

Jorge B. Rivera, (1980) El escritor y la industria cultural. [Fragmentos. pp 71-86, 90-93]

En el mundo del periodismo.

Al puntualizar el crecimiento de la prensa argentina a lo largo del último tramo del período anterior habíamos señalado la fundación de tres diarios que tendrían fuerte influencia y dilatada existencia en nuestro medio. Nos referimos a *La Nación*, *La Prensa* y *El Diario* de Láinez.

A partir de 1900 y hasta aproximadamente 1930 se sucederán en este campo las creaciones más o menos significativas, aunque ya no, por obvias razones de costos y de complejidad tecnológica, en la cantidad y con la fluidez del momento anterior. Entre las fundaciones significativas podemos mencionar la de *El Pueblo*, diario de militancia católica que comienza a aparecer en 1900, la de *La Razón*, fundado en 1905 por Emilio B. Morales; la de *Crítica* creado en 1913 por Natalio Botana; y la de *La Fronda* (1919), *El Mundo* (1928), *La Voz Argentina*, *La Tarde*, *Última Hora*, etc.

En el interior del país siguen apareciendo grandes diarios locales como *La Capital* de Rosario, *Los Andes* de Mendoza, *El día* de La Plata o *Los Principios* de Córdoba, pero entre 1900 y 1930 se van sumando nuevos títulos, que a su vez desempeñarán un importante papel en el desarrollo de nuestro periodismo moderno: entre los más representativos conviene citar a *La voz del Interior*, fundado en Córdoba en 1904, *El Argentino* de La Plata, *La Tarde* de Mendoza, creado en 1908, *La Libertad*, también de Mendoza, la influyente *Gaceta* de Tucumán, aparecida en 1912, *El Litoral* (1918) de Santa Fe, y *Córdoba* (1928) de la provincia homónima, etc.

Se trata, por cierto, de un periodismo técnicamente diferente, en el que ya pesan con mayor vigor las agencias de noticias (Havas, Reuter, Saporiti, Stefani, etc.), las agencias de publicidad (Ravencroff, Gazzano, Vaccaro, Veritas, etc.) los procedimientos gráficos (el fotograbado, el linotipo), las radiocomunicaciones, etc., que la figura trasnochada del periodista “romántico” que emborriona cuartillas a la luz de un mechero vacilante.

Se va afirmando, correlativamente, la “regularidad” del salario, aunque José Antonio Saldías recordará en *La inolvidable bohemia porteña* que todavía hacia 1912 “no siendo en La Prensa, La Nación y La Razón, en los demás diarios era un problema cobrar el sueldo a fin de mes. La Argentina había implantado, con sus ultramodernos titulares, la cobranza por semana. Pero ante nosotros – “pinches”, cronistas, reporteros- estaba el ejemplo de ese apóstol del periodismo que se llamaba Carlos Vega Belgrano, cuyo nombre aprendimos a respetar, a querer y a tomar como ejemplo los escritores de mi generación. Don Carlos había brindado las páginas de *El Tiempo* a todos los muchachos que a fines y principios del siglo llevaban encendido bajo la frente el fuego del amor por la belleza, por el ideal y por el arte. Casi todos aquellos muchachos que recibieron su espaldarazo, eran ahora publicistas de nota y lo recordaban con veneración... *El Tiempo*, que absorbió la vida y el dinero de su director propietario, iba reduciendo su número de páginas, su tiraje, sus operarios y empleados, que haciendo honor a la bondad de Don Carlos lo aliviaban marchándose sin indemnización; pero en las cuatro páginas de *El tiempo* hubo hasta su último número, un verso, un cuento, un poema de un joven que prometía”...

Una nota de puño y letra de Florencio Sánchez redactada cuando el autor de *Barranca abajo* era secretario de *La Tribuna* de Mariano Vedia y Mitre, sirve para ubicarnos en los valores salariales correspondientes a 1904:

Florencio Sánchez	\$300
Joaquín de Vedia	\$100
Manuel López	\$100
Fernando Maldonado.....	\$100
Luis Chichizola	\$100
E. García Velloso	\$100
Rodolfo Puga	\$100
Juan Marquez	\$100
Camilo Villagra	\$200
Jorge Lartigue	\$ 50
Carlos Villademoros	\$ 40
E. Casalins	\$ 30
Javier de Viana	\$100
H. Piaggio	\$ 20

Con sus 18 años de edad José Antonio Saldías se incorpora a *La Razón* con un sueldo de \$100 – ayudándose con copias de piezas teatrales para el actor Pablo Podestá.

Para concluir tomemos en consideración, a su vez, que el sueldo de *Crítica*, orillaba en 1913, año de su fundación, en los \$250 – y que para esa época un traje costaba aproximadamente \$130-.

