenes, mitad de su valor

ROPA PARA NIÑAS Y SEÑORAS.—Casi regalo.—Fíjense en el anterior número de CARAS Y CARETAS.

SOMBREROS PARA HOMBRES Y JÓVENES.—Nuestro surtido es inmenso y especial, y sus precios son hechos verdaderos relámpagos.

ROPA SOBRE MEDIDA.—Tanto de invierno como de medio tiempo, se ha rebajado en un precio fijo.—Todos se hacen ropa en este momento, aprovechando la ocasión.

Corte de un calzoncito estilo, recomendado para niños de 3 á 6 años, en una confitería, sirviendo á Cabezas á Hamores entre.

Cabezas: pude así ya.
Llamaron entre donde hoy.
Yo se lo digo á estit soy.
Por mi fe de estaá.

Vamos que me ha dado ante:
Con el mejor gusto resistido.
Es nuel, rosó talento,
Algo usé como Moro.

Este traje lo propuso,
Pero muy alto, á mi ver.
Estit debería ser
Catalá, de Barcelona.

A. CABEZAS 546, CUYO, 546 entre Florida y San Martín

Unión Telefónica, 282—BUENOS AIRES—Cooperativa, 717

La casa más importante de Sud América, en ropa hecha y sobre medida, para Hombres, Jóvenes, Señoras, Niños y Niñas.—La que confecciona mejor y vende más barato en todo el mundo.—PIDAN CATALOGO.

*Caras y Caretas* Nº 148,
3 de agosto de 1901.

Liquidaciones excepcionales en todos los departamentos

A. CABEZAS 546, CUYO, 546

*Caras y Caretas* Nº 149,
10 de agosto de 1901.

En el número siguiente,[78] la disposición gráfica se repetía, pero donde antes aparecía el catalán ahora se veía a un hombre vestido de negro con un niño de la mano. La leyenda al pie de la ilustración explicaba: «Párrafos de carta de un italiano almacenero aclimatado en el país». Los versos imitaban esta vez el habla cocoliche:

Pé andar in to Chaquerita,
Ner día de lo dicunto,
O comperato a Cabezas
Un bel vestido di luto.
Ma costao cuaranta pezzi
Lo vestito ttuto cunto
Ma, l'asicuro que un traque
Veramente macanuto.
A Cuancito il chiquilin
También lo vestí. ¡Qué gusto
Quell del mochacho! Saltaba
Come un perito lanuto!
Andiamo a veder la mamá,
Que sa morío di susto,
Despoi de manggiar polenta,
Do pavitos, e un prosciutto.
Doppo andiamo a merendar
Nell restorán del Vesuvio,
E finiamo allegremente
Lo día de lo dicunto.

La idea consistía en presentar un espejo multifacético en el que pudieran identificarse los potenciales compradores, cuyos lenguajes adoptaba en los anuncios comerciales nombrando además algunos emblemas o intereses característicos: la polenta y la familia en los

78. *Caras y Caretas*, 10 de agosto de 1901.

italianos, el orgullo nacional en los catalanes, la dificultad de adaptación de los hombres de campo a las costumbres puebleras. Todos, fueran criollos o extranjeros, podían reconocerse ahí como protagonistas o espectadores de la escena urbana. La estrategia era inclusiva, de gran apertura y flexibilidad cultural, y representaba a los consumidores como un conjunto heterogéneo que, a pesar de su diversidad, coincidía en algo fundamental: la preferencia por la marca A. Cabezas. En 1902 la campaña propagandística llegaba a su clímax con una fantástica representación de sus ilimitados deseos de expandirse: bajo el título «Primer mensaje de 'Marte' a la Tierra» un marciano solicitaba el envío de prendas fabricadas por la empresa comercial porteña.[79]

*Caras y Caretas* interpelaba a sus lectores de modo similar. Más allá de la heterogeneidad social, económica, inmigratoria y lingüística, se dirigía a ellos como comunidad de consumidores, incorporando los signos de las identidades más variadas. Como parte de la cultura popular y comercial, advertía la importancia de incluir, integrar, dar representación a los grandes públicos: la apelación indiscriminada y abarcadora era la treta democrática del mercado.

79. Propaganda de «A. Cabezas», en *Caras y Caretas*, 15 de noviembre de 1902.

# 7. Arte y crítica plebeya

## Arte e industria

*¿Qué hombre, digno del nombre de artista, qué genuino amante del arte ha confundido nunca la industria con el arte?*

CHARLES BAUDELAIRE

*Caras y Caretas* hizo de la relación entre cultura y mercado un vínculo explícito: se enorgullecía de retribuir a sus productores literarios y artísticos con los recursos que los avisos le aportaban, celebraba la participación de sus dibujantes en concursos de carteles publicitarios y ponía los versos propios y ajenos al servicio de finalidades extraartísticas. Ese enlace sin reservas hizo posible en sus páginas, entre otras cosas, el surgimiento de prácticas críticas al margen de las instituciones tradicionales como los ateneos y las revistas cultas. En ese sentido, y paradójicamente, fue la heteronomía de la revista, su entrega a las reglas mercantiles, la que dio lugar a cierto grado de autonomía para disponer de los productos estéticos y manifestar opiniones sobre ellos, las que incluían a veces considerables dosis de revanchismo.

En el cambio de siglo el dominio de la alta cultura comenzó a ser socavado por el interés de la gente común hacia el arte,[1] lo que originó aspiraciones contrastantes con la escasez de capital simbólico de la que partían. La revista alimentó ese interés poniendo en circulación textos e imágenes que los consumidores, sin conocimientos específicos, podían apreciar a partir del sentido común y de su derecho como participantes necesarios en el mercado. No sólo los versos «sencillos y henchidos de sentimiento» de Carriego entraron con *Caras y Caretas* en todos los hogares,[2] sino que también los poetas raros y aristocráticos comenzaron a ser parte del menú plebeyo. De ese modo se preparó el camino de las ediciones populares y baratas, las que en los años veinte harán lamentar a los paladares exquisitos que Darío hubiera caído «en la crápula de todas las recitaciones» donde las milonguitas y los verduleros repetían sus versos con fruición: «fatalmente la plebe iletrada se adueña del tesoro mental y rítmico que se halló en Golcondas, Balsoras y Eldorados para ella [...]. ¡Ya todos comprenden!».[3]

El semanario muestra la emergencia de nuevos sujetos, con nuevas formas de producción y lectura. En sus páginas contribuyó a la divulgación de la cultura literaria pero lejos de reproducir los patrones de la elite, practicó formas de tratamiento de los textos vinculadas específicamente al circuito de la cultura masiva. Al contrario de lo que suele suponerse, la actitud crítica no fue unidireccional –de la alta cultura a la comercial y popular– sino que también existieron impugnaciones que, partiendo de la última, apuntaban a la primera con una independencia que era el resultado de la autonomía creciente del mercado cultural. Quizá más que de una renuncia a la crítica –característica atribuida por Eduardo Romano[4] a *Caras y Caretas*–, pueda pensarse en un cambio en sus modalidades, funciones, lenguaje y destinatarios,

1. Hobsbawm, E., «La transformación de las artes», en *La era del imperio, 1875-1914*, p. 230.
2. «Evaristo Carriego», en *Nosotros*, Año VI, noviembre de 1912, Nº 43, p. 51.
3. Méndez, E. «Rubén Darío, poeta plebeyo». *Martín Fierro* Año 1, Nº 1, febrero 1924, p. 2.
4. Romano, E., *Revolución en la lectura*, pp. 16-17.

aunque no siempre sea fácil determinar hasta qué punto y en qué casos se trataba de planteos de fondo o de la puesta en escena de debates sin consecuencias en el marco de una lógica integradora.

La caricatura fue la forma más frecuente de manifestar preferencias, acreditar o censurar figuras y estilos, ejercitando lecturas atentas y, hasta cierto punto, cuestionadoras. Sus deformaciones, muchas veces burdas y aparentemente triviales, muestran el trato que en el circuito popular-comercial se daba a la tradición literaria, donde la irreverencia no siempre excluía la admiración. En efecto, en las páginas de la revista la imitación humorística de códigos estéticos, la devaluación de las jerarquías y el desconocimiento de la autoridad de artistas e intelectuales convivió, paradójicamente, con usos reverenciales del arte. Una tendencia igualadora, en el plano imaginario, entre productores y consumidores alentó en muchos las expectativas de transformarse en escritores. Pero la sátira inclemente a que eran sometidos los colaboradores espontáneos y la crítica a los modelos tardorrománticos y modernistas a los que muchos de ellos eran aficionados relativiza la imagen unilateral de una publicación que sólo se esforzaba por sintonizar con las fantasías del público. A continuación se tratan estos temas.

La revista daba cuenta del patrocinio que el comercio empezaba a ofrecer a la actividad de los artistas, mostrando una nueva perspectiva para su inserción en el mercado, en el marco general de una política de integración y beneficios mutuos. «La industria protegiendo al arte»[5] anunciaba un concurso organizado por la empresa de cigarrillos *París*. El evento, que contaba entre sus jurados al «doctor don Miguel Cané, hombre de ciencia, literato y estético de primer orden», era producto del «fecundo consorcio de la industria y el arte». El artículo presentaba en clave melodramática las relaciones entre estas dos hermanas que habían crecido separadamente sin conocer cada una la existencia de la otra;[6] al encontrarse no habían llegado «a sospechar que la misma

5. «La industria protegiendo al arte», en *Caras y Caretas*, 3 de noviembre de 1900.
6. Cfr. Martín Barbero, J., «Melodrama: el gran espectáculo popular», en *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, p. 131.

PRIMER PREMIO del concurso para un cartel de los cigarrillos PARIS celebrado en Noviembre de 1900, en el cual se destinaron $ 6000 para premiar 19 carteles de los 118 presentados

El segundo **GRAN CONCURSO UNIVERSAL** para otro cartel anunciador de los cigarrillos **PARIS** se clausurará en 31 de Agosto, ofreciéndose **15** premios con un total de **22.000 francos.**

Cablegramas y cartas que el Secretario del Concurso señor Casellas nos dirigió antes de su embarque para ésta—después de recorrer para asuntos de nuestro **GRAN TORNEO UNIVERSAL** las principales ciudades de Europa—nos anticipan la seguridad de un completo éxito, ya que no pocas celebridades del viejo mundo han prometido tomar parte en la interesante lid. Igual seguridad nos dan las comunicaciones que recibimos de muchos cónsules argentinos en el exterior.

*Caras y Caretas* Nº 138, 25 de mayo de 1901.

*Caras y Caretas* Nº 135, 4 de mayo de 1901.

CÍTARA DE FAMA UNIVERSAL

¿Por qué esta CÍTARA es la preferida entre todas?

Porque las otras exigen saber música, ó sólo sirven como instrumento acompañante, ó su sistema es demasiado complicado.

La de **fama universal**, hasta los niños la tocan con sorprendente facilidad. En los colegios de Inglaterra es obligatoria, reconocida como gran elemento instructivo y educativo

Para los mayores es la ausencia del aburrimiento y el más delicioso recreo.

En las tertulias familiares es el encanto.

Por esto es de gran boga en todo el mundo.

**Precios**—CAPITAL: **$ 20 m/n**; CAMPAÑA: **$ 21 m/n** (SIN FLETES)

*Con 24 piezas de música gratis*

CAJAS-ESTUCHES DE MADERA, FORRADOS $ 5 m/n

**Desconfíese de cualquier CÍTARA que no salga de mi casa**

*Caras y Caretas* Nº 149, 10 de agosto de 1901.

*Caras y Caretas* Nº 135, 4 de mayo de 1901.

sangre vivificaba sus organismos» pero luego, el reconocimiento de una identidad común por la pertenencia a la misma familia auspiciaba una relación armónica. La metáfora se deslizaba de lo fraternal a lo matrimonial, modelo de institución asimétrica pero beneficiosa. Mientras el arte se asociaba al campo semántico de lo femenino y pasivo («belleza», «dulzura», «corazón», «fantasías encantadoras», «delicados matices», «existencia refinada e ideal», «doradas quimeras», «vanas apariencias» destinadas a «alucinar» y «engañar»), la industria representaba lo masculino, naturalmente activo y dominante (por su «fuerza», «deseo de someter» y «aterrar al mundo», ligado a lo «potente», la «energía», la «vida real» y lo «útil»). La imagen presentaba una desigualdad no conflictiva y una conveniencia de equilibrio. La analogía con lo familiar permitía abordar la complejidad de las nuevas relaciones entre los dos ámbitos, cuyos roces no aparecían como problemas serios sino como meras rencillas domésticas: «Si persistiera la lucha, en mala hora entablada, el triunfo definitivo sería de la fuerza, que todo lo arrolla y subyuga. Mas, ¿por qué la industria y el arte no han de llegar a un acuerdo?».

Otra nota, «La Academia de Bellas Artes»[7] narraba el origen de la Sociedad Estímulo de las Bellas Artes, primera agrupación independiente de artistas con programa, características modernas y un considerable grado de autoconciencia.[8] Su creación, en la que habían participado entre otros Sívori y Schiaffino, iniciaba el tránsito hacia la profesionalización de los pintores. El vínculo de varios de sus fundadores con el mundo de los negocios (las familias Sívori y Schiaffino estaban asociadas en una flota mercante y su primer presidente era dueño de un bazar) contribuyó a que imprimieran un carácter profesional a la actividad artística. En su crónica, *Caras y Caretas* contrastaba el auspicioso presente con un pasado en que «los músicos, los pintores, los escultores eran profesores en los colegios,

7. Figarillo, «La Academia de Bellas Artes. Su origen y estado actual», en *Caras y Caretas*, 18 de mayo de 1901.
8. Malosetti Costa, L., «Fundación de la SEBA y perfil de sus primeros integrantes», en *Los primeros modernos*, pp. 91-96.

empleados en la administración pública, dependientes de comercio o pequeños industriales o negociantes y tenían que dedicarse a ocupaciones ajenas a su índole... Según destacaba el texto, en la creación de la SEBA había intervenido el ímpetu mediador de un hombre de comercio. Mientras que en la reunión inicial «unos proponían la fundación de un Salón, como el de París, y otros una Academia», un tendero, que asistía a la ardua discusión, había aportado la idea conciliadora: «—Pero, hombres de Dios! [...]. Que sea salón y que sea academia y que no sea ni lo uno ni lo otro [...]. Y su frase, fue programa de la nueva institución, que al cabo de los años pudo llegar a ser lo que es: Academia de Bellas Artes». Las buenas perspectivas derivaban del apoyo del comercio y la correlativa independencia del arte respecto del Estado. La nota finalizaba con la imagen de un mercado que deseaba ser paternal e indulgente con los artistas plásticos y literarios: mientras que poco tiempo antes –decía– escritores como Guido Spano, Ricardo Gutiérrez o Eduardo Holmberg «no inspiraban confianza a estancieros y comerciantes», la situación estaba cambiando gracias a la función mediadora de la Academia y otras instituciones similares.

## Apropiaciones literarias

*Lo que toma entre sus dedos es para achatarlo, estirarlo, deformarlo.*

Ramos Mejía, Las multitudes argentinas, 1900.

Consecuente con su espíritu pragmático, *Caras y Caretas* hacía de la poesía una práctica común e indiscriminada. Recurría al verso para sus propagandas, sus sátiras políticas o sus comentarios de actualidad, uso tópico y efímero adecuado a una publicación marcada por la cotidianeidad y las funciones utilitarias. Una tirada en versos satíricos podía considerar, por ejemplo, la candidatura política del vicepresidente, tema de la semana:

Condecorado, fuerte, robusto
Muy satisfecho, muy a su gusto,
Ya Quirno Costa piensa triunfar.
Ya es candidato, ya se figura
Que por don Julio puesto en la altura
Puede triunfar.
Nadie ha sabido lo que ha pactado,
Nadie conoce lo que ha jurado,
Y lo que luego debe cumplir.
Pero la gente le dice aposta:
—Pero ¿a qué Costa? ¿Pero a qué costa
piensas subir?[9]

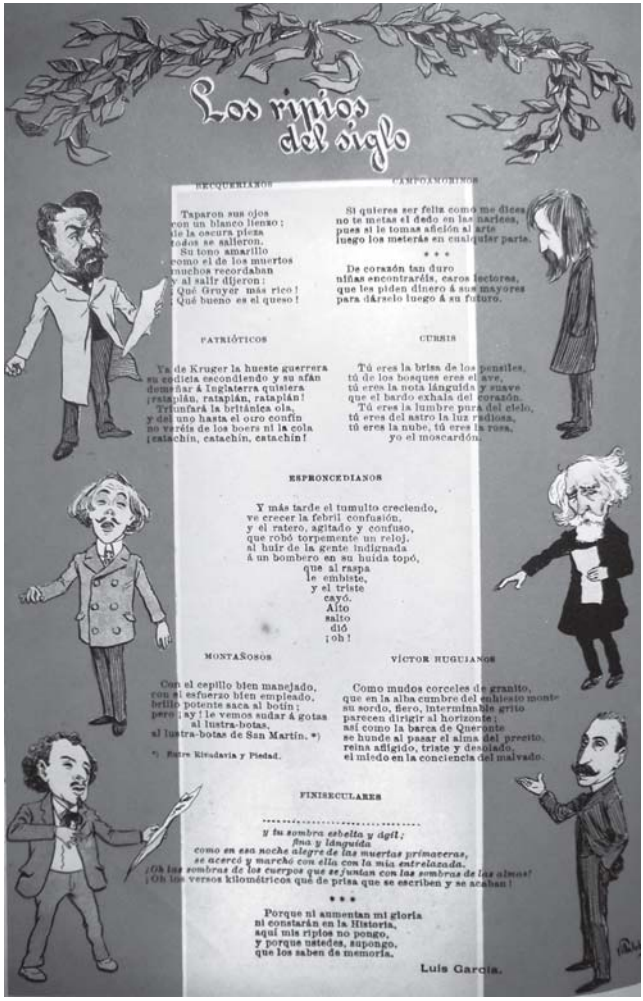
La estrofa omitía la información necesaria para comprender las alusiones, dando por sentado que sus lectores contaban con ella, por la lectura de la prensa y la conversación en el espacio público. En la actualidad podemos captar sólo parcialmente el humor circunstancial de aquellas líneas de ocasión que comentaban el día a día.

Por sus virtudes mnemotécnicas, el verso también era frecuente en las propagandas:

Discos sonantes indestructibles,
Ni frío ni calor los ponen inservibles,
Ni golpe ni caída ni mucho tocar,
Jamás perjudican su voz y hablar.
Conservan siempre su espléndido ton,
Pues son pertenecientes al Gram-O-Fon.

Que sepa todo el mundo,
Sin que haya confusión,
En Florida dos y veinte (220)
Mi «Sala de Audición».

9. «Menudencias», en *Caras y Caretas*, 20 de junio de 1903.



# Los ripios del siglo

RECQUERIANOS

Taparon sus ojos
con un blanco lienzo;
de la oscura pieza
todos se salieron.
Su tono amarillo
como el de los muertos
muchos recordaban
y al salir dijeron:
¡Qué Gruyer más rico!
¡Qué bueno es el queso!

CAMPOAMORINOS

Si quieres ser feliz como me dices,
no te metas el dedo en las narices,
pues si le tomas afición al arte
luego los meterás en cualquier parte.

* * *

De corazón tan duro
niñas encontraréis, caros lectores,
que les piden dinero á sus mayores
para dárselo luego á su futuro.

PATRIÓTICOS

Ya de Kruger la hueste guerrera
su codicia escondiendo y su afán
domeñar á Inglaterra quisiera
¡rataplán, ratapián, ratapián!
Triunfará la británica ola,
y del uno hasta el oro confín
no veréis de los boers ni la cola
¡catachin, catachin, catachin!

CURRIS

Tú eres la brisa de los pensiles,
tú de los bosques eres el ave,
tú eres la nota lánguida y suave
que el bardo exhala del corazón.
Tú eres la lumbre pura del cielo,
tú eres del astro la luz radiosa,
tú eres la nube, tú eres la rosa,
yo el moscardón.

ESPRONCEDIANOS

Y más tarde el tumulto creciendo,
ve crecer la febril confusión,
y el ratero, agitado y confuso,
que robó torpemente un reloj,
al huir de la gente indignada
á un bombero en su huida topó,
que al raspa
le embiste,
y el triste
cayó.
Alto
salto
dió
¡oh!

MONTAÑOSOS

Con el cepillo bien manejado,
con el esfuerzo bien empleado,
brillo potente saca al botín;
pero ¡ay! le vemos sudar á gotas
al lustra-botas,
al lustra-botas de San Martín. *)

*) Entre Rivadavia y Piedad.

VÍCTOR HUGUIANOS

Como mudos corceles de granito,
que en la alba cumbre del enhiesto monte
su sordo, fiero, interminable grito
parecen dirigir al horizonte;
así como la barca de Queronte
se hunde al pasar el alma del proscrito,
reina afligido, triste y desolado,
el miedo en la conciencia del malvado.

FINISECULARES

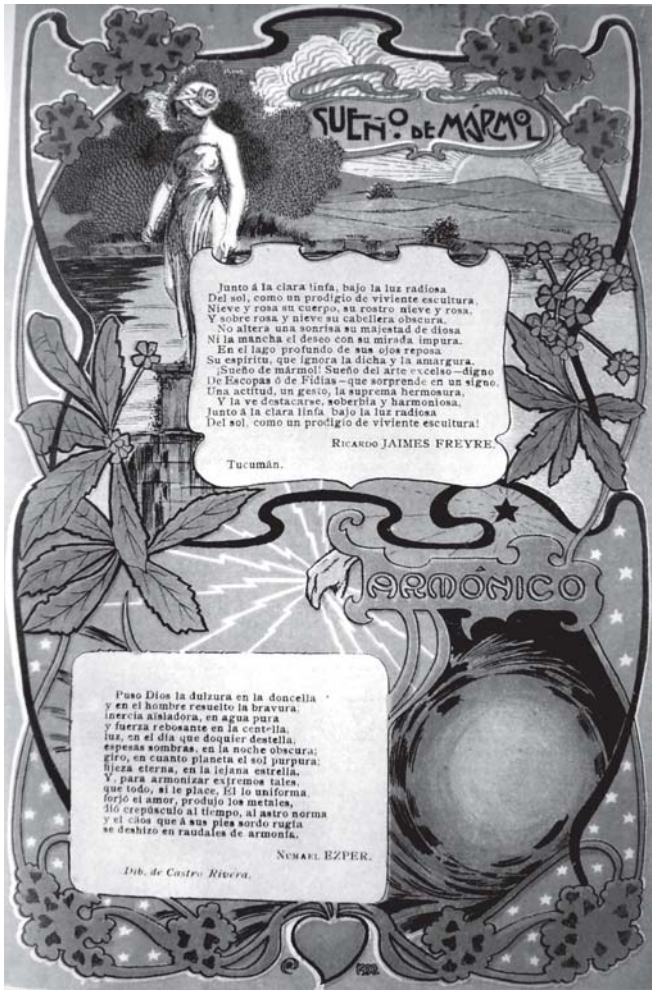
.....
*y tu sombra esbelta y ágil;*
*fina y lánguida*
*como en esa noche alegre de las muertas primaveras,*
*se acercó y marchó con ella con la mia entrelazada.*
*¡Oh las sombras de los cuerpos que se funden con las sombras de las almas!*
¡Oh los versos kilométricos qué de prisa que se escriben y se acaban!

* * *

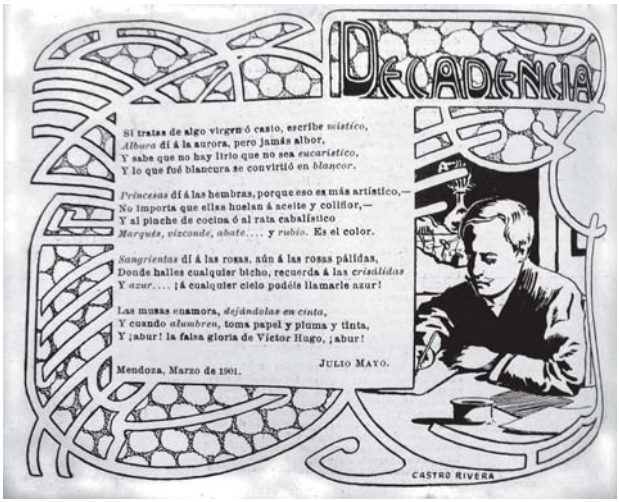
Porque ni aumentan mi gloria
ni constarán en la Historia,
aquí mis ripios no pongo,
y porque ustedes, supongo,
que los saben de memoria.

Luis García.

*Caras y Caretas* Nº 118, 5 de enero de 1901.




*Caras y Caretas* Nº 199, 26 de junio de 1902.



DECADENCIA

Si tratas de algo virgen ó casto, escribe *místico*,
*Albura* dí á la aurora, pero jamás albor,
Y sabe que no hay lirio que no sea *eucarístico*,
Y lo que fué blancura se convirtió en *blancor*.

*Princesas* dí á las hembras, porque eso es más artístico,—
No importa que ellas huelan á aceite y colifior,—
Y al pinche de cocina ó al rata caballístico
*Marqués, vizconde, abate....* y *rubio*. Es el color.

*Sangrientas* dí á las rosas, aún á las rosas pálidas,
Donde halles cualquier bicho, recuerda á las *crisálidas*
Y *azur....* ¡á cualquier cielo podéis llamarle azur!

