

El auge de la industria cultural (1930-1955)

Memoria de dos exposiciones pioneras

Comenzaremos este capítulo rememorando dos acontecimientos de empinada significación en la historia de nuestra industria cultural, particularmente por lo que implican como hitos de un proceso de maduración que hemos seguido desde sus mismos orígenes.

Si en 1928 la precursora Exposición del Libro Argentino realizada en los salones del Teatro Cervantes constituía un temprano y muy oportuno balance de la situación del libro, tanto como un señalamiento de las posibilidades de una industria editorial autónoma, las muestras organizadas en 1938 en la sede del Centro Italiano de Estudios Americanos, en Roma, y en la Biblioteca Nacional de París, señalaban más bien la firme voluntad de expansión y competencia de esa misma industria, incipiente, por cierto, pero al mismo tiempo entusiasta y visionaria.

Organizadas por la Comisión Argentina de Cooperación Intelectual, bajo la inspiración de Carlos Ibarguren y Antonio Aíta, las exposiciones de 1938 reflejan el más que satisfactorio nivel artesanal e industrial del libro argentino, hasta el punto de que Paul Valéry —verdadero *pope* intelectual de la Europa de preguerra— manifestara un asombro quizá sincero al inaugurar la muestra de París: "Esta exposición, que recorrí antes de levantarse el telón, gracias a la amabilidad del señor Antonio Aíta, ha constituido para mí una revelación total. Ante estas vitrinas llenas de libros —de los que mi guía me hizo gentilmente los honores, dándome todas las explicaciones que yo deseaba— obtuve la sensación cabal de un esfuerzo y de resultados, de los que no tenía la menor idea... Entiendo algo de esto. Para mí, un hermoso libro significa muchas cosas. Confieso que no esperaba encontrar en esta exposición obras tan netamente significativas, no solo de una cultura, sino de los refinamientos de una cultura".

Como muchos europeos, Valéry ignoraba seguramente las peculiares características de nuestro desarrollo cultural, un desarrollo que involucraba núcleos de dependencia y epigonismo muy marcados, pero que poseía, al mismo tiempo, enormes posibilidades de expresión autárquica.

Con las muestras de Roma y París, exhibidas asimismo

en ciudades latinoamericanas como Río de Janeiro, Santiago de Chile, Lima y Asunción, futuros mercados del libro de edición argentina, se abre de manera simbólica una etapa de singular florecimiento para la industria cultural de sello local, etapa sobre la que consignaremos algunos datos esenciales en los capítulos que siguen.

Los años de auge de la industria editorial

Cifras calculadas por el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual y por la Cámara Argentina del Libro nos permiten analizar, con cierta seguridad, la producción y las tiradas-promedio durante el período 1936-1956, esto es, el período de mayor prosperidad relativa de la industria editorial argentina y con toda certidumbre su momento de mayor relevancia como productor internacional de libros.

Podemos ubicar un primer tramo en el período 1936-1939, que es el que coincide con la fundación de tres importantes sellos editores: Losada, Sudamericana y Rueda, quizá los más sólidos y expansivos de la década siguiente.

Durante esos años, según las fuentes consignadas, el total de obras registradas asciende a 5536, contra las 2350 estimadas globalmente para el período 1900-1935. El total de ejemplares editados llega a los 21.990.000 unidades, con tirajes anuales promedio que oscilan entre los 3500 y los 4300 ejemplares.

Entre 1939 y 1940 se produce un escalón sensible en el total de ejemplares impresos: de 9.300.000 se pasa a 12.300.000, en tanto que en el número de obras registradas se salta de 2160 a 2671 y en tirajes-promedio de 4300 a 4600.

Es evidente, por entonces, el colapso total de la industria editorial española, como consecuencia de la guerra civil de 1936-1939, así como la rápida y agresiva respuesta de su similar argentina, que en los años siguientes dará las siguientes respuestas: 13.300.000 ejemplares para 1941, 20.700.000 para 1942, 28.400.000 para 1943, 30.700.000 para 1944 y 30.600.000 para 1945. Esto es: 123.700.000 ejemplares para un quinquenio, contra los 21.990.000 de la etapa 1936-1939.

El libro argentino domina por completo el mercado interno, pero al mismo tiempo se perfila con gran vigor en el hasta ayer inaccesible mercado español, así como en los nuevos mercados de México, Santiago, Lima, Bogotá, La Habana, Montevideo, Río, Caracas, La Paz, etc. Por primera vez en su

historia el libro argentino produce divisas y se convierte en una importante exportación no tradicional, particularmente durante el período 1942-1947, según lo registra la siguiente progresión, elaborada sobre la base de información estadística de la Cámara Argentina del Libro:

1942	11.000.000
1943	12.610.000
1944	19.940.000
1945	20.100.000
1946	22.100.000
1947	22.900.000
1948	15.700.000
1949	13.400.000
1950	14.080.000

Algo similar ocurre contemporáneamente con el cine argentino, líder absoluto de los mercados latinoamericanos, con las revistas humorísticas y de información (como *Patoruzú*, *Rico Tipo*, *Antena*, *El Hogar*, etc.) y con la producción discográfica relacionada con el tango, en un momento de plena vigencia de cantores como Carlos Gardel, Agustín Magaldi, Ignacio Corsini, Ángel Vargas, Francisco Fiorentino, Roberto Chanel, etc., y de orquestas como Osvaldo Fresedo, Miguel Caló, Anibal Troilo, Juan D'Arienzo, Francisco Lomuto, Francisco Canaro, etc.

Desde 1946 hasta 1950 el proceso se mantendrá afianzado, con algunas fluctuaciones: 33.800.000 ejemplares para el primero de los años nombrados, 28.900.000 para 1947, 22.700.000 para 1948, 29.400.000 para 1949, y 31.000.000 para 1950, lo que arroja un total de 145.800.000 ejemplares y una diferencia en más de 22.100.000 con respecto al total consignado para el tramo 1941-1945. El quinquenio siguiente, 1951-1955, contendrá las cifras pico de este proceso (50.912.597 ejemplares para 1953, con un tiraje promedio de 11.040 unidades), pero será también el umbral de un proceso de deterioro progresivo, alentado y acelerado por la brisa recuperación de la industria española, por el crecimiento de la mexicana, hasta ese punto no competidora, y por el ensamble de factores internos que ya mencionaremos.

El cuadro para el período 1951-1955 será el siguiente: 32.400.000 para el año 1951, 37.300.000 para 1952, 50.912.597 para 1953, 27.230.479 para 1954 y 21.948.402 para 1955. Esto es: 169.791.478 ejemplares.

Período	Total ejempl.
1936-1940	34.290.000
1941-1945	123.700.000
1946-1950	145.800.000
1951-1955	169.791.478
1956-1960	117.183.564

Analizando la producción y tirada de ediciones argentinas por materia, sobre la base de estadísticas elaboradas por la Cámara del Libro, podríamos observar, por ejemplo, que 1952 fue un momento de auge de la producción poética, con 315 textos registrados, o que las obras sobre filosofía, religión y teología fueron incrementando su número desde 1938, en que se registran 52 títulos.

En el período 1953-1967, por el contrario, fueron decayendo los libros de temas históricos y las biografías, verdaderos *best-sellers* de la etapa anterior: de 302 títulos en 1953 se retrocede a 178 en 1967.

El auge de los libros ilustrados y de las historias de arte se produjo en 1943, con la cifra excepcional de 631 apariciones, en tanto que el año tope de los libros de medicina será 1951, con 310 títulos.

Hacia mediados del extenso período que señalamos estaban activas en nuestro país, entre otras, las siguientes editoriales: Abril, Albatros, Americalee, Araujo, Argonauta, Argos, Ateneo, Atlántida, Botella al Mar, Castellví, Claridad, Difusión, Emecé, Espasa Calpe Argentina, Estrada, Futuro, Hachette, Huarpes, Juventud Argentina, Kapelusz, Kraft, Lautaro, Losada, Nova, Paidós, Peña Lillo, Peuser, Pleamar, Poseidón, Rueda, Schapire, Siglo Veinte, Sopena, Sudamericana, Tor, etc.

Fuimos en cierta medida, los líderes de la edición española, con el ojo puesto en un mercado potencial de características extraordinarias (aunque en él prevaleciesen el subdesarrollo, la pobreza y el analfabetismo). Los libros argentinos, pulcramente editados y relativamente económicos, eran esperados con avidez en los mercados lectores de España, México, Chile, Venezuela, Colombia, Cuba, etc. Más del 40 % de nuestra producción editorial se daba el lujo de viajar al exterior y producir divisas. Desde 1940 hasta 1950 el 80 % de los libros que se vendían en España —nuestro anterior abastecedor— provenían de la Argentina; pero a partir de mediados de la década del 50 esa privilegiada situación comenzará a revertir en forma paulatina, provocando la quiebra de una opulencia que no supimos o no pudimos conservar.