Solo nos faltaría recordar en este capítulo los nombres de algunos de los periodistas que caracterizaron la etapa heroica, como Manuel Eyzaguirre, Emilio Becher, Alberto M. Haynes (fundador de *El Mundo*, *El hogar*, y *Mundo Argentino*), Juan Osés (fundador de P.B.T) Luís Pardo (activo colaborador de *Caras y Caretas*), José Varas, Joaquín de Vedia, Carlos Vega Belgrano, Natalio Botana, Ángel Méndez, Camilo Villagra (director de *Última Hora*), Antonio Monteavaro, Carlos Baires, Carlos Muzzio Saenz Peña, Alberto García Hamilton, Alfredo Coviello, José Quesada, Juan José de Soiza Reilly, José Ceppi, Folco Testena, Carlos Muape, Ángel Bohigas, Manolo Frexas, Enrique Queirolo, Emilio Ramírez, Tito Livio Foppa, etc., entre tantos nombres, hoy olvidados, que merecen recordación por su talento y estoicismo profesional.

El escritor y el periodismo según Gálvez

La mayor desgracia del escritor auténtico es carecer de medio suficientes para vivir, porque se verá condenado a escribir artículos y los artículos, por mucho que valgan, son hojas que se lleva el viento. La pérdida de tiempo que significan es enorme, y por escribir artículos dejamos de escribir libros...

Pienso en los libros profundos, poéticos, originales que hubieran producido Unamuno, Darío, Lugones, de no haber padecido la condena al trabajo forzado del periodismo.

En ciertas grandes naciones, Francia, Inglaterra, Estados Unidos, los escritores, por lo general, pueden vivir de sus libros. Si pierden la mitad de su vida componiendo artículos, como Chesterton, es porque quieren, porque en el fondo son periodistas, o porquedesean influir directa y rápidamente en la opinión pública. En los países hispanoamericanos al escritor que no tiene fortuna, o no se casa con mujer rica, no le queda otro recurso que un empleo.

Pero como al escritos, salvo rarísima excepción, no se le da un gran empleo sino un empleo, y sus libros no le producen bastante, sobre todo si ha de mantener a una familia, necesita siempre ayudarse publicando artículos...

Manuel Gálvez. En el mundo de los seres ficticios.

“Crítica”: advenimiento del periodismo popular.

Una de las “piezas de resistencia” del periodismo argentino es la seriedad y muchas veces el tono solemne. El periodismo tradicional engola la voz y haba “fuerte”, pero no para que lo escuche más gente, o desde más lejos, sino por una cuestión de estilo. La fundación de *Crítica* en 1913, por obra del uruguayo Natalio Botana, dará origen a un nuevo tipo de periodismo, en el que estará generalmente ausente la solemnidad y presente – por el contrario- un espíritu que rinde permanentemente culto a las formas amenas, atrevidas y libres de comunicación.

Botana había realizado su experiencia periodística en las páginas de *La Razón* y de la popular *Última Hora* de los hermanos Villagra. Precisamente fue en las movidas tertulias de este diario donde surgió, con la complicidad del periodista Ángel Méndez, y del comediógrafo José Antonio Saldías, la idea de fundar un diario con las muy particulares características de lo que más tarde sería *Crítica*, una publicación de sabor indudablemente rioplatense pero en muchos sentidos tributaria de los modelos técnicos de la *Yellow press* norteamericana de Pulitzer y Hearst.

Los prolegómenos de la fundación de *Crítica* son bastante ambiguos y suele rodearlos, por cierto, la abundante mitología que cultivaron con notable fidelidad los hombres del diario. Se habla, por ejemplo, de la importante colaboración económica de cierto prestigioso político uruguayo, interesado en la idea de Botana, o de una contribución no menos importante y decisiva del caudillo conservador Marcelino Ugarte, o de la muy oportuna cooperación del entonces administrador del Teatro Casino, un señor de apellido Roldán que sirvió de “garante” y a quien se debería, en última instancia, la aparición de *Crítica* el 15 de septiembre de 1913. Una prueba de estos inciertos momentos inaugurales la suministra el que los Talleres Rosso, en los que se imprimía el diario, exigiesen durante mucho tiempo, como requisito indispensable para poner en marcha las máquinas, la entrega de \$400, que era el costo total de cada edición.

Botana, él mismo periodista, montó el éxito de *Crítica* sobre la integración de una excelente redacción en la que se destacaban periodistas de gran oficio, como Ángel Méndez, Antonio Monteavaro, Víctor J. Guillot, Velazco, Peralta, Dagnino, Pelay,

Collazo y Ottone y dibujantes con gran escuela periodística como Rojas, Zavattaro y Alonso.

La fórmula para este equipo era “Máxima libertad” y preocupación por los “intereses populares”, y en este sentido conviene recordar las palabras de la “Presentación” esbozada por Botana en el número inicial: *Crítica* – decía entonces – sale “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, aun las del amor y del dinero, se pueden reducir a una fórmula amena... Crítica evitará el gesto magistral, el tono acompasado...”.

Repasemos, entonces, los elementos que integran la fórmula imaginada por Botana: 1) evitar la adopción férrea de una línea programática para maniobrar con mayor elasticidad frente a cada coyuntura particular, de cualquier naturaleza que ella fuere; 2) elegir una *fórmula amena*, un tono y un lenguaje de seguro impacto (de allí, por cierto, la elección de periodistas de excelente nivel profesional, y más tarde la incorporación al diario de los jóvenes poetas vanguardistas de *Martín Fierro*); 3) brindar la suficiente libertad de acción a los redactores, y 4) ubicar al diario en una franja de intereses identificables como “populares”.

