

Editar en el Novecientos (Orsini Bertani y algunos problemas de las culturas material y simbólica)

por Pablo Rocca
(Universidad de la República)

RESUMEN

Editor del Novecientos uruguayo pero, también, pionero en la edición del teatro argentino, el italiano Orsini M. Bertani realizó una labor cultural clave para las minorías de su tiempo (que no siempre lo respaldaron) y, sobre todo, para el futuro. En el sello editorial que llevó su nombre publicó básicamente a los contemporáneos del modernismo naciente (Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini) y del realismo criollo o urbano (Florencio Sánchez, Javier de Viana, tal vez las primeras piezas de Armando Discépolo), cerrando su carrera con el impulso de la revista La Pluma (1927-1931). Este artículo revisa su proyecto y sus líneas en el marco de los esfuerzos contemporáneos del Río de la Plata.

Palabras clave: Orsini M. Bertani - edición - revista La Pluma (1927-1931) - literatura uruguaya

ABSTRACT

Editor of the Uruguayan “novecientos” but also pioneer in the editing of Argentinean theatre, Italian Orsini M. Bertani performed a key cultural action for the elites of the time (who did not always support him) and especially for the future. In the editing house which bore his name he mainly published his contemporaries from the emerging movement later known as Modernismo (Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini) and from urban or criollo realism (Florencio Sánchez, Javier de Viana, perhaps the first works by Armando Discépolo), ending his career with the launch of magazine La Pluma (1927-1931). This article revises his project and ideas in the context of contemporary efforts in the Rio de la Plata.

Key words: Orsini M. Bertani - editing - magazine La Pluma (1927-1931) - Uruguayan literature

Cuestión de método

En el breve epílogo al tomo 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, de 1999, Noé Jitrik afirma que “toda historia es menos una metodología de constatación que un relato de hechos que se presumen significativos; la literatura, que es una parcialidad respecto del todo social, no escapa a esta manera de ver”. En la edificación de ese relato cabe un papel fundamental a *uno* de los “mediadores olvidados” —como los llama Robert Darnton—,¹ que han hecho posible la materialidad de todo discurso, es decir, el impreso y su forma más sofisticada, el libro.

En pocas palabras: estos agentes materiales del bosque de símbolos han realizado un aporte mucho más gravitante de lo que suele repararse para ordenar los “hechos que se presumen significativos”, porque llegaron a consolidar una versión de lo significativo o, dicho de otro modo, una significativa manera del relato. Y, por encima de todo, a los editores correspondió la fijación última del texto tal y como va a llegar a los diferentes segmentos de públicos, hasta tanto no intervengan los especialistas en el trabajo textual y sometan su labor a otros editores.

En la introducción a *The Case of Books. Past, Present and Future*, publicado a fines de 2009, Darnton reflexiona sobre el impacto que el macroproyecto de digitalización de millones de libros por cuenta de Google Book Search. Para el investigador de la historia de la lectura esta medida revigora el papel de los editores de libros en soporte papel o electrónico, porque “en una era de sobrecarga de la información, los lectores necesitan confiar más que nunca” en los

¹ *O beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução*, Robert Darnton. São Paulo, Companhia das Letras, 2010: 150 *et passim*. (Trad. de Denisse Bottmann) [1990].



procesos selectivos que los editores llevan a cabo.² En América Latina se hace patente que el editor y sus equipos de asesores cumplieron (y continúan ejerciendo) el papel de gran antólogo, una forma nada desdeñable de la crítica, situada como en sus orillas y a la vez en su centro, porque elige qué promover y en consecuencia qué excluir, alternativas que en territorios culturales semivacíos puede llevar al moderado reconocimiento o a la postergación *sine die*. La alternancia de críticos y escritores con empresarios que en su origen fueron libreros, impresores o aficionados atraídos por el libro como mercancía y símbolo fue una tónica que alcanzó su auge sobre todo entre comienzos de los años sesenta y la irrupción de las dictaduras de la década siguiente. En el Río de la Plata baste pensar en Boris Spivacow en Centro Editor de América Latina o Benito Milla en Alfa o en Heber Raviolo en Banda Oriental de Montevideo. Aunque la función fuera la misma, los editores de la modernización no tuvieron ese lugar de privilegio en los mercados (material y simbólico), circunscritos a un menudo público burgués o a segmentos básicos de otros sectores sociales. Su labor realizada para el presente, sujeta a las crudas reglas de la economía, se hizo con ajenidad a la monumentalización del manuscrito, el archivo y cualesquiera operaciones ecdóticas o indagaciones contemporáneas más o menos eruditas. A ellos, que durante el siglo XIX empezaron siendo libreros y luego fueron impresores y que, con dificultades, alcanzaron el catálogo selecto; a los editores y sus heterodoxos aliados los críticos y sus destinatarios los lectores, correspondió la fundación de una literatura en cuanto hecho material y en tanto *sistema* cultural.