Las musas enamora, *dejándolas en cinta*,
Y cuando *alumbren*, toma papel y pluma y tinta,
Y ¡abur! la falsa gloria de Víctor Hugo, ¡abur!

JULIO MAYO.

Mendoza, Marzo de 1901.

CASTRO RIVERA

*Caras y Caretas* Nº 128, 16 de marzo de 1901.

ANACREONTE ANCIANO

I

Anciano Anacreonte, discurría
Contando la aire de frescas rosas
Por las frondas floscas silenciosas
Junto á un arroyo de la verde umbría.

El agua pura sin cesar corría,
Y su rodar de sus ondas armoniosas
El rumor de las musas y las diosas
Mitiá que dulcemente se adormía.

De entre el verde caudal de la espesura
Surge entonces, radiante de hermosura,
Gentil Ninfa, entre un coro de rumores.

Y al contemplar al bardo que la adora
Desprende de su frente soñadora
El fresco ungüento de fulgentes flores.

II

Del apacible sueño despertado
Anacreonte conmovido,
Pues divisa en el sueño florecido
La visión de su amado inspirado:

Y al verso de sus rosas despojado
Hacia la Ninfa corre enardecido,
Y de sublime amor enamorado
Ante ella se detiene fatigado.

Quédase á contemplar un breve instante
El hechizo deseado y palpitante,
Abierto ante su rápida ambición.

Y las brisas murmuran que cálidas
Tiembla las verdes frondas profundas
La radiantísima misión de ser bella!...

JUAN AYNESINE.

Córdoba, 1901.

*Caras y Caretas* Nº 135, 4 de mayo de 1901.

O servía a funciones de crítica social o cultural, como en esta pieza contraria a la pedantería de un ilustrado conocido por todos:

Un doctor del agua fría,
basado en el viejo léxico
que de Méjico hace *México*
y de Mejía, *Mexía*,
de su nombre la inicial,
que es la *jota*, en *equis* trueca;
y así prueba que es enteca
su erudición, y banal.[10]

Una noticia de actualidad podía dar pie, incluso a un intelectual de la elite como Calixto Oyuela, para expresar en un soneto una idea crítico-humorística sobre el desapego de los jóvenes a la cultura:

A UN CABALLO

Que en la tarde del 7 del corriente, tirando de un coche,
se metió de rondón en una librería.

¡Oh extraño bruto, irónico y profundo,
que en vez de alfalfa seca o verde hierba,
en busca vas del pasto de Minerva,
regalo excelso del señor del mundo!

Ejemplo das, insólito, fecundo
A esa infatuada racional caterva
A quien, en lazos frívolos enerva
De oro y placer el culto inverecundo.

10. Agamenón, «Recipe non secundum artem», en *Caras y Caretas*, 28 de marzo de 1900.

¡Ya sólo falta que, mientras campante
en nuestras olvidadas librerías
entras, y al canto tu renombre pasa;

nuestra áurea juventud, con elegante
traje, altos cuellos, e ínfulas vacías
vaya a nutrirse en tu elegante casa.

CALIXTO OYUELA[11]

En el marco de la cultura masiva el arte comenzaba a ser cada vez más susceptible de reproducción y no había límite para el saqueo del canon con los fines más variados. En 1904, José M. Ramos Mejía advertía con horror que la prensa padecía la «fiebre de falsificación» propia del sistema industrial, y propiciando en la gente el «arte falaz» de imitar el talento y los méritos, el carácter y la virtud. Vagamente –decía– se dibujaban ahí los primeros rudimentos de esa «mágica del porvenir», una fantasmagoría que lanzaba al mercado sus primeros productos.[12] Con su práctica, *Caras y Caretas* confirmaba esos asertos. En sus páginas originales y copias tendían a confundirse y la manipulación a que eran sometidos los textos literarios transformaba sus funciones: al servirse de ellos con propósitos expresivos, satíricos, lúdicos o comerciales la reproducción les confería una nueva –y casi siempre aberrante– actualidad.

Tal era el caso, por ejemplo, del aviso que adaptó a sus fines publicitarios fragmentos del *Fausto* de Estanislao del Campo. Bajo el título «Romance pampeano» se presentaba la transcripción del relato en el que un habitante rural contaba sus impresiones de una visita a la Capital destacando la importancia de la casa comercial A. Cabezas, vendedora de prendas. La larga tirada de diecinueve cuartetos, que en parte reproducía textualmente el original y en parte lo alteraba, comenzaba de este modo:

11. Oyuela, C., «A un caballo», en *Caras y Caretas*, 19 de septiembre de 1903.
12. Ramos Mejía, J. M., *Los simuladores del talento en las luchas por la personalidad y la vida*, p. 152.

Habla don Isabelino:

Como a eso de la oración
aura cuatro o cinco noches
vide una fila de coches
junto a un enorme tiendón.

Las mosas en las *vederas*
Como hacienda amontonada
Pujaban desesperadas
Por llegar de las primeras

Pregunté lo que pasaba
Al *lante* de la parada
Y me dijo ¡Qué simplezas!
¡Si es la casa de A. Cabezas![13]

Entre el pastiche y el plagio,[14] un texto considerado valioso se transcribía sin escrúpulos de originalidad o de propiedad, liberando lo reproducido de su dependencia del modelo. Quienes conocieran el *Fausto* podrían advertir que la propaganda echaba mano de un texto del repertorio compartido; quienes no, se recrearían sin saberlo con las virtudes rítmicas y narrativas de una obra cuidadosamente elaborada.[15]

A veces el plagio era flagrante: consistía lisa y llanamente en apropiarse de un texto ajeno. Tal es lo que se ve en dos ediciones sucesivas

13. Propaganda de «Cabezas», en *Caras y Caretas*, 19 de enero de 1901. Se transcribe textualmente: «mosas» por «mozas», «simplezas» por «simpleza», itálicas, etc.
14. Uso «pastiche» en el sentido de imitación sin intención burlesca y «plagio» como copia no declarada pero literal. Sobre la compleja catalogación de éstos y otros términos relacionados (parodia, travestimiento, imitación satírica, etcétera) cfr. Genette, G., *Palimpsestos*.
15. Un elemento adicional, en este caso, es el carácter paródico de *Fausto* de E. del Campo, el «original» copiado. Al respecto cfr. Lamborghini, L., «Lo gauchesco como arte bufo», en *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina* (director, Noé Jitrik), pp. 105-118.

de *Caras y Caretas* en 1901. En la primera, del 14 de diciembre, se incluía en «Correo sin estampilla» una respuesta a varios lectores que se han quejado por la falsa atribución de una poesía publicada en la revista, la que aducía inocencia y transfería la responsabilidad al falso autor:

> **Suscriptor, P. K., varios lectores, M.H.R.- Buenos Aires**. Tienen ustedes razón sobre ser un plagio el «Canto a las patatas» del señor Poleró Escamilla, reproduce literalmente dos estrofas de la «Oda a las patatas» de Martínez Villegas. Pero, ¿qué quieren que les digamos sino que hemos sido sorprendidos por el señor Escamilla, de quien no podíamos sospechar tal *incorrección*?[16]

La semana siguiente, una segunda nota en la misma sección liberaba de culpa al conocido colaborador y la traspasaba a algún malicioso anónimo:

> **Lectores denunciantes del plagio y usurpación a Villegas**. Cúmplenos manifestarles que el señor Poleró Escamilla, firmante de la «Oda a las patatas», motivo de sus justas protestas, se ha acercado a nosotros para negarnos la paternidad del grosero plagio, atribuyendo el envío de la composición enviada con su nombre a la obra de algún mal intencionado. Esta afirmación la hace verosímil la diferencia que se nota entre la letra del señor Escamilla y la del firmante de la poesía, lo que nos es grato hacer constar.[17]

Otro era el caso de las imitaciones de modelos prestigiosos. «Cantar de cantares»[18], de Almafuerte, copiaba así la estructura del «Nocturno» de José Asunción Silva:

---

16. «Menudencias», en *Caras y Caretas*, 14 de diciembre de 1901.
17. «Menudencias», en *Caras y Caretas*, 21 de diciembre de 1901.
18. Almafuerte, «Cantar de cantares», en *Caras y Caretas*, 2 de febrero de 1901. El texto imitado decía: «Una noche,/una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas;/ una noche/ en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas...».

Como pétalos de rosa,
como pétalos de rosa purpurada,
purpurada como sangre, son tus labios!...
Hija mía, madre mía, novia mía:
Son dos pétalos de rosa purpurada
Que cayeron en la nieve
Son el borde que resuena, que se mueve,
De aquel vaso de Sajonia de tu barba nacarada...

Cabe imaginar lecturas muy disímiles de un texto como éste, ya que entonces era tan frecuente la admiración del escritor colombiano como las bromas sobre los ecos poéticos que suscitaba.[19] Es lábil la frontera entre la imitación persistente y el remedo burlesco. Por eso, con fuertes reminiscencias de un estilo que a muchos deleitaba, el poema de Almafuerte debía parecerle a otros una involuntaria parodia satírica.

A veces la copia de modelos conocidos perseguía una intención lúdica, como puede verse en el siguiente ejemplo donde se comentaba un asunto prosaico (el cambio de sede del Correo) a partir de una oda elegíaca española del siglo XVII.[20] El texto comenzaba con una cita del poema en cursivas y continuaba con la imitación de su barroca retórica:

Estos, Fabio, ¡ay dolor! Que ves ahora
portones entornados;
estos cuartos oscuros y cerrados
que va llenando la humedad traidora;
este edificio feo
estos sucios balcones
fueron ¡oh mundanales transiciones!
hasta ayer, de la casa del correo.

19. Según Gálvez él mismo escribía imitando a José A. Silva y por eso era tomado en broma. Gálvez, M., *Amigos y maestros de mi juventud 1900-1910*, p. 26.
20. El original, la «La canción a las ruinas de Itálica» de Rodrigo Caro, decía: «Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora/ campos de soledad, mustio collado, / fueron un tiempo Itálica famosa./ Aquí de Cipión la vencedora/ colonia fue...».

Aquí de Rozas se escuchó el tronante
grito malhumorado y arrogante [...]
Aquí, en fin, las valijas bien repletas
entraban y salían
y aquí era donde otrora se perdían
los números de CARAS Y CARETAS.[21]

El procedimiento se acercaba al practicado por los antiguos géneros heroico-cómicos y consistía en tratar en estilo elevado cuestiones pedestres. Los versos comentaban la noticia de actualidad con detalles concretos (el aspecto del edificio que antes había sido la casa particular de Rosas, el robo de ejemplares de *Caras y Caretas* por parte de empleados del correo) que contrastaban con el tono solemne del modelo poético. Conociera o no el lector el texto imitado, era evidente que la forma no era adecuada a un tema como éste sino a asuntos más graves. Con ánimo festivo, el doble degradado reproducía el verso inicial del modelo y a continuación simulaba su estilo, elevando cómicamente un tema cotidiano para alejarse luego bruscamente de la solemnidad. El propósito era divertirse con la distorsión y el abrupto paso de lo sublime a lo ridículo.

Algo similar ocurría con el uso lúdico de una de las rimas de Gustavo A. Bécquer:

Los suspiros son aire y van al aire;
Las lágrimas son agua y van al mar:
La emisión de billetes de cien pesos
¿sabes tú dónde va?[22]

El tono y la forma del romancero español servía para tratar un asunto judicial reciente:

---

21. «Menudencias», en *Caras y Caretas*, 19 de enero de 1901.
22. «Menudencias», en *Caras y Caretas*, 12 de enero de 1901. La Rima XXXVIII de Bécquer dice: «Los suspiros son aire y van al aire/ Las lágrimas son agua y van al mar/ dime, mujer, cuando el amor se olvida/ ¿sabes tú adónde va?».

Si tienes el corazón,
Ballvé, como la arrogancia,
y lo mismo que en el corso
te atreves a romper lanzas
con el juez de más mal genio
que el foro argentino aguanta,
ven y contesta si puedes
a lo dicho en mi demanda.
Y si eres de veras bravo
de ello podrás hacer gala,
al colgarte la galleta
y al ver que nadie te salva
de pudrirte en la cafúa
tres años y dos semanas.
Esto el juez Madero escribe
con tanta cólera y rabia,
que donde pone la pluma
el delgado papel rasga.[23]

La mayoría de las veces el carácter paródico y la identificación del modelo parodiado no estaban explícitos, por lo que el efecto dependía de la instrucción de los lectores y de su capacidad de reconocimiento, que no eran parejos en la amplia y heterogénea audiencia de la revista. De todos modos, *Caras y Caretas* parecía depositar una considerable confianza en la existencia de un capital compartido. Aunque no fuera profunda y cuidada, una somera familiaridad con la tradición literaria a partir de su circulación en folletos y antologías,[24] un contacto relativamente disperso con sus tonos, géneros y estilos parecía alcanzar como referencia de un

23. «Menudencias», en *Caras y Caretas*, 9 de marzo de 1901.
24. Los almanaques, como el de Casimiro Prieto Valdés, incluían textos de autores como Sor Juana Inés de la Cruz, Campoamor, Guido Spano, José Mármol, Longfellow (traducido por Mitre), Ricardo Palma, Pedro Antonio de Alarcón, entre otros. *Cfr.* Prieto Valdés, C., *Almanaque Sud-Americano para el año 1877*.

patrimonio común. «Correo sin estampilla», la sección de la revista donde se comentaban escritos de los lectores, muestra en muchos de ellos una educación rudimentaria (atestiguada por faltas de ortografía y el conocimiento muy elemental de formas poéticas) que no excluía la lectura parcial, la admiración e incluso la imitación de objetos elevados.

En suma, el conjunto de copias, usos satíricos y paródicos contribuía a una liquidación –casi en el sentido económico del término– de la tradición literaria. Más que de ponerla en cuestión, se trataba de formas de acercamiento a ella: si por un lado la manipulación y tergiversación del original tendía a eliminar la actitud reverente y cultual hacia el arte, huellas del modelo prestigioso no estaban del todo ausentes en la copia. Devoción e irreverencia no necesariamente se excluían, pero el plagio al que era sometido el texto o su modificación sin reparos atenuaba fundamentalmente uno de los aspectos de su autoridad: su lejanía. *Caras y Caretas* contribuyó a la creciente vulgarización de la cultura literaria en un momento en que acercar espacial y humanamente las cosas, adueñarse de los objetos culturales en la más próxima de las cercanías, empezaba a ser una de las principales aspiraciones sociales de carácter masivo.

## Jueces profanos

> Un caballero habla de asuntos artísticos y escribe: «la falta de estímulo y otras circunstancias [...] concurren entre nosotros a hacer desfallecer a los inteligentes que ofician en los altares del arte».
> ¿A los que ofician en los altares del arte?
> ¿No desfallecerán por falta de monaguillos críticos?[25]

Este pequeño texto, conclusivo y aislado, muestra la actitud irreverente que encontró un espacio propicio en la revista. La audacia y la

25. «Menudencias», en *Caras y Caretas*, 9 de febrero de 1901.

compulsión a profanar los «Santos lugares del Arte»,[26] aleatorias e inarticuladas en *Caras y Caretas*, alcanzarán su formulación programática y culta en la vanguardia de los años veinte.

En el cambio de siglo, la expansión del mercado cultural comenzaba a sacar a la crítica del intercambio entre entendidos, instalándola en un ámbito más amplio, entre los nuevos productores y consumidores de los objetos en discusión. La cultura masiva ponía a disposición los productos estéticos para un auditorio que no debía acreditar conocimientos específicos, fenómeno que Walter Benjamin advirtió en la década de 1930 en espectáculos como el cine o las exhibiciones deportivas, que la gente apreciaba con la mayor desenvoltura, «bastaría con haber escuchado discutir los resultados de una carrera ciclista a un grupo de repartidores de periódicos, recostados sobre sus bicicletas, para entender semejante estado de la cuestión».[27] Dado que la competencia no se fundaba en una formación especializada, la crítica comenzaba a volverse patrimonio común de espectadores-peritos que opinaban como simples consumidores en el mercado. En ese marco *Caras y Caretas* decía reconocer exclusivamente la sanción de su público, un soberano heterogéneo y poco entrenado del que se postulaba como representante y guía en cuestiones culturales y artísticas. Sus páginas eran un lugar donde *todo* podía ser materia de opinión, elogiado, cuestionado o señalado con humor crítico: un determinado autor, el estilo de cierto grupo de artistas, los poemas enviados por lectores o un libro de lectura escolar. Una caricatura de Cao, por ejemplo, tomaba una figura pública eminente como la de Paul Groussac, escritor, crítico literario y director de la Biblioteca Nacional, a quien representaba como un gallo de riña por su estilo agresivo y arrogante:

---

26. En su primer número de 1894 la *Revista de América* anunciaba su «peregrinación estética» a «los Santos lugares del Arte». «Nuestros propósitos», en *Revista de América*, 19 de agosto de 1894.
27. Benjamin, W., «La obra de arte en la época de su reproductividad técnica», pp. 17-57.

Como tiene un espolón
de sólida erudición,
le alza el gallo y le pelea
a cualquier otro, aunque sea
el gallo de la Pasión.[28]

Seguramente la «pelea» aludía al durísimo enfrentamiento con Eduardo Schiaffino, que había tenido lugar pocos días antes en las páginas de *El Diario* y *La Nación*, a propósito de la estatua de Sarmiento que el gobierno había encargado a Rodin. Groussac, detractor de la obra, había tratado a su defensor Schiaffino de «raté» e «inexistente». Las gestiones con el escultor francés habían estado en manos de Miguel Cané, de quien *Caras y Caretas* había dicho irónicamente dos semanas antes:

Ocupó muchos puestos eminentes;
su pluma es de las más sobresalientes,
y tiene tal espíritu de artista
que se ha hecho un verdadero especialista
para importar estatuas decadentes.[29]

Schiaffino, crítico de *La Nación* y director del Museo de Bellas Artes, aparecía en «Caricaturas Contemporáneas» junto a la estatua de Sarmiento. Los versos y el dibujo lo mostraban como un guardián de cierta estética: «el abracadabrante/ secreto de la crítica custodia, y vigilante/ la estatua de Sarmiento defiende con tesón».[30]

Una nota de actualidad sobre «Gente de letras»[31] cuestionaba la sociabilidad ostentosa del circuito de la alta cultura y el estilo de uno de sus

28. Cao, «Caricaturas Contemporáneas. Paul Groussac», en *Caras y Caretas*, 30 de junio de 1900.
29. Cao, «Caricaturas Contemporáneas. Dr. Miguel Cané», en *Caras y Caretas*, 2 de junio de 1900.
30. Cao, «Caricaturas Contemporáneas. Eduardo Schiaffino», en *Caras y Caretas*, 16 de junio de 1900.
31. Figarillo (Jorge Mitre), «Gente de letras», en *Caras y Caretas*, 18 de junio de 1904.

representantes. La página reproducía las fotos de tres intelectuales –Groussac, Ramos Mejía e Ingenieros– cuya alta jerarquía no era razón suficiente para inhibir las referencias críticas. Según decía, el nuevo libro de Groussac, *Viaje intelectual,* había avivado las manifestaciones a favor y en contra pero sólo para lucir lecturas y saberes: «mientras los unos, con sonrisa de entendidos, preparan los paladares egregios a la salsa de la Biblioteca, los otros, llenos de magnífico desdén, aprontan la lengua y la pluma...». Los comentarios sobre Ingenieros eran elogiosos, pero se objetaban «los terminachos de laboratorio» en la prosa del gran detractor de la cultura para multitudes de *Caras y Caretas*, José María Ramos Mejía.

Tampoco el lenguaje de la política quedaba fuera de examen. En «Roca poeta»[32] Luis García observaba el desaliño de los mensajes presidenciales:

> Acaso alguien tildará de pobreza de lenguaje y falta de elegancia en el estilo, frases como ésta: «El sobrante que *dejó* la renta metálica *alcanzó* para llenar el déficit de la moneda nacional y *dejó* un sobrante...» O como la que copiamos a continuación: «mundo *civilizado* y especialmente los *Estados* de América, hemos *celebrado* diversos *tratados*... en que han *estado representados* todos los *estados* del continente y donde los *delegados*...

Ni se pasaban por alto las erratas propias:

> RITMICIDIOS
> Hecha la impresión en negro de la cubierta, observamos la omisión tipográfica de una palabra que deja atrozmente cojo el segundo de los versos que van al pie del dibujo, pues debiendo decir:

32. Luis García, «Roca poeta», en *Caras y Caretas*, 17 de mayo de 1902.

Y COMO *todo en ella es fulminante*

dice:

Y todo en ella es fulminante.

Se han comido, pues, el *como*, con lo que no han hecho sino unir la acción al significado de la palabra, en la primera persona del presente del verbo *comer*.

Análoga renguera cupo en suerte a la composición que de Luis García publicamos en el número anterior, bajo el título «Mercurio en el Congreso» y que en una buena cantidad de ejemplares apareció con este verso:

Y SIGAMOS *el discurso improvisado*

En lugar de aparecer con este otro:

Y OIGAMOS *el discurso improvisado*

que era el escrito por el autor y el que aconsejaba la buena medida.

Salvamos estas erratas no tanto porque creamos que con ellas puede acabarse el mundo, como para descargar nuestra conciencia de rimadores.[33]

La autocorrección era constante:

Las *erratas del siglo*, bien mirado,
podrían titulase
aquellas que lograron deslizarse
entre las *Menudencias*
que salieron el número pasado.
No es cosa de cantar las excelencias
de aquellas pequeñeces,
pero tampoco es cosa
de que, como otras veces,
motejen nuestra pluma de ripiosa.

33. «Menudencias», en *Caras y Caretas*, 1 de julio de 1899.

En un infeliz verso que decía
siglo decimonono
verso que de pareja a éste servía
*¡Oh siglo del vapor y del buen tono!*
los cajistas, por broma o ironía,
al siglo motejaron
de *decimonoveno*,
con lo cual largo al pobre lo dejaron
y con ello lograron
que nosotros tragásemos veneno.
¡Vea usté, un verso cojo
cómo a uno causa risa y a otro enojo![34]

El mismo ojo crítico se posaba en otras revistas y periódicos:

> ¡Dios mío, lo que tiene uno que leer! Poesía enternecedora que encontramos en una publicación:
> «En vuestra suerte impía,/ en que entregáis, forzadas,/ el blanco y dulce jugo/ de las fecundas mamas,/ cual Venus mercantiles/ al que primero paga...»
> No se alarmen nuestros lectores: se trata de vacas lecheras, encerradas en un lóbrego tambo...
> ¡Y luego dicen que la forma poética está llamada a desaparecer!... Con las estrofas transcriptas queda destruida tan atrevida aseveración. Cuando menos, la que no desaparece es la forma poética vacuna...[35]
>
> Leemos: «En las oficinas del juzgado de paz... los señores Tal y Cual... después de un cambio de palabras... se fueron a las manos *sin más armas* que los bastones...»

34. «Menudencias», en *Caras y Caretas*, 5 de enero de 1901.
35. «Menudencias», en *Caras y Caretas*, 23 de septiembre de 1899.

> ¿Y qué más armas necesitaban? ¿Se iban a ir a las manos, dentro de un juzgado, con un cañón Krupp?[36]

Un libro de lectura escolar no aprobaba el implacable examen de *Caras y Caretas*:

> En *El Buen Lector*, libro de lecturas, aprobado por el Consejo Nacional de Educación, leemos la siguiente fabulilla:
> Un muchacho en el río
> Ayer se ahogó,
> Porque hacer caso no quiso
> De un pescador:
> Los imprudentes
> En el mar de sus faltas
> Hallan la muerte
> La enseñanza moral de la seguidilla no es mala; no así la enseñanza poética que deja mucho que desear.[37]

La actitud enjuiciadora era incesante, fuera como parte de una disposición crítica cuestionadora, o de una tendencia farsesca a fingir debates y polémicas que, en el marco integrador y conciliador de la revista, carecían de consecuencias.

## Caricatura y crítica de arte

La apropiación lisa y llana de textos e imágenes convivía con las duplicaciones satíricas. En ellas, la distorsión cancelaba la autoridad o las virtudes del modelo, acentuando determinados rasgos con fines grotescos. En esos casos, las desviaciones del original mostraban el foco de una disputa.

36. «Menudencias», en *Caras y Caretas*, 13 de junio de 1903.
37. «Menudencias», en *Caras y Caretas*, 28 de octubre de 1899.

La imitación burlesca era una forma de práctica crítica habitual en algunos de los productores de *Caras y Caretas*. Entre 1893 y 1896 el Ateneo había organizado sus exposiciones pictóricas anuales donde se había favorecido a Schiaffino, Sívori, Della Valle, de la Cárcova y Cid García, mientras que otros artistas, en su mayoría inmigrantes, habían quedado en un segundo plano.[38] Los rezagados protestaron contra el privilegio y en 1896 montaron una Exposición Humorística. Algunos de los futuros creadores de *Caras y Caretas* fueron parte de ese proyecto: José María Cao y Manuel Mayol participaron con sus obras y José S. Álvarez fue uno de los principales animadores de la muestra. En 1894, en una nota periodística, este último narró el caso de un pintor cuyos cuadros habían sido calificados como «adefesios» por el Ateneo. Se trataba de un joven criollo de padres italianos, sobrino de un «Don Antonio Pignatelli, conocido carbonero de la parroquia de Balvanera y hombre que es una notabilidad como preparador de tallarines y poseedor de vinitos italianos». Según Malosetti Costa, el texto era una pieza crítico-humorística que, sin dejar de admitir los defectos del retrato, apuntaba sobre todo contra el exclusivismo de los ateneístas parodiando la retórica de la crítica culta.