Desde esta perspectiva Botana exploró numerosas zonas del periodismo, prácticamente inéditas entre nosotros: el uso atractivo de titulares a gran cuerpo, las noticias de interés humano, las campañas solidarias, las denuncias por irregularidades municipales, la búsqueda de personas extraviadas, las colectas y la beneficencia, las “reconstrucciones” gráficas, de las que se recuerdan algunas notables debidas a los dibujantes Alonso y Rojas, la “invención” de noticias, etc.

Dentro de esta tesitura Botana explotó a fondo la llamada veta “sensacionalista” o “amarilla” del periodismo, prestando una delicada y especial atención a la página de noticias policiales, que diseñó con la colaboración de José Antonio Saldías y más tarde con el aporte del legendario Germán G. González.

Saldías, que se destacaría como comediógrafo con *El distinguido ciudadano*, *El gaucho Robles* y *El caballo de Bastos*, había actuado en la revista *Sherlock Holmes* de Coltella, y había recibido un premio en el concurso de *Última Hora* por unas décimas lunfardas sobre “El Carrero”. La página policial confiada a Saldías constaba de las siguientes partes: a) la *noticia* propiamente dicha; b) una *composición en verso* que comentaba risueñamente el episodio; c) una *escena callejera* a la manera de Fray Mocho y Félix Lima; d) la *nota*, que en este caso era un “diccionario lunfardo” compuesto según el método de definir del Diccionario Campano y el criterio del Diccionario de la Academia de colocar citas para esclarecer algunas definiciones. Sobre este último aspecto Saldías nos aclara en su libro de memorias, *La inolvidable bohemia porteña*, que gran parte de esos autores de esas citas fueron inventados por él... para gran consternación y oprobioso trabajo de no pocos investigadores. El éxito de la página policial fue continuado, y en muchos aspectos perfeccionado por Germán González, que aportó el tipo del reportero “sensacionalista”, al gusto de la mejor tradición “dura” norteamericana.

Desde este punto de vista González fue un verdadero archivo viviente de cierta forma histriónica y aventurera de practicar el oficio, y fue famosa, entre otras, su intervención en la cobertura de un sonado asesinato, en que disfrazado de plomero consiguió

introducirse en la Morgue y obtener la primicia de que en los órganos del muerto no había rastros de cianuro; tan famosa, por lo menos, como toda una línea de notas sobre los casos Mateo Banks, Eugenio Pereyra Iraola, Ayerza, la Camorra, los pequeros, la Madre María, Doña Paca, el Niño Santo, Pueyo, Asueiro, etc.; que contribuyeron a alimentar cierta zona de la fantasía popular con sus ribetes escalofriantes e insólitos.

La nota policial de *Crítica* explotaba viejos procedimientos del folletín y de la literatura de *fait divers*, con su recurrente apelación al suspenso y a los enigmas, amalgamados con ingredientes específicos del lenguaje y la tecnología del periodismo.

En líneas generales el “sistema” de la noticia estilo *Crítica* cubría los siguientes pasos:

- A) La noticia de un crimen abría una secuencia de suspenso. *¿Quién es el asesino?*
- B) Durante algunos días se agregaba *información* específica y no específica a lo ya conocido (reportajes, encuestas, reconstrucciones gráficas y fotográficas, croquis, consulta a los lectores, recompensas a posibles informantes, etc.)
- C) Se proponía una *hipótesis*: “El asesino es X”.
- D) La hipótesis podía derivar hacia una vía muerta por la aparición de una nueva noticia de mayor interés periodístico, o por la irrupción de indicios absolutamente contradictorios. En este caso se “reducía” el espacio destinado al desarrollo de la hipótesis o se “trasladaba” el material a páginas menos relevantes. La noticia se “esfumaba”.
- E) Si esto no ocurría se incrementaba a secuencia de suspenso: “¿El asesino es realmente X?”
- F) Se resolvía el enigma. Un titular de *Crítica* informaba sucintamente: ¡ERA! O ¡NO HAY CIANURO!

Este mecanismo suponía, obviamente una forma de “devoción consumística”, que debía arrastrar al lector a lo largo de una secuencia de muchos días, estableciendo ese universo de “signos en común” que posibilitaría al cabo la síntesis absoluta de un titular escueto como ¡Era! (Imposible de captar para un eventual lector que no hubiese “seguido” la secuencia propuesta por el diario).

Esta mecánica se apoyaba, a su vez, en la existencia de un *feed back* o “circuito de retorno” al que se mantenía muy atento el diario. Así, en el célebre “Caso del Concejal” se puso de moda una letrilla (“Hay cianuro / no hay cianuro...”) que se cantaba con música del pasodoble *Valencia*.