La crisis del mercado externo

Muy variadas, por cierto, son las causas que conducen, a partir de los años 1950, al deterioro de nuestra presencia en los mercados internacionales del libro, y podemos imaginar la trascendencia y el significado de esta crisis con solo pensar en el crecimiento del mercado potencial de lectores hispanoparlantes durante el período 1940-1960:

Años	América del Sur	México	América Central	España	Totales
	<i>(en millones de habitantes)</i>				
1940	90	41	20	26	177
1950	112	51	26	28	217
1957	131	61	31	29	252
1960	140	64	34	30	268

Fuente: Raúl H. Bottaro, *La edición de libros en Argentina*, 1964.

Entre las causas mencionadas al comienzo podemos consignar algunas de origen netamente externo, como la falta de bodegas para verificar envíos, o las dificultades de pagos generadas a nuestros clientes latinoamericanos por la carencia de divisas, dificultades que colocan a las empresas embarcadas en la exportación en delicada situación financiera. No es menos sensible, en relación con estos mercados, el creciente desarrollo de industrias que comienzan a ser competidoras, como la mexicana, que cuenta con muy sólidos respaldos privados y oficiales.

Pero puede afirmarse que uno de los principales factores de deterioro es la pujante recuperación de la industria editorial española, que vuelve por sus fueros con un tono inusualmente agresivo. Desde este punto de vista es sumamente elocuente el crecimiento de la cantidad de libros registrados en España durante la etapa 1945-1963:

1945	3.600
1951	4.200
1953	5.600
1959	6.500
1963	8.600

En idéntica proporción, por supuesto, se incrementan las ventas externas españolas, que pasan de los magros 5 millo-

nes de pesetas de 1940 —el punto más bajo de la curva— a los 1.348 millones de 1963, con la industria ya tonificada.

Entre los factores internos más evidentes, cabe señalar, por ejemplo, el aumento de los costos editoriales, la falta de materia prima (especialmente papeles y materiales de encuadernación), la falta de divisas para pagar derechos de autor y los inconvenientes derivados de los regímenes de exportación vigentes, que crean serias dificultades para establecer depósitos externos y para reexportar mercadería.

De todos modos es conveniente recordar que el acortamiento del mercado externo fue compensado, sin demasiadas dificultades, por un sensible incremento del mercado interno, cuya vigorosa dinámica impidió el auténtico colapso de la industria editorial. Las cosas, sin embargo, adquirirán real gravedad, como se verá con el correr del tiempo y especialmente en los últimos años, cuando las industrias antes desplazadas o inexistentes, como la española y las mexicana o venezolana, comiencen a batir al libro argentino en su propio mercado.

La traducción como campo

Dentro de las altas cifras que alcanza la industria editorial argentina en el período 1936-1955 debe considerarse, obviamente, un porcentaje muy significativo de obras técnicas, de ficción y no-ficción traducidas.

En el terreno específico de la ficción basta con recordar, por ejemplo, los ambiciosos planes sostenidos por colecciones como "Las Grandes Novelas de Nuestra Época", diseñada por Guillermo de Torre para Editorial Losada; o por "Grandes Novelistas", de Emecé, donde aparecieron por primera vez en castellano los textos más significativos de Franz Kafka; o por "La Carabela en el Río", de Poseidón, donde se publicó a André Gide, entre otros autores de conocimiento necesario; o, finalmente, por dos excelentes colecciones como "La Puerta de Marfil" y "El Séptimo Círculo", ambas creadas para Emecé por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

Desde este punto de vista el extraordinario crecimiento de la industria del libro fomenta el desarrollo de una nueva especialidad profesional, que llegará a convertirse para algunos escritores en una actividad paralela y discretamente lucrativa. Nos referimos, obviamente, a la traducción.

Frente a lo que ocurre en otras industrias (la española, por ejemplo), en las que el traductor es un técnico sin excesivo lustre o vuelo literario, en el caso de la argentina prevalece desde sus inicios la figura del escritor o del especialista con una depurada y hasta sofisticada formación cultural y literaria, lo que suele redundar en beneficio del material tratado y producir, eventualmente, algunas obras de arte dentro de la especialidad.

Jorge Luis Borges, por ejemplo, ha cumplido una memorable tarea como traductor de *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner, *Perséfone*, de André Gide, *Un bárbaro en Asia*, de Henri Michaux, *Orlando* y *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf, entre otros títulos no menos significativos; sin desdeñar, por cierto, la traducción de novelas policíacas y de relatos de ciencia-ficción.

José Bianco, por su parte, posee un extenso y excelente historial como traductor (Sartre, Henry James, Arnoux, Georges Blin, Denis de Rougemont, Julien Benda, Hawthorne, Samuel Beckett, T. S. Eliot, Jean Genet, Graham Greene, Simone de Beauvoir, Francis Jeanson, etc.), y algo similar puede decirse —dentro de los límites cronológicos mencionados— de escritores y especialistas como Nicolás Olivari, Marcelo Menasché, Patricio Canto, Enrique Pezzoni, J. R. Wilcock, Aurora Bernárdez, Raúl Navarro, D. J. Vogelmann, Manuel Cardoso, F. J. Solero, Jorge Zalamea, Julio Cortázar, Angel J. Battistessa, Margarita Abella Caprile, Vicente Mendivil, etc., responsables de traducciones de Marcel Proust, Norman Mailer, Lanza del Vasto, Franz Kafka, Jean Paul Sartre, André Gide, Paul Valéry, etc.

La expansiva industria del libro dio lugar, a su vez, al desarrollo de otras especialidades técnicas, a las que se integraron no pocos escritores, convirtiéndolas en algunos casos en la actividad paralela o en el "segundo empleo". Así, por ejemplo, las funciones de asesor literario, director de colección, corrector de pruebas, lector, etc.

Gonzalo Losada supo rodearse en su momento de excelentes asesores, como Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña, Francisco Romero y Guillermo de Torre, si bien es cierto que gran parte de su éxito como editor tiene su origen en su propia dinámica y en su singular tino empresario.

Luis M. Baudizzone, José Luis Romero y Jorge Romero Brest, por ejemplo, fueron directores de la colección "Obras de ficción" de la editorial Argos, en tanto que Eduardo Mallea,

responsable del suplemento literario de *La Nación* durante el período 1931-1955, dirigió "Grandes Ensayistas" y "Cuadernos de la Quimera" para Emecé, y Max Dickmann —el novelista de *Madre América*— colaboró activamente con Santiago Rueda, promoviendo la edición de importantes títulos de la narrativa contemporánea. Extensa, variada y asombrosa, por cierto, sería la lista de quienes a lo largo de esos años redactaron "solapas", corrigieron "galeras" y bosquejaron gacetillas para las grandes editoriales.

LA EDICION EN LA ARGENTINA: 1936-1956			
Producción y tiradas promedio estimadas sobre la base de las obras registradas durante el período citado:			
Años	Obras	Total ejemplares	Tiraje anual promedio
1936	823	2.880.000	3.500
1937	817	2.860.000	3.500
1938	1.736	6.950.000	4.000
1939	2.160	9.300.000	4.300
1940	2.671	12.300.000	4.600
1941	2.660	13.300.000	5.000
1942	3.778	20.700.000	5.500
1943	4.904	28.400.000	5.800
1944	5.323	30.700.000	5.800
1945	5.098	30.600.000	6.000
1946	5.186	33.800.000	6.500
1947	4.141	28.900.000	7.000
1948	3.242	22.700.000	7.000
1949	4.209	29.400.000	7.000
1950	4.291	31.000.000	7.200
1951	4.322	32.400.000	7.500
1952	4.969	37.300.000	7.500
1953	4.610	50.912.597	11.040
1954	3.185	27.230.479	8.549
1955	2.617	21.948.402	8.386
1956	2.435	18.290.173	7.551

Fuente: Registro Nacional de la Propiedad Intelectual y datos calculados por la Cámara Argentina del Libro. Extractado de *La Prensa*, 13/6/1971.

El quiosco impone su presencia

La lección de los viejos y genuinos periodistas, como Manuel Láinez, José S. Alvarez, Emilio Becher, Eduardo Gutiérrez, Julio Piquet, José Varas, Juan Osés, Natalio Botana y Eustaquio Pellicer (fundador de *Caras y Caretas*, junto con Bartolito Mitre y Manuel Mayol, y creador y director del famoso *PBT*), no cayó ciertamente en saco roto en estos nuevos tiempos, y a lo largo de las décadas del 30 y 40 son muchas las revistas que se integran —con una nota novedosa o actualizadora— al sistema de la información, la recreación y la educación a través del periodismo, mientras que otras, ya agotado su ciclo (como ocurre con *Caras y Caretas* y *Nosotros*), dejan de aparecer luego de una dilatada y meritoria performance.