Manuel Mayol también recurrió a la imitación burlesca en el semanario *Buenos Aires*. A él se atribuyen las caricaturas anónimas de los cuadros expuestos ese año en el Ateneo, en particular los de Schiaffino y los de «simbolistas» o «decadentes» como Diana Cid García. Una de ellas presentaba el dibujo de Aristóbulo Del Valle con aureola de santo, y un epígrafe que aludía al apoyo del importante hombre público al retratista: «Schiaffino. San Aristóbulo, patriarca (Nota sagrada)». En la obra «Desnudo. Sinfonía en rojo», de la muestra ateneísta, se veía un cuerpo femenino recostado sobre un diván; la caricatura de Mayol –llamada «Schiaffino. Las serpientes, sinfonía en punta (Nota profana)»– copiaba el cuadro reemplazando a la mujer por una víbora para subrayar un defecto en la disposición del cuerpo. Un cuadro de Diana Cid

38. Cfr. Malosetti Costa, L., *Los primeros modernos*, pp. 369-374.

García mostraba a una dama rodeada por naranjas que pendían de un árbol; la caricatura de Mayol presentaba a la figura circundada por pequeñas esferas y titulaba: «Cid de García. ¡Llueven papas!».[39] Las burlas no eran caprichosas. Según Malosetti Costa las reelaboraciones de Mayol constituían un «subgénero de la crítica de arte, en imágenes» que, por medio de la caricatura de las obras destacaba no sólo un posicionamiento diferenciado en el campo artístico sino también importantes problemas técnico-compositivos.[40]

Un dibujo de Mayol, publicado tres años después en *Caras y Caretas*, se titulaba «Costumbres criollas. Garabatos pre-rafaelistas»,[41] en alusión a la corriente pictórica que fascinaba a Rubén Darío, Eduardo Schiaffino y otros artistas del círculo del Ateneo: el prerrafaelismo. En la estampa, un gaucho tocaba la guitarra rodeado de elementos típicos de una escena rural: rancho, caballo, pava, mate, bombilla, taba y enlace con boleadora. La ilustración daba un tratamiento novedoso a un asunto tradicional mediante un diseño ostensiblemente moderno: guardas con motivos decorativos y líneas curvas art-nouveau, estilo industrial que invadía almacenes, tiendas y afiches publicitarios.[42] Por otra parte, el tema campero contrastaba con los misteriosos y evanescentes asuntos del ensueño estetizante. El título aludía también a Rafael Obligado, escritor del patriciado estanciero que propiciaba el abordaje estilizado y culto de temáticas criollas. Pero el dibujo no era mordaz sino lúdico, otra prueba de que lo que antes de la fundación de la revista o fuera de sus páginas se mostraba como abiertamente antagónico, en *Caras y Caretas* tendía a moderarse, en consonancia con la lógica

39. «El salón cómico», en *Buenos Aires*, 20 de octubre de 1895.
40. Malosetti Costa, L., *Los primeros modernos*, p. 377.
41. Mayol, M., «Costumbres criollas. Garabatos pre-rafaelistas», en *Caras y Caretas*, 12 de noviembre de 1898.
42. Cfr. a modo de ejemplo «Para la familia. El arte moderno en el mobiliario [...]», en *Caras y Caretas*, 19 de enero de 1901. Durante su auge entre 1890 y 1918 el art nouveau fue un estilo rechazado por las clases altas de Buenos Aires que se extendió, en cambio, por los barrios no aristocráticos y la burguesía que «no tiende a fino». Matamoro, B., *La casa porteña*, p. 81 y ss.

integradora de la revista, donde las muestras de irreverencia convivían con páginas serias dedicadas a las instituciones artísticas y a las obras consagradas.[43] En una de ellas, titulada «Arte y Artistas», se reproducían pinturas de la exposición Freitas y Castillo, entre las que se contaban «Cabeza de estudio» de Schiaffino, «La familia», de Sívori, junto a cuadros de Mayol y de Fortuny.

## Sátiras poéticas

También en el campo de la escritura *Caras y Caretas* practicó una forma cómica de crítica literaria consistente en la imitación burlesca de estilos y retóricas. Como en los dobles pictóricos, sus procedimientos se acercan a los descriptos por Bajtin para los géneros cómico-serios asociados al carnaval, por su actitud hacia la tradición, la mezcla de lo alto y lo bajo, lo serio y lo ridículo, con pluralidad de voces y géneros intercalados, un rico campo aún inexplorado en la cultura argentina de entresiglos.

Las caricaturas verbales apuntaban sobre todo a la retórica modernista y decadente, lo que no impedía la publicación ocasional de poemas con esos rasgos.[44] Las imitaciones paródicas y chanzas ofensivas que serán habituales entre los vanguardistas de la década del veinte, tienen una primera versión contemporánea, popular y comercial, en *Caras y Caretas*. Ejemplos como éste resultan elocuentes:

---

43. «Arte y Artistas», en *Caras y Caretas*, 30 de noviembre de 1901.
44. A modo de ejemplo pueden citarse: Darío, R., «Junto al mar», en *Caras y Caretas*, 18 de abril de 1903; Fernández Espiro, D., «De piedra», «Del natural» y «De fuego», 16 de mayo de 1903, 13 de febrero de 1903 y 21 de febrero de 1903 respectivamente; Roeber C., «Harmonía?», 8 de julio de 1899, Almafuerte, «La inmortal» o «Milongas clásicas. Consolatrix aflictorum», 6 de octubre de 1900 y 12 de enero de 1901 respectivamente; Aymerich, J., «Anacreonte anciano» o «El jazmín y la mariposa», 4 de mayo de 1901 y 19 de enero de 1901 respectivamente; Maturana, J. de, «Rosa de mármol», 29 de noviembre de 1902.

arpegios... castillos... veneno... topacios...
las ánforas plenas... clarines... palacios...
Verlaine... y Lugones... Carrasco y Darío...
¡Qué es esto... qué es esto... qué es esto, Dios mío![45]

El soneto «Decadencia»[46] firmado por Julio Mayo en 1901, reproducía la preferencia modernista por cuartetos de rima cruzada. La poesía señalaba explícitamente los efectos indeseados del programa de renovación del lenguaje, como las creaciones estrafalarias y, paradójicamente, la cristalización de lugares comunes de la retórica; rechazaba sus predilecciones aristocráticas y artificiosas, y al gusto por lo incorpóreo y espiritual oponía lo groseramente material:

Si tratas de algo virgen o casto, escribe *místico*,
*Albura* dí a la aurora, pero jamás albor,
Y sabe que no hay lirio que no sea *eucarístico*,
Y lo que fue blancura se convirtió en *blancor*.

*Princesas* dí a las hembras porque eso es más artístico,
No importa que ellas huelan a aceite y coliflor
Y al pinche de cocina y al rata cabalístico
*Marqués, vizconde, abate*... y *rubio*. Es el color.

*Sangrientas* dí a las rosas, aún a las rosas pálidas,
Donde halles cualquier bicho, recuerda a las *crisálidas*
Y *azur* ... ¡A cualquier cielo podéis llamarle *azur!*

Las musas enamora, *dejándolas en cinta*
Y cuando *alumbren*, toma papel y pluma y tinta,
Y ¡abur! La falsa gloria de Víctor Hugo, ¡abur!

45. Osés, J., «Visión de ensueño», en *Caras y Caretas*, 8 de octubre de 1906.
46. Julio Mayo, «Decadencia», en *Caras y Caretas*, 16 de marzo de 1901.

Otro texto impugnaba, del mismo modo, la invención injustificada de palabras:

Pérez, orador mediano,
incoloro periodista,
mal crítico, mal cronista,
y poeta de secano,
viendo que nadie le toma
en serio, bufa y se inflama,
y observando lo que él llama
la pobreza del idioma,
se halla dispuesto a pulirlo,
cambiarlo, recomponerlo,
transformarlo, enriquecerlo,
aumentarlo y corregirlo...[47]

A continuación, imitaba el aparatoso vocabulario, típico de la escritura de Leopoldo Lugones, colaborador de la revista muy cercano al modernismo a quien, entre otros, los versos aludían indirectamente:

Belleza tan peregrina
que al pintor hizo pensar
—¿Me ha venido a visitar
una virgen murillina?

Los ojos calamarescos,
La tez suave y jazminesca,
La boca rojuda y fresca
Y los dientes marfilescos.
Todo era estupefactante
En aquel ser venusiano,

47. Luis García, «Año nuevo, lengua nueva», en *Caras y Caretas*, 6 de enero de 1900.

Que hizo sonreír ufano
Al pareciento pintante

La colocó enasientada
En una silla azulosa,
Y con mano presurosa
En la tela preparada
Trazó el perfil divinal
De tan hermosa mujer,
Exclamando:
—Ésta va a ser
La obra que me haga inmortal.
¡Oh! Me siento muy feliz
ante tanta perfección;
es usted de admiración
meretriz, muy meretriz...

Los recursos poéticos de ese artista prefiguraban sin duda el «depravado principio de ostentación verbal» con que uno de los personajes borgeanos corregirá sus poemas unas décadas más tarde: «donde antes escribió *azulado*, ahora abundaba en *azulino, azulenco* y hasta *azulillo*. La palabra *lechoso* no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería *lactario, lactinoso, lactescente, lechal*...».[48]

En «Las conferencias del profesor Pedantius»,[49] presentaba a un profesor fracasado que enseñaba a «pulsar la lira» a través de la escritura de géneros como «una epopeya, un madrigal, un drama» y mostraba sus enseñanzas con un soneto titulado «Ondina». El texto aludía a los repetidores de formas consagradas, que solían utilizar términos de connotación espiritual o mitológica para considerarse vates.

48. Borges, «El aleph».
49. Luis García, «Las conferencias del profesor Pedantius», en *Caras y Caretas*, 11 de junio de 1904.

En «Los ripios del siglo»[50] Luis Pardo ofrecía un muestrario de apropiaciones líricas con fines crítico-humorísticos, una desenfadada mascarada de estilos a partir de un conjunto de citas paródicas, donde la anulación del carácter «único» y «original» de las obras y de la noción de propiedad literaria no necesariamente implicaba rechazo:[51]

BECQUERIANOS
Taparon sus ojos
Con un blanco lienzo;
De la oscura pieza
Todos se salieron.
Su tono amarillo
Como el de los muertos
Muchos recordaban
Y al salir dijeron:
¡Qué Gruyer más rico!
¡Qué bueno es el queso![52]

CAMPOAMORINOS
Si quieres ser feliz como me dices
No te metas el dedo en las narices,
Pues si le tomas afición al arte
Luego los meterás en cualquier parte.

CURSIS
Tú de los bosques eres el ave,
Tú eres la nota lánguida y suave

50. Luis García, «Los ripios del siglo», en *Caras y Caretas*, 5 de enero de 1901.
51. Cfr. Hutcheon, L., *The Politics of Postmodernism*, p. 93-94.
52. La Rima LXXXIII de Bécquer dice: «Cerraron sus ojos/ que aún tenía abiertos, / taparon su cara/ con un blanco lienzo, / unos sollozando, / otros en silencio, / de la triste alcoba / todos se salieron. [...]/ Ante aquel contraste/ de vida y misterio,/ de luz y tinieblas, / yo pensé un momento: / —¡Dios mío, qué solos/ se quedan los muertos!».

Que el bardo exhala del corazón.
Tú eres la lumbre pura del cielo,
Tú eres del astro la luz radiosa,
Tú eres la nube, tú eres la rosa,
Yo el moscardón.

En estos tres últimos casos, el anticlímax final provenía de la irrupción de elementos bajos o grotescos del mundo físico y material en el mundo poético y espiritual. En el caso que sigue, el efecto cómico surgía de la pluralidad de voces, dado que la cita de un poema conocido era interrumpida por una voz crítica que la comentaba:

FINISECULARES
*... y tu sombra esbelta y ágil;*
*fina y lánguida,*
*como en esa noche alegre de las muertas primaveras,*
*se acercó y marchó con ella con la mía entrelazada*
*¡Oh las sombras de los cuerpos que se juntan con las*
*sombras de las almas!*
¡Oh los versos kilométricos qué de prisa que se escriben y se acaban!

Una vez más el modelo era el «Nocturno» de José Asunción Silva y sus numerosas imitaciones. En su versión Luis Pardo insertó en letras cursivas un fragmento del original modificado, usando «alegre» en lugar de «tierna», salteando versos, cambiando el singular por el plural. La página, que también incluía «Patrióticos», «Esproncedanos», «Montañosos» y «Victorhuguianos», finalizaba con la autoinclusión del caricaturista entre los objetos risibles:

Porque ni aumentan mi gloria
Ni constarán en la Historia,
Aquí mis ripios no pongo,

Y porque ustedes, supongo,
Que los saben de memoria.

La sección «Correo sin estampilla» comentaba satíricamente la copia de los modelos poéticos «elevados» y los gustos modernistas en textos enviados por lectores escribientes, lo que no impedía que en sus propias páginas apareciera de vez en cuando aquello mismo que se condenaba:

> **Oberol. Buenos Aires**. «Ondina que suavemente/ en la ancha grama dormida/ muestras el seno turgente/ despierta, que el sol naciente/ al casto placer convida./ Despierta, que en la desierta/ llanura ya el girasol/ a mirarte ansioso acierta...»
> Vamos, ondina, despierta,
> no hagas ripiar a Oberol.[53]
>
> **Templario. Buenos Aires**. Si a un concurso alguna vez,/ sus «epitalamios» van,/ de seguro que les dan/ la medalla a la insulsez.[54]
>
> **Tirsis. Buenos Aires**. ¿No le parecen, Tirsis,/ esos finales/ ramilletes de fuegos/ artificiales?[55]

## Antimodernismo y plumas de oro

En aquella etapa cruzaron sus trayectorias periodistas, escritores y artistas cuyas divergencias ideológicas o estéticas eran compatibles en el ámbito profesional y en la sociabilidad de las redacciones pe-

53. *Caras y Caretas*, 13 de junio de 1903.
54. *Caras y Caretas*, 7 de marzo de 1903.
55. *Caras y Caretas*, 7 de marzo de 1903.

riodísticas, las mesas de café y los ateliers. En ese marco, fue posible que una revista como *Caras y Caretas* publicara versos modernistas de Darío, Jaimes Freyre, Goicochea Menéndez, Soussens, Fernández Espiro y Monteavaro sin dejar, al mismo tiempo, de expresar críticas al modernismo y, sobre todo, a las imitaciones que suscitaba. El prestigio de sus manifestaciones artísticas y la sociabilidad amigable en los espacios compartidos no coartaba la expresión, en las páginas periodísticas, de representaciones caricaturescas. A diferencia de lo que ocurrió más tarde en otras publicaciones del circuito popular-comercial,[56] *Caras y Caretas* no se limitó a copiar acríticamente los patrones de la literatura alta. Contra las preferencias de muchos de sus lectores, cautivados por los modelos modernistas y tardorrománticos, la revista satirizó la cristalización de clisés provenientes de la cultura elevada.

Aunque el modernismo estuvo desde el comienzo estrechamente vinculado con el periodismo,[57] potenció la confrontación, tópica en el cambio de siglo, entre la alta cultura espiritualista y el circuito popular-comercial, cuyo materialismo e improvisada confusión atentaba contra la jerarquización seria de la producción literaria. *El Mercurio de América*, uno de sus principales órganos porteños, afirmaba la voluntad de sustraerse a toda contaminación material y práctica: «lejos de todo propósito utilitarista, sabremos mantener bien alto el pabellón artístico»; la *Revista de América* proyectaba «luchar por que prevalezca el amor a la divina Belleza, tan combatido hoy por las tendencias utilitarias».[58] Por el contrario, en sintonía con una ciudad cuyo propósito central era producir y comerciar, *Caras y Caretas* adoptaba los parámetros mercantiles como propios y en esos términos juzgaba todas las actividades. De ahí el desprestigio que en sus páginas tenían las ocupaciones y los sujetos que eludían la utilidad práctica,

56. Cfr. por ejemplo la presencia de modelos cultos en las narraciones de circulación periódica en los años veinte. Sarlo, B. *El imperio de los sentimientos.*
57. Rama, Á. *Las máscaras democráticas del modernismo*, p. 158.
58. Citados ambos en Rivera, J. B. *Los bohemios*, p. 13.

como los poetas decadentes y modernistas, «paliduchos», enfermizos, «siempre en el quinto cielo de la abstracción»,[59] figuras cuyo perfil chocaba abiertamente con las tendencias prosaicas de *Caras y Caretas*.

Salvo el diario *La Nación*, que acogió al modernismo y sobre todo a Rubén Darío, en el circuito de la cultura masiva fue común la expresión de desconfianza ante las nuevas manifestaciones estéticas, tanto literarias como pictóricas. El diario *La Prensa* criticaba a los jóvenes poetas hispanoamericanos; el *Doble Almanaque Argentino para el año 1902. Ilustrado y chistoso*[60] consideraba disolvente la nueva sensibilidad plagada de neurastenia, sugestión, impresionismo pictórico y decadencia. El antiespañolismo del movimiento generaba rechazo en las revistas peninsulares como *Madrid Cómico*, uno de los modelos de *Caras y Caretas*, donde Leopoldo Alas Clarín criticaba el galicismo rubendariano; en la Argentina el español López Bago imitaba la actitud desde las páginas de *Don Quijote*.

Una serie de relatos, que vale la pena examinar a pesar de su reiteración tópica, escasa complejidad argumentativa y ausencia de matices, objetaba desde *Caras y Caretas* a los imitadores de los artistas nuevos y cuestionaba el prestigio de ciertos escritores y de sus lenguajes complicados. El tono burlesco tendía a rebajar violentamente lo que se pretendía elevado, restituyendo un sentido preferencial de igualación democrática.[61] Uno de los ejercicios habituales consistía en caricaturizar a los periodistas anacrónicos y a los poetas modernistas por sus modos solemnes o estetizantes, incompatibles con el profesionalis-

---

59. Fuente, R. «La vida práctica. Consejos a un poeta». *Caras y Caretas*, 18 de julio de 1903.
60. Veyan, J., «El modernismo», *Doble Almanaque Argentino para el año 1902. Ilustrado y chistoso*.
61. Hoggart advierte contra lo que considera una fachada democrática. Según plantea, la glorificación del hombre común y el antiintelectualismo provienen del resentimiento de los periodistas, que optan por criticar las investigaciones doctas como inútiles, despotricar contra la extravagancia del arte moderno y tildar de aguafiestas a quien cuestione la diversión masiva. Esa actitud, común en la prensa, esconde condescendencia y desprecio por el público. Hoggart, R., «The process Illustrated: (i) Weekly Family Magazines», p. 164.

mo literario. Según se sugería en esos textos, los lugares comunes y las frases hechas no eran exclusivos del circuito comercial-popular, como pretendían algunos, sino que muchas veces se hallaban en las retóricas acartonadas de la alta cultura.

«La sombra del redactor»[62] presentaba a un escritor de los viejos tiempos que en un diario moderno declamaba «con voz sentimental y campanuda, como he oído leer muchas veces en certámenes y funciones de premios. Lectura con música literaria del Sitio Grande de Montevideo, importada a este país por don Valentín Alsina y sus congéneres». El narrador describía irónicamente el orgullo del articulista ante su obra: «Llega el gran momento. El redactor ha redondeado un párrafo estupendo. Siente el gozo de la maternidad fuera de peligro. ¡Caramba! Si hubiera otras gentes a quien presentar aquel producto de su laboriosa gestación!».

En «El periodista colonial»[63] Grandmontagne retrataba a un español emigrado que había conseguido entrar como redactor en un diario argentino. El sujeto era un fanático del patriotismo («¿qué sería de Valentín Valeriano Valente si de pronto desaparecieran las nacionalidades? ¿qué haría él sin una cosa tan necesaria como la geografía política?») que cultivaba un estilo afectado donde todo era «altisonante, encocorado, lleno de arrebatos homéricos, porque no hay lugar común, ni frase hecha, ni concepto estereotipado, que deje de adquirir en su pluma cierto relumbre. La retumbancia de los períodos bruñe la vulgaridad del contenido. Es su prosa como catarata que termina en espuma». Era el prototipo del viejo periodista cuyo vetusto lenguaje invocaba motivos idealistas para «hacerle tragar» a su auditorio «la bola del sacerdocio periodístico».

«La inspiración»[64] de Enrique Vera y González desacreditaba, con argumentos profesionalistas, a los escritores acomodados e improductivos. El texto presentaba el diálogo entre un lunático poeta, orador grandilocuente, y un dentista representante del sentido común. Con intención

---

62. Granada, N., «La sombra del redactor», en *Caras y Caretas*, 30 de junio de 1900.
63. Grandmontagne, F., «Galería de inmigrantes. El periodista colonial», en *Caras y Caretas*, 2 de enero de 1900.
64. Vera y González, E., «La inspiración», en *Caras y Caretas*, 2 de diciembre de 1899.

burlesca, se exageraba la impronta decadentista-modernista de «Los ochenta y seis versos que llevo escritos de mi oda *Ante la momia de Sesostris* y la introducción, casi terminada, de mi poema en proyecto *Lágrimas de oro o el delirio de un ángel* no son obras ideadas por un cualquiera». El hombre vivía de las rentas de su herencia, y se jactaba de no tener que «dar vueltas a la noria del trabajo vulgar para ir librando la subsistencia». Sin embargo, aunque escribía con pluma de oro y papel de calidad era incapaz de realizar una obra, dificultad que atribuía a una inexplicable ausencia de inspiración: «Yo quisiera producir algo admirable, no vivo con otra esperanza; me siento sobresaturado de gérmenes poéticos y, en cuanto me pongo a la faena, ¡decepción!». La invocación a las musas y a los grandes creadores de la antigüedad no tenía resultado a la hora de escribir lo que prometían sus títulos, *El demonio enamorado*, *Monólogo del traje de baño de Clotilde*, *El republicano y la duquesita*, *Tinieblas refulgentes*, *Romántica y hedionda*. El discurso del escritor fracasado contrastaba con el de su práctico interlocutor, quien equiparaba la tarea de escritura a otras profesiones entre las que incluía también la de dentista, rebajando violentamente el carácter elevado de la poesía y de los sujetos dedicados a ella. Al margen de la nota grotesca, los argumentos eran afines al discurso profesionalista de entresiglos y a la figura de escritor definida por el esfuerzo y la voluntad.[65] El relato concluía que la herencia era una desventaja, y la falta de inspiración una excusa usada por los desprovistos de talento y empeño: «Si usted se entretiene en pedir a las estatuas de los poetas muertos, que piensen y versifiquen por usted, perderá su latín y a la larga su cabeza. Proyecte mucho menos y haga mucho más. Emborrone muchísimo papel».

«La vida práctica. Consejos a un poeta»[66] presentaba a un intelectual enfermizo y poco práctico al que un narrador sensato le daba consejos

65. El planteo era de un esquematismo simplista, ya que el profesionalismo literario era también promocionado por exponentes de la estética modernista. Cfr. por ejemplo: Darío, R., «Zola Trabaja. *París*». *La Nación*, 2 de octubre de 1897.
66. Fuente, R., «La vida práctica. Consejos a un poeta», en *Caras y Caretas*, 18 de julio de 1903.

partiendo de los valores sociales compartidos. La argumentación recurría nuevamente a contrastes dicotómicos: por un lado, el bienestar material en todas sus manifestaciones, por otro el estéril cultivo del intelecto. Aunque el planteo era burdo y el punto de vista cínico, merece observarse la imagen allí representada, así como los rasgos asociados a la figura de escritor. El poeta era un ser cándido e idealista («tú luchas por obtener mejoras» pero «¿conseguiréis los poetas y los filósofos, realizar el sueño de una Arcadia dichosa en donde reinen la felicidad, el amor y la justicia?»), un fatuo («No me hables de la gloria ni de la inmortalidad», «supón que cuando mueras te harán una estatua. ¿Y qué?»), un necio al margen de la realidad («un centenar de tontos como tú hacen el papel de abejas trabajadoras produciendo mieles que tragan sin paladear, millones de zánganos. Los zánganos, Pepe, no consideran el arte como artículo de primera necesidad, y hasta que no suceda lo contrario, los artistas vivirán peor que tu vecino...»). Puesto que la sociedad era indiferente al arte y a las creaciones del intelecto y «cualquier inventor de un elixir para el dolor de muelas se hace millonario», era necesario adherir a los valores sociales dominantes: «Yo, por mi parte, he llegado a persuadirme de que el talento sólo debe servir para acomodarse al medio ambiente, para hacer lo que hacen los demás con mejor éxito». El final expresaba un antiintelectualismo desembozado y cínico: «Si quieres ser feliz, como me dices/no analices, muchacho, no analices».