Durante la década del 20 Botana incorpora a *Crítica* a muchas de las figuras del “martinferrismo”, a las que aplica su peculiar concepción del talento y del trabajo periodístico (con éxito singular, a juzgar por los excelentes resultados obtenidos). Así, por ejemplo, al tucumano Pablo Rojas Paz, el ensayista de *Lo pánico y lo cósmico* y el cuentista de *El patio de la noche*, le encomienda las crónicas de fútbol, que éste redacta con el seudónimo de “El negro de la tribuna”; al sutil cuentista Enrique González Muñón le encarga la confección de una serie de glosas y viñetas sobre temas de tango, (recogidas luego en el volumen *Tangos*); a Carlos de la Púa, el porteñísimo “Malevo” Muñoz, hombre de Corrientes nocturna, lo destaca como enviado especial en Estados Unidos; A Raúl González Muñón lo nombra “corresponsal viajero”; a Roberto Arlt lo obliga a hacer crónicas policiales (y de esos menesteres sangrientos surgirá, precisamente, la idea de 300 millones); a Jorge Luís Borges, en fin, le encomienda el

cuidado del suplemento literario, junto con Ulises Petit de Murat; y a Horacio Rega Molina, el fino poeta de *Azul de mapa*, lo ocupa en la adaptación de los textos de historietas.

Se puede afirmar que Botana exploró todos los rubros del periodismo e inventó indudablemente algunos: la redacción atractiva y agresiva de los titulares, la falta de ampulosidad, las historias de interés humano, la utilización de materiales gráficos con un sentido moderno del diseño y la función, la valorización de las ilustraciones (que dejan de cumplir el rol de pasivas “acompañantes” de la noticia), el “olfato” para la elección de colaboradores, la amenidad y el entretenimiento, el uso de la historieta – desde las “historietas-noticia” de Rojas (1930) hasta las “tiras” del suplemento en colores (1931)- la cobertura informativa “completa”, la crónica policial, la viñeta costumbrista, el gran desarrollo de la crónica deportiva y de turf, etc. Se puede afirmar, también, que Botana exploró no pocos de los vicios del periodismo moderno, y que fueron justas, en este sentido, muchas de las críticas que se le formularon.

Natalio Botana visto por Omar Viñole.

Históricamente considerada Crítica ha sido la matriz del periodismo. Todos esos que censuran la dirección de este poderoso diario, los que le atacan en la sombra, han bebido al lado de Natalio Botana la emoción de una enseñanza. Crítica ha sido el “tábano socrático”. Toda una generación de escritores y periodistas brillantes cursaron el secreto del viaje hacia arriba. Todos, hasta los ingratos que la murmuran. Nada más exacto que aquellas palabras de Maquiavelo cuando aconsejaba despojarse de los que nos han hecho bien. Porque los que nos auxiliaron en nuestros comienzos, en ese viaje hacia arriba a que me refiero, son testigos de nuestras primeras vocales.

El afecto que yo conservaré –mientras traslade mis huesos de un lugar a otro – para este religioso acogedor de todas las desesperaciones, se debe a que Botana sabía que yo era un racionador, que administraba mi pasto a la bestia.

Que no era un alienado, y que el hipopótamo de Buenos Aires sólo se despierta cuando lo patean en la cabeza.

Botana lo sabe bien. ¡Ya lo creo que lo sabe! Él es también un federado de la incredulidad. Aél también lo devora ese pájaro carnívoros que come la reputación haciendo sonetos. Me refiero a los “intelectuales” que careciendo de valor para quererlo a Botana – como él merece-, están obligados a acatarlo como él se ha fabricado.

Omar Viñole, Cien cabezas que se usan.

Los suplementos de los diarios

La Nación comienza a publicar su primer *Suplemento ilustrado* en septiembre de 1902, con gran despliegue de materiales gráficos y apoyándose en una filosofía hasta ese momento inédita en nuestro medio periodístico, si no consideramos el caso particular de una magazine como *Caras y Caretas*, que ya la había implementado a fines del siglo anterior.

En la presentación del novedoso *Suplemento* se destaca que “la nota ilustrada correrá a la par, puede decirse, de la palabra impresa, dando las artes gráficas forma nueva y más perfecta a la acción del periodismo, en su constante batallar por la difusión de las ideas y de la información”.

El *Suplemento Literario*, que venía apareciendo desde los comienzos mismos de diario de Mitre, será volcado en su casi totalidad en el *Suplemento* de marras, que aparece regularmente y como unidad separada los días jueves de cada semana.

Superando el carácter contingente y meramente temporal de los materiales periodísticos, se tiende a considerar al *Suplemento* como “papel coleccionable”, susceptible de ser encuadernado y guardado en las bibliotecas como un libro de consulta.

Esta peculiar concepción del *Suplemento* persiste hasta su desaparición en 1909 (anteriormente había cambiado su nombre por el de *Suplemento Semanal*, asumido en 1905), para volver a la superficie en marzo de 1920, fecha de reaparición de lo que a partir de entonces será el *Suplemento Dominical* de *la Nación*.