Entre las publicaciones que llegan podemos mencionar a *Maribel* (1932), *Leoplán* (1934), *Chabela* (1935) y *Aquí Está* (1936), de Editorial Sopena, a *Selecta* (1938), de Haynes, y a un conjunto de revistas de actualidad, femeninas, relacionadas con el mundo del espectáculo o con las prácticas naturistas, como *Estampas*, *Ahora*, *Vosotras*, *Antena*, *Saber Vivir*, *Viva Cien Años*, *Argentina*, *Continente*, etc., a las que en el terreno del humor debemos agregar a *Patoruzú* (1936), de Dante Quintero, *Cascabel* (1941), de Villalba Welsh, y *Rico Tipo* (1944), del dibujante Divito. Una revista como *Leoplán*, "magazine popular argentino" que se vendía en 1936 a 0,20 centavos, ofrecía por ejemplo un nutrido material literario de excelente calidad, integrado por obras de autores nacionales y extranjeros, antiguos y contemporáneos. En sus páginas, especialmente entre los años 30, 40 y comienzos del 50, aparecieron textos originales de Benito Lynch, Julio Ellena de la Sota, Bernardo Kordon, Adolfo Pérez Zelaschi, María Alicia Domínguez, Fausto Burgos, Germán Drás, Mateo Booz, Vicente Barbieri, Eduardo Mallea, Arturo Cancela, Lisa Lenson, Augusto Mario Delfino, Alfonso Ferrari Amores, W. G. Weyland, Nicolás Olivari, Héctor P. Blomberg, etc., conformando —junto con textos de Pirandello, Balzac, Eça de Queiroz, Hamsun, Alarcón, Gorki, Chesterton, Stevenson, Marc Orlan, Daudet, O'Flaherty, Hawthorne, etc.— un plan de lecturas variado y singularmente económico, que contó en su época con un sólido y entusiasta respaldo popular.

Las revistas humorísticas, como las ya mencionadas *Patoruzú*, *Cascabel* y *Rico Tipo*, así como las secciones de

humor y crónica de costumbres de periódicos como *Crítica*, *Noticias Gráficas*, *Democracia*, etc., convocan a su vez una significativa capa de escritores, pertenecientes algunos de ellos a los niveles más prestigiosos de la literatura "cult", y vinculados los más con el periodismo y los medios masivos (aunque unos y otros, sugestivamente, se escuden muchas veces tras un seudónimo más o menos hermético y divertido): "Billy Kerosene" (Luis Alberto Reilly), "Chamico" y "Alguien" (Conrado Nalé Roxlo), "Napoleón Verdadero", "Tomás Elvino Blanco" y "César Bruto" (Carlos V. Warnes), "Piolín de Macramé" (Florencio Escardó), "Juan Mondiola" (Miguel Bavio Esquiú), "Dante de Palos" (Mariano de la Torre), "Luis Canela" (Luis Malmierca Cané), "Wimpi" (el uruguayo Arthur Núñez García), Manuel A. Meañes, Rodolfo M. Taboada, etc.

Nuevos géneros, nuevas fruiciones

Es evidente que la singular ampliación del mercado lector y de la industria editorial, con sus nuevos proyectos que apuntan hacia públicos y circuitos más masivos, supone una correlativa extensión de las posibilidades profesionales y laborales del escritor argentino, aunque al propio tiempo deba reconocerse que los límites comparativamente modestos de ese mismo mercado, los tirajes en consecuencia reducidos, la competencia de los materiales traducidos y la cortedad de miras de muchos editores, relativizan la verdad o las proporciones reales de esta afirmación.

Entre los nuevos campos cabe citar a la novela policial, que si es particularmente competitiva en lo que se refiere a los autores extranjeros (prácticamente en mayoría), también abre un módico resquicio para los autores nacionales.

A partir de 1930 se van sumando al mercado local diversas colecciones ubicables en los rubros "acción", "intriga" y "policial", entre las que se destaca —en esa etapa pionera— el *Magazine Sexton Blake*, una publicación quincenal editada por Tor desde 1929, y poco más tarde la Colección *Misterio* (1931), de J. C. Roviera, distribuida asimismo por Tor y pródiga en *thrillers* de neta estirpe anglo-norteamericana.

Pero el género adquirirá mayores proyecciones, como campo de lectura y como eventual campo profesional para los autores y traductores argentinos, a lo largo de los años 40, con la aparición de algunas de las mejores colecciones nacionales.

En 1945, por ejemplo, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares crean para Emecé la serie "El Séptimo Círculo", siendo directos responsables de la selección de sus primeros 110 títulos, pues a partir de 1955 Carlos V. Frías se hace cargo integral de la colección.

Desde el punto de vista que nos interesa, "El Séptimo Círculo" es quizá más interesante como campo para los traductores (J. R. Wilcock tradujo su inicial *La bestia debe morir*, de Nicholas Blake, por ejemplo), que para los autores argentinos, ya que en su catálogo eminentemente anglosajón solo recordamos —por lo menos durante la primera etapa— las presencias de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Manuel Peyrou, "Alexander Rice Guinness" (Alejandro Ruiz Guiñazú), María Angélica Bosco y "Max Duplan" (Eduardo Morera), con una novela cada uno.

Prácticamente hacia la misma época la editorial Acme Agency lanza al mercado su famosa colección "Rastros", que apunta quizá a un segmento menos sofisticado y convoca asimismo a un discreto plantel de colaboradores nacionales. En "Rastros" y en otras publicaciones de Acme como "Pistas", colaboran "W. I. Eisen" (Isaac Aisenberg), Luis de la Puente, Néstor Morales Lozza, Lisardo Alonso, Rodolfo M. del Villar, Ignacio Covarrubias, Alfredo J. Grassi, Alfonso Ferrari Amores, etc., muchos de ellos curtidos en las faenas del viejo periodismo "sensacionalista" porteño.

Hachette, por su parte, impone dos colecciones de excelente nivel: "Serie Naranja" y "Evasión", con las cuales colaborará activamente Rodolfo J. Walsh, en su múltiple condición de lector, traductor, antólogo (*Diez cuentos policiales argentinos* (1953) y autor (*Variaciones en rojo*, 1953).

Entre las revistas serán *Leoplán* y *Veá y Lea* (animadora de importantes concursos de narrativa policial) las que brinden un espacio más sistemático al género y a los autores argentinos, entre ellos Adolfo Pérez Zelaschi, Horacio Martínez, Alfredo Julio Grassi, "Daniel Hernández" (Rodolfo J. Walsh), Norberto Firpo, Syria Poletti, etc.

Contemporáneamente con la novela policial, en la década del 40, se verificará la estructuración de otro campo, en el que encontrarán terreno propicio numerosos profesionales de los medios masivos. Nos referimos a la historieta, que recluta traductores, guionistas y adaptadores tanto entre las figuras de los ambientes más sofisticados (como Vicente Barbieri, Roger Pla, Conrado Nalé Roxlo, Dardo Cúneo, etc.), como en

una franja de escritores que se lanzan al mercado con expectativas y modelos menos convencionales y prejuiciosos que los que habían regido hasta el momento (y que por añadidura creen en lo que hacen).

La existencia de revistas como *El Gorrión*, *Misterix*, *Patoruzito*, *Aventuras*, *Pif-paf*, *Intervalo*, *Rataplán*, etc., determinará la existencia de especialistas permanentes o adventicios como Leonardo Wadel, Alfredo Julio Grassi, Mirco Repetto, Antonio Rosso, Abel Santa Cruz, etc., proveedores de guiones e historias que se convertirán en "literatura dibujada" en manos de talentosos artistas como José Luis Salinas, Héctor del Castillo, Bruno Premiani, Alberto Breccia, etc.

Del exitoso desarrollo de la historieta nacional entre los años 40 y 50 surgirá, precisamente, un guionista notable como Héctor G. Oesterheld, responsable de auténticas piezas maestras del género como *Ernie Pike*, *Sargento Kirk*, *El Eternauta*, *Sherlock Time*, *Mort Cinder*, etc.

La radio, una leve vuelta de tuerca

Ya nos hemos referido en otra parte (cfr. el capítulo respectivo) a los tramos y avatares iniciales de la radiotelefonía argentina, y de manera particular a las primitivas experiencias radioteatrales de don Andrés González Pulido y su conjunto Chispazos de Tradición.

El alma de la gauchita, ¡*El overo está embrujado!*, *El cantor misterioso* y *El zanjón de la muerte*, entre otros títulos impactantes, fueron cimentando a lo largo de la década del 30 un éxito que llegó a alcanzar ribetes legendarios y tuvo generosa descendencia, pero que fue duramente censurado por auténticos escritores populares, como Homero Manzi, quien le prodigó críticas despiadadas desde las páginas de la revista *Micrófono* (1934-1935), señalando su inautenticidad desde el punto de vista de la genuina cultura popular al mismo tiempo que su carencia de verdad histórica y artística.