«Modernista!»[67] de Fray Mocho, era el monólogo de un pintor de carteles de propaganda que expresaba su fanática adscripción al nuevo movimiento artístico. La enunciación de los preceptos estetizantes y antirrealistas en el lenguaje criollo de un personaje popular resultaba una caricatura, donde las ínfulas del personaje contrastaban con la sencillez de su origen social y de su oficio. Repitiendo los preceptos de moda, el sujeto rechazaba «la copia servil de la naturaleza» y aludía a

67. Fray Mocho, «Modernista!», en *Caras y Caretas*, 4 de octubre de 1902.

la confrontación en el campo artístico al referirse a «una punta de infelices que jujan* del modernismo así nomás».

En 1903 una serie de relatos abordó estos temas en la sección «Originalidades Nouveau Style».[68] El primero ironizaba sobre la compulsión de los literatos –«grandes maestros del 'art nouveau'»– por ser originales. Un personaje escritor, Prudencio Teméritas, inventaba «comparaciones nuevas, raras, inesperadas» siguiendo a un maestro (fácilmente identificable como Rubén Darío). Desdeñaba la representación y afirmaba que no debía buscarse sentido en la poesía, ya que el arte literario radicaba en la armonía de los sonidos al margen del sentido, elogiaba lo intrincado y acusaba a «los enmohecidos, los cristalizados» de no comprender el nuevo arte. Sumaba así a su «aire de suficiencia» la falta de realismo y comprensibilidad.

Agapito Turrones era un peluquero lector de las revistas literarias de su patrón. Sin comprender repetía que «lo nuevo debe ser y es siempre mejor que lo viejo» y que los detractores del modernismo eran «envidiosos, rutinarios, incapaces de remontarse a las elevadas regiones del arte».[69] Este lector popular de *El Libro Azul* y *La Leyenda Blanca* (en alusión a la revista *Azul*, al libro de igual nombre de Rubén Darío y a la *Revista Blanca*) sufría un trastorno quijotesco que le quitaba el sentido de realidad, al extremo de confundir el conventillo en que vivía con un hermoso palacio de oro y cristales, y a sus vecinas con princesas encantadas. En un momento de sensatez pasajera cuestionaba que una dama pudiera tener «ojos de ágata» pero se recomponía al comprender que se trataba de una licencia poética. Recordando la ley del maestro «crear, bufe el eunuco!» se entregaba a la composición de una poesía imitando a José Asunción Silva: «Tuve un sueño/ Tuve un sueño que quisiera ver trocado en realidad...». Entretanto, proyectaba escribir un

---

* Así en el original.

68. Peralta, A., «Originalidades Nouveau Style. Prudencio Teméritas», en *Caras y Caretas*, 25 de abril de 1903.

69. Peralta, A., «Originalidades Nouveau Style. Agapito Turrones», en *Caras y Caretas*, 13 de junio de 1903.

libro titulado «Sinfonía en Febo máximo», remedo de «Sinfonía en gris mayor» de Darío.

Cándido Sagácitas, otro seguidor del «ultramodernismo literario, el nouveau style» dialogaba con un sujeto representante del sentido común, y el contraste producía efectos grotescos.[70] El poeta despreciaba al «vulgo necio» e imitaba burdamente los procedimientos modernistas, cultivando el exotismo, el arcaísmo y el «arte sublime» de la onomatopeya y la armonía imitativa:

> —He escrito otra, inspirada ésta en una del maestro que dice:
>
> Un tropel de tropeles
> Tropel de tropeles de tritones! ...
>
> Bueno; la mía imita el ruido que hace el sapo al saltar; o mejor, al caer pesadamente a cada salto. Termino un himno al sapo con estos versos:
>
> La placa de placas,
> La placa de placas de pláctano aplacas!
>
> —... ¿Pláctano? Tampoco entiendo eso.
>
> —Es la voz anticuada, me respondió; la corriente, plátanos, no me daba el sonido buscado...

El fragmento parodiaba las imitaciones del poema «Junto al mar»[71] de Darío, publicado cuatro meses antes en *Caras y Caretas*. La crítica a los rústicos discípulos no dejaba del todo indemne al maestro, pero como la integración de las contradicciones era parte de la lógica de la revista, el reconocimiento podía alternarse con la irreverencia y la crítica.

Muchos textos rebajaban la imagen del escritor «heredero» de fortuna o propietario de capital simbólico, y el poeta, en la cúspide jerárquica de la alta cultura, solía condensar un conjunto de desvalores

70. Peralta, A., «Originalidades Nouveau Style. Cándido Sagácitas», en *Caras y Caretas*, 1 de agosto de 1903.
71. Darío, R., «Junto al mar», en *Caras y Caretas*, 18 de abril de 1903.

como la ausencia de originalidad, la vanidad y el elitismo. Los sentidos disímiles que convergían alrededor de esa figura revelan la existencia de tensiones en el imaginario de la cultura emergente: por un lado, el desprecio plebeyo hacia el aristocratismo inútil de los poetas; por otro, la devoción de quienes copiaban sus gestos e imitaban su retórica. En 1899 decía *Caras y Caretas*: «Nos lisonjeamos 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», celebrando la presencia en sus páginas del «espíritu cosmogónico de Lugones» y de «Christian Roeber, el poeta aristócrata que hace impecables versos de sangre azul». Sobre el primero agregaba:

> 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.[72]

El tono burlón del retrato mostraba que las virtudes extraordinarias del artista no eran tomadas con la solemnidad habitual en otros ámbitos, pero eso no las impugnaba enteramente. Aunque una tendencia creciente suponía para estratos más amplios la posibilidad de adueñarse de los objetos culturales, evaluar como meros consumidores y desdeñar el elitismo, el arte y los artistas no perdían del todo su sitial entre un público masivo para el que la mera cercanía con la alta cultura era en sí misma un logro.[73]

---

72. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 7 de enero de 1899.
73. Hobsbawm, E., «La transformación de las artes», en *La era del imperio, 1875-1914*. p. 235.

## Salir en *Caras y Caretas*

Con el desarrollo de la industria cultural, la aspiración a desempeñar un oficio ligado a la escritura se combinó con el deseo de la gente de ser representada en los medios de comunicación. En 1904 José María Ramos Mejía repudiaba la «tendencia al exhibicionismo»[74] fomentada por las páginas de la prensa popular. En efecto, la gente común comenzaba a anhelar verse en las revistas y periódicos, privilegio hasta entonces reservado a los hombres eminentes. *Caras y Caretas* participaba de ese imaginario de visibilidad y pasaje. En la versión uruguaya de la revista un suscriptor enviaba su colaboración gratuita con el siguiente comentario: «Yo tengo como apetito / De ver mío algún escrito/ En sus Caras y Caretas».[75] En un chiste gráfico dos personajes robaban para salir en los periódicos[76] y en una protohistorieta un lector mataba a su madre para ser retratado en la tapa del semanario de Álvarez.[77] Una nota de 1902 presentaba a un lector obrero que había utilizado el recurso de enviar a *Caras y Caretas* la foto que allí se publicaba, «en la misma actitud que adoptó para matarse», suicidándose luego con el único objetivo de aparecer 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,

74. Ramos Mejía, J., *Los simuladores del talento en las luchas por la personalidad y la vida*, p. 155.
75. Perico Manguela, «Presentación», en *Caras y Caretas* (Montevideo), 5 de octubre de 1890.
76. *Caras y Caretas*, 13 de junio de1903.
77. *Don Quijote,* 31 de diciembre de 1899.

no queremos hacer con esta nota la apología del suicidio, sino cumplir la última voluntad del muerto.[78]

Aquello que hacía factible y deseable pasar de ser un mero espectador a estar en el campo visual de los otros era afín a lo que posibilitaba el pasaje de la instancia de lector a la categoría de autor. En los años treinta, desde una perspectiva ideológica contrapuesta a la de Ramos Mejía, Walter Benjamin observaba cómo los noticiarios abrían una posibilidad de ese tipo a los consumidores, como parte de una tendencia evidente en la transformación histórica del conjunto de los productos culturales. En el campo de la escritura, por ejemplo, se extinguía la situación por la cual un escaso número de escritores se diferenciaba sustancialmente del conjunto de los lectores. Con la creciente expansión de la prensa, una proporción cada vez mayor estaba en condiciones de pasar, aunque fuera ocasionalmente, del lado de los protagonistas y de los productores: «hoy ocurre que apenas hay un europeo en curso de trabajo que no haya encontrado alguna vez ocasión de publicar una experiencia laboral, una queja, un reportaje o algo parecido». La distinción entre autor y público perdía su carácter sistemático, convirtiéndose en funcional y circunstancial, con lectores dispuestos a ser redactores, uno de los fenómenos más relevantes de la cultura emergente.[79]

El mercado cultural creaba expectativas de retribución económica y rápida fama. La incipiente profesionalización literaria y el origen social medio de los nuevos escritores alentaba aspiraciones de pasar del consumo a la producción, con la consecuente oportunidad de adquirir nombre y reconocimiento.[80] El sustento de estas ilusiones era en parte

---

78. «Uno que se mata por 'salir' en 'Caras y Caretas'», en *Caras y Caretas*, 1 de noviembre de 1902.
79. Benjamin, W., *El autor como productor* y «La obra de arte en la época de su reproductividad técnica».
80. Sobre autores aficionados en los años veinte: Sarlo, B., *El imperio de los sentimientos*, pp. 51- 75 y Pierini, M., «Los autores de La Novela Semanal. Cruces y tensiones en la ampliación del campo literario», en *La Novela semanal (Buenos Aires, 1917-1927)*, pp. 73-98.

real y en parte imaginario. La industria cultural, con sus representaciones ambivalentes, auspiciaba la idea de una paridad imaginaria entre productores y consumidores, estimulando la proliferación de autores aficionados, cuyas expectativas solían frustrarse por carecer de las condiciones mínimas para desempeñarse en el oficio de las letras.

Como en «Correspondencia particular» de la versión Montevideana, en *Caras y Caretas* porteña la sección «Correo sin estampilla» comentaba sin indulgencia los trabajos de escritores circunstanciales e improvisados, que enviaban sus textos para una eventual publicación en la revista:

> **Panal-Buenos Aires**
> Está lo suyo, *Panal*,
> Escrito bastante mal.[81]
>
> **Los tres-Córdoba**
> Estas historias de amores
> Fastidian a los lectores.[82]
>
> **P.J. Buenos Aires**. «Me gustaría ver mi nombre en letras de molde». Dése usted ese gusto que le costará poco. Rompe el borrador del artículo y se manda a hacer tarjetas de visita.
>
> **Palotes. Buenos Aires.** Se publicará, pero no hay que impacientarse.
>
> **Filógino. Buenos Aires.** Muchas gracias. Se publicará.
>
> **Un testigo. Montevideo**. Muy bueno.
>
> **Mao Finez. Buenos Aires**. Mande usted la firma.

81. *Caras y Caretas*, 12 de septiembre de 1902.
82. *Caras y Caretas*, 12 de septiembre de 1902.

> **V.N. Buenos Aires**. Le decimos a usted lo mismo.
>
> **Martinete. Buenos Aires**. Le decimos a usted lo contrario que a los dos precedentes.[83]

A medida que se hacía virtualmente posible para cualquiera ver su nombre y sus textos impresos, la reproducción facsimilar de la letra manuscrita adoptaba funciones más restringidas y selectivas, preservando el aura de los literatos excepcionales: Alejandro Dumas, Víctor Hugo, Benito Pérez Galdós, Pierre Louys o José Hernández.[84]

La observación de números consecutivos de *Caras y Caretas* permite comprobar la inclusión de colaboraciones como resultado del envío de esos trabajos. En la sección correspondiente al Nº 232, por ejemplo, se lee:

> **Carlos Bosque. Buenos Aires.** Le agradeceríamos a usted quisiera pasar por esta redacción. Una advertencia. Sus versos son buenos. Así es que no debe usted abrigar el temor de que tratemos de asesinarle.[85]

Un mes después se publicó la poesía «A una que se pinta», firmada por Carlos Bosque, autor de trece textos publicados en la revista durante los dos años siguientes. Otro ejemplo puede verse en los números 215 y 216: en el primero figura un comentario en respuesta a un envío de «J. S.» («J. S. Buenos Aires. Una de ellas aparecerá pronto»), en el número posterior se publica una poesía amorosa firmada por «Jorge Solís».

---

83. *Caras y Caretas*, 26 de julio de 1902.
84. La letra manuscrita de Dumas, D'Annunzio o Zola aparecía como una manifestación de la personalidad de los autores literarios, junto a objetos como la casa natal, el escritorio o la pluma con que escribían. Cfr. «Viaje a pie por Europa. Autógrafos obtenidos por los viajeros durante su gira», en *Caras y Caretas*, 22 de junio de 1902.
85. «Correo sin estampilla», en *Caras y Caretas*, 14 de marzo de 1903.

Otro texto refiere la selección de una poesía del archivo de materiales enviados a *Caras y Caretas*:

Correo sin estampilla

Todo es zonzo, impertinente
cursi, insufrible, ridículo,
insoportable, inocente,
y no hay ni verso ni artículo
que sea medio decente.
Sólo entre el montón hallamos
La siguiente poesía,
Que con asombro admiramos
Y que en honor de este día
Con mucho gusto insertamos...

A continuación se incluye la poesía «Al siglo XX», firmada por J. P.[86]

Un anuncio, que salía en cada número junto a los datos sobre el precio y el sistema de suscripción, advertía: «No se devuelven los originales, ni se pagan las colaboraciones no solicitadas por la Dirección, aunque se publiquen». La forma de este intercambio, mucho más asimétrico que el que establecía *Caras y Caretas* con los escritores profesionales, corrobora el deseo creciente en los lectores de transformarse, aunque fuera 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 eran rechazados muestran que el envío de textos representaba para los lectores una oportunidad de ver su nombre y sus escritos en letras de molde. Al mismo tiempo, a cambio de un espacio de efímera publicidad ofrecido a los aficionados, la revista obtenía un excedente de material gratuito para llenar sus páginas.

86. «Menudencias», en *Caras y Caretas*, 5 de enero de 1901.

## Vapuleo de escribientes

*—Qué estás leyendo Luisita?*
*—Los poemas de papá*
*—¿Te han castigado?*

(DE *PUNCH* DE LONDRES).[87]

La superabundancia de autores –sobre la que ironizará Horacio Quiroga en los años veinte al aludir a un oficio literario al alcance de todo el mundo–[88] era en *Caras y Caretas* objeto de sátiras que hacían referencia a la escritura como una manía popular. «Enfermedades nuevas»,[89] firmado por el jefe de redacción, mencionaba a un paciente que deseaba curarse de la afición a la literatura. El diálogo con el médico era el siguiente:

—La causa del mal no veo
ni ningún sabio la explica.
—Usted ¿a qué se dedica?
—Leo, leo, leo y leo.
Mi cabeza abarrotada
Está de literatura;
Tengo un hambre de lectura,
Que jamás se ve saciada.
—Es una afición loable.
—Sí; pero escribo después
y lo que produzco es
un engendro miserable.
—Ya caigo. Es la solitaria.
—¡En la cabeza, doctor!
—Lo que oye usté, sí señor:
es la «tenia literaria».

87. «Caricaturas extranjeras», en *Caras y Caretas*, 5 de enero de 1901.
88. Quiroga, H., «El manual del perfecto cuentista», en *El Hogar*, 10 de abril de 1925.
89. Luis García, «Enfermedades nuevas», en *Caras y Caretas*, 27 de junio de 1903.

Otro número comentaba la costumbre de los carteros porteños de escribir «mefistofélicos» versos que vendían a fin de año al precio de dos ejemplares de *Caras y Caretas*:

> No se puede, aunque sea al cerrar la nota, dejar de perfilar al cartero que se trae, con las salutaciones epistolares, un alarmante apéndice de versos impresos en una hoja de color, por lo regular de un verde alegre, símbolo de recibir el premio de las pateadas del año, –esperanza que viene rimada en ocho o diez cuartetos– mefistofélicos, saturados de una intención aguda, filosa, recta y penetrante como una estocada a fondo, que no la para nadie con menos de cincuenta centavos.[90]

Según consignaba otra nota, lo mismo hacían los repartidores de periódicos, barrenderos y basureros, en cuyas «plumas díscolas para la rima» se atropellaba tumultuosamente el consonante, «pródigas de musas hasta el derroche, acudieron presurosas doquiera se las invocó, ora para expresar con armoniosas palabras y elegíacos acentos la triste suerte del que a diario tiene que retirar de las cosas el cajón de la basura, ya para vestir con el hermoso ropaje de la forma artística las vulgares y prosaicas confidencias de un cartero».[91] En «Sinfonía» Eustaquio Pellicer aludía frecuentemente a la costumbre de versificar para expresar los deseos de fin de año, y destacaba la retórica cristalizada de aquellas composiciones:

> Que a todo el que con versos nos abruma
> para hablar del arroyo «que va quedo»
> y el lejano horizonte «que se esfuma»
> (lo que a ningún lector le importa un bledo)
> le salga un panadizo en cada dedo
> en el instante de tomar la pluma.[92]

---

90. Dr. Sagredo., «Correos y telégrafos», en *Caras y Caretas*, Almanaque 1898/1899.
91. Pellicer, E., «Sinfonía», en *Caras y Caretas*, 7 de enero de 1899.
92. Pellicer, E., «Sinfonía», en *Caras y Caretas*, 6 de enero de 1900.

En 1901, al referirse a los nuevos aspirantes a autor de teatro nacional, ejemplificaba con el caso de uno que estudiaba para ser dentista pero tenía «alma de poeta y una fantasía con vuelos de cóndor» que le permitía «viajar constantemente entre el Parnaso y el aula odontológica».[93] El tema era tratado constantemente. Las reprimendas a los aficionados incluían a veces ácidos comentarios: «este final de siglo en que si ya no hay animales que hablan no son pocos los que escriben»[94] decía un texto de Grandmontagne que reproducía las operaciones letradas de legisladores y jueces culturales.

La posición de *Caras y Caretas* no carecía de ambigüedad: si por un lado alentaba las aspiraciones de los lectores de pasar a la categoría de autor, no dejaba de censurar la proliferación indiscriminada de textos incorrectos. «Correo sin estampilla» castigaba a los aficionados que enviaban sus colaboraciones, riéndose de sus traspiés y contestando a «los incurables»[95] sin la menor diplomacia:

> **F.C.B. Buenos Aires.** Un escritor –llamémosle así– que cuenta las cosas de ese modo no debe contar para nada con nuestras páginas.
>
> **El de siempre. Buenos Aires**
> Nos parece su trabajo
> De mediocre para abajo.
>
> **M.V.C. Buenos Aires**
> «Y rojo como un tomate
> y como en una comedia,
> exclamé: esperate

93. Pellicer, E., «Sinfonía», en *Caras y Caretas*, 27 de julio de 1901. Cfr. también Fernández Torres, E., «Casi seguidillas», en *Caras y Caretas*, 18 de enero de 1902.
94. Grandmontagne, F., «El honrado hijo de criminales», en *Caras y Caretas*, 11 de marzo de 1899.
95. «Correo sin estampilla», en *Caras y Caretas*, 9 de marzo de 1901.

pues si Dios no lo remedia
haré un disparate...»
Dios no lo ha remediado.

**A.V. Buenos Aires.** Imita usted bastante bien el estilo de Pérez Escrich. ¿Por qué no se dedica a escribir novelas por entregas? En ese género las tonterías no llaman la atención de nadie.

**Camoatí. Corrientes**. ¿Quiere usted vengarse de su *ado* cruel? Envíele otro artículo como ese.

**Bebé. Tucumán**. Si es usted niño, como nos asegura, reciba nuestros cordiales azotes.

**M.C. Buenos Aires**. Acaso le sobre razón al decir que abusamos de la palabra «zonzo». Para que no tenga motivos de mostrarse quejoso, elija Vd. entre estas otras la que mejor le convenga: lo suyo es inocente, tonto, insulso, pavo, ingenuo, aburrido, insignificante, soporífero, bobo, ridículo, absurdo, pesado, vulgarísimo, insoportable, fastidioso, incorrecto, vacío, cargante, etc. Y además es impublicable.

**Gondolero. Buenos Aires.** «La barca bogaba, bogaba, bogaba; la barca seguía, seguía, seguía...». No la detengamos. Dejemos que la barca llegue a su destino y entonces contaremos las sílabas que sobran en los otros versos.

**Blas. Buenos Aires**
«¿Ponerla en olvido? ¡No, nunca, jamás!
La ví y al mirarla la quise de pronto.

Y Blas olvidarla no puede jamás
aunque ame otras cosas que tengan más monto...»
¡Qué tonto! ¡Qué tonto! ¡Qué tonto que es Blas!

La idea no era original: el hostigamiento satírico a los escritores novatos era común en las publicaciones norteamericanas y españolas del circuito comercial y popular. En *Caras y Caretas* la sección «Correo sin estampilla» desentonaba con los elogios que solía prodigar a los lectores, mostrando aspectos contradictorios de un modo de interpelación menos simple y unilateral de lo que parece a primera vista.

Aunque el principal objetivo de la sección era humorístico, los comentarios contribuían a instalar nociones de corrección, al reparar en aspectos temáticos y formales de la escritura. Algunos señalaban, entre otras cosas, errores de ortografía:

**Estrella. Carcarañá.**
Con la poesía
Que usted me ha mandado
Se cree, sin duda,
Poeta inspirado;
Mas como no he visto
Su numen, *Estrella*
Decirle he pensado
Que está usted *herrado*
Con *hache* y sin ella.

**F.B. Catamarca**. Eso de *umildad* es *orrible*.

**R.J.D. Buenos Aires.** «Perdona que os adore con el alma/ desde que te encontré *llo* en mi camino/ me *as* quitado mujer toda mi alma...» No, señor, hay algo más que eso. Le ha quitado a usted toda su alma y toda su ortografía.

**Ucumar. Tucumán.** Derrocha usted el papel y, en cambio, suprime las comas, que cuestan menos.

Otros cuestionaban el tema o el argumento de las piezas, indicando sus aspectos poco interesantes, inverosímiles o ridículos:

**K.M.A. Buenos Aires.** «Y el buey dijo lastimero: Ni Aristóteles primero ni Spencer luego podrían...». ¡Carástolis! ¿Todo eso dijo el apacible rumiante? ¿Y cómo se arregló usted para traducir el *¡Mu!* con que generalmente se expresan los bueyes?

**Langostino. La Plata**. «¡Oh Virginal América! ¡Oh madre de mis hijos!» Esto es un disparate y es un contrasentido.

**Paco el rengo. La Plata**. Inconmensurablemente soporífero.

**B. de L. Córdoba**. «...porque fría y sin razón/ hollaste mi corazón,/ como el caballo de Atila?» ¡Lindísima manera de ser galante! ¡Comparar a una muchacha con el caballo de Atila!

**A. La Plata.** Al empezar el artículo Felipe enciende un cigarro, el que sigue chupando hasta el final. Y como eso sucede en «Un día», suponemos que el cigarro era de un metro de largo, cuando menos.

En otros el eje de la crítica se centraba en aspectos formales relativos a la rima y el verso:

**Sapho. San Nicolás**. Sólo a usted se le ocurre hacer endecasílabos de catorce sílabas.

**Baltasar. Buenos Aires.** Su poesía sufre de un «coup de asonancias».

**Teruteru. Rosario**. Ya que le falta a usted oído, debía contar las sílabas por los dedos.

**Alborada. Buenos Aires.** *Vacío* y *ríos* no son consonantes. Lo mismo pasa con *seductores* y *hora*. No debe usted molestarse en arreglar sus versos, porque aun cuando los privase de aquel defecto, nos veríamos obligados a señalarle otros ¡y sería el cuento de nunca acabar!

**C.J. Buenos Aires**. En el soneto (¿es soneto?) deja usted en el aire dos consonantes (¿son consonantes?) y termina con un verso (¿es verso?) que dice: «Dios amará a todos o a ninguno»; pudiendo decir también para que sonase como es debido: «Dios amará a *totodos* o a ninguno».

Ciertos comentarios aludían al vocabulario de las composiciones:

**Virapitá. Corrientes.**
Llamar al sol *guadaloso reverbero*
O escupir en alguna reunión,
Son cosas, caballero, que prohíbe el severo
Código de buena educación.

Aunque la propia revista en su práctica carecía de reparos de propiedad o autenticidad –un ejemplo flagrante era la propia sección «Correo sin estampilla» copiada de una publicación española–[96] censuraba

96. La sección era copia de «Correspondencia particular» de la revista *Madrid Cómico*.

el plagio cometido por los lectores-escribientes cuando enviaban colaboraciones ajenas con su firma:

> **R.G.A. La Plata**. Es usted un mimeógrafo.
>
> **L.C. Buenos Aires**. Si es usted padre de familia,
> no deseamos que se pueda decir de sus hijos
> lo que de los versos que envía: no son suyos.

Al menos dos conclusiones resultan del examen de la sección. En primer lugar, y como ocurría también en el resto de la revista, sus comentarios sobre estilos, temáticas, verosimilitud, argumento, ortografía, sintaxis, métrica o rima favorecían el entrenamiento de lectores y redactores inexpertos llamando la atención sobre diversos aspectos de la escritura. En segundo lugar, la sección es un claro indicio de las aspiraciones emergentes en un público amplio dispuesto a apropiarse de una herencia cultural hasta entonces reservada a pocos. La existencia de escribientes semi-iletrados de odas o epitalamios patentiza la heterogeneidad y el desnivel de los saberes en circulación, así como el brusco contraste, no sólo individual sino también colectivo, entre haberes y apetencias de capital cultural.