La figura del editor, tan lacónicamente estudiada en el Río de la Plata, reconoce en el Novecientos el singular caso de Orsini Bertani, nacido el 26 de junio de 1869 en Cavriago, un pequeño pueblo del norte de Italia, y fallecido en Montevideo el 16 de marzo de 1939.³ El presente estudio observará algunos aspectos de la contribución de quien podría estimarse como el primer editor puro en Montevideo, es decir de quien sin desprenderse de otras actividades (librero, impresor), apostó por la formación de un catálogo de libros independiente de esas otras vías.

El “editor artista”

A fines de la década del veinte, en un número de la revista *La Pluma*, un conjunto de intelectuales estampan sus firmas en homenaje al fundador de esta revista. La primera de estas anotaciones pertenece a la española Mercedes Pinto, por entonces residente en Montevideo. Orsini Bertani, para ella, viene a ser el representante de un “espíritu quijotesco y espléndidamente espiritual”, quien encarna el “editor-artista”. Pocas definiciones más exactas. Bertani venía de una familia acaudalada, pero desde muy joven se integró al anarquismo. Creyó en la humanidad como destino y en la cultura, en especial en la que se trasmite por la letra, como redención. Escapó a Buenos Aires, de ahí a Montevideo, se hizo librero y, pronto, editor. Se acercó al batllismo, en tiempos en que este poderoso grupo político tenía el suficiente empuje como para transformar a un país con ímpetus democrático-radicales. Importó, vendió y editó libros y creó una revista sorprendente para el medio (*La Pluma*). No hizo dinero, sino que dilapidó los fondos que su padre, un relevante importador de productos italianos en Buenos Aires, le remitía desde esa otra orilla hasta que se hartó de los descalabros de su hijo idealista.⁴

² *A questão dos livros*, Robert Darnton. São Paulo, Companhia das Letras, 2010: 16. (Tradução de Daniel Pellizari). [2009]. La retraducción al español me corresponde.

³ Es este un avance de investigación de un trabajo mayor titulado *Los empresarios culturales del Novecientos*. En el marco de este proyecto, que se inició en 2004 en el Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas y la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República), el catálogo presuntamente final de la Casa Editora Orsini Bertani, aún inédito, fue establecido —bajo mi dirección— por Claudio Paolini.

⁴ Según consta en el membrete de una carta remitida a “*Mia carrissima Eliza* (sic)” el 4 de noviembre de 1909, el comercio se llamaba “Eugenio Bertani e hijo”, y se especializaba en “Venta de comestibles por mayor y menor. Importación directa de aceites, quesos y conservas”. La casa central estaba ubicada en la calle Laprida 518, y la firma contaba con cuatro sucursales en diversos puntos de la ciudad, dos de ellas en el Mercado de Abasto. (Original que en 2004 estaba en poder de la Sra. Perla Bertani).

Bertani arribó a Montevideo en los albores del nuevo siglo, se diría, en el momento justo para que todo lo que él mismo era, y la experiencia en que se había fogueado, le permitiesen operar como uno de los catalizadores de una serie de inquietudes colectivas. Porque, como se sabe, el Uruguay del Novecientos era el laboratorio de una compleja red de experiencias sociales, culturales y políticas que en pocos años, en lo que va de 1897 a 1904, vivió el apogeo, la crisis y el ocaso del caudillismo rural y el ascenso consiguiente de una sociedad fuertemente occidentalizada y urbana. Bertani llega a la capital uruguaya cuando Montevideo ha conseguido imponerse, luego de casi un siglo de proponérselo, sobre el más reacio mundo rural.