Tras esta ruda etapa inicial el teatro radiofónico comienza a desarrollarse con mayor rapidez, ganando en calidad y trascendencia con otros autores mejor dotados y con temas e intérpretes de mayor hondura. Las exigencias del público, que concluye por cansarse de las ingenuidades y truculencias del primitivo radioteatro, contribuyen por cierto a una radical elevación de su nivel general. Autores como Oscar Luis Massa,

Héctor P. Blomberg, Manuel A. Meaños, Atilano Ortega Sanz, Arsenio Mármol, Carlos Schaeffer Gallo, Luis Pozzo Ardizzi, Julio Porter, Agustín Remón, Abel Santa Cruz, Luis M. Grau, etc., son nombres que marcan líneas de evolución (o de permanencia) y estilos bien definidos en el quehacer radioteatral de los años 30 al 50.

Dentro de un línea de "menor esfuerzo" o de fe ciega en las fórmulas y rectas "probadas", muy típica de los medios masivos, el radioteatro prefirió "jerarquizarse" a través de la vertiente *adaptadora*, para lo cual volcó buena parte de sus mejores y más ambiciosos esfuerzos, tal como hizo el cine, en la selección y adaptación de grandes textos de la literatura universal y de la narrativa sentimental, como *Ana Karenina*, *David Cooperfield*, *El árabe*, *La panadera*, *La Atlántida*, etc., especialidad en la que se destacaron muchos de los autores mencionados y algunos verdaderamente insospechables.

Más allá de su fabuloso y pocas veces igualado arraigo popular, de la simpatía y consecuencia con que era seguido cotidianamente, e inclusive de las lealtades que llegó a despertar (dividiendo a los oyentes en partidarios de tal o cual emisora), el radioteatro contó también con mecanismos de apoyo y promoción oficiales, que lo equiparaban indudablemente con otras formas literarias y artísticas con mayor prestigio tradicional. Así, por ejemplo, la producción radioteatral mereció hacia 1947 un régimen particular de premios y estímulos discernidos por la Comisión Nacional de Cultura, y hacia 1949, en cumplimiento de la Ley 11.723 (artículo 69, inciso a), se otorgaba un premio de \$ 1.000.- a la mejor novela epistolar, otro a la mejor pieza radioteatral unitaria y otro, de igual monto, a la mejor obra en serie de carácter humorístico.

"Las Dos Carátulas", el elenco de teatro de LRA Radio Nacional, contribuyó a su vez, a partir de 1950, fecha de su creación, a la difusión de no pocos autores nacionales, entre ellos Alejandro Berrutti (*Madre tierra*), María Angélica Bosco (*La noche mil y dos*), Arturo Cambours Ocampo (*El delirio del viento*), Bernardo Canal Feijoo (*Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*), Arturo Capdevila (*La Sulamita*), Tulio Carella (*Don Basilio mal casado*), Carlos Carlino (*Esa vieja serpiente engañadora*), Darthes y Damel (*Los chicos crecen*), Samuel Eichelbaum (*Pájaro de barro*), González Castillo y Mazzanti (*La mala reputación*), Rodolfo González Pacheco (*Cuando aquí había reyes*), Laferrère (*Locos de verano*), Enrique Larreta

(*Santa María del Buen Aire*), Martiniano Leguizamón (*Calandria*), Leopoldo Marechal (*Las tres caras de Venus*), Ezequiel Martínez Estrada (*Lo que no vemos morir*), Conrado Nalé Roxlo (*La cola de la sirena*), Alberto Novión (*Bendita seas*), José León Pagano (*La ofrenda*), Antonio Pagés Larraya (*Santos Vega el payador*), Roberto J. Payró (*El triunfo de los otros*), Ivo Pelay (*Burro de carga*), David Peña (*Facundo*), Petit de Murat y Manzi (*La novia de arena*), Pedro E. Pico (*Agua en las manos*), Juan Oscar Ponferrada (*El Carnaval del Diablo*), María Luz Regas (*Papá es un buen muchacho*), Rosa y Discépolo (*El movimiento continuo*), Florencio Sánchez (*La gringa*), Julio Sánchez Gardel (*Los mirasoles*), Carlos Schaeffer Gallo (*La leyenda del Kaky*), Alberto Vaccarezza (*La casa de los Batallán*), etc.

El cine como alternativa

Tal vez la fundación de Lumiton y Argentina Sono Film en 1933, así como el resonante éxito popular de un primitivo film sonoro como *Tango*, de Moglia Barth y Carlos de la Púa, sean aspectos decisivos en la configuración del moderno cine nacional, a lo largo de la década del 30, del mismo modo que la posterior creación de Artistas Argentinos Asociados (1942) y el estreno de *La guerra gaucha* son los hitos esenciales, a su vez, para fechar su momento de mayor arraigo y para marcar los umbrales de los que serán, sin duda alguna, sus años más fecundos.

Es evidente que desde mediados de la década del 30 hasta aproximadamente 1956, la cinematografía argentina va ganando terreno en las preferencias del mercado local e inclusive de importantes mercados latinoamericanos, hasta llegar a convertirse en una aventajada competidora de Hollywood y Europa en muchos de ellos.

El cine, por cierto, constituye un campo propicio tanto para los escritores como para la misma literatura argentina, ya que una significativa parte del material rodado es adaptación de novelas o cuentos, como sucede con *Los caranchos de la Florida* y *El inglés de los güesos* (Benito Lynch), *Viento norte* (un relato de Lucio V. Mansilla), *Prisioneros de la tierra* (síntesis de varios pasajes y personajes de *Los desterrados*, de Horacio Quiroga), *La guerra gaucha* (Leopoldo Lugones), *El crimen de Oribe* (basada en *El perjurio de la nieve*, de Adolfo Bioy Casares), *El túnel* (Ernesto Sábato), *Los isleros* (Ernesto

L. Castro), *Las aguas bajan turbias* (sobre *El río oscuro*, de Alfredo Varela), *Días de odio* (inspirado en *Emma Zinz*, de Jorge Luis Borges), *Barrio gris* (Joaquín Gómez Bas), *Alias Gardelito* (sobre *Toribio Torres, alias Gardelito*, de Bernardo Kordon), etc. Sin contar, por cierto, la enorme cantidad de títulos basados en sainetes, comedias y dramas, entre ellos, la harto popular y característica *Así es la vida*, adaptación de la célebre comedia costumbrista de Malfatti y de las Llanderas, filmada en 1939 por Francisco Mujica.

Pero hemos mencionado, quizá algunos de los títulos más ambiciosos o de mayor calidad, dentro de una filmografía en la que prevalecen el tema oportunista o la adaptación de materiales literarios o dramáticos extranjeros, en una extensa galería que involucra textos de Oscar Wilde (*Historia de una mala mujer*), Octave Feuillet (*La novela de un joven pobre*), Anthony Gilbert (*La trampa*), Leo Perutz (*Historia de una noche*), Alphonse Daudet (*Jack*), Stanislas Steeman (*La muerte camina en la lluvia*), Guy de Maupassant (*La dama del collar*), Ibsen (*Casa de muñecas*), Unamuno (*Todo un hombre*), George Elliot (*La gran tentación*), etc.

Sin embargo esos quince o veinte años de próspero desarrollo del cine nacional, que abarcan desde mediados de la década del 30 hasta mediados de los años 50, convocarán o estimularán la participación de muchos escritores, comediógrafos o poetas talentosos, que encontrarán en el nuevo medio una forma de expresión o un campo profesional de características inéditas y en muchos casos materialmente tentadoras.

Tal vez uno de los ejemplos más notables o recordados sean el de Homero Manzi y Ulises Petit de Murat, poetas ambos, conocido el primero por sus excelentes letras de tangos y milongas (*Malena*, *Barrio de tango*, *Viejo ciego*, *Sur*, *Milonga sentimental*, *El pescante*) y el segundo por su libro *Las islas* y su novela *El balcón hacia la muerte*, de cuya labor individual o en colaboración —como adaptadores o autores de libretos— surgirán filmes como *Huella*, *Coñ el dedo en el gatillo*, *Fortín Alto*, *El viejo Hucha*, *La guerra gaucha*, *Todo un hombre*, *Eclipse de sol*, *Su mejor alumno*, *Pampa bárbara*, *Rosa de América*, *Donde mueren las palabras*, *Nunca te diré adiós*, *Como tú lo soñaste*, *Pobre mi madre querida*, *El último payador*, etc.

Otro rubro conocido y habitualmente exitoso fue el que integraron Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari (*El muerto falta*

a la cita de Pierre Chenal), y entre los poetas de tango que incursionaron en algún momento en el cine vale la pena citar a tres personalidades de primera línea, como Enrique Cadícamo, Francisco García Jiménez (reunido con el primero para la *Historia del Tango* de Manuel Romero) y el múltiple Enrique Santos Discépolo, a quien el cine interesó en la doble vertiente actoral (*Mateo*, *Cuatro corazones*, *El hincha*) y autoral (*Caprichosa y millonaria*, *En la luz de una estrella*, *Fantasma en Buenos Aires*, *Cándida*).

Las posibilidades artísticas y materiales del cine atraen a prácticamente la totalidad de los escritores argentinos, quienes frente a una industria que alcanza, como lo hizo en 1942, el medio centenar de estrenos anuales, brindarán su colaboración con menos reticencia que en las etapas anteriores.