## Escuela de aficionados

*Todos saben escribir,*
*pero diferentemente;*
*y es necesario señor,*
*que sepa usted distinguir:*
*escribano de escribiente*
*y escribiente de escritor.*[97]

97. «Correo sin estampilla», en *Caras y Caretas*, 9 de febrero de 1901.

Gracias a Horacio Quiroga sabemos que Luis Pardo y José María Cao imponían ciertas condiciones a las colaboraciones literarias y artísticas en la revista. Aunque los episodios que reconstruyo a continuación exceden el lapso temporal abordado por este trabajo, su inclusión permite completar el panorama sobre la emergencia de productores profesionales en *Caras y Caretas* y sobre el modo en que la revista procuró modelar los materiales que publicaba. Un ejemplo paradigmático es el del jefe de redacción imponiendo la cifra exacta de 1.256 palabras para que el autor de un cuento pudiera «caracterizar a sus personajes, colocarlos en ambiente, arrancar al lector de su desgano habitual, interesarlo y sacudirlo».[98]

Al respecto son también reveladoras las cartas que en 1907 Quiroga envió a dos de sus amigos uruguayos –ex compañeros del grupo juvenil decadentista-modernista «El Consistorio del Gay Saber»–, José María Delgado y José María «Maitland» Fernández Saldaña. El primero era médico y poeta aficionado; el segundo, abogado de profesión, escritor de cuentos y dibujante. En la correspondencia dirigida a ellos Quiroga comentaba y estimulaba sus colaboraciones para *Caras y Caretas*. Uno de los aspectos más relevantes de este intercambio epistolar consiste en que da cuenta de la búsqueda de adaptación de estos ex «raros» al mercado, proceso que el propio Quiroga estaba realizando entonces con buenos resultados.[99] El contraste con su actitud de pocos años atrás es evidente si se compara con las declaraciones espiritualistas y artepuristas que publicaba el órgano de aquel grupo, la *Revista del Salto* en 1899.[100]

---

98. Quiroga, H., «La crisis del cuento nacional», en *La Nación*, 11 de marzo 1928.
99. Como parte de las tensiones propias del proceso, en la década del veinte Quiroga criticará las «colaboraciones espontáneas» de «seres totalmente ajenos a la profesión» que «en sus ratos de ocio» escriben «para ganar unos pesos». Cfr. Quiroga, H., «La profesión literaria», en *El Hogar*, 6 de enero de 1928.
100. Cfr. «Aspectos del modernismo»; «Leopoldo Lugones»; «Por qué no sale más la Revista del Salto», en *Revista del Salto*, 9 de octubre de 1899, 20 de noviembre de 1899 y 4 de febrero de 1900 respectivamente.

En 1907, Quiroga recibió un poema de Delgado, quien ya había publicado el año anterior unos versos en *Caras y Caretas*. En su respuesta, le aconsejaba enmendar algunos defectos del texto para ofrecerlo al semanario –que nombraba como «C. y C.»–, y explicaba las normas de corrección exigidas por el jefe de redacción Luis Pardo, orientadas a adecentar y normalizar los escritos. Quiroga decía compartir plenamente los criterios y preferencias estéticas de la revista en la que desde hacía dos años publicaba regularmente y rechazaba explícitamente el decadentismo poco antes venerado junto a sus amigos del Consistorio:

> Al leer tus versos he corroborado la opinión –imprecisa antes de ahora– que de ti tenía: paréceme que eres poeta de verdad, incontestablemente. Y lo que es más raro y más bello, poeta de la pena melancólica. Con todo esto excuso decirte que me han agradado. Pensé enseguida en darlos a C. y C., pero he notado algunos ligeros descuidos –perfectamente nimios para nosotros– pero importantes para C. y C. Te los diré, por si quieres corregirlos.
> Verso 18: cesura un poco forzada. ¿No podías poner «*en* cuya sombra», en vez de «*a* cuya sombra»? El sentido sería poco menos el mismo, y el verso ganaría mucho. Mejor aún si pudieras corregir más, reforzando el ritmo.
> Versos 22 y 23: C. y C. hallará mal que el peso llegara a llenarle la boca de pan. Creo que tendría un poco de razón. Si puedes y quieres corregir en este sentido, más o menos:
>
> > ... cual si oyera el leve paso de la que no hace aún un año, a la hora del ocaso, etc.
>
> Tal vez te sepa a prosaico eso *de la que*; cuestión de gustos, amigo.
> Verso 25: También diéresis forzada: oscura *a* una, etc.
> En todo esto que te he indicado se detendrá C. y C. Acuérdate de la vez pasada. Yo creo que si puedes corregir, todos ganaremos: tú, yo y C. y C y el bello ritmo y la clara expresión.
> Ahora te haré indicaciones mías [...].

> Ahora, joven poeta, te aconsejo que trabajes más tus versos. Si una elegante negligencia de amateur es linda, mucho más lindo es hacer versos completos para ti y todo el mundo [...].
> Como sé que a C. y C. gustaron tus versos del Regimiento,[101] estoy seguro de que éstos le agradarán más. Sabes que las revistas están un poco cansadas de cristalinos poemas hueros y decadentes. Una nota como el «Jardín destruido», fresca, juvenil, es excelente para C. y C.[102]

No sabemos si Delgado corrigió o no los «ligeros descuidos –perfectamente nimios para nosotros– pero importantes para C. y C.», sí que Luis Pardo rechazó los versos con observaciones. Poco después Quiroga reanudó el intercambio epistolar con Delgado. Aunque decía no acordar del todo con los criterios del censor, en la práctica los suscribía al aludir a los defectos de versificación y a «negligencias de amateur»:

> Esto es una estupidez, pero como Pardo es retórico, español y comerciante, exige eso. ¿Qué te parece? Supongo que en primer momento te indignarás, y nada más justo. Si quieres mi consejo, te diré que en tu lugar corregiría, desde que no se te pide anulación de idea, sino limpidez de versificación. Y como hay que sembrar para recoger, y como se siembra sudando y no jugando...

Finalmente, el 14 de septiembre de ese año *Caras y Caretas* publicó el poema.[103] Un mes después Quiroga escribió a su autor, residente en Uruguay, para contarle que había cobrado y empleado los 20 pesos recibidos de la revista: «haciéndome más falta a mí que a ti era justo que los gastara yo». Para neutralizar reproches, alentaba las expectativas futuras de su compañero y mencionaba el éxito de José María «Maitland» Fernández Saldaña con las ilustraciones que enviaba a *Caras y Caretas*. El

---

101. Delgado, J. M., «El regimiento pasa», en *Caras y Caretas*, 17 de marzo de 1906.
102. Ibáñez, R. (compilador), *Cartas inéditas de Horacio Quiroga*, Tomo II.
103. Delgado, J. M., «Jardín destruido», en *Caras y Caretas*, 14 de septiembre de 1907.

encargado de evaluar las colaboraciones en ese campo era José María Cao, quien exigía calidad en los dibujos al margen del tema que trataran:

> Sabrás que estamos llenos de revistas, C. y C., Pebete, Pulgarcito, Papel y Tinta, Tipos y Tipetes. Esta última paga muy bien, y Papel y Tinta está muy urgida de colaboración. ¿Por qué no aprontas algo? Maitland va marchando con suerte en C. y C., aunque ya Cao le ha mandado decir que *dibuje bien*, maguer los asuntos sean lindos.

Al año siguiente Delgado volvió a enviar a Quiroga una colaboración para *Caras y Caretas* sugiriendo acompañarla con una ilustración de Maitland. Quiroga volvió a censurar sin rodeos los versos de su amigo («diré que no me agradan mayormente») por el «parecido (inconsciente, claro!) a cosas ya hechas por poetas franceses» y por otras razones –problemas de ritmo, vocabulario y falta de originalidad temática– debidas a «la facilidad con que los hiciste, según tu propia declaración».

En una carta de mayo de ese mismo año Quiroga había alentado a «Maitland» a enviar sus dibujos a la revista en la que el escritor se sentía «poco menos que de la casa»:

> Cuando vengas, tráeme cosas tuyas, caricatura o ilustraciones. Sé que en C. y C. están flacos de dibujantes. Como ahora soy poco menos que de la casa, plata podríamos ganar. Creo pagan $ 20 ilustración de cuento. En teniendo tú facilidad para el ramo, podrías ocuparte de ilustrar los míos, con lo cual habríamos unido nuestros destinos a modo de soñar antiguo y consistorial.[104]

---

104. Precedía el fragmento un comentario sobre su propia participación exitosa en la revista: «en *Caras y Caretas* me han hablado efusivamente, pidiéndome más frecuente colaboración. El 3 llevé un cuento, ayer otro, y me he comprometido en otro para el Lunes próximo. A más, pídenme notas para ilustración callejera, tipo *Hipnotismo, Curiosidades del Zoo,* etc. En este mes les sacaré 60 u 80 pesos, y espero no baje de 40 todos los meses, lo que es bien». En 1911 dice «Vivo exclusivamente de la pluma y C. y C. me paga ahora $ 40 por página». En el mismo año: «Vivo de lo que escribo. C. y C. me paga $ 40 por página, y endilgo 3 páginas

En junio relataba los avances del proyecto a su amigo en Montevideo:

> Querido Maitland: hoy me pidió Pardo de C. y C. el artículo que te envié hoy a las 4 p.m. Me pidió no demoraras [...]. Trata de esmerarte en la ilustración, que están bien dispuestos a emplearte si resultas.

Una vez enviada la ilustración, Quiroga comentó críticamente algunos detalles a partir de los criterios de evaluación vigentes en *Caras y Caretas*:

> No he ido a *Caras* desde hace bastante tiempo, vale decir desde que entregué tu ilustración. Como no había nadie la dejé a Cao. A pesar de lo que te parece, creo que la aceptarán, aunque me figuro que podrías haber hecho algo más como *concepción*, no *dibujo*, al revés de lo que ha pasado siempre. El asunto era lindo, y, como primer trabajo tuyo, no hubiera estado demás una bella obra.

En agosto Quiroga escribió a su amigo para contarle que en su nombre había recibido 15 pesos de *Caras y Caretas* en pago por la ilustración: «Me han dicho que el precio varía, supongo según les gusta el dibujo». Como la revista pedía una nueva colaboración artística de Maitland, el escritor lo invitó a preparar algo para su próximo relato: «En cuanto pesque asunto para cuento, te envío su resumen para que ilustres. Creo que podrías y deberías dejar correr un poco la imaginación». Poco después insistió con recomendaciones: «Vuelvo a aconsejarte te esfuerces *todo lo posible* en hacer buenas cosas, maguer tengas que trabajar como perro, y aunque llegara a parecerte que ese trabajo

---

más o menos por mes. Total: $ 120 mensuales. Con esto vivo bien. Agrega además $ 400 de folletines por año, y la cosa marcha». Los folletines a que alude, publicados en *Caras y Caretas* con el seudónimo «Fragoso Lima» son los siguientes: «Las fieras cómplices» (Nº 514 a 518, 1908), «El mono que asesinó» (Nº 552 a 557, 1909), «El hombre artificial» (Nº 588 a 593, 1910), «El devorador de hombres» (Nº 658 a 662, 1911). Ibáñez, R. (compilador), *Cartas inéditas de Horacio Quiroga*, Tomo II, pp. 124, 140 y 142 respectivamente.

merecería $ 100, no $ 15. Después de 4 o 5 buenas ilustraciones, haz lo que quieras; ya estás metido dentro». El relato de Quiroga demoró en salir por razones de extensión. Publicado el 18 de enero de 1908 con el título «Recuerdos de un sapo» apareció con la ilustración de Fernández Saldaña bajo el seudónimo «Max Maitland».

La serie de intercambios documentada en las cartas muestra que si bien *Caras y Caretas* daba lugar a la emergencia de una camada nueva de productores, eso no sucedía de manera irrestricta, ya que procuraba instalar criterios mínimos de corrección y buena escritura.

## Humor y experimento lingüístico

Cada semana la revista entretenía a costa de las «monstruosidades» cometidas por los propios lectores con el uso de la letra escrita («Correo sin estampilla») o por los impresores al cometer erratas. Eran frecuentes los juegos con acertijos, anagramas y todo tipo de «jeroglíficos» verbales. Una tapa de 1901, dibujada por Mayol y titulada «La enfermedad de Yofre», presentaba al político sentado mientras su médico le tomaba el pulso; el humor surgía de una anfibología:

> El médico: —¿Y qué es lo que siente usted?
> El ministro: —Que me presida Quirno.[105]

En comparación con la retórica vigente en otros ámbitos, sus páginas mostraban plasticidad y ejercitaban las competencias lúdicas de lectores rápidos y atentos a un lenguaje flexible. Junto a esto, algunos ejemplos de uso transgresor y creativo desmienten las hipótesis apocalípticas sobre el uso adocenado del lenguaje en el periodismo popular. Si bien es innegable la tendencia a la homogeneización y al consumo

105. Mayol, M., «La enfermedad de Yofre», en *Caras y Caretas*, 2 de febrero de 1901.

acrítico propio de la cultura masiva, varios casos permiten relativizar, al menos en cierta medida, esas evaluaciones. En el primer número de *Caras y Caretas* Eustaquio Pellicer, redactor de la nota editorial «Sinfonía», presentaba la sección de este modo:

> A la enemiga más fundación nuestra, no le deseamos la persona de un periódico como CARAS y amarguras, pues no son para CARETAS las dichas que se sufren y los géneros de todo trabajo que se pasan, desde que se concibe el terreno hasta que se lleva al proyecto de la práctica. A tal cerebro le perturba a uno el punto, que acaba por no saber si le tiene lleno de personas, como todos los corchos, o de tapones de seso. Nos sentamos a la cuchara, y en vez de tomar la mesa para partir el caldo del cuchillo, o de agarrar el puchero para engullirse el tenedor, o el bife, para trinchar un trozo de mantel, nos ponemos de codos sobre el asado –incurriendo en grave falta de suscripción– nos echamos a buscar con el estómago la mejor manera de reclutar educaciones y ¡adiós necesidades del pensamiento! Tenemos que levantarnos de la boca y abandonar el pan, sin habernos llevado a la silla ni el más mínimo pedazo de comedor.
> La propia noche sucede por la cosa: llegamos a nuestra cabeza con el dormitorio quebrantado y la casa encendida por la fiebre de los colchones, deseando encontrar el cuerpo donde nos esperan los mullidos cálculos; pero como la dominación se halla siempre imaginada por la misma idea, es perfectamente catre ganar el inútil y tomar la esperanza, acariciando la horizontal de que el señor párpado venga a acariciar nuestros Morfeos. Toda la cama se nos va dando sábanas y más sábanas entre las vueltas de la noche, sin conseguir que el minuto nos rinda quince sueños siquiera...[106]

El trastocamiento que llevaba al intercambio caprichoso de vocablos mostraba confianza en la productividad semántica del azar.

106. Pellicer, E., «Sinfonía», en *Caras y Caretas*, 8 de octubre de 1898.

Se trataba, aquí, de un juego creativo sin pretensiones literarias, con un uso del lenguaje humorístico y despojado de solemnidad que privilegiaba la forma. El experimento insertado en el primer número no fue más lejos, ya que una propuesta más arriesgada hubiera resultado incompatible con las características de un público en formación.

Otro uso transgresor-inventivo consistía en practicar humorísticamente aquello señalado como «delito» lingüístico por Ernesto Quesada, la mezcla de lengua vulgar y lengua culta. La comicidad se buscaba a partir de la colisión de registros, como la incorporación de términos o estructuras gramaticales del latín en expresiones del habla cotidiana y coloquial. En 1903 Luis García publicó un texto en endecasílabos titulado «Petición erudita»,[107] caricatura de cierto estilo literario y de determinados usos del lenguaje culto. Era una imitación de las poesías laudatorias (como la que el poeta español Nuñez de Arce había enviado a Quesada, «¡Sursum Corda!»[108]) donde se presentaba a los docentes como famélicos solicitantes de cátedras y al Estado como refugio protector de educadores y funcionarios, mediante un texto que remedaba el latín (al respecto no es un dato menor que Osvaldo Magnasco, ministro de Justicia e Instrucción Pública, fuera latinista y traductor de Horacio):

De Cané la campaña juzga buena
en pro de la instrucción o la enseñanza,
y en latín macarrónico un pedante
al ministro le dedica estos renglones:
Ave Fernández, Dominus magister
cuyus decretam, pseudo mons parturiens,
a doctus et doctoribus obligan
a prorrumpire:

107. Luis García, «Petición erudita», en *Caras y Caretas*, 7 de febrero de 1903.
108. «Nunca mi labio a la servil lisonja/ Parias rindió. Ni el éxito ruidoso/ Ni la soberbia afortunada, oyeron/ Falaz encomio de mi humilde Musa...». Citada por: Quesada, E., «El 'criollismo' en la literatura argentina», pp. 106-7.

—¡Volo! ¡volo! ¡volo!
Pedagogus famelicus protestam
ad divinum botonem ¡Miserere!
Ego sum de proyectae magnus tuus
admirator, Fernández admirabilis.
Ad pauperum tabernas reducido
semper busco pecuniam y ¡nequaquam!
Non bebo vinum ni escuchare pude:
*Bibensque vinum inebriatus est*;
tunica rota fuit atorrántibus
et imposible in ténebras nocturnas
frecuentare la via canis vulpis.
El auri sacra flames me domina,
Fernández, y si dicere puedierat
hoy cógito, ergo sum ¡Quantum mutatus
ab illo! Me dirían ex abrupto.
Cátedram te suplicus. Stultorum
infinitus est númerus. Concédeme
quae enseñe in aulas nostre ¡gran obstetricus!
Escribas, ingenieris, homo sapiens,
lecciones ad alumnus le darían
per accidens no rusa. Nosce te ipsum.
Estipendio misérrimus y nadie
querrá que dixit tu:
—Pro me laboras
ergo sin médium aceptare puesto
et pagare la piezam, planchadotae
et omniam animalia terrorificus,
tales cual sastris, furibundus serpens,
que dixitque dará viaban cun caldum,
preguntándonme airados:
—Quosque tandem
non piensas abonare cuentam tuam?

O cual fonderus que al cobrar recibus
y al verme sin un óbolo o sextercio
diomen una patadae a posteriori.
¿Puedo seguir así vitam eternam?
¡oh ministrus parteribus exclusus!
Dame, Dominus, cátedram. Convierte
Enseñansae en refugium pecatorum.
En esa domus aurea de gobierno
¡grandis flauta! ¿no ocurre lo mismisimus?
Venga, Fernández, cátedram. Sapientia
Non me estorbare; como yo a fortiori
Afirman profesores et suplentis
Lo que tu dixit bien: Omnia est macanae.

Este tipo de distorsiones y experimentos creativos permiten cuestionar los presupuestos sobre el carácter plenamente acrítico o meramente reproductivo del periodismo popular. «Baile de disfraz»,[109] de Luis Pardo, citaba un poema sobre el carnaval escrito por un sujeto llamado «Insúlsez», cuyo principal recurso era el hipérbaton:

En uno que es de baile salón quizás estrecho,
y en el que reinar nótase calor y tierra muchos
cual toca algodonosa que nube al mismo techo
se ven negras y blancos caretas, cucuruchos...

Con estos versos, que «no pueden ser peores», se aludía críticamente a estilos poéticos artificiosos y anacrónicos. Sin embargo, el resultado era una composición cuyo trastocamiento de la lógica, la semántica y la sintaxis tenía efectos extraños que evocaban la alegría alocada del baile carnavalesco:

109. Luis García, «Baile de disfraz», en *Caras y Caretas*, 16 de febrero de 1901.

...Amigos bochincheros muchachos del batuque
algún señor con cara seriote de ministro
y señoritas lazos con pseudo de balduque
que quieren de locura mover haciendo el sistro.

Graciosa gran Moreira con barba Colombina
Cuyo delgado choca me talle no se combe
Y una salvaje armando terrible tremolina
Los bailan sudorosos que negros el candombe...

La irreverencia y el gusto por el absurdo de estos ejercicios lúdico-críticos, practicados en una publicación del circuito popular y comercial, son un precedente del humor vanguardista de los años veinte. Un aire de libertad y desenvoltura, apropiado a la sensibilidad moderna, permitía a la revista descolocar los objetos del lugar preestablecido y despachar con alegre desenfado elementos de la tradición. Aunque aún no ha sido objeto de investigación, es posible percibir la existencia de una fértil e inexplorada línea de conexión entre ciertas prácticas que hallaban espacio en la cultura masiva y experimentos posteriores de la alta cultura argentina.[110]

Casi todo el mundo, hasta el propio Oliverio Girondo había publicado alguna vez en *Caras y Caretas*. De todos modos, como era lógico, *Martín Fierro* negaba cualquier vínculo con una revista comercial cuyo jefe de redacción era un prosaico y mal poeta adicto a la rima, recurso aborrecido por la nueva estética. Esa previsible repulsa fue la que hizo aparecer en las páginas del principal órgano vanguardista el nombre de «Luis García»/Luis Pardo, jefe de redacción de *Caras y Caretas* y autor de las numerosas rimas humorísticas citadas antes.

110. Cfr. el vínculo entre Grandville y Daumier, caricaturistas de la prensa europea del siglo XIX, con la vanguardia surrealista del XX. Buck-Morss, S., «El mundo de ensueños de la cultura de masas», en *Dialéctica de la mirada*, p. 283.

En el Nº 4 de *Martín Fierro* se publicaron unas «Notas para un futuro diccionario de la rima»[111] firmadas con el seudónimo apócrifo de Luis García, del que la revista se reía por medio de la imitación:

Al Ilustre H. G. Wells,
Le gusta la soda Selz.
——
¡Lástima grande que la «Dama de Elche»
No sea la obra de arte de un pehuelche!
——
Soné con una «hórrida nox»
Con las dos hijas de Lot.
Decían: «Forget me not» Y bailaban un fox
Trot
——
Mis venas son un palangre (sic)
Ahuecado como ad hoc
Para que fluya –toc toc–
Por sus adentros mi sangre.
——
Hace días, con Albéniz,
Estuve jugando al tennis.
——
Pienso trazar el croquis
De un gran plato de ñoquis.
En noche azul, bajo la vía láctea,
Hallé una rosa roja con su bráctea.
——
No tuvo tiquismiquis,
Al unirse al Amor, la joven Psiquis.
——

111. «Notas para un futuro diccionario de la rima», en *Martín Fierro*, 15 de mayo de 1924.

El autor teatral Ricardo Hicken
Vale menos que un liquen.

Luis García
Por la copia C.M.G.

En el mismo número de *Martín Fierro* el nombre del poeta cómico de *Caras y Caretas* volvía en una nota titulada «Cafés, redacciones y 'Ateliers'», donde al referirse al Aue's Keller, se retrataba a Luis Pardo como una figura obsoleta de la bohemia del novecientos que se negaba a desaparecer:

> ...en el Aue's –lo digo en secreto, pues pocos lo saben– discreto, pacífico, en un ángulo donde nadie lo advierte, hay un cenáculo literario... O mejor dicho la supervivencia de un cenáculo que fue o de muchos cenáculos que fueron. Pasó por allí varias veces la vida como un ciclón arrasándolo todo, pero quedó inmutable una pirámide en medio del desierto [...]. La pirámide es Luis Pardo o Luis García (por eso dicen de él sus amigos que tiene chistes «piramidales»). Con su calva respetable y sus grandes bigotes, a los cuales el toscano presta una tercera guía, su aspecto ministerial un poco desnaturalizado por la extremada viveza de sus ojillos de liebre, sus retruécanos y sus redondillas dichas con gravedad, don Luis García preside, sentado en el mismo sitio o sitial, que ha ocupado siempre y ocupará, en sucesivas reencarnaciones, eterno prometeo atado… a un medio litro. A su alrededor suelen congregarse Quiroga con sus barbas, Glusberg...[112]

En el número siguiente su nombre reaparecía tres veces: en la «Elegía del Aue's Keller», en la «Epístola a Héctor Castillo» y en el «Parnaso Satírico» firmando el siguiente «epigrama» de rima machacona:

112. «Cafés, redacciones y 'Ateliers'», en *Martín Fierro*, 15 de mayo de 1924.

Si Tor, el que es editor,
Llega una hija a tener,
No podrá llamarla Ester,
Porque sería Ester Tor.
Luis García.[113]

En el Nº 22 de *Martín Fierro* aparecía una vez más en el «Parnaso Satírico»,[114] sección cuyas estrofas seguían el modelo de los versos descriptivos que *Caras y Caretas* había dedicado a figuras como Cané, Groussac o Schiaffino. En esta ocasión el órgano vanguardista decía:

Por creer que era un bastardo
del arte y la poesía
Al difunto Luis García
Le pegó un tiro Luis Pardo.

Aunque los ejercicios «A la manera de» del Parnaso Satírico solían imitar paródicamente a escritores recusados (Storni, Fernández Moreno, Lugones, Guido Spano) el procedimiento no era muy distante del que Luis Pardo/Luis García ejercitaba en sus remedos «Becquerianos» o «Campoamorinos». En el Nº 43 *Martín Fierro* insertaba estas estrofas:

LUIS GARCÍA

Haciendo amable poesía
Frente a un vaso de cerveza
Sintió un día,
Luis García
Que se le iba la cabeza.