Libros y autores: algo más que un mecenazgo

El país se transforma, pero casi no tiene *editores-artistas*. En rigor, puede estimarse como explosivo el crecimiento de las casas que se dedican a todo el complejo proceso de composición, armado e impresión de periódicos y de libros. Las fuentes para establecer con cuidado estas informaciones son magras y poco fiables. Espigando con sacrificio la maraña de información que habita en el censo de 1908, es posible identificar la existencia en la capital de siete imprentas, veinticuatro tipografías, dos talleres gráficos, ocho talleres de encuadernación y dieciséis establecimientos de librerías, además de otros veintiocho que comparten el comercio de libros con la venta de papelería y anexos, y otra línea que destaca “Papelerías y librerías con talleres gráficos”, totalizando en este caso 17. Una docena de personas trabajan en las librerías, mientras que en librerías y papelerías con talleres gráficos se emplea a 261, siendo 691 los tipógrafos (entre ellos, dos mujeres). Este último guarismo es altísimo, si se toma en cuenta que, por ejemplo, los jardineros registrados por el documento censal son 353 y los profesores de *todas* las asignaturas, tanto en Educación media como superior, llegan apenas a 293. Es decir, los profesores son el 40% de la cantidad de tipógrafos de la capital uruguaya. Sólo para tomar un término de comparación, en 1889 los tipógrafos eran 602, es decir, un 15 % menos que en 1908.⁵ El minucioso registro oficial no incluye en su nomenclatura la palabra “editorial” ni discrimina —no podía hacerlo— la producción especializada de libros de la de otros impresos.

Sin embargo, las editoriales existían en Montevideo. En 1871 el español Antonio Barreiro y Ramos instaló la Librería Nacional, y a mediados de la siguiente década, empezó a publicar algunos volúmenes de escritores uruguayos, como Francisco Bauzá, Juan Zorrilla de San Martín, Carlos María Ramírez y Eduardo Acevedo Díaz. Pero se trataba de una editorial con un gusto proclive al romanticismo o a las primitivas formas del realismo, vinculada a los sectores intelectuales y sociales de la burguesía, aunque llegó a editar un volumen lujoso de Roberto de las Carreras, cierto que financiado del propio peculio del escritor. Algo semejante podría decirse de la posterior imprenta y, en ocasiones, casa editorial de Vázquez-Cores, o de la casa del mismo ramo de Dornaleche y Reyes, editores de los once volúmenes de las *Obras completas* de Francisco Acuña de Figueroa en 1890 que, en realidad, no pasan de recoger apenas dos tercios del total de lo que este autor preparó al final de su vida.⁶

La ausencia de la figura del editor debilitaba la presencia más orgánica de un conjunto de jóvenes que ya no pertenecen, en bloque, al presuntuoso patriciado local. Los nuevos escritores más bien de clase media que, hacia 1900, ya habían escrito sus primeros textos, se habían asomado en los cafés y los debates en la prensa, actuaban en la vida cultural con un estilo muy diferente al de sus predecesores, con otras lecturas, otros horizontes estéticos, otros estilos de vivir. Idéntica situación se vivía en Buenos Aires, donde la población cuadruplicaba a la de Montevideo, pero donde aun en 1880 —como lo ha demostrado Jorge B. Rivera— no existía “la figura moderna del editor que asume el riesgo industrial y comercial de la edición”. Sólo hacia fines del siglo XIX “se realizan las primeras fototipias y fotocromías del país, y se

⁵ Dirección General de Estadística y Censo. *Censo Comercial e Industrial de Montevideo*. Montevideo, s/e, 1908: 1. 158, 1.166 y 1.211.

⁶ Los manuscritos de Acuña de Figueroa, en los que el autor autocensura su obra para una futura edición que sólo se produjo póstumamente por cuenta de Dornaleche y Reyes, se encuentran en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, Montevideo. No hay registro de fecha de ingreso ni de donante.

compone el primer libro en linotipo (1892)”⁷. Si le creemos a Manuel de Castro, privilegiado, entusiasta pero muy a menudo apresuradísimo testigo, Bertani habría introducido “la primera monotipo” en Montevideo, con la que estaba en condiciones de desarrollar su labor editorial, a la par de la que se desenvolvía en Buenos Aires.⁸ Fue una triunfal pero muy breve primavera. Al menos, el prestigioso inmigrante pudo sentir el sabor de este triunfo durante el ciclo 1904-1915, hasta que la industria cultural argentina —mejor situada para la distribución de sus resultados en el área sudamericana— dio un salto decisivo para conquistar los mercados circunvecinos, acompañando el desarrollo de las formas populares: las revistas de actualidades, el folletín, la incipiente industria discográfica crecida en el primer apogeo del tango.⁹