Escritores de gran circulación popular, como Hugo Wast (*La casa de los cuervos*) y Manuel Gálvez (*Nacha Regules*, *La muerte en las calles* y *El festín de Satanás*, esta última basada en *Miércoles Santo*), aceptarán la adaptación de sus obras, e inclusive el autor de *Historia de arrabal* redactará un par de guiones sobre Facundo Quiroga y la Virgen de Luján y será protagonista, según narra en sus memorias literarias, de varias tentativas frustradas de filmación de sus novelas *El mal metafísico*, *Historia de arrabal* y *La pampa y su pasión*.

También se interesan por lo cinematográfico escritores de circuito más restringido, como Enrique Larreta (de quien en 1933 se filmó *El liniero*), o como Pedro Miguel Obligado (adaptador de *El abanico de Lady Windermere* de Oscar Wilde, y autor de un libro sobre Almafuerde), o escritores de las nuevas promociones, como Adolfo Bioy Casares, Marcelo Menasché, Ernesto L. Castro, etc.

Jorge Luis Borges, que jamás escribió teatro, por ejemplo, pero que ya había demostrado su interés por el cine y su particular entusiasmo por los viejos filmes de Joseph von Sternberg a través de los comentarios aparecidos en *Sur*, incursionará reiteradamente en ese terreno, con suerte un tanto esquiva y seguramente injusta. En 1948 escribe en colaboración con Bioy Casares un argumento original titulado *El hombre de la esquina rosada*, que fue aceptado sin otras ulterioridades para la fama de sus autores por el sello Alfaro. En 1955, siempre en colaboración con Bioy Casares, reincide con los argumentos de *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*, en los que se barajan peripecias

entre malevos porteños y *gangsters* arquetípicos según la mejor tradición del Borges de *Historia universal de la infancia*.

Con un grado mayor de inserción profesional en el lenguaje, los mecanismos e inclusive los avatares de la industria cinematográfica, trabajará una activa falange de escritores relacionados al mismo tiempo con el periodismo y la radiotelefonía (como proveedores de la nota costumbrista, la comedia sentimental, el sketch cómico, etc.). Entre ellos, Abel Santa Cruz, José Ramón Luna, Manuel A. Meaños, Rodolfo M. Taboada, Julio Porter, Emilio Villalba Welsh, Borocotó, Chas de Cruz, Wilfredo Giménez, Horacio Estol, César Tiempo, Eduardo Borrás, Florencio Escardó, Ariel Cortazzo, Enzo Ardigó, etc., verdaderos responsables "literarios" de una gruesa porción de lo filmado entre nosotros a lo largo de los años 40. Hacia fines de esa década, precisamente, comienzan a insinuarse los signos de una inequívoca crisis en la industria del cine, tal como ocurre, casi contemporáneamente, en el plano de la industria editorial.

¿Causas que motivan esta crisis? Por un lado, las presiones que ejercen los Estados Unidos como proveedores de película virgen y el subsidiario apoyo a productores mexicanos que no ofrecen la potencial peligrosidad de los argentinos. Por otro, el oportunismo, la improvisación, la incipiencia de base de una industria que posee excelente nivel tecnológico pero que carece, al mismo tiempo, de ideas claras y definidas sobre su propio producto.

Junto con estas causas (y por añadidura): el descenso de la calidad promedio del film argentino, empantanado en el acartonamiento y la retórica de un falso "internacionalismo" y en la fórmula fácil, basada en el éxito y la real simpatía de un cantor, un jugador de fútbol, un boxeador, un automovilista, un personaje de historieta, una muchacha bonita, un jockey, etc.

Otros motivos, no menos evidentes, serán las desinteligencias entre productores y exhibidores, la sobreabundancia de temas anodinos, la insuficiencia (o irrealidad) de las políticas crediticias, el acortamiento progresivo de los mercados exteriores, la realización de filmes que sólo responden a una exigencia crediticia formal, la proliferación de productores esporádicos, el alejamiento de los temas nacionales y populares, la competencia de productos que responden a nuevas tecnologías, etc.

Gálvez y la adaptación cinematográfica de «Nacha Regules»

«...He ahí en mi casa a Mario Benard, hombre de teatro, a quien yo conocía. Venía en nombre de Argentina Sono Film, que deseaba filmar Nacha y quería saber en cuánto fijaba yo mis derechos de autor. Yo ignoraba el tanto habitual de esos derechos, ni tenía a quién consultar. Sólo me constaba que una filmadora de la calle Campichuelo, cuyo asesor letrado era mi ex secretario Pablo Suero, había contratado con Hugo Wast tres películas por siete mil quinientos pesos. Salía, como se ve, a dos mil quinientos por película. Tratábase del escritor más leído de la lengua española, el más traducido. Y temiendo pedir demasiado, algo encogido, dije:

—Bueno... Este... Teniendo en cuenta que es una novela traducida a once idiomas y de la que se han vendido cincuenta mil ejemplares... pues... este... pido... cuatro mil quinientos pesos.

El visitante no se inmutó, pero debió reírse por dentro, pensando que yo era un infelz.

Pero esto fue en 1946, cuando un peso era, todavía, un peso, de modo que los cuatro mil quinientos de entonces equivalen, por lo menos, a cincuenta mil de hoy (1960). Jamás la Sono me hubiera dado más de diez mil.

Ahora las filmadoras no se exceden de los sesenta o setenta mil. Y aún debo agregar que esos dineros pedidos a la Sono, lejos de ser problemáticos, me fueron pagados al firmar el contrato.

Manuel Gálvez,

En el mundo de los seres reales, p. 278.

Periodismo y periodistas

Si en el terreno de los nuevos medios masivos hemos observado, sintéticamente, algunos signos de movilidad y crecimiento, que entran en crisis hacia el cierre del periodo, podemos afirmar, en cambio, que durante la etapa 1930-1955 no se produce un crecimiento significativo en el tradicional terreno del periodismo, cuya configuración ofrece grandes similitudes —a pesar de algunas intervenciones provocadas por el poder político— con la correspondiente al momento inmediato anterior.

Subsisten los grandes diarios tradicionales, como *La Nación*, *La Prensa*, *La Capital*, *La Voz del Interior*, *El Día*, *La Razón*, etc., algunos de ellos en vías de convertirse en centenarios, junto con un diarismo popular y sensacionalista que comienza a perder terreno, como sucederá gradualmente, desde 1930, con *Critica*.

Las fundaciones que se verifican son pocas, aunque algunas, como la de *Clarín* (1945), tendrán, proyecciones futuras. En 1928 ha aparecido *El Mundo*, con su novedoso formato *Tabloid*, y en 1931 se produce a su vez la fundación de *Noticias Gráficas*, a la que se sumarán más tarde las de *Democracia*, *El Líder*, *El Laborista*, o la transitoria conversión de *La Vanguardia* (1939) en un diario informativo y de interés general.

Desde el punto de vista profesional vale la pena consignar que durante este período se produce, como coronamiento de un largo proceso de lucha y reivindicación gremial, la sanción del Estatuto del Periodista (Ley 12.908 del 8 de diciembre de 1946, modificada por la Ley 13.513, promulgada el 15 de octubre de 1948), en el que se establecen los grandes lineamientos legales que regulan el ejercicio de la labor de prensa, las condiciones de ingreso, el régimen de trabajo, la estabilidad, el sistema previsional, el régimen de sueldos, las comisiones paritarias, etc.

Como dato de época es interesante consignar que, de acuerdo con la Ley 12.908, se fijaban para la Capital Federal las siguientes escalas retributivas básicas:

Categoría	Tipo de empleador		
	1° cat.	2° cat.	3° cat.
	\$	\$	\$
Aspirante	300 ¹	264	240
Archivero	336	282	258
Reportero	372	300	270
Cronista, reportero gráfico, corrector	450	348	312
Redactor, caricaturista, diagramador	540	408	360
Jefe de sección	600	468	408
Editorialista	720	540	480
Prosecretario o Jefe de noticias	780	588	528
Secretario de redacción	900	672	600
Secretario general	1320	720	660
Jefe de redacción	1740	960	720
Director	3000	1200	960

¹ Pesos moneda nacional, año 1946.

El enfrentamiento de circuitos

El nuevo diseño de la cultura popular urbana y de los medios masivos en trance de desarrollo generará, obviamente, un tipo peculiar de escritor profesional, que en cierta medida estructurará su propio modelo y sus tablas de valores particulares, por lo común a espaldas de los modelos y códigos de los letrados del circuito "culto" o "académico"; y esto menos por gravitación del azar o del capricho que por la propia y peculiar dinámica industrial y económica de los mismos medios.