113. «Elegía del Aue's Keller», «Epístola a Héctor Castillo» y «Parnaso Satírico», en *Martín Fierro*, 15 de junio de 1924.
114. «Parnaso Satírico», en *Martín Fierro*, 10 de septiembre de 1925.

Murió así decapitado
De una manera elegante.
En el vaso abandonado
Flotaba una consonante.[115]

Pero el estilo parodiado no era objeto de mero repudio. La imitación satírica autorizaba la emergencia de lo burdo y lo pueril con la ventaja de atribuir la responsabilidad a algún otro. Aunque es evidente que la imitación graciosa apuntaba a los defectos del estilo predilecto de Luis García (rima insistente y temas prosaicos) no puede ignorarse el régimen ambiguo –entre el pastiche y la parodia satírica– que afectaba a estos versos. De hecho, según señalaba un joven poeta en 1926, la rima era una obligación ridícula que sólo hallaba su justificación en el humor, lo que no ocurría cuando un escritor como Lugones la usaba en serio: «así lo presintieron los clásicos, –decía Jorge L. Borges– y si alguna vez rimaron *azul* y *baúl* o *calostro* y *rostro*, fue en composiciones en broma, donde estas rimas irrisorias caen bien».[116] La rima era «una actividad del ingenio, no del sentir, y sólo en versos de travesura sería justificable».[117] Los vanguardistas argentinos, nacidos hacia el cambio de siglo en plena emergencia de un periodismo moderno cuyo exponente principal era *Caras y Caretas*, conocían desde su infancia la exitosa revista popular. No resulta insólito, por lo tanto, que aún rechazando los elementos anacrónicos de una cultura mercantil en gran parte adocenada y tradicional, acudieran a su reservorio de procedimientos lúdicos a la hora de buscar algún elemento para la renovación del lenguaje y algún recurso para quitar solemnidad a las costumbres literarias.

---

115. «Parnaso Satírico», en *Martín Fierro*, 15 de julio al 15 de agosto de 1927. Al pie decía: «De la serie: 'A la manera de...' por Sagitario. La Fronda, julio 11/1927».
116. Borges, J. L., «Leopoldo Lugones. Romancero», en *El tamaño de mi esperanza*, p. 96.
117. Borges, J. L., «Milton y su condenación de la rima», en *El tamaño de mi esperanza*, p. 107.

# Bibliografía

## Teórica


Adorno, Theodor, *Minima moralia*. Caracas, Monte Ávila, 1975.

Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza, 1989.

____ *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE, 1993.

Barthes, Roland, «Structure du fait divers». *Essais critiques*. Paris, Seuil, 1964, pp. 188-197.

Baudelaire, Charles, *El spleen de Paris*. México, Fontamara, 1989.

Benjamin, Walter, «Sobre algunos temas en Baudelaire». *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Sur, 1967, pp. 7-41.

____ «El arte en la época de su reproductividad técnica». *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Alfaguara, 1998.

____ «El autor como productor». *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus, 1998.

____ *Poesía y capitalismo*. Madrid, Taurus, 1999.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid, Siglo XXI, 1988.

Bourdieu, Pierre, «A propos de la famille comme catégorie réalisée». *Actes* N° 100, Paris, décembre 1993, pp. 32-36.

____ «L'emprise du journalisme». *Actes de la recherche en Sciencies Sociales*, N° 101-102, Paris, Seuil, marzo 1994, pp. 3-9.

____ *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1988.

____ *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995.

Buck-Morss, Susan, «El mundo de ensueños de la cultura de masas». *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor, 1995.

Chartier, Roger, *El orden de los libros*. Barcelona, Gedisa, 1994.

De Certeau, Michel, «La belleza del muerto», en De Certeau, Julia y Revel *La cultura en plural*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1999, pp. 47-70.

_____ «Pratiques Quotidiennes». En: Poulol, G y Labourie (compiladores). *Les cultures populaires*. Toulouse, Privat, 1979.

Eagleton, Ferry, *La función de la crítica*. Buenos Aires, Paidós, 1999.

Eco, Humberto, *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*. Barcelona, Debolsillo, 2004.

Foucault, Michel, «¿Qué es un autor?». Revista *Conjetural* Nº 1, agosto de 1989.

Frietzsche, Peter, *Reading Berlin 1900*. Harvard University Press, 1996.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.

Gramsci, Antonio, «Las tendencias populistas». *Cuadernos de la cárcel: Literatura y vida nacional*. México, Juan Pablos Editor, 1976, pp. 152-153.

Habermas, Jurgen, *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

Hall, Stuart. «Notas sobre la deconstrucción de 'lo popular'», en Samuel, Raphael (compilador) *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona, Grijalbo, 1984, pp. 101-102.

Hoggart, Richard, «The process Illustrated: (i) Weekly Family Magazines», *The Uses of Literacy*. Middlesex (England), Penguin Books, 1957.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, «La industria cultural». *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969, pp. 146-201.

Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*. London and New York, Routledge, 1989.

Huyssen, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

Jay, Martin, «Regímenes escópicos de la modernidad». *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires, Paidós, 2003, pp. 221-251.

Klancher, John, *The Making of English Reading Audiences, 1790-1832*. London/Madison, The University of Wisconsin Press, 1987, c.III.
Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
Rivera, Jorge B., *La investigación en comunicación social en la Argentina*. Buenos Aires, Puntosur, 1987.
Saer, Juan José, *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Planeta, 1997.
Williams, Raymond, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Manantial, 1997.
____ *The Long Revolution*. London, The Hogarth Press, 1992.
____ *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980.

## Crítica e histórica

Abad de Santillán, Diego, *Diccionario de argentinismos de ayer y de hoy*. Buenos Aires, TEA, 1976.
____ *Gran enciclopedia argentina*. Buenos Aires, Ediar, 1956.
____ *Historia argentina*. Buenos Aires, TEA, 1965.
Altick, Richard, *Punch. The Lively Youth of a British Institution*. Columbus, Ohio State University Press, 1977.
Ara, Guillermo, *Fray Mocho*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963.
Arrieta, Rafael Alberto, *La ciudad y los libros*. Buenos Aires, Librería del Colegio, 1955.
Badoza, Silvia, «Los tipógrafos de Buenos Aires. La sociedad tipográfica bonaerense 1855-1880», en AA.VV. *Mercado de trabajo y paro forzoso*. La Plata, Serie Estudios e investigaciones Nº 3, Universidad Nacional de La Plata, 1990, pp. 18-20.
Bertoni, Ana Lía. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
Borré, Omar, *Roberto Arlt. Su vida y su obra*. Buenos Aires, Planeta, 1999.

Bossio, Jorge, *Los cafés de Buenos Aires*. Buenos Aires, Editorial Schapire, 1968.

Botana, Natalio, *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*. Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

Buonocore, Domingo, *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*. Buenos Aires, Bowker Editores, 1974.

Caimari, Lila, *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Cazap, Susana y Massa, Cristina, «El sainete criollo. Mímesis y caricatura», Gramuglio, María Teresa (directora), *El imperio realista*. Buenos Aires, Emecé, 2002, pp. 129-144.

Celma Valero, María Pilar, *Literatura y periodismo en las revistas de fin de siglo. Estudio e índices (1888-1907)*. Madrid, Ediciones Júcar, 1991.

Cerisola, Roberto y Mizraje, Gabriela, *Roca y la gente más inesperada*. Buenos Aires, Serie Hipótesis y discusiones Nº 10, Facultad de Filosofía y Letras, 1996.

Coluccio, Félix, *Diccionario de voces y expresiones argentinas*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.

Cuarterolo, Miguel Ángel y otros, *Imágenes del Río de la Plata, crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940*. Buenos Aires, Editorial El Fotógrafo, 1985.

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

Dalmaroni, Miguel, «El nacimiento del escritor argentino. De Lugones al caso Becher», en *Cuadernos Angers-La Plata* N°1, Université d'Angers/ Universidad Nacional de La Plata, 1996, pp. 69-92.

____ «Payró: los triunfos del escritor victimizado», en *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 6, N°9, 1997, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 193-208.

____ *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.

Delgado, Verónica, -*El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias 1896-1913*. Tesis doctoral. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, 2006, mimeo.

____ «Las paradojas del espiritualismo: *Ideas* 1903-1905». *Literatura Argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires, Eudeba, 2002, pp. 241-250.

Emery, Edwin, *El periodismo en los Estados Unidos*. México, Editorial Trillas, 1966.

Espósito, Fabio, «El problema del idioma nacional: del *Santos Vega* a *La Guerra gaucha*», en *Orbis Tertius*, Nº 4, La Plata, Facultad de Humanidades, UNLP, 1997, pp. 59-75.

Eujanián, Alejandro, *Historia de revistas argentinas 1900/1950. La conquista del público*. Buenos Aires, AAER, 1999.

Fontrodona, Mariano, «La sátira política en los días del Kaiser Guillermo II», en «La historia que sobrevive (XV): el humor y la sátira política de 1900 a 1914». *Destino* Nº 1704. Barcelona, 30 de mayo de 1970, p. 27 y ss.

Fraixanet, Pierre, *Buenos Aires 1900. Les caricatures de «Caras y Caretas» (Vie politique et sociale 1898-1900). These de Doctorat*. Institut Pluridisciplinaire pour les études sur l'Amerique Latine à Toulouse, Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1990.

Fraser, Howard, *Magazines & Masks: Caras y Caretas as a reflection of Buenos Aires (1899-1908)*. Temple, Center of Latin American Studies, Arizona State University, 1987.

Galván Moreno, C., *El periodismo argentino*. Buenos Aires, Claridad, 1944.

Gayol, Sandra, *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2000.

Germani, Gino, *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*. Buenos Aires, Paidós, 1971.

Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

Gramuglio, María T., «Notas sobre la inmigración», en *Punto de Vista* Nº 22, diciembre de 1984, pp. 13-15.

____ «La persistencia del nacionalismo», en *Punto de Vista* Nº 50, noviembre de 1994, pp. 23-27.

Gutiérrez, L., «Sociedades barriales y bibliotecas populares», en Gutiérrez, L. y Romero, L. A. *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires, Sudamericana, 1995, pp. 69-105.

Halperín Donghi, Tulio, «Para un balance del periodismo faccioso: las reglas del juego y las reglas del género». *José Hernández y sus mundos*. Buenos Aires, Sudamericana, 1985, pp. 144-167.

____ «¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)». *El espejo de la historia*. Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 1995.

____ *La era de la revolución, 1789-1848*. Buenos Aires, Crítica, 1997.

____ *La era del capital, 1848-1875*. Buenos Aires, Crítica, 1998.

____ *La era del imperio, 1875-1914*. Buenos Aires, Crítica, 1998.

Hollis, Daniel Webster, «New York World». *The Media in America*. Santa Barbara, ABC-Clio, 1995.

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

Laera, Alejandra, «Novela popular y periodismo». *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 79-125.

Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge, «Antecedentes», en *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires, Colihue, 1996, pp. 9-38.

Lafforgue, Jorge, *Florencio Sánchez*. Buenos Aires, CEAL, 1967.

Lafleur, H., Provenzano, S. y Alonso, F., *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires, CEAL, 1967.

Lamborghini, Leónidas, «Lo gauchesco como arte bufo», en *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina* (director Noé Jitrik), volumen 2. Buenos Aires, Emecé, 2003, pp. 105-118.

Ledesma, Jerónimo, «Fraymochismo en la ciudad de Roca. 1879-1903». *El Matadero* Nº 2, Instituto de Literatura Argentina «Ricardo Rojas», 2000, pp. 17-43.

Liernur, Jorge, «La ciudad efímera», en *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1993, pp. 177-222.

Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

____ «Introducción» a: Cané, Miguel. *Juvenilia y otras páginas argentinas*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993, pp. 9-37.

____ *El cuerpo del delito*. Buenos Aires, Perfil, 1999.

Luján, Néstor, «La edad de oro de la sátira política francesa» y «La sátira y el humor en la prensa madrileña», en «La historia que sobrevive: el humor y la sátira política de 1900 a 1914». *Destino* Nº 1704. Barcelona, 30 de mayo de 1970, p. 27 y ss.

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

____ «Los 'gallegos', el arte y el poder de la risa», en Aznar y Wechsler (coordinadores) *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

Matallana, Andrea, *Humor y política. Un estudio comparativo de tres publicaciones de humor político*. Buenos Aires, Eudeba, 1999.

Matamoro, Blas, *La casa porteña*. Buenos Aires, CEAL, 1971.

Melo, Carlos, *Los partidos políticos argentinos*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1970.

Meyer, Marlyse, *Folhetim. Uma história*. São Paulo, Companhia Das Letras, 1996.

Montaldo, Graciela, «El origen de la historia», *Yrigoyen, entre Borges y Arlt 1916-1930*. Buenos Aires, Contrapunto, 1989, pp. 25-30.

____ *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.

_____ «Culturas críticas: la extensión de un campo». *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*. Año IV, Nº 16, 2004, pp. 35-48.

Morínigo, Marcos, *Diccionario del español de América*. Madrid, Anaya y Mario Muchnik, 1993.

Mott, Frank Luther, *A History of American Magazines 1885-1905*. Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, Vol. IV, 1957.

Onega, Gladys, *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires, CEAL, 1982.

Oved, Iaacov, *El anarquismo y el movimiento obrero en la argentina*. México, Siglo Veintiuno, 1978.

Panesi, Jorge, «Hegemonía, excepciones y trivialidades en la crítica cultural argentina», <www.elinterpretador.net>, Nº *12, marzo 2005*.

Pereyra, Washington, *La prensa literaria argentina 1890-1974*. Tomo I: «Los años dorados 1890-1919». Buenos Aires, Librería Colonial, 1993.

Pierini, Margarita y otros, *La Novela semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid, CSIC, 2004.

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

Rama, Ángel, «Prólogo» a Darío, Rubén. *Poesía*. Caracas, Editorial Ayacucho, 1977, p. XXIV.

_____ *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.

_____ *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca, 1995.

Ramos, Julio, «Límites de la autonomía: periodismo y literatura». *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, FCE, 1989, pp. 82-111.

Rest, Jaime, «Roberto Arlt y el descubrimiento de la ciudad». *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires, CEAL, 1982, pp. 59-69.

Rivera, Jorge (compilador) *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires, CEAL, 1980.

Rivera, Jorge B., *Los bohemios*. Buenos Aires, CEAL, 1971, pp. 19-20.
____ «La forja del escritor profesional (1900-1930). *Los escritores y los nuevos medios masivos (II)*», en *Capítulo. Historia de la literatura argentina* Nº 57. Buenos Aires, CEAL, 1980.
____ «Prólogo». *Textos y protagonistas de la bohemia porteña*. Buenos Aires, CEAL, 1980, p. I-IV.
____ «Profesionalismo literario y pionerismo en la vida de Horacio Quiroga», en Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. Edición crítica de Ponce de León y Lafforgue. Madrid, Archivos, 1996, pp. 1256-1273.
____ *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires, Atuel, 1998.
Rodríguez Pérsico, Adriana, «Fray Mocho, un cronista de los márgenes», en Herlinghaus, Hermann y Moraña, Mabel (editores). *Fronteras de la modernidad en América Latina*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 2003, pp. 112-120.
____ «Sueños modernos, viejas pesadillas. Usos literarios de hipótesis científicas». *Arte, Ciencia y Humanidades, encuentros-desencuentros*, abril 2004 (actas).
Rogers, Geraldine, «Galería de retratos para el Estado: identidades y escritura en 'casos' argentinos de fines del siglo XIX (1887-1897)». *Relics and Selves: Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile (1880-1890)*, London, 2002. Curators: Jens Andermann (Birkbeck College, University of London), Patience Schell (University of Manchester). Web: <www.bbk.ac.uk/ibamuseum>.
Rojas, Ricardo, *Historia de la Literatura Argentina*. *Los modernos*. Buenos Aires, Losada, 1948.
Román, Claudia, «Papel picado: palabras e imágenes en la prensa satírica del siglo XIX». *Relics and Selves: Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile (1880-1890)*. Andermann, Jens y Patience Schell (curators), <bbk.ac.uk/ibamuseum>, London, 2002.
____ «La prensa periódica. De *La Moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1879-1885)». *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina* (director Noé Jitrik), volumen 2. Buenos Aires, Emecé, 2003, pp. 439-467.

_____ «La vida color rosao. El *Fausto* de Estanislao del Campo», en *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina* (director Noé Jitrik), volumen 2. Buenos Aires, Emecé, 2003, pp. 59-81.

Romano, Eduardo, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires, Catálogos, 2004.

Romero, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Ediciones del Solar, 1983, pp. 55-56.

_____ *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*. Buenos Aires, CEAL, 1994.

_____ *Las ideas políticas en Argentina*. Buenos Aires, FCE, 1997, especialmente pp. 173-232.

_____ *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México, Siglo XXI.

Romero, Luis Alberto, «Una empresa cultural: los libros baratos», en Gutiérrez, L. y Romero, L. A. *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995, pp. 45-67.

Rubione, Alfredo (compilación y estudio preliminar). *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires, CEAL, 1983.

Ruffinelli, Jorge (selección y prólogo). *La revista Caras y caretas*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1968.

Sábato, Hilda, «Pluralismo y Nación», en *Punto de Vista* año XII, Nº 34, julio 1989, pp. 2-5.

_____ «La Revolución del 90: ¿prólogo o epílogo?», en *Punto de Vista*, Nº 39, Año XIII, diciembre de 1990, pp. 27-31.

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

Saítta, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

_____ *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires, Sudamericana.

____ «Prólogo» a: Arlt, Roberto. *En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)*. Buenos Aires, Simurg, 1997, pp. 11-27.

Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, CEAL, 1983.

Sarlo, Beatriz, «Prólogo» a: Payró, Roberto, *Obras*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, IX a XLIV.

____ *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires, Catálogos Editora, 1985.

____ *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

____ *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.

____ «Oralidad y lenguas extranjeras: el conflicto en la literatura durante el primer tercio del siglo XX», en *Orbis Tertius* Nº 1, Universidad Nacional de La Plata, 1996, pp. 167-178.

Schvartzman, Julio, «Introducción». *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina* (director Noé Jitrik), volumen 2. Buenos Aires, Emecé, 2003, pp. 7-14.

Scobie, James, *Buenos Aires del centro a los barrios 1870-1910*. Buenos Aires, Ediciones Solar, 1977.

Scobie, James/Ravina de Luzzi, Aurora, «La ciudad física. El centro, los barrios y el suburbio», en Romero, José Luis/Romero, Luis Alberto (editores), *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos*. Vol. 1. Buenos Aires, Editorial Abril, 1983, p. 94.

Seoane, María Cruz, *Historia del periodismo en España, II. El siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1983.

Sesto, Carmen, «El modelo de innovación tecnológica: el caso del refinamiento del vacuno en la provincia de Buenos Aires (1856-1900)». *Mundo Agrario. Revista de estudios rurales*, Nº 7, Universidad Nacional de La Plata, segundo semestre de 2003.

Sidicaro, Ricardo, *La política mirada desde arriba. Las ideas del diario La Nación 1909-1989*. Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

Silva, Leonardo Dantas, «Pioneros da caricatura em Pernambuco». *Notícia bibliográfica e histórica* Nº 161, Año XXVIII, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, abril-junio 1996, pp. 108-116.

Suriano, Juan, *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890-1910*. Buenos Aires, Manantial, 2001.

Süsekind, Flora, *As revistas de ano e a invençao do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

Valls, Josep-Francesc, *Prensa y burguesía en el XIX español*. Barcelona, Anthropos, 1988.

Vázquez Lucio, Oscar E., *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 1985.

Vázquez Rial, Horacio (compilador), *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid, Alianza, 1996.

Vezzeti, Hugo, «Viva cien años: algunas consideraciones sobre la familia y el matrimonio en la Argentina», en *Punto de Vista* Nº 27, año IX, agosto 1986, pp. 5-10.

Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974.

_____ *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, CEAL, 1982.

_____ «Prólogo» a *Teatro Rioplatense* (compilador Jorge Lafforgue). Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986.

_____ *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

Warley, Jorge, *Rafael Barret, anarquismo y denuncia*. Buenos Aires, CEAL, 1987.

Zimmerman, Eduardo, *Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina, 1890-1916*. Buenos Aires, Sudamericana-Universidad de San Andrés, 1995.

_____ «La prensa y la oposición política en la Argentina de comienzos de siglo. El caso de *La Nación* y el partido republicano», en *Estudios sociales*, año VIII, Nº 15, Santa Fe, Argentina, 2º semestre de 1998, pp. 45-70.

## Fuentes

*Guía ilustrada de Buenos Aires para el viajero en la República Argentina*. Buenos Aires, Agustín Etchepareborda Librero Editor, 1900

Álvarez, José S., *Salero criollo*. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1920.

____ *Cuentos de Fray Mocho*. Buenos Aires, La cultura argentina, 1920.

____ *Antología*. Buenos Aires, Ángel Estrada y Cïa, 1943.

Arlt, Roberto, «Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires». *Obras completas*. Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981, pp. 13-35.

____ *El resorte secreto y otras páginas*. Buenos Aires, Simurg, 1996.

____ *En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)*. Buenos Aires, Simurg, 1997.

Asunción Silva, José, *Obras completas*. Bogotá, Edición Banco de la República, 1965.

Borges, Jorge L., *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires, Troquel, 1955.

____ «El aleph», *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé, 1996.

____ *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Seix Barral, 1996.

Bossio, Jorge, *Los cafés de Buenos Aires*. Buenos Aires, Editorial Schapire, 1968.

Cané, Miguel, «Prólogo» a Álvarez, José S. *Cuentos de Fray Mocho*. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1920.

____ «Carta al doctor Ernesto Quesada», en *En torno al criollismo. Textos y polémica* (compilador Alfredo Rubione). Buenos Aires, CEAL, 1983, p. 232 y ss.

Caro, Rodrigo, *La canción a las ruinas de Itálica*. Bogotá, Edición Voluntad, 1947.

Vázquez Rial, Horacio, «Tu cuna fue un conventillo. La vivienda obrera en Buenos Aires en la vuelta del siglo», en Vázquez Rial (compilador) *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid, Alianza, 1996, p. 258.

Fray Mocho, *Memorias de un Vigilante*. Madrid, Hyspamérica, 1985.

Gálvez, Manuel, «Prólogo» a: Álvarez, José S. («Fray Mocho»), *Antología*. Buenos Aires, Ángel Estrada y Cïa, 1943, pp. VII-XXII.

_____ *Amigos y maestros de mi juventud*. Buenos Aires, Hachette, 1961.
García Mérou, Martín, *Recuerdos Literarios*. Buenos Aires, La cultura argentina, 1915.
Ghiraldo, Alberto, *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires. Losada, 1943.
Girondo, Oliverio, *Obras*. Buenos Aires, Losada, 1996.
Giusti, Roberto, *Momentos y aspectos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Raigal, 1954.
_____ *Visto y vivido*. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, Ediciones Theoría, 1994.
González Arrili, Bernardo, *Tiempo pasado. Semblanzas de escritores argentinos*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1974.
Gutiérrez, Eduardo, *Juan Moreira*. Buenos Aires, CEAL, 1987.
Ibáñez, Roberto (compilador), *Cartas inéditas de Horacio Quiroga*, Tomo II. Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, Montevideo, 1959.
Ingenieros, José, «La formación de una raza argentina», en *Revista de Filosofía*. Año I, Nº VI, Buenos Aires, noviembre de 1915, pp. 464-483.
Lagorio, Arturo, *Cronicón de un almacén literario*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
Llanes, Ricardo, *Recuerdos de Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, 1959.
López, Lucio V., *La gran aldea. Costumbres bonaerenses*. Buenos Aires, Huemul, 1965.
Mapes, E. K. (compilador), *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938.
Martinez Cuitiño, Vicente, *El café de los inmortales*. Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1954.
Mitre y Vedia, Bartolomé, *Páginas serias y humorísticas*. Buenos Aires, Biblioteca de *La Nación*, 1901.
Morales, Ernesto, *Fray Mocho*. Buenos Aires, Emecé, 1948.
Navarro Viola, Jorge (director), *Anuario de la prensa argentina 1896*. Buenos Aires, Coni, 1897.

Payró, Roberto, *Siluetas*. Buenos Aires, Librerías Anaconda, 1931.
____ *Evocaciones de un porteño viejo*. Buenos Aires, Quetzal, 1952.
____ *Obras* (Selección, prólogo y notas de Beatriz Sarlo). Caracas, Ayacucho, 1984.
Quesada, Ernesto, *El problema del idioma nacional*. Casa Editora Revista Nacional, Buenos Aires, 1900.
____ «El 'criollismo' en la literatura argentina», en Rubione, Alfredo (compilador), *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires, CEAL, 1983, pp. 159-160.
Quiroga, Horacio, *Los «trucs» del perfecto cuentista y otros escritos*. Buenos Aires, Alianza, 1993.
____ *Los desterrados*. Buenos Aires, Losada, 1994.
Ramos Mejía, José María, *Los simuladores del talento en las luchas por la personalidad y la vida*. Barcelona, Maucci, 1904.
____ *Las multitudes argentinas*. Buenos Aires, Lajouane, 1912.
Rodó, José Enrique, *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.
Saldías, José Antonio, *La inolvidable bohemia porteña*. Buenos Aires, Freeland, 1968.
Sánchez, Florencio, *Teatro completo de Florencio Sánchez*. Buenos Aires, Claridad, 1941.
____ «La gringa», en *Breve historia del teatro argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 1963.
____ *El caudillaje criminal en Sudamérica*. Buenos Aires, Eudeba, 1966.