Escritores y obras no le faltaban a quien confió en la alta cultura más que en la cultura de masas que “amenazaba” desde la otra orilla. Quizá el no haberse acoplado a esas modalidades de producción más concesivas con la “baja cultura” bloqueó las posibilidades de conquistar otros públicos para emprendimientos como el de Bertani. Mientras se acelera este proceso, entre las minorías letradas del Novecientos reina la sensación, casi ideológica, de estar *à la page* con la literatura que se producía en París.¹⁰ Las ediciones francesas que divulgaban el nuevo pensamiento y la nueva literatura (Alcan y Flammarion, de filosofía, así como Mercure de France, de literatura), tanto como las españolas (Sempere, La España Moderna, Maucci y Daniel Jorro) eran buscadas con avidez por aquellos que, a diferencia de los beneficiados por una buena fortuna familiar —como Roberto de las Carreras— no podían cumplir con el acariciado viaje a Europa.¹¹ La Librería Moderna de Bertani vino a llenar ese vacío, importando colecciones enteras de estos sellos metropolitanos. Sólo podemos confiarnos a los testimonios abundantes al respecto, puesto que en su generoso archivo no ha sobrevivido siquiera *un* papel que muestre los estados contables de las sucesivas empresas, tanto librerías como imprentas o tipografías de Bertani.¹²

En nota elevada a Carlos Alberto Passos, director interino del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, fechada en Montevideo el 14 de diciembre de 1948, la viuda del editor, Sra. Elisa Lagouardette advirtió:

Debo sí informarlo de inmediato que este material es mucho menos cuantioso de lo que Ud. lógicamente pudo imaginar, conociendo la labor de mi esposo como editor y amigo de los escritores de su época.

Causas de índole muy diversa, que me sería largo detallar, influyeron en ello. Pruebas corregidas por sus autores y originales se fueron amontonando en un mueble que vimos destruido por un principio de incendio, muchos fueron devueltos, e incluso otros destruidos por propia voluntad y pedido del autor. En fin, sólo quedaron después de todos esos avatares de imprenta, algunos pocos, entre sus más íntimos documentos.¹³

⁷ *El escritor y la industria cultural*, Jorge B. Rivera. Buenos Aires, Atuel, 1998: 22 y 25. Cfr. asimismo “La cultura: público, autores y editores”, Alejandro Eujanián, en *Nueva historia argentina. Tomo 4: Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*, Marta Bonaudo (dir.). Buenos Aires, Sudamericana, 1999. “1880-1889: El surgimiento de un mercado editorial”, Sergio Pastormerlo, en *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, José Luis de Diego (director). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006: 1-28.

⁸ “Los avatares de Orsini Bertani”, Manuel de Castro, en *Suplemento Femenino de La Mañana*, Montevideo, 4 de febrero de 1956: 20.

⁹ *La bohemia literaria*, Jorge B. Rivera. Buenos Aires, CEDAL, 1981. (Vol. 4 de *La vida de nuestro pueblo. Una historia de hombres, cosas, trabajos, lugares*).

¹⁰ “El modernismo literario y las ideologías”, Carlos Real de Azúa, en *Escritura*. Caracas, Nº 3, junio 1977: 41-75.

¹¹ El primero en advertir este problema que necesita de un desarrollo más detenido, retomando la línea evocativa de Alberto Zum Felde que se exhibirá más adelante, fue Carlos Real de Azúa en su artículo *Ambiente espiritual del Novecientos*, en *Número*, Montevideo, Nº 6-8, 1950.

¹² Buena parte de este trabajo pudo ser elaborado gracias a la consulta del archivo de Orsini Bertani al que tuvimos acceso en 2004, gracias a la generosidad de la hija del editor, la Sra. Perla Bertani Lagouardette.

¹³ Carta a Carlos Alberto Passos, director interino del INIAL, 1948, expediente Nº 74.

En las tres ediciones de su *Proceso intelectual del Uruguay* (1930, 1941 y 1967) y en una nota anterior, de 1920, Alberto Zum Felde siempre recordó la enorme gravitación de la primera librería en el mercado montevideano, al menos para los jóvenes intelectuales que, desde las primeras horas de la tarde, rondaban las calles de la Ciudad Vieja:

Su librería —*lo de Orsini*, decíase— instalada en el punto más estratégico de la calle Sarandí, fue centro de tertulia literaria en aquellos años febriles en que la sociología revolucionaria y la lírica decadente compartían los entusiasmos de la juventud. Todas las tardes —a la hora del paseo crepuscular por esa aorta urbana— la pequeña librería congregaba a la élite de nuestros escritores.