Pero el nuevo *Suplemento* hebdomadario de los Mitre cargará en su entraña un concepto que además de inédito comporta toda una concepción de la cultura y de su rol en la vida individual y social. Me refiero, precisamente, al carácter “dominical” de la nueva publicación, que genera la siguiente reflexión socio-periodística: “En las naciones más adelantadas el periodismo dominical es una necesidad nacida del periodismo diario y acrecentada por la intensidad de la vida moderna, que cada país satisface según la peculiaridad de sus gustos y costumbres...” El nuevo *Suplemento Dominical*, señalan los hombres de *La Nación*, tendrá de igual “con sus renombrados congéneres del extranjero del ser del domingo, y ello por una razón obvia: este es el día más apropiado para cierta especie de lecturas y en que se dispone de más tiempo para consagrarse a ellas. Siendo de descanso y de recreo, ambas modalidades hacen de toda persona un lector que dispone de mayor tiempo para dedicarlo a su diario...”.

Así como el viejo *Suplemento Ilustrado* había sido el primero en conocer y difundir las primicias del fotograbado, el nuevo *Suplemento Dominical* de *La Nación* conoce, antes que el diario mismo, las novedades del *rotogravure* (1925) y más tarde del *hucograbado*, de la edición en colores, etc.

Pero no sólo las primicias tecnológicas reciben un tratamiento especial en esta zona del periódico. Se pretende, y seguramente se logra, el concurso de las plumas más calificadas del momento. Tanto el *Suplemento* de *La Nación* como su similar de *La Prensa*, que alcanza pleno desarrollo competitivo al promediar al década del 20, atraen normalmente al sector más sofisticado de sus lectores con trabajos de Darío, Cané, Obligdo, Payró, Almafuerte, Granada, Gradnmontagne, Ghiraldo, Larreta, Echagüe,

Dávalos, Gerchunoff, Onelli, Roncan, Leumann, Lugones, France, Lemaitre, Faguet, Valle Inclán, Unamunno, Wells, Kipling, Ferrero, Gorka, Tolstoi, Twain, Viana, Maeterlinck, Lafaiat, etc.

Menos conocido, por su vida relativamente breve es el *Suplemento* del diario *Crítica*, ideado por Botana hacia 1933 y dirigido (o supervisado) en forma conjunta por Jorge Luís Borges y Ulises Petit de Murat.

Botana se anticipa en un día al “ser del domingo” de *La Nación* y publica su *Suplemento* como *Revista Multicolor de los Sábados*, en ejemplares impresos con la más depurada tecnología del momento.

Los redactores del diario puntualizarán sintéticamente la filosofía de base de la nueva publicación: “Nuestra costumbre es innovar... *Crítica. Revista Multicolor* le proporcionará lectura para una semana, sin que su ejemplar le cueste un solo centavo más”.

Desde agosto de 1933 hasta septiembre de 1934, para cumplimentar este programa, los lectores obtendrán – al módico precio de 0.10 centavos – un sabroso conjunto de colaboraciones firmadas por Borges (entre ellas una porción significativa de los textos de *Historia universal de la Infamia*), Petit de Murat, Raúl González Muñón, Homero Guglielmini, Xul Solar, José de España, Ricardo M. Setaro, Juan José Morosoli, O. Henry, Averchenko, Mae Orlan, Kipling, Cherterton, wells, Conrad, Onetti, Amorim, etc., ilustradas por artistas talentosos como Facio Hebecquer, Arístides Rechain, Pedro Rojas, Brun Premian, Parpagnoli, etc.

Petit de Murat definirá el tono y el clima de la Revista Multicolor como “muy Martín Fierro”, acotando que gran parte de lo realizado en el diario de Botana ya lo habían intentado ellos en la revista de Evar Méndez. Botana, según Petit de Murat, “pensaba en la existencia de una literatura vital, real, que la gente debía conocer en forma directa y no a través de sucedáneos... Botana nos conocía como autores y nos dio ideas precisas sobre lo que quería hacer con el suplemento. Tenía una habilidad enorme para comunicar sus propias ideas y para hacerlas entender inmediatamente... En la redacción de *Crítica* y en los talleres había un ambiente de gran cordialidad y camaradería, en el que Borges se sentía cómodo. Por un lado estaba la mayoría de los colaboradores de *Martín Fierro*, lo que convertía al diario en una verdadera tertulia literaria, y había también gente muy vivaz, con gran experiencia de la calle...”

La corta vida del *Suplemento* de *Crítica* fue posible, en verdad, por la existencia anterior de esa generación de escritores y poetas vinculados con la vanguardia y esencialmente con la renovación del aparato conceptual y técnico que posibilitó la revista *Martín Fierro*, con su apertura hacia nuevas latitudes y nuevas formulaciones estéticas.

La iniciativa de Botana brindó una dimensión espectacular (*Crítica* tenía por entonces tirajes realmente elevados) al impulso que los muchachos de Florida destinaban a los 20 o 30 mil lectores de *Martín Fierro*.

Los orígenes periodísticos de “Chamico”

Carezco de vocación y aptitudes para el periodismo, aunque es la galera en que he remado siempre y, tal como van las cosas, seguiré inclinado sobre su borda hasta la hora del último naufragio. No me quejo. Mucho le debo al periodismo, donde tuve la suerte de encontrar amables e inteligentes cómitres que me permitieron remar con mi propio remo.

Dicho en términos no tan dramáticos y náuticos, los directores de los muchos diarios en que trabajé me dejaron un rincón tranquilo, al margen del comentario de actualidad y de las noticias donde dejar volar mis fantasías y soltar mis ocurrencias.