Es evidente que desde el punto de vista convencional del circuito "cultivado", el escritor que colabora regularmente con los medios ocupa un escalón definitivamente "inferior", aunque en la práctica sus productos tengan una calidad artística o cultural equivalente y aunque él, en lo personal, sea un erudito caballero que trabaja minuciosamente y arrastra un par de grados académicos en disciplinas humanísticas. Un signo muy característico de tal actitud lo brindan aquellas personas que leen novelas policiales, pero que no las guardarían en su biblioteca junto con las obras de Cervantes y Balzac (a pesar de que Balzac escribió alguna vez *Un asunto tenebroso*). Pesan más los prejuicios abrigados a propósito de un cierto tipo de lenguaje, de mecanismo de producción y de público (o de forma de consumo), que el análisis objetivo, despojado y cien-

EXPORTACION DE LIBROS Y FOLLETOS: 1936-1956¹
(Cantidad de ejemplares)

Años	Por aduana	Vía postal (certificado- paquete)	Totales
1936	47.940		
1937	71.530		
1938	73.510		
1939	69.170		
1940	121.670		
1941	237.500		
1942	280.000	11.000.000	11.280.000
1943	255.000	12.610.000	12.865.000
1944	493.800	19.940.000	20.435.800
1945	497.250	20.100.000	20.597.250
1946	2.076.600	22.100.000	24.176.600
1947	1.380.500	22.900.000	24.280.500
1948	816.300	15.700.000	16.516.300
1949	267.600	13.400.000	13.667.600
1950	325.000	14.080.000	14.405.000
1951	62.500	14.800.000	14.862.500
1952	144.200	12.270.000	12.414.200
1953	200.000	8.970.000	9.170.000
1954	248.300	12.700.000	12.948.300
1955	266.300	9.165.000	9.431.300
1956	187.000	10.275.000	10.462.000

Fuente: Extractado de *La edición de libros en Argentina*, de Raúl H. Bottaro.

¹ Sin computar envíos por carga aérea directa ni envíos postales por correo simple.

tífico de los valores intrínsecos y específicos de cada obra o de cada género y medio en particular, según lo demuestra exhaustivamente —en el plano de la crítica cultural y de la sociología del conocimiento— la actitud elitista de críticos como Ortega y Gasset, Dwight Macdonald, etc.

Si analizamos la historia de medios específicamente "tecnológicos", como el cine y la radio, comprobaremos que durante su etapa pionera los márgenes de libertad y creatividad concedidos a escritores y artistas no reconocen prácticamente límites, situación que se irá transformando gradualmente —por imperio del mismo crecimiento y arraigo de los medios citados— hasta convertirlos en verdaderos esclavos de los códigos de censura, las conveniencias comerciales, el dinero de los anunciadores, las presiones presupuestarias, las veleidades de las estrellas de turno, la ignorancia de los productores y la abulia de un público manipulado y condicionado. No puede decirse, sin embargo, que la situación de los escritores del circuito "letrado" sea sustancialmente mejor, o involucre matices cualitativos fundamentalmente distintos, en tanto dejaron de depender de mecenas y protectores para caer bajo la férula muchas veces tiránica de los editores.

Hemos puntualizado estas observaciones un tanto marginales porque es precisamente dentro de esta etapa que se harán sentir con mayor latitud las tensiones y enfrentamientos (explícitos o no) entre circuitos culturales. Un caso muy característico lo constituye, en este sentido, el lugar asignado generalmente a los letrados de tango, colocados en cierta forma al margen de la estimación e inclusive de la simple atención literaria.

Poesía, sub-literatura, marginalidad

En el amplio arco que va desde comienzos de los años 20 hasta fines de los 40, el desarrollo simultáneo de formas musicales como el tango, la industria discográfica conexas, el cine y la radio, permitió el nacimiento de figuras profesionales muy características, dotadas de gran autonomía y de una lozana capacidad para fijar sus propios cánones, al margen, frecuentemente, de los modelos y prejuicios de la denominada cultura "superior", aunque muchas veces se pueda distinguir con suma claridad la presión de ciertos modelos y el ambivalente sentimiento de "reverencia" que inspiran determinadas convenciones poéticas o culturales.

Entre estas figuras parece de singular interés la emergencia de los letristas de tango, como Pascual Contursi, Samuel Linning, Celedonio Esteban Flores, José González Castillo, Enrique Cadícamo, Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo, Francisco García Jiménez, Homero Expósito, etc., hitos de un proceso que va de la bohemia a la profesionalización y que tiene directa pertinencia con todo un sistema "productivo" (integrado por orquestas, bailes, giras, grabadoras, editoriales, revistas, cancioneros, radiotelefonía, etc.) y al mismo tiempo con un excelente aparato de control "gremial" (SADAIC) que se ocupa de regular y encauzar las relaciones artísticas, profesionales y crematísticas entre creadores y usuarios.

No se trata aquí de discernir y discutir los valores poéticos de la producción de Contursi, Flores, Manzi o González Castillo, ya que textos tan arraigados y convincentes como *Mi noche triste*, *Mano a mano*, *Sur y Organito de la tarde* se recomiendan por sí mismos y establecen las coincidencias y divergencias con lo que escribían contemporáneamente los "martinferristas", o los neo-románticos del 40; pero sí cabe señalar que esa producción —definidamente profesional y vinculada con un mercado popular tangible— permaneció marginada del *corpus* de la literatura nacional hasta hace relativamente poco, como cabal expresión de "sub-literatura" y "marginalidad".

Un tipo de escritor múltiple, proteico...

Entre estas nuevas figuras, no obstante, hay algunas que merecen un breve comentario, no solo por su notoria calidad artística sino por su íntima e inteligente adecuación a las exigencias y a las posibilidades de los nuevos medios y de los nuevos mercados. Nos referimos, por ejemplo, a Enrique Santos Discépolo, que fue autor teatral (*Los duendes*, *El señor cura*, *Día feriado*, *El hombre solo*, *El organito*), actor (*Wunder Bar*, *Blum*, *El hincha*), letrista (*Cambalache*, *Yira yira*, *Infamia*), director de orquesta, *régisseur*, glosista radial (cfr. sus ciclos de 1936 y 1947 en Radio Municipal y Radio Belgrano), director de cine, dirigente gremial, "nochero" y por sobre todas las cosas insomne auscultador de la cultura popular porteña en sus más variadas facetas.

En la misma cuerda, Homero Manzi, a quien encontraremos simultánea o sucesivamente como periodista (*Critica*, *El*

Sol, *Radiolandia*), autor de algunas de las letras de tango más hermosas, charlista radial, libretista (*Por algo los quiso el pueblo*), cronista de turf ("*A galope tendido*"), crítico de cine y radio (*Micrófono*), presidente de SADAIC, autor de guiones cinematográficos de señalada repercusión, etc.

Tanto Discépolo como Manzi pueden representar, por excelencia, el tipo de escritor profesional vinculado con un esquema o con un proyecto industrial y cultural que quiere ser autónomo y que se nutre, fundamentalmente, en las ricas canteras de lo nacional y lo popular, aunque uno y otro no pierdan de vista, por cierto, las fronteras más amplias del hombre y de la circunstancia universal.

Ambos encontrarán puntos de ataque correctos para abordar y resolver las antinomias entre lo culto y lo popular, y el resultado de estas búsquedas será una producción muchas veces sincretizadora, que ni traiciona su fondo popular ni resigna a las tentaciones de la facilidad cierto exigente nivel de tratamiento formal y conceptual.

Frente a muchas inepticias de entonces (y de ahora), y frente a la miopía de quienes predicán que toda obra masiva debe ser necesariamente trivial, los textos y los proyectos de Discépolo y Manzi, con su rigor, su calidad, su sentido de lo profesional y sus escasas claudicaciones, son un muy elocuente testimonio de cómo pueden aunarse masividad, belleza, observación de lo cotidiano, sentimentalismo de buena ley, humor, indagación de grandes instancias trascendentales como el tiempo, el amor y la muerte, etc., sin recaer, por cierto, en facilidades o en esquematismos primarios.

Vale la pena repetir que tanto Homero Manzi como Discépolo se desempeñan en una etapa marcada por circunstancias muy especiales. Estamos, en ambos casos, en un momento de generosa expansión pionera, que exige y estimula la libertad, la creatividad, la competencia fecunda: el momento irrepetible del *boom* editorial, de los proyectos y realizaciones de Artistas Argentinos Asociados, de los enormes tirajes, de los estrenos en cadena, del éxito absoluto de los radioteatros, de las grandes orquestas bailables, etc., verdadero punto culminante de la cultura popular urbana en la Argentina.

Los dos —auténticos creadores, por sobre todas las cosas— se manejan con holgura en esos andariveles, aportando la forma novedosa, el alarde inventivo, el matiz antirretórico, la observación punzante contra el conformismo y la comercialización sin talento.

Luego de cumplir una carrera prácticamente paralela, tanto en el tiempo como en las intenciones y en los resultados, ambos mueren, por penosa coincidencia, el mismo año: 1951, ya en los umbrales de lo que será la decadencia irremediable del cine argentino y el comienzo de uno de los eclipses más prolongados de la producción tanguera, sin mencionar, por cierto, la incipiente pero ya inocultable crisis de la industria del libro.