Fue este Orsini —tipo inteligente y dinámico— quien, después de su famosa venta de la colección Sempere a quince centésimos el tomo —siembra pródiga de “cultura” en el ambiente popular— estableció una imprenta y se puso a editar generosamente a todos los escritores nuevos.¹⁴

Josefina Lerena Acevedo de Blixen, en aquel entonces una jovencita inquieta, observadora, pero bastante aprensiva, recordará más de medio siglo después en su hermoso libro *Novecientos*:

[...] los intelectuales y los artistas se agrupaban junto al Cabildo, ante la puerta de una pequeña librería... Allí estaban con pantalones de cuadritos, con corbatas grandes y sueltas, como las moñas de los colegiales, a veces rojas, a veces negras. Con sombreros de amplias alas, y grandes bigotes, hacían ceremoniosamente estudiados saludos, casi al estilo de los mosqueteros, mientras bajaban a la calzada para dejar pasar a las damas. Y yo caminaba ante ellos un poco asustada y con los ojos bajos.

[A la tarde], los que habían montado guardia a la tarde en la vereda o en el interior de la Librería de Orsini Bertani, esos innovadores, esos señaladores de rumbos, esos bohemios volvían a encontrarse frente a las tazas de café.¹⁵

Sin embargo, tal vez fue mucho más lento el avance de esta librería hacia su constitución como lugar de referencia para las novedades metropolitanas. Una hermosa fotografía, cuyo original nos proporcionara la hija del editor, presumiblemente tomada a poco de la inauguración del comercio, hacia 1903, situado en la calle Sarandí N° 240, casi Bartolomé Mitre, muestra a un bigotudo y sonriente Bertani recostado al marco de la puerta. Un acercamiento que —gracias a los manes de la tecnología— nos permite agrandar la imagen, prueba que en la vidriera *no* hay libros, sino tarjetas e imágenes de los líderes políticos de la hora, entre los que se puede identificar sin esfuerzo a Batlle y Ordóñez y Aparicio Saravia, estratégicamente repartidos para agradar los paladares mayoritarios. Dentro del local, más pequeño que grande, y cerca de la puerta, indiferente al ojo de la cámara —que tanto atrae a un niño notoriamente pobre que está en la calle— un señor de traje oscuro y sombrero mira las estanterías. ¿Buscaría ese hombre un tomo de Max Nordau, un libro de algún poeta simbolista o acaso elegiría alguna tarjeta navideña? Lejos de avisar sobre las grandes novedades bibliográficas internacionales que recordará Alberto Zum Felde y que todos los sucedáneos dieron como un hecho irrefutable, el único cartel, al pie de la vidriera, que complementa al de “Librería Moderna”, dice “Novedad en postales”.

Hay que estar precavido ante la mala memoria o, mejor, de la memoria que dulcifica y monumentaliza, a veces tan perniciosa como la que niega y oculta. Más productivo sería continuar con el “relato de hechos” del que nos habla Jitrik, y tratar rodear esos hechos para que

¹⁴ *Proceso intelectual del Uruguay*, Alberto Zum Felde. Montevideo, 1967, tomo II: 40-41 (3ª edición ampliada y corregida).

¹⁵ *Novecientos*, Josefina Lerena Acevedo de Blixen. Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo, 1967: 26-27; 68-69.

adquieran un contorno siquiera creíble. Las cosas, claro, pudieron cambiar. Poco después de instalada su primera librería, Bertani fundó una editorial, en 1904, el mismo año en que se inicia la pacificación que convertirá al Uruguay, por un lapso de un cuarto de siglo, en el “país modelo”. En el lustro subsiguiente, la producción de su sello (Orsini Bertani Editor) fue intensa, alcanzando a publicar un total de 135 títulos en diferentes colecciones, formatos y tipos de papel y encuadernación, aunque su catálogo, que solía aparecer en sus tomos estuvo dominado por el libro económico.

De hecho, podría pensarse que Bertani diseñó una política acorde con la orientación que iba adoptando el país de la modernización batllista. Un país cultural de tres caras:

Primera cara: acompañar la apertura hacia el mundo europeo en la importación de libros que renovaban el pensamiento y las letras, ajustando los relojes con la contemporaneidad y lo nuevo, que también fomentó en su sello editorial al darle cabida a las expresiones urbanas desasidas de los patrones estéticos románticos ya esclerosados. Eso, en literatura, pero también en filosofía y lo que hoy llamaríamos ciencias sociales. De ahí, en un doble movimiento que reconoce sus lealtades ideológicas con cierta corriente del anarquismo, la publicación de siete títulos de Rafael Barret, que durante años fueron los únicos que sobre este hispano-americano alimentaron a sus muchos fieles; de ahí, también, la traducción de dos libros de Jean Marie Guyau que fomentaron la polémica novecentista: *El arte desde el punto de vista sociológico* (1912) y *Los problemas de la estética contemporánea* (1912). Y junto a esta contribución para públicos más o menos selectos, el aditamento de algunos títulos que, asegurándole el retorno de capital que no podía recibir con los anteriores y con tantos otros, abrían otros senderos de percepción y de sensibilidad. Así, en ese plan, entran las cuatro novelas policiales de Gastón Leroux, cuyas traducciones fueron minuciosamente pirateadas, y el manual *Salón del baile y Guía del trato social*, de Marcelo Vignali (1910).