Así nacieron muchas páginas que después pasaron al libro. Toda la obra humorística de mi alter ego Chamico, por ejemplo, tiene ese origen, y muchas cosas más.

Tal incapacidad nace de un profundo desapego por la actualidad, cuya consecuencia natural es que nunca estoy informado de lo que ocurre, y de algo más grave quizá. No obstante haberme especializado en la imitación de estilos, jamás he podido aprender el periodístico. No hablemos ya del grave y enjundioso de los editoriales, como se dice vulgarmente, que soy incapaz no sólo de escribir, sino hasta de leer, sino también del modestísimo de noticias y gacetillas.

Conrado Nalé Roxlo, Borrador de memorias.

La revista “Martín Fierro”, proyecto de capital importancia.

En febrero de 1924 comenzó a publicarse en Buenos Aires la revista *Martín Fierro*, cuyos 45 números, aparecidos entre la fecha citada y fines de 1927, recogieron la producción inicial de las figuras más destacadas de la llamada “generación del 22”, entre otras la de Francisco L. Bernández, Jorge L. Borges, Raúl González Muñón, Leopoldo Marechal, Xul Solar, Eduardo González Lanuza, Jacobo Fijman, Pablo Rojas Paz, Horacio Rega Molina, Ernesto Palacio, Cayetano Córdova, Iturburu, Oliverio Girondo, Conrado Nalé Roxlo, Raúl Scalabrini Ortiz, etc., junto con la de precursores como Lugones, Güiraldes y Macedonio Fernández.

Dirigida por el poeta Evar Méndez, a quien secundaron esporádicamente Girondo, Alberto Prebisch, Eduardo Bullrich y Sergio Piñero, la revista cumplió fundamentalmente un papel actualizador, en un medio en el que todavía predominaban las influencias del modernismo y de romanticismo tardío, sin contar las muy previsibles de un academicismo repetidor, estéril y acartonado.

En este sentido, con su estilo ágil, polémico e ingenioso, que apelaba a un público con cierto grado de sofisticación, y en el que no faltaba la irreverencia moderada, *Martín Fierro* suscitó interés y curiosidad por los fenómenos culturales más novedosos

(particularmente los de la vanguardia europea), contribuyó a delinear un clima estético más propicio y comprensivo, y a desarrollar, en conjunto, una conciencia creadora y consumidora de signo moderno y desprejuiciado aunque sin romper en lo esencial con la típica vinculación dependiente que caracterizó nuestras relaciones con las grandes metrópolis productoras de cultura.

Menos homogénea que *Proa*, la otra gran revista de la primera vanguardia ultraísta, *Martín Fierro* conoció formas de adhesión masiva notables para la época como lo confirma el hecho de haber alcanzado y ubicado -hacia 1925- tirajes superiores a los 7 mil ejemplares.

Entre otras novedades *Martín Fierro* anticipa el moderno tamaño *tabloid* que adoptaría *El Mundo* años más tarde. Algunos números, como el 36, presentan grabados a dos colores y otros, en una etapa ulterior, se atreven con razonables resultados a la reproducción tricolor, cuidada por los artesanos de los talleres gráficos Porter hnos. El precio invariable de *Martín Fierro* es el de un periódico común: 0.10 centavos.

Se hicieron populares, por entonces, sus célebres *epitafios* y su no menos ponderado *Parnaso satírico*, dos secciones más o menos permanentes que transparentan el espíritu lúdico y chacotón de la revista y en las que se atacaba con irónica y punzante agresividad a muchos de los figurones literarios del momento; sin omitir, de paso, a los mismos colaboradores y amigos de la publicación. Fueron seguidas con interés -inclusive por un público no específicamente "literario"- las grandes polémicas desatadas o no rehusadas por *Martín Fierro*, en especial la que se entabló con los hombres de Boedo a raíz de cierta carta de Roberto Mariani en la que acusaba a la revista de europeizante y elitista, o la fogosa controversia con la *Gaceta Literaria* de Madrid en torno a la propuesta de instauración de la capital española como "meridiano intelectual de Hispanoamérica".

Martín Fierro contribuyó a la introducción y divulgación de fenómenos y expresiones culturales como el *jazz*, la arquitectura de Le Corbusier, la música de Ansermet y Honegger, la obra de los poetas como Apollinaire, Cocteau, García Lorca, Milosz, Salmón, etc. Dio lugar importante, asimismo, a las artes plásticas mediante la publicación de comentarios o la reproducción - no siempre feliz- de obras de artistas europeos de vanguardia como Carrá, Boccioni, Max Ernst, y Lothe, y de plásticos nacionales adscriptos a las nuevas tendencias como Pettoruti, y Pablo Curatella Manes, entre otros.

Moderna, dinámica, cortada al sesgo de los nuevos tiempos y de inéditas posibilidades tecnológicas, *Martín Fierro* utiliza en 1925 los novedosos canales de la radiotelefonía para promocionar su existencia y la de sus jóvenes colaboradores como informaremos más adelante.