PUBLICACIONES PERIODICAS EN ARGENTINA 1936-1956

Años	Capital	Interior	Total
1936	736	87	823
1937	693	164	857
1938	541	385	926
1939	637	364	1001
1940	666	413	1079
1941	714	581	1295
1942	760	573	1333
1943	852	509	1361
1944	1174	1546	2720
1945	1282	1067	2349
1946	975	1208	2183
1947	1102	1007	2109
1948	886	857	1743
1949	1036	1017	2053
1950	827	853	1680
1951	959	980	1939
1952	880	730	1610
1953	857	626	1483
1954	929	864	1793
1955	890	703	1593
1956	839	614	1453

Fuente: Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Publicado por E. A. García en Desarrollo de la Industria Editorial Argentina.

1947: Un punto de referencia

Retornemos, luego de estas sintéticas incursiones por los territorios de los medios masivos, al campo más específico de la industria editorial, cuyo vigoroso crecimiento desde 1936 ya hemos señalado al comienzo de este trabajo.

En 1947 —para tomar un año al que podemos considerar como significativo desde el punto de vista de nuestra reseña— la edición argentina total supera los 28 millones de ejemplares, con tirajes anuales promedio del orden de las 7 mil unidades.

El clima editorial es por cierto optimista: concurren al mercado no menos de medio centenar de sellos representativos, que satisfacen las más variadas orientaciones, y por esa misma época —señalando un nivel de rigurosa exigencia gráfica y estética que ya había advertido Paul Valéry en 1938, en la Exposición de la Biblioteca Nacional de París— la Cámara Argentina del Libro organiza una muestra con los tomos mejor editados.

Ese cotejo, en el que resultan premiados algunos trabajos de factura auténticamente exquisita, como *El último florecimiento de la Edad Media* de Van der Elst, *Pájaros americanos* de Gollán, y *Orígenes del arte tipográfico en América* de Guillermo Furlong, nos permite identificar a viejas y nuevas imprentas en las que se rinde culto a la calidad gráfica y a la suntuosidad del libro, como Peuser, Kraft, Impresora Argentina, Universo, Mercatali, Platta, Amorrortu, López, Pesce, Alfonso Ruiz, Didot, etc.

Dentro de esa tónica se inscriben los trabajos del conocido maestro tipógrafo Gino Fogli, o las ediciones que realiza Francisco Colombo para la Sociedad de Bibliófilos Argentinos (Cfr., i. a., *El Matadero*, 1944) y para la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (*Parques y jardines, Lugares y recuerdos, Niños y juegos, Caminantes y pregoneros*, etc.), o la publicación de la serie de cuadernos sobre aspectos técnicos y artísticos de la composición gráfica de un libro que emprende Raúl Mario Rosarivo (*De la unidad artística del libro, Divina proporción tipográfica, Cómo se hace un libro de arte, Evolución de la tipografía, Cien diagramaciones prácticas*), o la fundación de instituciones de carácter cultural y promocional como la Asociación Amigos del Libro, establecida en los salones que Kraft poseía en la calle Florida.

Se publican, entre 1946 y 1947, algunos libros significa-

tivos. Entre los nacionales: *Los robinsones* de Roger Pla, *Reina del Plata* de Bernardo Kordon, *Cuentos de Nochebuena* de Augusto Mario Delfino, *La vara de fuego* de Abelardo Arias, *Desde el fondo de la tierra* de Ernesto L. Castro, *En esos años* de Bernardo Verbitsky, *El último perro* de Guillermo House, *La puerta grande* de Miguel Angel Speroni, *El señor Cisne* de Enrique Wernicke, etc.

Pero en ese panorama sobriamente eufórico existen también problemas. En 1947 la "junta intergremial" constituida por la Sociedad Argentina de Escritores, la Cámara Argentina del Libro y la Sociedad de Industriales Gráficos de la Argentina, analiza las cuestiones candentes de la época: la falta de divisas en países latinoamericanos para el pago de libros importados desde nuestro país, los problemas de transporte, las tarifas publicitarias para los avisos de libros nacionales, el aumento de la mano de obra, los envíos por vía aérea y el acuerdo de reciprocidad con España.

El Estado, por su parte, trata de no permanecer ajeno a las inquietudes y problemas de la industria del libro y de la profesión literaria. Hacia 1947 se estimaba, por ejemplo, que las bibliotecas patrocinadas por la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares contenían más de la mitad del capital bibliográfico de todo el país, obtenido a través de donaciones o subsidios emanados de la Comisión.

Borges habla de su experiencia como guionista

—Me gustaría saber si usted ha escrito para el cine.

—Hay dos guiones que encuentro excelentes y puedo decir que lo son porque soy autor a medias, lo escribí en colaboración con Bioy Casares.

Uno se llama *Los orilleros y el otro* El paraíso de los creyentes...

La idea es que el paraíso está a la sombra de las espadas... He hecho los dos guiones con Bioy. Uno fue rechazado con todo entusiasmo y el otro, fue tantas veces modificado que al fin comprendimos que en realidad no lo queríamos hacer... Si usted le entrega un libreto a un señor y ese señor le dice: «Sí, pero por qué no re-

hace los tres personajes, y la acción puede transcurrir en otro país, y... se podría cambiar el comienzo... y el final...».

Es una forma de hablar. No eran películas revolucionarias.

Solamente querían ser divertidas, y en el prólogo decíamos que, como teníamos pocos conocimientos en materia cinematográfica no queríamos comenzar de una manera revolucionaria, que habíamos tratado de hacer un film que nos hubiera divertido, que no lo íbamos a convertir en tema de polémicas...

El primero era un film épico, ubicado en las afueras de Buenos Aires, en el ambiente de extramuros. Era algo parecido al argumento de *El hombre de la esquina rosada*, pero creo que el guión era mejor que el cuento... El otro tenía una historia mitad policial, mitad a lo Kafka.

Se trataba de un joven que se ve envuelto en una aventura, hace cosas bastante peligrosas, llenas de coraje y, al final, se entera que la persona por la cual ha cometido todas esas acciones estaba muerta desde el principio del film. Todo lo que ha hecho no tiene sentido y ha trabajado para algunos canallas.»

Conversación con Napoleón Murat, en Encuentro con Borges.

¿Vivir de la literatura?

Pero a pesar de las medidas de fomento, de los premios y subsidios, del extraordinario desarrollo del mercado y de la buena acogida que reciben habitualmente las obras y los autores nacionales, puede afirmarse que hacia fines de los años 40 nuestros escritores tienen todavía dificultades para editar.

Hacia 1949, por ejemplo, Bernardo Verbitsky, autor de una novela laureada como *Es difícil empezar a vivir* (Primer Premio del Concurso "Ricardo Güiraldes", organizado por la Editorial Losada), señala en un reportaje la indiferencia de ciertos editores por el libro de autor local, agregando que

"nunca como este año se ha hecho difícil a un autor nuestro, sobre todo si no es lo que se llama un *figurón* de las letras, conseguir un editor. Y si quiere pagarse la edición, las dificultades que encuentra son también grandes, pues las imprentas debido al alza de los costos de material y de la mano de obra, han encarecido enormemente sus precios. Nada tan meritorio entonces como la actitud de Santiago Rueda, que en medio de tales dificultades ha publicado el libro de Gudíño Kramer, *Señales en el viento*, en un volumen bien presentado de unas 300 páginas. No conozco el tiraje, pero, sin duda, ha de ser de 2.000 ejemplares. Yo creo que si Rueda se hubiera propuesto vender no dos mil, sino diez mil ejemplares, lo habría conseguido igualmente y habría encarado la edición de *Señales en el viento* como un negocio" (*Nueva Gaceta*, n. 1, 6/10/1949).

Todavía en 1946, con 33 libros cuyas 312 ediciones arrojaban un total de 1.896.000 ejemplares, un fecundo escritor profesional como Hugo Wast recomienda a los principiantes la edición de autor, gracias a la cual "uno es dueño de su destino, de su conciencia y de su pluma"; consejo que por otra parte él mismo aplicaba.

Y estas heroicas ediciones de autor eran todavía posibles, si tomamos en cuenta el testimonio del ya citado Verbitsky en un reportaje reciente: "Treinta años atrás, con unos mil pesos —el equivalente de tres o cuatro sueldos de un empleado— un escritor podía publicar por su cuenta. Tenía el problema de distribuirlo, pero por lo menos satisfacía su legítimo anhelo de ver su libro, aunque solo circulara entre aquellos a quienes se lo enviaba" (*La Opinión Cultural*, 4/4/1976).

Por esos años resulta prácticamente imposible localizar a un autor que viva *exclusivamente* de sus libros. En todo caso vivirá, inclusive con cierta holgura, de una suma de ocupaciones que tienen que ver directa o indirectamente con la literatura: novela, periodismo, traducciones, cesión de derechos para adaptaciones cinematográficas, libretos radiotelefónicos, notas para revistas, conferencias, asesoramientos, corresponsalías, etc.