Segunda cara: Si se toma por buena la precedente postulación, la misma corre en el marco rioplatense para las narraciones y el teatro que desataron sus lazos con el canon rural tradicional: Florencio Sánchez, Otto M. Cione, Roberto Sienra, Bellan, en el caso de los uruguayos, y nada menos que la publicación de las cuatro primeras obras de Armando Discépolo y las cinco primeras de Carlos María Pacheco. Ciertamente que no se desprendió totalmente de esta tradición poderosa, como veremos con relación a Viana, pero no sólo con este porque asimismo dio a conocer narraciones de T. M. González Barbé y el poemario rural *Simarrón*, de Bartolomé Firpo y Firpo. Aun así, el editor Bertani fue más afín a la poesía que desbordó los moldes consagrados hasta entonces, promoviendo de manera fuerte la novísima estética modernista o sus aledaños, desde la voz erótica y refinada de Delmira Agustini a las audacias formales de Herrera y Reissig o las audacias algo más moderadas de Juan Picón Olaondo y de Juan José Ylla Moreno. Sobre todo, en cruce entre militancia política y modernidad estética, su sello privilegió la poesía social de Vasseur, Ángel Falco, Emilio Frugoni y el olvidado Juan Oliver.

Tercera cara: acercarse a la redefinición de lo nacional, acudiendo a la imagen del medio rural ya no como el espacio de la épica fundadora —modelo hegemónico, por ejemplo, en las narraciones de Acevedo Díaz— sino en cuanto escenario de un conflicto entre fuerzas regresivas y renovadoras, estas últimas emergentes de la “civilización”, en el sentido sarmientino del término. De ahí, seguramente, la publicación de textos de Javier de Viana, un autor que mostró la “barbarie” en acción condenando, sin atenuantes, las consecuencias funestas del analfabetismo, la prepotencia policial y el cacicazgo en la campaña.

Ninguna de estas facetas sintonizaba con la imagen de una cultura que se rendía a los modelos clásicos, tal como se formuló en el *Ariel* (1900). Sintomáticamente, y en su esplendor y gloria, Bertani nunca publicó siquiera un texto de José Enrique Rodó, por demás notorio enemigo de Batlle y Ordóñez desde los preámbulos de la campaña presidencial de 1911. Ciertamente que, en el fondo, había una coincidencia propia de la modernidad entre el pensamiento rodoniano y la política editorial de Bertani: sólo la alta cultura podía redimir a la especie humana, aunque para Bertani tuviera una inflexión más social que en las propuestas del “Maestro de América”.

De no haber sido por el sello de Bertani, la literatura uruguaya y hasta la literatura argentina del Novecientos no hubiera conocido un conjunto de autores fundamentales: los

poetas Agustini, Herrera y Reissig, Vasseur y Frugoni; los narradores Viana y el ahora lentamente revalorizado Leoncio Lasso de la Vega; los dramaturgos Sánchez, Ernesto Herrera, Discépolo, Rodolfo González Pacheco y aun el ensayista Rafael Barret. Confiando en el poder difusor de la cultura de esta forma aliada a lo espectacular, y por lo tanto, capaz de transmitir rápidamente ideologemas de carácter social sacó veintitrés volúmenes en la Biblioteca “Teatro uruguayo” y cuatro —todos de Discépolo— en la Biblioteca “Teatro argentino”. Fue el primer editor de Sánchez (*Nuestros hijos*, 1909). Se diría que fue el primer y más prolífico, por décadas, editor de teatro en Uruguay. El precursor, también en este rubro.

Habitualmente la casa editora de Bertani usó papel de baja calidad y encuadernaciones en rústica, con el claro cometido de bajar los costos y, por consiguiente, el precio del ejemplar. Ciertamente es, también, que hasta bien entrado el siglo XX este insumo que proveía las imprentas uruguayas era importado en su totalidad, y que a menudo —crisis económicas o políticas mediante— la escasez del derivado de celulosa en los mercados de origen era moneda corriente. En cambio, a diferencia de otros editores coetáneos y aun de colegas algo posteriores, quienes realizaron una contribución también decisiva para el campo cultural uruguayo —principalmente el gallego Claudio García—,¹⁶ Bertani no editó textos para uso escolar ni se sujetó a las modas filosóficas por el hecho de serlo. De hecho, muchos de los títulos publicados por “La Bolsa de los Libros”, la librería-editorial de Claudio García, surgieron por la demanda de los desasistidos estudiantes y profesores del ámbito secundario para cumplir con su tarea didáctica. Esto explica la presencia de pequeñas antologías poéticas de José Asunción Silva, Rubén Darío, Olavo Bilac, Baudelaire y tantos otros integrados a las exigencias oficiales.