Testimonio cultural de la etapa alvearista (1922-1928), *Martín Fierro* ilustró ejemplarmente las contradicciones y limitaciones de su época: la actitud superficial frente a la realidad nacional, el afán con frecuencia gratuito por la novedad, el culto supersticioso de la originalidad expresiva, el diletantismo, la idolatría europeísta, el enfoque unilateralmente "artístico", que si bien contribuyó a una saludable y necesaria jerarquización de la labor creadora y de la reflexión estética, descuidó otros componentes que definen el sistema de la cultura en un sentido más amplio. Ilustró,

también, la actitud compleja y ambivalente de la "generación del 22" con respecto a las metrópolis, cuando afirmaba la importancia del aporte intelectual de América "previo tijeretazo a todo cordón umbilical", o cuando indagaba la existencia de una sensibilidad y una mentalidad argentinas, y paralelamente se confesaba "muy cerquita del Puerto, para tener bien presente que por allí en inmensa parte ha venido de afuera nuestro espíritu y nuestra sangre, y a donde fatalmente iremos para ser juzgados, por aspiración o por gravitación".

Trató de ser, por sobre todas las cosas, apolítica, y ese mismo apoliticismo, en cierta forma militante selló su suerte definitiva. Hacia fines de 1927, en efecto, Evar Méndez resolvió suspender la aparición de *Martín Fierro* ante la presión de sus colaboradores (Borges entre ellos) para que la revista apoyase la candidatura presidencial de Hipólito Yrigoyen. *Martín Fierro*, proponía su director, está por encima de los partidos políticos "porque, por sí mismo, constituye un partido superior enteramente desinteresado de cuestiones materiales y propulsor íntegro de la cultura pública".

Las opciones del lector

Martín Fierro fue, en efecto, una importante opción para el lector porteño, con su afán actualizador, su desenfado, su sentido del humor y su carencia de prejuicios, que tildaba por igual a conservadores, clericales, yrigoyenistas, caballeros *smart* preocupados por la elección de sus corbatas y militantes de la izquierda.

En la acera de enfrente, por elección (o quizá por fatalismo del mercado ideológico), se ubicó *Claridad*, la revista fundada por Antonio Zamora en julio de 1926, con la colaboración de Leónidas Barletta y César Tiempo.

Vinculada con los proyectos editoriales y político culturales de Boedo (entre ellos la vieja revista *Claridad* de Barreiro, *Los Pensadores*, la *Biblioteca Científica*, *Dinamo*, y *Campana de Palo*), la revista de Zamora cumplió la promesa de mantenerse en el mercado durante 15 años, desde 1926 hasta 1941. Fue, sobre todo, una revista ideológica, aunque manejada con certera visión de su mercado y de los canales de distribución pertinentes, y en este sentido podemos establecer una relación con *Nosotros* y *Martín Fierro*, cada una de ellas apuntando hacia un bloque de lectores de características particulares.

Pero tanto *Claridad* como *Nosotros* y *Martín Fierro* son revistas en última instancia "especializadas", que satisfacen apetitos y requerimientos muy específicos a través de mecanismos y fórmulas eminentemente "profesionales" (estructura de redacción, nivel de los materiales, tiraje, calidad gráfica, canales de distribución, pago de colaboraciones, precio, etc.) Dentro de esa línea podemos mencionar - entre 1920 y 1930- algunas revistas igualmente representativas. *Babel*, de Enrique Espinosa; *Criterio*, que fundada en 1928 aun sigue apareciendo; y *Síntesis* la importante revista dirigida por Xavier Bóveda y Martín S. Noel, entre 1927 y 1930; etc.

En el otro campo, el de las revistas y los *magazines* "no especializados", manipulados con criterios estrictamente comerciales y periodísticos, se han producido entre tanto no pocas novedades.

Continúa apareciendo la ya longeva *Caras y Caretas*, a la que en diversos momentos se suman revistas de gran lujo, como la nunca bien ponderada *Plus Ultra*, o magazines vinculados con el éxito de la "narrativa de quiosco" como *El Suplemento* de Miguel Sans, "revista quincenal ilustrada", editada durante los años 20 por *La Novela Semanal*, o bien nuevas revistas de entretenimiento e información general producidas por fuertes empresas editoriales.

Así, por ejemplo, Editorial Haynes, propietaria del diario *El Mundo*, es responsable de la aparición de *El Hogar* y *Mundo Argentino*, en tanto que la Editorial Atlántida, de Constancio Vigil, edita las revistas *Atlántida*, *Billiken*, *El Gráfico*, *Para Ti* y *La Chacra*, publicaciones que recortan públicos y campos de interés bien definidos (El hogar, la mujer, los deportes, el niño, el campo, etc.). *El Tit-bits* (1919) de Puga y *El Tony* (1927) de Ramón Columba, por su parte, marcaban la irrupción del magazine de aventuras e historietas, destinado preferentemente a un público infantil y juvenil.

(...)

La radiofonía en la etapa pionera

El 27 de agosto de 1920 se realiza en la Argentina la primer emisión radiotelefónica, merced a los esfuerzos pioneros de Enrique T. Susini, Miguel Mujica, César Guerrico y Luis Romero. Se trata de la histórica transmisión inalámbrica, para un grupo de 50 oyentes, de la ópera *Parsifal*, ejecutada desde el viejo teatro Coliseo Argentino.