Un escritor como Manuel Gálvez, con más de medio centenar de libros publicados entre 1907 y 1955, se queja frecuentemente de las imposiciones o deslealtades de sus editores, con reflexiones muy similares a las de Horacio Quiroga y Roberto Arlt, para citar exclusivamente a dos sazonados es-

critores profesionales, que vivieron o intentaron vivir de su oficio literario.

Pero sus quejas, muchas veces prejuiciosas y siempre veraces, incluyen también al público y se extienden a escritores y libreros, a quienes en sus *Recuerdos de la vida literaria* describe de la siguiente manera: "Los editores argentinos no pueden editar libros argentinos, porque no interesan al público argentino ni al público de Hispanoamérica. ¿Quién es el culpable de esta situación? El público nuestro, el más *snob* que existe. La clase media y el pueblo se interesarían por los libros argentinos, pero les aleja de ellos, aparte del alto precio de los libros nuevos, la forma barroca en que generalmente están escritos... El librero actual, sin saberlo ni proponérselo, es el mayor enemigo del libro argentino. Al corredor de una editorial que le ofrece una obra nueva, no le toma sino dos ejemplares. Será raro que se alargue a cinco o a diez. No es nada esto, sino que, cuando los ejemplares —comprados 'en firme'— se venden, no vuelve a pedir más".

Ese ostracismo de los depósitos y de los sótanos lo conoció, por ejemplo, *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, cuya venta debe haberse arrastrado a lo largo de por lo menos quince años, hasta la aparición del *El banquete de Severo Arcángelo* y del subsecuente boom marechaliano.

Algo similar ocurrió con *Bestiario* de Julio Cortázar, de venta indudablemente aplazada hasta mediados de la década del sesenta, cuando la obra del autor comenzó a ser examinada desde una mira más incitativa, e idéntico trámite fue el que sufrió —a comienzos del treinta— *la Radiografía de la pampa* de Martínez Estrada, que tardó no menos de una década en esfumarse de las librerías. ¿Culpa de Marechal, de Cortázar, de Martínez Estrada, de sus editores, de los libreros o de los remisos compradores argentinos?

Un frustrado proyecto de estatuto

En junio de 1948, durante la primera presidencia de Perón, se crea —como consecuencia de diversos contactos entre artistas, escritores y reparticiones culturales de la esfera oficial— la denominada Junta Nacional de Intelectuales, dependiente de la Subsecretaría de Cultura y cuya función sería promover la investigación y la creación literaria, artística, científica y técnica, así como la preservación y difusión de los diversos patrimonios y manifestaciones de la cultura.

Si el aparato del Estado contaba ya con una Subsecretaría de Cultura y con una Comisión Nacional de Cultura, la nueva Junta, integrada por figuras como Eduardo Acevedo Díaz, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Delfina Bunge de Gálvez, Juan Alfonso Carrizo, Rafael Jijena Sánchez, Gustavo Martínez Zuviría, Athos Palma, Arnaldo Malfatti, Vicente Roselli, César E. Pico, Alejandro Bustillo, Luis César Amadori, Carlos Ibarguren, etc., venía a tensar su esfuerzo en la empresa de "proteger, en la persona de los intelectuales, las letras, las ciencias y las artes nacionales".

Quizá su huella más consistente —y vale la pena mencionar este dato en un panorama sobre los aspectos materiales y profesionales de la labor del escritor— sea la redacción de un Proyecto de Estatuto del Trabajador Intelectual, que despertó grandes expectativas, pero que, quizá por su carácter excesivamente ambicioso y por el juego de los intereses en pugna, no pasó de ser una muy loable tentativa de organización y protección.

Interesa, sin embargo, reseñar brevemente las aspiraciones del proyecto de 1948 en cuanto se refiere al plano específico de los escritores, traductores y periodistas, amparados en este caso con un criterio ortodoxamente "proteccionista".

Todo editor, por ejemplo, tenía la obligación de publicar libros de autores argentinos en una proporción no inferior al 10 % del material que editase en un año. Los derechos de autor debían ascender, según el Proyecto, al 10% del precio de venta al público, y en el caso de reimpresión estos derechos ascendían automáticamente al 12 %, como mínimo.

De acuerdo con el texto que comentamos, dentro de los diez días de aceptado el original de un libro su editor estaba obligado a adelantar al autor una cantidad no inferior al 20% de los derechos correspondientes por la venta de toda la edición. El plazo máximo durante el cual un autor podía transferir la propiedad de sus obras era de diez años, al cabo de los cuales recobraba todos sus derechos.

De los libros argentinos de autores vivos que se publicaren, el Estado, con el asesoramiento de la Junta Nacional de Intelectuales y por intermedio de la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares, compraría hasta dos mil ejemplares, según el concepto que le merecieran, con destino al canje de la Biblioteca Nacional y para repartir entre la bibliotecas populares del país. Tales compras se harían por

intermedio de librerías minoristas e indefectiblemente por el precio de venta al público.

Todas las unidades o destacamentos de las Fuerzas Armadas y de Seguridad, así como buques de la flota mercante, clubes, asociaciones y empresas comerciales e industriales establecidas en el país (con un capital mínimo de \$500.000 m/n.) formarían una biblioteca adecuada a su tamaño, y se determinaba asimismo la obligatoriedad de la donación de libros argentinos a los egresados de colegios y a los conscriptos licenciados del servicio.

Con referencia a las revistas o periódicos sujetos al régimen del Estatuto, se determinaba la exigencia de publicar colaboraciones de intelectuales inscriptos o agremiados en una proporción no inferior al 15% del espacio de cada edición, al propio tiempo que se fijaba la obligatoriedad de publicar por lo menos una crónica semanal sobre libro de autor argentino y la muy saludable de pagar —dentro de los veinte días de recibida— toda colaboración literaria.

Las poco disimuladas divergencias entre el sector de intelectuales que integraba la Junta o que apoyaba su gestión, y los escritores liberales afiliados a la Sociedad Argentina de Escritores, no dejaron de encontrar expresión particular en el discutido Proyecto de Estatuto. Así, por ejemplo, la SADE se expresó a través de su presidente de entonces, Carlos Alberto Erro, afirmando que la propuesta de la Junta coartaba la libertad de creación, en tanto sus artículos 2° y 3° determinaban la creación de una Confederación de Trabajadores Intelectuales a la que sería necesario pertenecer para acogerse a los beneficios del sistema.

El artículo 66, por su parte —afirmaba Erro—, imponía un régimen de censura, en la medida en que disponía que —no serán acreedores a la protección del Estado (esto es, al régimen de beneficios establecidos por la ley proyectada), los libros que ofendan a la religión del país, a la nacionalidad o al orden moral". "Las exclusiones que pueden brotar de una disposición de este tipo —proseguía el autor de *Medida del criollismo*— pueden ser tan numerosas que no escaparían a ellas nuestros clásicos más eminentes" (cfr. *Nueva Gaceta*, n. 1, 6/10/1949).

Los defensores del Proyecto, por el contrario, como la revista *Argentina*, privilegiarán fundamentalmente los aspectos materiales de la cuestión, con argumentos que en cierta medida configuran un diagnóstico sobre la época: "Cuando

un trabajador intelectual —escritor, músico, pintor, investigador, científico, etc.— quiere en la República Argentina dedicarse íntegramente a su vocación, y vivir del trabajo intelectual, sin mendigar empleos oficiales o particulares, puede estar seguro de morir de hambre... Será desagradable decirlo, pero es verdad: un trabajador intelectual, si se empeña en vivir, ha de buscarse fuera de su vocación cualquier otra cosa, porque todas las otras cosas están mejor remuneradas que el puro trabajo intelectual... El principio fundamental del Estatuto es que el producto del trabajo intelectual interesa a toda la Nación y que, por ende, su protección no puede ser obra exclusiva del gobierno, sino también de todas las fuerzas sociales." (*Argentina*, n. 7, 1/8/1949).

Bibliografía básica

- "Anteproyecto de Estatuto del Trabajador Intelectual" (Junta Nacional de Intelectuales), en *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*, Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, año III, ns. 49 a 52, agosto a octubre de 1949.
- Raúl H. Bottaro, *La edición de libros en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Troquel, 1964.
- Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino*, 2 vol., Buenos Aires, Cruz de Malta, 1960.
- Estatuto del Periodista Profesional*, Universidad Nacional de La Plata. Cursillo dirigido por el profesor Dr. Rodolfo A. Nápoli. La Plata, 1959.
- Eustasio Antonio García, *Desarrollo de la industria editorial argentina*, Buenos Aires, Fundación Interamericana de Bibliotecología Franklin, 1965.
- José E. Miguens, "Un análisis del fenómeno", en *Argentina 1930-1960*, Buenos Aires, Sur, 1961. Contiene otros textos sobre medios masivos.
- La vida y la cultura en la Argentina*, Comisión Nacional de Cooperación Intelectual, Buenos Aires, 1939.