Bertani, en todo caso, llevó adelante esta tarea de asistencia concreta a los más jóvenes y los más pobres en sus librerías, sobre todo en la segunda, y aun en un peculiar restaurante que llamó “La Cocina Económica” en el que ofrecía comida a bajo precio y libros para la sobremesa. Sobre todo un libro: *Los tres mosqueteros*, de Dumas, que los comensales podían leer antes o después de un suculento plato de sopa o un nutritivo churrasco. Orosmán Moratorio (h), autor de la editorial de Bertani, escribió que la reducción de los precios de los libros fue una política que este empezó a practicar en la Librería Moderna: “Bertani abarató el libro en proporciones asombrosas, al punto de que la generación que entonces surgía, pudo satisfacer todas o casi todas sus satisfacciones intelectuales”.¹⁷

Los mecenas con Mecenas de pies de barro, se sabe, no llegan lejos. A mediados de la década del diez la editorial comienza a hundirse. El batllismo, proteccionista de la industria liviana, no implementó hasta los años cincuenta ninguna política de subsidios a las publicaciones culturales o de naturaleza afín, con lo cual condenó iniciativas como las de Bertani, de las que en alguna medida se sirvió. Por lo menos le fueron útiles para lanzar una plataforma de trabajo futuro, para la organización de un canon nacional y hasta para que los intelectuales orgánicos de este partido, por largo tiempo en el gobierno, argumentaran sobre la necesidad de crear una colección oficial de “clásicos uruguayos”, y una editorial del Estado que atendiera a los autores nuevos, proyecto empujado una y otra vez pero que siempre abortó. En este sentido, la fortuna de cualquier empresa de esta clase estuvo librada exclusivamente a la aceptación del mercado que, como se vio en los ejemplos concretos antes referidos, hacia 1910 no permitía mayores márgenes de movilidad ni de retorno del capital invertido, por más pequeño que fuese. Esto sucedía sólo en contadas excepciones en las que la tirada era de mil ejemplares, caso del libro de cuentos *Macachines*, de Javier de Viana, ejemplo que se analizará más adelante. Además, hasta mediados de la década del cincuenta, el sistema de enseñanza Secundaria era débil y elitista, con lo cual quedó cerrada esta puerta para llegar a un público que, casi de precepto, recurre a libros y manuales para uso escolar. La pobre venta de las ediciones de poesía profundizó la crisis de la casa editorial O. M. Bertani. No se necesita emprender ninguna investigación detallada para saber que los estándares de comercialización de

¹⁶ “Las ediciones populares de Claudio García (un proyecto cultural y su época, 1900-1945)”, Pablo Rocca, en *Anuario del Centro de Estudios Gallegos*, Montevideo, Universidad de la República/ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / Centro de Estudios Gallegos, 2005: 87-108.

¹⁷ “Tiempos de la vieja calle Sarandí: La silueta de Roberto”, Orosmán Moratorio (h), en *La Mañana*, Montevideo, 2 de junio de 1946.

la poesía, más allá de los mitos y las deformaciones nostálgicas del pasado, nunca tuvieron en parte alguna índices lo suficientemente altos como para mantener a flote colecciones de este género. Bertani apostó, hasta donde pudo. En 1917 hizo pública la decisión de frenar su impulso en una “Nota del Editor”, que preside el volumen de poemas *Pantheos*, de Carlos Sabat Ercasty. El hecho es singularísimo, ya que nunca había escrito advertencia ni cosa alguna en sus libros:

Obligado por varias circunstancias [a] abrir un paréntesis a mis ediciones, he buscado un broche que cerrara dignamente esta mi primera etapa editorial. —Lo he hallado.—PANTHEOS es una joya que uno de los más jóvenes como valientes orfebres del verso acaba de cincelar. Me cabe el honor de haber alentado a su autor a darlo a luz. Miles de tomos que contienen los mejores versos y las más exquisitas prosas de mis editados, esperan a brazos abiertos la llegada de este nuevo compañero que irá a compartir con ellos, en los polvorientos escaparates de las obras nacionales, la gloria de no ser leído.