A partir de este temprano esfuerzo (inclusive si lo consideramos a nivel internacional) la radio se irá desarrollando entre nosotros en forma gradual y sostenida, con aportes conceptuados en su momento como auténticamente precursores, entre ellos las emisiones regulares (que ya se verifican en 1921), el sistema de concesiones, la utilización de programas con fines comerciales, etc.

Desde la primitiva LOR con sus programas a base de música popular, recitadores, partidos de fútbol, y emisiones desde los grandes teatros, se irán sumando - a lo largo de los años 20- las radios Lectura, Sudamérica, Cultura, Brusa, Libertad, Casa América, Grand Splendid, Nacional, Municipal, Cerealista de Rosario, Universidad de La Plata, Central de Córdoba, Atlántica de Mar del Plata, Rosario etc., las que al finalizar la década configuran un parque radiotelefónico de dimensiones indudablemente importante para esos años.

Como en el caso del cinematógrafo se verificará un primer movimiento de interés por parte de los escritores, que brindan alguna forma de colaboración al nuevo medio. Así, por ejemplo, el acercamiento de figuras conocidas del ambiente periodístico como Josué Quesada, Soiza Reilly y Clemente Onelli, que se vinculan con LOX Radio Cultura, de Federico Del Ponte; o, en otro plano, los recitales poéticos que hacia fines de 1925 organizaba el periódico Martín Fierro con cooperación de la misma emisora, y en los que leen sus trabajos Francisco L. Bernárdez, Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón, Roberto Ledesma, Leopoldo Marechal, Jorge Luís Borges, Brandan Caraffa, C. Córdoba, Iturburu, Ricardo Güiraldes, E. Keller Sarmiento, Luís Cané, Andrés L. Caro, Eduardo González Lanuza, Norah Lange, Nicolás Olivari, Pedro V. Blake, Santiago Ganduglia, Alberto Hidalgo, Horacio Rega Molina y Pedro Juan Vignale, con presentaciones a cargo de Evar Méndez y Pablo Rojas Paz.

Pero una nota gráfica publicada en *El Hogar* a comienzos de 1925 ("Los artistas invisibles que todas las noches son escuchados por millares de aficionados a la radio en toda la República" Loc. cit 20/1/1925) suministra indicios elocuentes sobre los contenidos reales que caracterizaban desde entonces, y por un largo período a nuestra radiotelefonía: cantantes ligeras, duos de guitarra y canto, monologuistas festivos, recitadoras, interpretes de música popular, etc.

Quizá las ideas particulares y cierta miopía cultural de los grandes pioneros que manejaban el negocio de la radio, junto con las simétricas reticencias elitistas de muchos intelectuales (que subestimaron en su momento el verdadero papel del medio), conspiraron para que un vehículo con enormes posibilidades masivas postergase, o directamente negase, una colaboración que hubiese podido brindar frutos insospechables, manejada con un lúcido y plástico concepto de las necesidades y niveles reales de las grandes audiencias.

Cortados los puntos de contacto entre el nuevo medio y los escritores (puntos que un talentoso empresario como Botana supo explotar con mayor inteligencia en el caso específico del periodismo), el campo quedó a merced de figuras de segunda línea, que iniciaron y desarrollaron, sin embargo, algunos fenómenos de singular penetración masiva e indudable impacto comunicacional.

Dentro de este novedoso campo pueden computarse como excepcionales los casos de Alberto Vaccarezza y Héctor P. Blomberg, con sus esquicios dramáticos *Estampas porteñas*, y *Viva la Santa Federación*, en especial porque ambos procedían de una experiencia teatral y literaria de mayor relevancia profesional y manejaron sus materiales - en la mayoría de los casos- con auténtica voluntad de decoro artístico. No puede apuntarse idéntica consideración, a pesar de su popularidad, a propósito de los ampliamente difundidos *Chispazos de Tradición* que prodigó durante años el tesonero y laborioso Don Andrés González Pulido.

El radioteatro episódico, con sus deficiencias y su sentimentalismo acartonado, con su apego a las viejas y remanidas fórmulas folletinescas, con sus exageraciones y sus inverosimilitudes, fue a pesar de todo un fenómeno que merece especial atención y que no ha recibido entre nosotros el tratamiento crítico adecuado. Nombres como los de Francisco Sans, Yaya Suárez Corvo, Arsenio Mármol, Héctor Bates, Juan Carlos Chiappe, etc., pueden evocarnos, ciertamente, el "arte *Kitsch* de todos los días", el arte de los caramelos rosados, los enanitos de jardín y los costureros de caracoles, el "antiarte" de lo cotidiano en la medida en que la obra artística (y popular) más genuina es en sí misma renovadora, crítica y original, esto es: difícil de ser comprendida y aceptada rápida y placenteramente. También deben evocarnos, y acaso con mayor profundidad el "desencuentro" entre un medio de comunicación pletórico de posibilidades y una estructura cultural cruzada por incipiencias y paradojas sorprendentes.