## De publicaciones periódicas

*Caras y Caretas* (Buenos Aires)

AA.VV., «El paraguas misterioso». *Caras y Caretas* Nº 312 a 325, 24/9 a 24/12/1904.

Agamenón, «Recipe non secundum artem». *Caras y Caretas* Nº 77, 28/3/1900.
Almafuerte (Pedro Palacios), «Cantar de cantares». *Caras y Caretas* Nº 122, 2/2/1901.
_____ «La inmortal» *Caras y Caretas* Nº 105, 6/10/1900.
_____ «Milongas clásicas. Consolatrix aflictorum», *Caras y Caretas* Nº 119, 12/1/1901.
Argerich, Manuel, «Inquilina incómoda». *Caras y Caretas* N° 185, 19/4/1902.
Aymerich, Juan, «Anacreonte anciano». *Caras y Caretas* Nº 135, 4/5/1901.
_____ «El jazmín y la mariposa». *Caras y Caretas* Nº 120 y 19/1/1901.
Barreda, Rafael, «El robo de los dos millones. Episodio histórico de las postrimerías del restaurador de las leyes». *Caras y Caretas* Nº 316 a 321, 22/10 a 26/11/1904.
Barreda, Rafael, «Periodismo viejo». *Caras y Caretas* Nº 207, 20/9/1902.
Basaldúa, F. de, «Monstruos argentinos». *Caras y Caretas* Nº 32, 13/5/1899.
Basterra, Félix, «Del café concert». *Caras y Caretas* Nº 149, 10/8/1901.
_____ «Buenos Aires comiendo». *Caras y Caretas* Nº 84, 12/5/1900.
_____ «De padres a hijos». *Caras y Caretas* Nº 158, 12/10/1901.
_____ «Días de otoño». *Caras y Caretas* Nº 136, 11/5/1901.
_____ «Doy la suerte». *Caras y Caretas* Nº 210, 11/10/1902.
_____ «En pleno aire». *Caras y Caretas* 186, 26/4/1902.
_____ «En tiempo de elecciones». *Caras y Caretas* Nº 181, 22/3/1902.
_____ «Informaciones transatlánticas». *Caras y Caretas* Nº 178, 1/3/1902.
_____ «La huelga», *Caras y Caretas* Nº 172, 18/1/1902.
_____ «Los burros», *Caras y Caretas* Nº 144, 6/7/1901.
Bernárdez, Manuel, «Los corrales. Página sangrienta». *Caras y Caretas* Nº 22, 4/3/1899.
_____ «Los exámenes». *Caras y Caretas* Nº 12, 24/12/1898.
Berro, Bernardo, «Diarista?». *Caras y Caretas* Nº 258, 12/9/1903.
Blázquez, Luis M., «Anarquismo modern style». *Caras y Caretas* N° 260, 26/9/1903.

Brocha Gorda (Julio Jaimes), «Buenos Aires pintoresco. Al mediodía». *Caras y Caretas* Nº 11, 17/12/1898.
____ «Buenos Aires pintoresco. La mañana». *Caras y Caretas* Nº 12, Buenos Aires, 24/12/1898.
Cané, Miguel, «Fray Mocho». *Caras y Caretas* Nº 256, 29/8/1903.
____ «Una carta de Miguel Cané». *Caras y Caretas* Nº 308, 27/8/1904.
Cao, José María, «Puro Luis XV». *Caras y Caretas* Nº 598, 19/3/1910.
____ «El nuevo Luis XIV». *Caras y Caretas* Nº 4, 29/10/1898.
____ «Caricaturas contemporáneas. Mitre». *Caras y Caretas* Nº 67, 13/1/1900.
____ «Caricaturas contemporáneas. Roca». *Caras y Caretas* Nº 68, 20/1/1900.
____ «El movimiento de la opinión». *Caras y Caretas* Nº 195, 28/6/1902.
____ «Caricaturas Contemporáneas. Eduardo Sívori». *Caras y Caretas* Nº 156, 28/9/1901.
____ «Caricaturas Contemporáneas. Dr. Miguel Cané». *Caras y Caretas* Nº 87, 2/6/1900.
____ «Caricaturas Contemporáneas. Eduardo Schiaffino». *Caras y Caretas* Nº 89, 16/6/1900.
____ «Caricaturas Contemporáneas. Paul Groussac». *Caras y Caretas* Nº 91, 30/6/1900.
Castellanos, Julio, «Meeting de cocheros». *Caras y Caretas* Nº 28, 15/4/1899.
____ «Un proyecto». *Caras y Caretas* Nº 262, 10/10/1903.
Conan Doyle, Arthur, «La última pesquisa». *Caras y Caretas* Nº 312 a 315, 24/9 a 15/10/1904.
Correa Luna, Carlos, «De huelga». *Caras y Caretas* N° 217, 29/11/1902.
____ «El buey rabioso». *Caras y Caretas* N° 156, 28/9/1901.
____ «La cuestión del criollismo». *Caras y Caretas* N° 213, 1/11/1902.
____ «Semana Santa». *Caras y Caretas* N° 236, 11/4/1903.
____ «Una lección criolla de espíritu británico». *Caras y Caretas* Nº 251, 25/7/1903.

Daireaux, Godofredo, «Tipos y paisajes. Caudillos». *Caras y Caretas* Nº 150, 17/8/1901.
Darío, Rubén, «Junto al mar». *Caras y Caretas* Nº 237, 18/4/1903.
De Soussens, Carlos, «El mundo de las adivinas». *Caras y Caretas* Nº 184, 12/4/1902.
De Soussens, Charles, «Un gaucho en París». *Caras y Caretas* Nº 193, 14/6/1902.
De Viana, Javier, «El sueño del periodista». *Caras y Caretas* Nº 184, 12/4/1902.
Delgado, José María, «El regimiento pasa». *Caras y Caretas* Nº 389, 17/3/1906.
_____ «Jardín destruido». *Caras y Caretas* Nº 467, 14/9/1907.
Detective, «La última falsificación». *Caras y Caretas* Nº 42, 22/7/1899.
Díaz, Miguel, «Precocidad». *Caras y Caretas* Nº 142, 22/6/1901.
Dr. Sagrado, «Correos y telégrafos». *Caras y Caretas* Nº almanaque 1898/1899.
Fabio Carrizo (José S. Álvarez), «Los atorrantes». *Caras y Caretas* N° 113, 1/12/1900.
_____ «El cuento del tío». *Caras y Caretas* Nº 83, 5/5/1900.
_____ «El punguista. Reportaje fotográfico a uno del gremio». *Caras y Caretas* Nº 72, 17/2/1900.
_____ «La efigie de Mitre en la industria». *Caras y Caretas* (edición extraordinaria), 26/6/1901.
Fernández Espiro, Diego, «De fuego». *Caras y Caretas* Nº 229, 21/2/1903.
_____ «De piedra». *Caras y Caretas* Nº 241, 16/5/1903.
_____ «Del natural». *Caras y Caretas* Nº 228, 13/2/1903.
Fernández Torres, Eduardo, «Casi seguidillas». *Caras y Caretas* Nº 172, 18/1/1902.
Figarillo (Jorge Mitre), «El Mercado de Abasto». *Caras y Caretas* Nº 11, 17/12/1898.
_____ «Crónica roja. El malón de La Sabana». *Caras y Caretas* Nº 42, 22/7/1899.

_____ «Gente de letras». *Caras y Caretas* Nº 298, 18/6/1904.
_____ «Los caloteadores de restaurant». *Caras y Caretas* Nº 204, 30/8/1902.
_____ «Los montaraces del Chaco». *Caras y Caretas* Nº 76, 17/3/1900.
_____ «Resurrección del milagro. Las curas maravillosas de Don Ramón Penadés». *Caras y Caretas* Nº 61, 2/12/1899.
_____ «Roca». *Caras y Caretas* Nº 2, 15/10/1898.
_____ «La Academia de Bellas Artes. Su origen y estado actual». *Caras y Caretas* N° 187, 18/5/1901.
Fragoso Lima (Horacio Quiroga), «Las fieras cómplices». *Caras y Caretas* Nº 514 a 518, 8/8 a 5/9/1908.
Fray Mocho (José S. Álvarez), «De baquet' a sacatrapo». *Caras y Caretas* N° 149, 10/8/1901.
_____ «En familia». *Caras y Caretas* Nº 58, 11/11/1899.
_____ «Tirando al aire». *Caras y Caretas* Nº 142, 22/6/1901.
_____ «Acuerdistas». *Caras y Caretas* Nº 180, 15/3/1902.
_____ «Los potentados harapientos». *Caras y Caretas* N° 193, 14/6/1902.
_____ «Sin revancha». *Caras y Caretas* Nº 151, 24/8/1901.
_____ «Bello país debe ser». *Caras y Caretas* N° 156, 28/9/1901.
_____ «Bordoneo». *Caras y Caretas* Nº 171, 11/1/1902.
_____ «Cazando al vuelo». *Caras y Caretas* Nº 128, 16/3/1901.
_____ «Centenarios de hojalata». *Caras y Caretas* Nº 118, 5/1/1901.
_____ «Del mismo palo». *Caras y Caretas* N° 136, 11/5/1901.
_____ «El cazador de tigres». *Caras y Caretas* N° 250, 18/7/1903.
_____ «Entre dos copas». *Caras y Caretas* N° 139, 1/6/1901.
_____ «Entre dos mates». *Caras y Caretas* Nº 40, 8/7/1899.
_____ «Instantánea». *Caras y Caretas* N° 56, 28/10/1899.
_____ «Los compañeros de Ibarreta. El Pilcomayo es navegable». *Caras y Caretas* Nº 16, 21/1/1899.
_____ «Modernista!». *Caras y Caretas* Nº 209, 4/10/1902.
Fray Tetera, «El abuso de la historia». *Caras y Caretas* Nº 169, 28/12/1901.
Fuente, Ricardo, «La vida práctica. Consejos a un poeta». *Caras y Caretas* Nº 250, 18/7/1903.

García Hamilton, Germán, «Damín». *Caras y Caretas* N° 146, 20/7/1901.
García Velloso, Enrique, «Escena». *Caras y Caretas* Nº 12, 24/12/1899.
Giménez, Aurelio, «Los ministros odontólogos». *Caras y Caretas* N° 206, 13/9/1902.
_____ «Lectores de 'Caras y Caretas'». *Caras y Caretas* Nº 53, 7/10/1899.
Goldstein, Marcos, «Parábola». *Caras y Caretas* Nº 118, 5/1/1901.
González, Joaquín V., «Los que hacen reír». *Caras y Caretas* Nº 6, 12/11/1898.
Goyo Cuello, «La caricatura en Buenos Aires (de 1858 a 1879)». *Caras y Caretas* Nº 318, 5/11/1904.
_____ «Veladas de invierno. La lectura para todos». *Caras y Caretas* Nº 297, 11/6/1904.
Granada, Nicolás, «La sombra del redactor». *Caras y Caretas* Nº 91, 30/6/1900.
Grandmontagne, Francisco, «El cajista de Kropotkin». *Caras y Caretas* Nº 98, 18/8/1900.
_____ «El gerente de la regadora». *Caras y Caretas* Nº 15, 14/1/1899.
_____ «'Cocotte' estanciera». *Caras y Caretas* N° 147, 27/7/1901.
_____ «Cabeza parlante». *Caras y Caretas* Nº 35, 3/6/1899.
_____ «Chistus y gaitas». *Caras y Caretas* Nº 38, 24/6/1899.
_____ «Diego Corrientes». *Caras y Caretas* Nº 58, 11/11/1899.
_____ «El conde». *Caras y Caretas* Nº 231, 7/3/1903.
_____ «El honrado hijo de criminales». *Caras y Caretas* Nº 23, 11/3/1899.
_____ «El periodista colonial». *Caras y Caretas* Nº 68, 20/1/1900.
_____ «Entre seda y manises». *Caras y Caretas* N° 50, 16/9/1899.
_____ «La agonía del siglo». *Caras y Caretas* Nº 66, 6/1/1900.
_____ «La navidad del extranjero». *Caras y Caretas* N° 169, 29/12/1901.
_____ «La sombra del inmigrante». *Caras y Caretas* N° 170, 4/1/1902.
_____ «Plétora mortífera», *Caras y Caretas* Nº 63, 16/12/1899.
Guerra, Martín, «Buenos Aires nocturno: mi barrio». *Caras y Caretas* Nº 23, 11/3/1899.
Holmberg, Eduardo L., «Cuando suene la hora». *Caras y Caretas* Nº 240, 9/5/1903.

_____ «Desenlace de un drama». *Caras y Caretas* Nº 251, 1/8/1903.
_____ «El sonso de la colmena». *Caras y Caretas* Nº 271, 12/12/1903.
_____ «Hurones y comadrejas». *Caras y Caretas* Nº 276, 16/1/1904.
_____ «La gallina infecunda». *Caras y Caretas* Nº 239, 2/5/1903.
_____ «Las cataratas del Iguazú». *Caras y Caretas* Nº 90, 23/6/1900.
_____ «Mire qué gracia!». *Caras y Caretas* Nº 244, 6/6/1903.
_____ «Nunca se supo». *Caras y Caretas* Nº 250, 18/7/1903.
_____ «Panoramas y rumores». *Caras y Caretas* Nº 284, 12/3/1904.
_____ «Y con jabón». *Caras y Caretas* Nº 293, 14/5/1904.
Iriarte, Florencio, «En familia». *Caras y Caretas* N° 211, 18/10/1902.
J. A., «Romanticismo y realismo: entre niña y papá». *Caras y Caretas* Nº 147, 27/7/1901.
Jack The Ripper (Florencio Sánchez), «El mundo elegante». *Caras y Caretas* Nº 161, 2/11/1901.
_____ «Los cachalotes». *Caras y Caretas* Nº 163, 16/11/1901.
_____ «El hombre de la situación». *Caras y Caretas* Nº 157, 5/10/1901.
Juan Augusto, «Historias vulgares. Mi suicidio». *Caras y Caretas* Nº 136, 11/5/1901.
Julio Mayo, «Decadencia». *Caras y Caretas* Nº 128, 16/3/01.
Kiernan, H. R., «Gloria». *Caras y Caretas* N° 236, 11/4/1903.
Lasso de la Vega, Leoncio, «Caretas». *Caras y Caretas* Nº 537/10/1899.
Leguizamón, Martiniano, «Álvarez íntimo». *Caras y Caretas* Nº 256, 29/8/1903.
_____ «El primer periódico». *Caras y Caretas* Nº 308, 27/8/1904.
_____ «Raza vencida (cuadrito de campo)». *Caras y Caretas* N° 93, 14/7/1900.
Licenciado Torralba (Quiroga, Horacio), «El hipnotismo al alcance de todos». *Caras y Caretas* Nº 403, Buenos Aires, 23/6/1906.
Lorente, Severiano, «Con derecho a gloria póstuma». *Caras y Caretas* Nº 308, 27/8/1904.
_____ «¡Abajo los galicismos! (estilos criollos)». *Caras y Caretas* N° 21, 25/2/1899.
_____ «Oro molido que fuera». *Caras y Caretas* Nº 45, 12/8/1899.

Lugones, Leopoldo, «La última carambola». *Caras y Caretas* Nº 17, 28/1/1899.
_____ «Flores de durazno». *Caras y Caretas* Nº 50, 16/9/1899.
Luis García (Luis Pardo), «Basura». *Caras y Caretas* Nº 147, 27/7/1901.
_____ «Efectos de la Cuaresma». *Caras y Caretas* Nº 75, 10/3/1900.
_____ «Un atentado». *Caras y Caretas* Nº 99, 25/8/1900
_____ «Los ruidos de Buenos Aires». *Caras y Caretas* Nº 156, 28/9/1901.
_____ «Año nuevo, lengua nueva». *Caras y Caretas* Nº 66, 6/1/1900.
_____ «Baile de disfraz». *Caras y Caretas* Nº 124, 16/2/1901.
_____ «Enfermedades nuevas». *Caras y Caretas* Nº 247, 27/6/1903.
_____ «Las conferencias del profesor Pedantius». *Caras y Caretas* Nº 297, 11/6/1904.
_____ «Los ripios del siglo». *Caras y Caretas* Nº 118, 5/1/1901.
_____ «Muérete y verás». *Caras y Caretas* Nº 207, 20/9/1902.
_____ «Para el Congreso de la prensa». *Caras y Caretas* Nº 139, 1/6/1901.
_____ «Petición erudita». *Caras y Caretas* Nº 227, 7/2/1903.
_____ «Roca poeta». *Caras y Caretas* Nº 189, 17/5/1902.
M. B., «Indios en Buenos Aires». *Caras y Caretas* Nº 38, 24/6/1899.
M.Q., «Los susceptibles». *Caras y Caretas* Nº 62, 9/12/1899.
Martín García, «Inauguración de los nuevos mataderos». *Caras y Caretas* Nº 78, 31/3/1900.
Maturana, José de, «Rosa de mármol». *Caras y Caretas* Nº 217, 29/11/1902.
Mayol, Manuel, «Las elecciones en la provincia». *Caras y Caretas* Nº 238, 25/4/1903.
_____ «Costumbres criollas. Garabatos pre-rafaelistas». *Caras y Caretas* Nº 6, 12/11/1898.
_____ «La enfermedad de Yofre». *Caras y Caretas* Nº 122, 2/2/1901.
_____ «Ley de Residencia». *Caras y Caretas* Nº 223, 10/1/1903.
Mitre y Vedia, Bartolomé, «Sin careta». *Caras y Caretas* Nº 1, 8/10/1898.
Morel, Miguel, «El general Mitre». *Caras y Caretas* (edición extraordinaria), 26/6/1901.
Navarrete, «La avenida desde mi balcón». *Caras y Caretas* Nº 213, 1/11/1902.

_____ «La 'pasión' del Señor». *Caras y Caretas* N° 236, 11/4/1903.
Osés, Juan, «Visión de ensueño». *Caras y Caretas* Nº 417, 8/10/1906.
Oyuela, Calixto, «A un caballo». *Caras y Caretas* Nº 259, 19/9/1903.
Pardo, Pedro Antonio, «El culteranismo de Alsina». *Caras y Caretas* N°198, 19/7/1902.
Payró, Roberto, «El falso inca». *Caras y Caretas* Nº 321 a 336, 26/11/1904 a 11/3/1905.
_____ «Libertad de sufragio». *Caras y Caretas* Nº 179, 8/3/1902.
Pedemonte, María, «Un secreto de confesión». *Caras y Caretas* Nº 147, 27/7/1901.
Pellicer, Eustaquio, »Sinfonía». *Caras y Caretas* Nº 146, 20/7/1901.
_____ «Sinfonía». *Caras y Caretas* Nº 64, 23/12/1899.
_____ «Caras». *Caras y Caretas* Nº 53, 7/10/1899.
_____ «Sinfonía». *Caras y Caretas* N° 24, 18/3/1899.
_____ «Sinfonía». *Caras y Caretas* N° 26, 1/4/1899.
_____ «Sinfonía». *Caras y Caretas* Nº 96, 4/8/1900.
_____ «Sinfonía». *Caras y Caretas* Nº 14, 7/1/1899.
_____ «Sinfonía». *Caras y Caretas* Nº 1, 8/10/1898.
_____ «Sinfonía». *Caras y Caretas* Nº 147, 27/7/1901.
_____ «Sinfonía». *Caras y Caretas* Nº 2, 15/10/1898.
_____ «Sinfonía». *Caras y Caretas* Nº 218, 6/12/1902.
_____ «Sinfonía». *Caras y Caretas* Nº 36, 10/6/1899.
_____ «Sinfonía». *Caras y Caretas* Nº 66, 6/1/1900.
_____ «Sinfonía». *Caras y Caretas* Nº 83, 5/5/1900.
_____ «Sinfonía». *Caras y Caretas* Nº 77, 28/3/1900.
Peralta, Alejandro, «Originalidades Nouveau Style. Agapito Turrones». *Caras y Caretas* Nº 245, 13/6/1903.
_____ «Originalidades Nouveau Style. Cándido Sagácitas». *Caras y Caretas* Nº 251, 1/8/1903.
_____ «Originalidades Nouveau Style. Prudencio Teméritas». *Caras y Caretas* Nº 238, 25/4/1903.
Pérez Liquiñano, Ambrosio, «Gloria in excelsis Deo». *Caras y Caretas* N° 26, 1/4/1899.

Pizzurno, Pablo, «Las elecciones en clase. El derecho y el deber de votar». *Caras y Caretas* Nº 237, Buenos Aires, 18/4/1903.
Poleró Escamilla, Adolfo, «Modificaciones al idioma». *Caras y Caretas* N° 84, Buenos Aires, 12/5/1900.
Portillo, P. J., «Don Cicerón el diputado». *Caras y Caretas* Nº 263, Buenos Aires, 17/10/1903.
_____ «Don Sebeón el notable». *Caras y Caretas* Nº 271, Buenos Aires, 12/12/1903.
Prieto, Casimiro, «Sinfonía». *Caras y Caretas* Nº 216, Buenos Aires, 22/11/1902.
Quiroga, Horacio, «Cuento laico de Navidad». *Caras y Caretas* Nº 430, 29/12/1906.
_____ «El gerente». *Caras y Caretas* Nº 379, 6/1/1906.
_____ «El lobizón». *Caras y Caretas* Nº 406, 14/7/1906.
_____ «Europa y América». *Caras y Caretas* Nº 372, 18/11/1905.
_____ «La lengua». *Caras y Caretas* Nº 424, 17/11/1906.
_____ «La serpiente de cascabel». *Caras y Caretas* Nº 411, 18/8/1906.
_____ «Los buques suicidantes». *Caras y Caretas* Nº 421, 27/10/1906.
_____ «De caza». *Caras y Caretas* Nº 391, 31/3/1906.
_____ «Mi cuarta septicemia (Memorias de un estreptococo)». *Caras y Caretas* Nº 398, 19/5/1906.
Redondo, «¿Qué leen ustedes?». *Caras y Caretas* Nº 211, Buenos Aires, 18/10/1902.
Roeber, Christian, «Harmonía?». *Caras y Caretas* Nº 40, 8/7/1899.
Sargento Pita, «Paseos fotográficos por el municipio. El tango criollo». *Caras y Caretas* Nº 227, Buenos Aires, 7/2/1903.
Silvestre, Gaspar, «El cuarto poder». *Caras y Caretas* Nº 231, Buenos Aires, 7/3/1903.
Soiza Reilly, Juan José, «Psicología de una noticia policial». *Caras y caretas* Nº 426, 1/12/1906.
Trejo, Nemesio, «La ley Nº 2860». *Caras y Caretas* N° 263, Buenos Aires, 17/10/1903.

Varas, José, «En el periodismo porteño». *Caras y Caretas* Nº 308, Buenos Aires, 27/8/1904.
Vera y González, Enrique, «La inspiración». *Caras y Caretas* Nº 61, 2/12/1899.

## Sin firma

(Paul Groussac) «La Pesquisa». *Caras y Caretas*, Nº 308 a 311, 27/8 a 17/9/1904.
(Quiroga, Horacio) «La esgrima criolla». *Caras y Caretas* Nº 408, 28/7/1906.
«Un chimpancé gentleman». *Caras y Caretas* Nº 267, 14/11/1903.
«¡¡UN PLEBISCITO!!». *Caras y Caretas* N° 262, 10/10/1903.
«3º acto de *La gringa*». *Caras y Caretas* Nº 319, 12/11/1904.
«9 de julio. El banquete oficial». *Caras y Caretas* Nº 145, 13/7/1901.
«Actualidad francesa. Alfredo Dreyfus y su familia». *Caras y Caretas* Nº 58, 11/11/1899.
«Actualidad francesa. La secuestrada de Poitiers». *Caras y Caretas* Nº 143, 29/6/1901.
«Actualidad francesa. Una ejecución sensacional en Saint-Gaudens». *Caras y Caretas* Nº 114, 8/12/1900.
«Actualidad inglesa. Último retrato de la reina Victoria con sus cuatro bisnietos». *Caras y Caretas* Nº 111, 17/11/1900.
«Actualidad uruguaya. Fusilamiento del parricida Chánez». *Caras y Caretas* Nº 65, 30/12/1899.
«Arte y Artistas». *Caras y Caretas* Nº 165, 30/11/1901.
«Biblioteca de La Prensa Asociada». *Caras y Caretas* Nº 320, 19/11/1904.
«Cabezas de ajusticiados. Fotografías después de la muerte». *Caras y Caretas* Nº 119, 12/1/1901.
«Caras y Caretas en 1899». *Caras y Caretas* Número almanaque, diciembre de 1898.
«*Caras y Caretas* en el jubileo del general Mitre» (Edición extraordinaria). *Caras y Caretas*, 26/6/1901.

«*Caras y Caretas* en su segundo aniversario». *Caras y Caretas*, Nº extraordinario, 20/9/1900.
«Caras». *Caras y Caretas* Nº 53, 7/10/1899.
«Caretas». *Caras y Caretas* Nº 53, 7/10/1899.
«Caricaturas extranjeras». *Caras y Caretas* Nº 118, 5/1/1901.
«Centenario de la prensa argentina». *Caras y Caretas* Nº 130, 30/3/1901.
«Chrysé. La nueva ópera de Berutti». *Caras y Caretas* Nº 128, 16/3/1901.
«Colaboración de Pascarella». *Caras y Caretas* Nº 49, 9/9/1899.
«Cómo se hace un violín viejo». *Caras y Caretas* Nº 308, 27/8/1904.
«Contra la Ley de Residencia. La manifestación del domingo». *Caras y Caretas* Nº 224, 17/1/1903.
«Correo Sin Estampilla». *Caras y Caretas* Nº 232, 14/3/1903.
«Correo sin estampilla». *Caras y Caretas* Nº 127, 9/3/1901.
«Correo sin estampilla». *Caras y Caretas* Nº 123, 9/2/1901.
«Crónica roja. Asesinato de una familia». *Caras y Caretas* Nº 90, 23/6/1900.
«De Macedonia. Tren volado con dinamita». *Caras y Caretas* Nº 262, 10/10/1903.
«Destitución de una maestra». *Caras y Caretas* N° 259, 19/9/1903.
«El 1º de mayo en Buenos Aires». *Caras y Caretas* Nº 136, 11/5/1901.
«El anarquismo en el Río de la Plata». *Caras y Caretas* Nº 97, 11/8/1900.
«El arte de hacerse ventrílocuo». *Caras y Caretas* Nº 215, 15/11/1902.
«El arte de ser mendigo». *Caras y Caretas* Nº 320, 19/11/1904.
«El Ateneo y el Círculo de Armas». *Caras y Caretas* Nº 31, 6/5/1899.
«El bandidaje en General Villegas. Muerte del célebre matrero Trujillo». *Caras y Caretas* Nº 45, 12/8/1899.
«El ciclista más pequeño y el ciclista más gordo de un concurso celebrado en París». *Caras y Caretas* Nº 214, 8/11/1902.
«El cónclave de la convención». *Caras y Caretas* N° 253, 8/8/1903.
«El crimen de la calle Bolívar». *Caras y Caretas* Nº 120, 19/1/1901.
«El crimen de la calle Bustamante». *Caras y Caretas* Nº 210, 11/10/1902.
«El crimen de la calle Gallo». *Caras y Caretas* Nº 221, 27/12/1902.
«El crimen de la calle Muñiz». *Caras y Caretas* Nº 211, 18/10/1902.

«El crimen de la calle Suipacha». *Caras y Caretas* Nº 136-137, 11/5 y 18/5/1901.
«El crimen horrible de Olavarría». *Caras y Caretas* Nº 223, 10/1/1903.
«El Dr. Irigoyen rodeado de su familia y amigos». *Caras y Caretas* Nº 325, 24/12/1904.
«El ermitaño del ombú». *Caras y Caretas* N° 140, 8/6/1901.
«El fusilamiento de Grossi». *Caras y Caretas* Nº 80, 14/4/1900.
«El homenaje a Alem. La manifestación cívica en la Recoleta». *Caras y Caretas* N°144, 6/7/1901.
«El infanticidio de Bell-Ville». *Caras y Caretas* Nº 63, 16/12/1899.
«El mausoleo a Belgrano». *Caras y Caretas* N° 206, 13/9/02.
«El meeting de la Federación Obrera». *Caras y Caretas* Nº 240, 9/5/1903.
«El movimiento obrero. La huelga en Barracas». *Caras y Caretas* N° 216, 22/11/1902.
«El nuevo ministro del interior». *Caras y Caretas* Nº 154, 14/9/1901.
«El peligro Yankee». *Caras y Caretas* Nº 324, 17/12/1904.
«El premio a la maternidad». *Caras y Caretas* N° 119, 12/1/1901.
«El santón del Riachuelo». *Caras y Caretas* Nº 56, 28/10/1899.
«El secuestro de una anciana». *Caras y Caretas* Nº 121, 26/1/1901.
«En busca de cuatreros. Crónica gráfica de una pesquisa». *Caras y Caretas* Nº 122, 2/2/1901.
«En busca del Mylodón». *Caras y Caretas* Nº 102, 15/9/1900.
«En el Departamento de Policía. Una visita fotográfica». *Caras y Caretas* Nº 123, 9/2/1901.
«En Zárate». *Caras y Caretas* N° 216, 22/11/1902.
«Episodios policiales. La muerte de Juan Moreira». *Caras y Caretas* Nº 235, 4/4/1903.
«Felipe Pacheco (Tigre del Quequén) y sus hijos en su rancho de Toay». *Caras y Caretas* Nº 14, 7/1/1899.
«Fotografías interesantes». *Caras y Caretas* Nº 120, 19/1/1901.
«FR. Guppy y Ca.». *Caras y Caretas* Nº 126, 2/3/1901.
«Hijos a granel. Otros dos casos de fecundidad». *Caras y Caretas* N° 158, 12/10/1901.

«Hormiga Negra con dos de sus nietos, en su casa de Alto Verde (San Nicolás de los Arroyos)». *Caras y Caretas* Nº 137, 18/5/1901.
«Inhumación de los restos de Ibarreta». *Caras y Caretas* Nº 105, 6/10/1900.
«José S. Álvarez». *Caras y Caretas* Nº 256, 29/8/1903.
«La campaña contra las adivinas». *Caras y Caretas* Nº 152, 31/8/1901.
«La captura del bandolero Rivarola». *Caras y Caretas* Nº 60, 25/11/1899.
«La convención de notables». *Caras y Caretas* N° 263, 17/10/1903.
«La familia del General Urquiza». *Caras y Caretas* Nº 325, 24/12/1904.
«La familia real en Osborne». *Caras y Caretas* Nº 122, 2/2/1901.
«La industria protegiendo al arte». *Caras y Caretas* N° 109, 3/11/1900.
«La muerte del explorador Boggiani». *Caras y Caretas* Nº 218, 6/12/1902.
«La nueva expedición en busca de Ibarreta». *Caras y Caretas* Nº 97, 11/8/1900.
«La Reina Victoria en familia». *Caras y Caretas* Nº 121, 26/1/1901.
«La trágica muerte del artista Boggiani. Dibujos y fotografías del malogrado explorador». *Caras y Caretas* Nº 217, 29/11/1902.
«Las fieras humanas. Crímenes que claman justicia». *Caras y Caretas* Nº 162, 9/11/1901.
«Las hazañas de Joao Francisco. El jaguar de Caty». *Caras y Caretas* Nº 152, 31/8/1901.
«Las manos de Krüger. Estudio quiromántico de Mme. Thebes». *Caras y Caretas* Nº 118, 5/1/1901.
«Las mujeres que matan. Condena a una uxoricida». *Caras y Caretas* Nº 107, 19/10/1900.
«Los caricaturistas ingleses». *Caras y Caretas* Nº 178, 1/3/1902.
«Los crímenes de Patagones y Cura-Lauquen». *Caras y Caretas* Nº 212, 25/10/1902.
«Los cuentos de Frank Brown. ¡Pobre Banco!». *Caras y Caretas* Nº 38, 24/6/1899.
«Los disturbios callejeros». *Caras y Caretas* N° 145, 13/7/1901.
«Los italianos en Buenos Aires. Conmemoración del XX de septiembre». *Caras y Caretas* Nº 51, 23/9/1899.
«Los restos del explorador Ibarreta». *Caras y Caretas* Nº 95, 28/7/1900.

«Los secuestradores de niños». *Caras y Caretas* Nº 123, 9/2/1901.
«Los sucesos del miércoles. Manifestación antiunificadora». *Caras y Caretas* N° 144, 6/7/1901.
«Los supuestos restos de Ibarreta en el Instituto Geográfico». *Caras y Caretas* Nº 100, 1/9/1900.
«Manifestación liberal en el Paraná». *Caras y Caretas* N° 156, 28/9/1901.
«Matrimonio Modelo». *Caras y Caretas* N° 135, 4/5/1901.
«Meeting de los obreros desocupados». *Caras y Caretas* Nº 201, 9/8/1902.
«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 123, 9/2/1901.
«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 118, 5/1/1901.
«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 119, 12/1/1901.
«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 120, 19/1/1901.
«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 127, 9/3/1901.
«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 167, 14/12/1901
«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 168, 21/12/1901.
«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 178, 1/3/1902.
«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 19, 11/2/1899.
«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 206, 12/9/1902.
«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 216, 22/11/1902.
«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 231, 7/3/1903.
«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 245, 13/6/1903.
«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 246, 20/6/1903.
«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 39, 1/7/1899.
«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 51, 23/9/1899.
«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 56, 28/10/1899.
«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 199, 26/7/1902.
«Nahuel Huapi». *Caras y Caretas* N° 164, 23/11/1901.
«Notas de actualidad». *Caras y Caretas* Nº 263, 17/10/1903.
«Nueva expedición en busca de Ibarreta». *Caras y Caretas* Nº 92, 7/7/1900.
«Para la familia. El arte moderno en el mobiliario...». *Caras y Caretas* Nº 120, 19/1/1901.
«Rapto de una niña por el ucumar». *Caras y Caretas* Nº 153, 7/9/1901.

«Reportajes fotográficos. Un millonario teórico». *Caras y Caretas* Nº 137, 18/5/1901.
«Teratología. Los ejemplares existentes en el Museo Nacional». *Caras y Caretas* Nº 129, 23/3/01.
«Un artista enciclopédico». *Caras y Caretas* N° 142, 22/6/1901.
«Un caso teratológico. El caballo con cabeza de hombre». *Caras y Caretas* Nº 107, 19/10/1900.
«Un chivo de cuatro patas». *Caras y Caretas* Nº 119, 12/1/1901.
«Un crimen monstruoso. La filicida de Flores». *Caras y Caretas* Nº 90, 23/6/1900.
«Un loco asesino». *Caras y Caretas* Nº 119, 12/1/1901.
«Un matrimonio sin brazos». *Caras y Caretas* Nº 214, 8/11/1902.
«Un nuevo Robinson». *Caras y Caretas* Nº 112, 24/11/1900.
«Uno que se mata por salir en 'Caras y Caretas'». *Caras y Caretas* Nº 213, 1/11/1902.
«Uxoricidio y suicidio en Mercedes». *Caras y Caretas* Nº 224, 17/1/1903.
«Viaje a pie por Europa. Autógrafos obtenidos por los viajeros durante su gira». *Caras y Caretas* N° 142, 22/6/1902.
Circular de *Caras y Caretas*, 19/8/1898.
Número almanaque de *Caras y Caretas*, 1/12/1898.
Propaganda de «A. Cabezas». *Caras y Caretas* Nº 121, 26/1/1901.
Propaganda de «A. Cabezas». *Caras y Caretas* Nº 137, 18/5/1901.
Propaganda de «A. Cabezas». *Caras y Caretas* Nº 146, 20/7/1901.
Propaganda de «A. Cabezas». *Caras y Caretas* Nº 148, 3/8/1901.
Propaganda de «A. Cabezas». *Caras y Caretas* Nº 149, 10/8/1901.
Propaganda de «A. Cabezas». *Caras y Caretas* Nº 215, 15/11/1902.
Propaganda de «Cabezas». *Caras y Caretas* Nº 120, 19/1/1901.
Propaganda de «M. Mirás». *Caras y Caretas* Nº 5, 5/11/1898.

*Caras y Caretas (Montevideo)*

AA.VV., «Por seguir a un galgo». *Caras y Caretas* Nº 4, 10/8/1890 y ss.
«Correspondencia particular». *Caras y Caretas* Nº 1, 20/7/1890.

«Menudencias». *Caras y Caretas* Nº 4, 10/8/1890.
Pellicer, Eustaquio, «A la Prensa y al público». *Caras y Caretas* Nº 1, 20/7/1890.
____ «Zig-Zag». *Caras y Caretas* Nº 3, 3/8/1890.
Perico Manguela, «Presentación». *Caras y Caretas* Nº 12, 5/10/1890.

## Otras publicaciones periódicas

Arlt, Roberto, «Balconeando la Revolución». *El Mundo* 8/9/1930. Éste y los siguientes en *Obras. Aguaguertes* T. II. Buenos Aires, Losada, 1998.
____ «Criollaje en Mataderos». *El Mundo* 27/3/1929.
____ «Manía fotográfica». *El Mundo* 25/8/1930.
____ «Pasaje Güemes». *El Mundo* 7/9/1928.
____«El idioma de los argentinos». *El Mundo* 17/1/1930.
____ «Elogio de la vagancia». *El Mundo* 18/3/1929.
____ «Las cuatro recovas». *El Mundo* 17/1/1929.
____ «La censura». *El Mundo* 23/7/1930.
Brocha Gorda, «Buenos Aires pintoresco. La Boca». *Revista de América*. Año I, Nº 2, 3 de septiembre de 1894, pp. 26-28.
Castro López, Manuel, *Almanaque gallego para 1901*, Buenos Aires 1900 (Biblioteca criolla de R. Lehmann-Nitsche, Instituto Iberoamericano de Berlín).
Castro López, Manuel, *Almanaque gallego para 1902*, Buenos Aires 1901 (Biblioteca criolla de R. Lehmann-Nitsche, Instituto Iberoamericano de Berlín).
Castro López, Manuel, *Almanaque gallego para 1903*, Buenos Aires 1902 (Biblioteca criolla de R. Lehmann-Nitsche, Instituto Iberoamericano de Berlín).
Darío, Rubén, «De Rubén Darío. La cuestión de la revista. 'Magazines' e Ilustraciones. La caricatura en España». *La Nación*, Buenos Aires, 20/7/1899.
____ «Zola Trabaja. *París*». *La Nación*, Buenos Aires, 2/10/1897.
____ «El retorno». *La Nación*, Buenos Aires, 21/8/1912.

_____ «La enfermedad del diario». *La Quincena*, Buenos Aires, marzo de 03/1897, en Mapes, E. K. (compilador), *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938, p. 148.

García Jiménez, Francisco, «Luis Pardo y 'Luis García'». *La Prensa*, Buenos Aires, 31/3/1963, sección segunda, p. 2.

Méndez, Evar, «Rubén Darío, poeta plebeyo». *Martín Fierro* Año 1, Nº 1, Buenos Aires, febrero. 1924, p. 2.

Prieto Valdés, Casimiro, *Almanaque Sud-Americano para el año 1877*. Buenos Aires, Librería de El Siglo Ilustrado, 1877.

Quiroga, Horacio, «Aspectos del modernismo». *Revista del Salto* Nº 5, Salto 9/10/1899 (Éste y los siguientes en *Los 'trucs' del perfecto cuentista y otros escritos*, Buenos Aires, Alianza, 1993).

_____ «El manual del perfecto cuentista». *El Hogar* Nº 808, 10/4/1925 (ibídem).

_____ «La crisis del cuento nacional». *La Nación*, Buenos Aires, 11/3/1928 (ibídem).

_____ «La profesión literaria». *El Hogar* Nº 951, Buenos Aires, 6/1/1928 (ibídem).

_____ «Leopoldo Lugones». *Revista del Salto* Nº 11, Salto, 20/11/1899 (ibídem).

_____ «Los 'Trucs' del perfecto cuentista». *El Hogar* Nº 814, Buenos Aires, 22/5/1925 (ibídem).

_____ «Por qué no sale más la Revista del Salto». *Revista del Salto* Nº 20, Salto 4/2/1900.

Sojo, Eduardo, «Revistas científicas que ilustran al pueblo». *Don Quijote* Nº 16, Buenos Aires, 31/12/1899.

_____ «Toreo fino». *Don Quijote* Nº 13, Buenos Aires, 17/11/1899.

Veyan, José Jackson, *Doble Almanaque Argentino para el año 1902. Ilustrado y chistoso*. Buenos Aires, Maucci Hermanos, 1901 (Biblioteca criolla de R. Lehmann-Nitsche, Instituto Iberoamericano de Berlín).

## Sin firma

(Sojo, Eduardo), «A nuestros lectores». *Don Quijote* Nº 37, Buenos Aires, 30/4/1899.

(Sojo, Eduardo), «Advertencia interesante». *Don Quijote*, año XV, Nº 25, Buenos Aires, 5/2/1899.

(Sojo, Eduardo), «A los agentes morosos». *Don Quijote* Nº 52, Buenos Aires, 13/8/1899.

(Sojo, Eduardo), «Caras y Caretas». *Don Quijote* Nº 9, Buenos Aires, 15/10/1899.

(Sojo, Eduardo), «Recogiendo alusiones». *Don Quijote* Nº 9, Buenos Aires, 15/10/1899.

«Cafés, redacciones y 'Ateliers'». *Martín Fierro* Nº 4, Buenos Aires, 15/5/1924, p. 30.

«Elegía del Aue's Keller». *Martín Fierro* Nº 5-6, Buenos Aires, 15/6/1924, p. 2.

«Epístola a Héctor Castillo». *Martín Fierro* Nº 5-6, Buenos Aires, 15/6/1924, p. 41.

«Evaristo Carriego». *Nosotros*, Año VI, noviembre de 1912, Nº 43, p. 51.

«Notas para un futuro diccionario de la rima». *Martín Fierro* Nº 3, Buenos Aires, 15/4/1924, p. 24.

«Noticias de policía. Novela corta. Drama pasional. La obra de un celoso. Homicidio y suicidio». *La Prensa*, Buenos Aires, 18/1/1904.

«Nuestros propósitos». *Revista de América*, Año I, Nº 1, Buenos Aires, 19 de agosto de 1894, p. III.

«Parnaso Satírico». *Martín Fierro* Nº 43, Buenos Aires, 15/7/ al 15 de agosto de 1927, p. 374.

«Parnaso Satírico». *Martín Fierro* Nº 22, Buenos Aires, 10/9/1925, 162.

«Parnaso Satírico». *Martín Fierro* Nº 5-6, Buenos Aires, 15/6/1924, p. 44.

«Revista de Revistas». *Ideas* (dir. Manuel Gálvez), Año I, Nº 1, Buenos Aires, 1 de mayo de 1903, pp. 103-104.

«Sección bibliografía». *La Nación*, Buenos Aires, 5/10/1901.

«Un diario irresistible. Un Hércules periodista. Talento, energía, triunfo y desgracia». *La Nación*, Buenos Aires, 27/4/1896, p. 3.
*Don Quijote* Nº 10, Buenos Aires, 22/10/1899.
*Don Quijote* Nº 11, Buenos Aires, 29/10/1899.
*Don Quijote* Nº 13, Buenos Aires, 17/11/1899.
*Don Quijote* Nº 15, Buenos Aires 24/12/1899.
*Don Quijote* Nº 16, Buenos Aires 31/12/1899.
*Don Quijote*, Nº 42, Buenos Aires, 4/6/1893.
*El Mercurio de América*. Año I, Nº 1, Buenos Aires, octubre de 1898.
*La Nación. Un siglo en sus columnas*. Buenos Aires, 4 de enero de 1970.

# Ficha técnica

## Datos generales

-Inicio: 8 de octubre de 1898
-Cierre: 17 de octubre de 1939
-Cantidad de números: 2.139
-Frecuencia: semanal
-Subtítulo: «Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades».
-Característica de formato: Sin números de página, 17,50 x 25 cm.
-Impresión: entraba en prensa los jueves a la mañana y salía los sábados.
-Precio: el Nº 1 costó 0,25 cts., el Nº 3 bajó a 0,20 y así se mantuvo hasta el cierre.
En 1903 se editaba en dos versiones: «corriente» a $ 0,20 y «de lujo» a $ 0,40.
-Área de circulación: La revista se vendía en la ciudad de Buenos Aires y en varias ciudades del interior del país, donde había una red de distribuidores. Existía el sistema de suscripción y la venta callejera.

## Datos de los primeros cinco años (1898-1904)

*Sede de la redacción*

Al comienzo se instaló en San Martín Nº 284, donde Bartolomé Mitre y Vedia tenía su oficina de traductor público bajo la chapa de «Remates y Comisiones». Antes de cumplir el año se trasladó al primer

piso de Maipú Nº 392 (Maipú y Corrientes) y en Septiembre de 1900 pasó a la nueva dirección de Bolívar Nº 578 al 586.

*Tirajes*

Sobre este punto la fiabilidad de los datos es relativa, dado que no había un organismo verificador de circulación ni registros independientes que permitan comprobar tirajes reales. La cantidad de ejemplares que una publicación declaraba solía incrementarse para atraer a los anunciantes, que buscaban colocar sus avisos en los medios de mayor circulación. Éstas son algunas cifras publicadas por la propia revista:

1898: 15.000 ejemplares en dos ediciones (Nº 1, 8/10/1898).

1899: 38.000

42.000 del número aniversario (Nº 53, 7/10/1899).

1900: 60.000 con 100 páginas ilustradas y 700 grabados del número extraordinario sobre el atentado terrorista contra Humberto I («Suplemento al Nº 102», 20/9/1900).

60.000 en dos ediciones (primera: 50.000, segunda: 10.000) del número sobre la visita del presidente brasileño Campos Salles (Nº 109, 3/11/1900).

1901: 50.000. Ese año *Caras y Caretas* insertó en sus páginas de anuncios la siguiente leyenda destinada a los anunciantes: «Puede calcularse en 250.000 personas las que leen el aviso en 'CARAS Y CARETAS'», cálculo que estimaba como término medio cinco lectores por cada ejemplar.

70.000 del número especial dedicado a los festejos del 25 de mayo (Nº 138, 25/5/1901).

1902: 67.000. En una nota Grandmontagne se refiere a «los 67.000 suscriptores de Caras y Caretas» en todo el país.

1903: 68.000.

78.000 del número almanaque.

72.000 más una reimpresión (cantidad indefinida) del número especial en homenaje a la delegación chilena que visitó el país (Nº 243, 30/5/1903).

1904: 80.000 en promedio. A partir de mediados de este año, la revista comenzó a imprimir en la esquina inferior izquierda de la portada un círculo con la cantidad de ejemplares del número precedente.

Se edita en la imprenta Ortega y Radaelli, que en mayo de ese año manda a construir especialmente para *Caras y Caretas* una rotativa que imprime 10.000 ejemplares por hora.

### *Número de páginas*

Varía levemente de un número a otro, por lo que se indica a continuación el promedio de cada año en las dos partes de la revista: páginas externas (iniciales y finales con propaganda) y páginas internas (secciones sin propaganda). Los datos muestran el aumento progresivo del espacio destinado a publicidad:

1898: 20 páginas
1899: 40 (22 externas, 18 internas)
1900: 62 (38 externas, 24 internas)
1901: 62 (38 externas, 24 internas)
1902: 68 (40 externas, 28 internas)
1903: 80 (50 externas, 30 internas).
1904: 80 (50 externas, 30 internas).

### *Directores y principales responsables*

Bartolomé Mitre y Vedia, hijo mayor de Bartolomé Mitre, apareció en la carátula de la «Circular» (agosto de 1898) como «director» junto a Eustaquio Pellicer («redactor») y Manuel Mayol («dibujante»). En el número inaugural (octubre de 1898) lo reemplazó José S. Álvarez, «director»

hasta su muerte en agosto de 1903. Le sucedió Carlos Correa Luna, periodista que había participado en la preparación del *Anuario de la prensa argentina 1896* (junto a Jorge Navarro Viola, Roberto Payró, Eduardo A. Holmberg y Eleodoro Lobos) y colaboraba en *Caras y Caretas* desde agosto de 1900. El 1 de agosto de 1903 pasó a formar parte de la empresa como co-propietario Manuel Méndez Casariego, hasta entonces administrador. En el número del 8 de agosto se anunció el retiro de Pellicer quien al año siguiente fundó su propia revista, *PBT*.

Entre 1898 y 1903 Eustaquio Pellicer firmaba la editorial humorística «Sinfonía», y ocasionalmente, en su reemplazo, lo hicieron Fray Mocho, Francisco Grandmontagne, Casimiro Prieto y Brocha Gorda (Julio Jaimes). Durante 1904, luego del retiro de Pellicer, se ocuparon alternativamente de esa sección Casimiro Prieto, Arturo Giménez Pastor y Carlos Correa Luna.

### *Dibujantes y caricaturistas*

El índice de la revista consigna distintos tipos de colaboración: «cabeceras», «orlas», «sueltos», «sueltos-carátulas», «carátulas alegóricas», «carátulas artísticas», «ilustraciones», «caricaturas contemporáneas», «páginas artísticas» y «alegorías».

**Frecuentes:**
Barrantes, Felipe
Cao, José María
Castro Rivera , Ramón de
Eusevi, Arturo
Foradori, José
Fortuny, Francisco
Giménez, Aurelio:
Hohmann, Juan
Mayol, Manuel,

Sanuy, Juan
Steiger, Roberto Von
Turdera, Juan Augusto
Uturbey
Vaccari, A.
Villalobos, Cándido
Zavattaro, Mario

**Ocasionales:**
Arango, Fermín
Acquarone
Alonso, Juan
Alonso, Mateo
Bosco, Alfonso
Della Valle, Ángel
Forcignano, José
Filippo
Gerbault, H.
Held
Holmberg, Eduardo (h)
John
Malharro, Martín
Mestres, Apeles
Navarrete, F.
Redondo, Carlos
Sabat, Hermenegildo
Sartori, Federico
Soto, Carlos
Tommasi, Ángel

Esta publicación se terminó de imprimir
en el mes de noviembre de 2008,
en la ciudad de La Plata,
Buenos Aires,
Argentina.