Pero no hay que culpar sólo a la poesía de la catástrofe. Casi cualquier volumen dejaba réditos escasos, lo que en principio puede verificarse por las reediciones moderadas o en su completa ausencia. En la segunda, y última, de sus librerías, que inauguró hacia 1915 con el nombre “Florencio Sánchez”, Bertani inauguró en Montevideo —y quizá en América Latina— la modalidad del remate de libros. Su ex empleado, Juan de Gregorio, quien había trabajado con Bertani, también, en su imprenta llamada “El Arte”, cuenta que estos remates se prolongaban “hasta pasada la hora veinticuatro, llenándose la librería abarrotada de personas interesadas en adquirir volúmenes a precios rebajados, que caían bajo los martillos de los rematadores Barros y Montauti”.¹⁸ Más allá del uso de tan simpático recurso para la evocación futura, acudir al remate es la expresión del rotundo fracaso de ventas, sobre todo de los autores nacionales de nuestro ahora aurático Novecientos. Con ese método, periódicamente, el editor-librero podía deshacerse de un fondo abultado y que le resultaría muy gravoso mantener en depósito.

El estudio de un ejemplo concreto mostrará mejor la contracara nada compensatoria de la derrota. Entre sus autores, Javier de Viana, del que publicó cinco títulos, muchos de los cuales reeditó varias veces, fue el que le rindió mejores dividendos. Casi, se diría, un pequeño *best-seller* a escala de un país que hacia 1910 apenas superaba el millón de habitantes. No obstante, la correspondencia del editor con el autor predilecto por el público, muestra las dificultades para congeniar el ideal con la realidad y muestra las estrategias de difusión posible de estos materiales. Pocos documentos más precisos que la carta remitida por Bertani a Viana el 3 de marzo de 1911, en la que detalla el “Resumen de la venta del libro *Macachines*”. El tono de la epístola es optimista, los resultados no lo son tanto, si se piensa que estamos ante el autor de mayor colocación. Para empezar, este documento —el único que hemos podido hallar con estas características—, sirve para relevar un mapa de las librerías *activas* de todo el país y hasta de otras ciudades latinoamericanas —Buenos Aires, Concordia y Lima— a las que podían llegar los libros de Bertani por contactos o acuerdos interpersonales y no por acuerdos comerciales internacionales amparados por los Estados de la región. Dieciséis son las librerías de Montevideo, algunas de prestigio ganado entonces y conservado bastante después (Barreiro y Ramos, Francisco Oliveras, Maximino García). *Ninguna* vende más de veinte ejemplares.¹⁹ En total, en la capital, el público adquirió 177 unidades. Sumadas todas las librerías de sólo seis localidades del interior uruguayo, se llega a 121 ejemplares comercializados, número nada magro para una población de pocos miles de habitantes y que revela el interés por un narrador

¹⁸ “La librería Florencio Sánchez”, Juan de Gregorio (seud: Davidad), en *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 13 de diciembre de 1945: 8-9.

¹⁹ Se trata de las siguientes librerías anotadas por el nombre de sus propietarios y no por la firma comercial, según detalla el informe. Entre paréntesis se anota los ejemplares vendidos en cada establecimiento: Berro y B. Regules (10), Francisco Perlier (5), Atilio Mazzuchi (9), Francisco Oliveras (20), Manuel Fonseca (11), José María Serrano (11), Maximino García (15), Kliche Hermanos (20), Herminio Calabaza (10), Francisco Ibarra (10), Bangoll y Müller (10), Juan J. Dornaleche (6), Exequiel Lagomarsino (5), Serra y Cuyas (5), Muñoz e Idoyaga (5), Barreiro y Ramos (20).

de asunto campero y la vigencia de esta propuesta en ese contexto. Es de notar que sólo en Paysandú, el establecimiento de Mariano Comas solicita 70 libros y el de Martín Vilanoba, 9. Además, en Concordia (Argentina), se acepta nada menos que un centenar de ejemplares, evidentemente porque en la orilla oriental del río Uruguay no hay librería —tal cosa no consta en el registro mencionado— o se carece de un comercio que tenga consignados los libros del autor.²⁰ En Buenos Aires los números mejoran (260 libros vendidos), aunque no en relación a las dimensiones del mercado ni al hecho de que Viana vive en esa ciudad y publica, casi a diario, notas y cuentos en revistas de gran circulación como *Caras y Caretas*. En las dos ediciones de *Macachines* que notifica el informe del editor, se invirtió un capital de \$421,87, correspondiendo \$396 a gastos de composición e impresión, \$7,20 a gastos de encuadernación, \$4.00 al franqueo y \$14,67 a encomiendas. Ni un solo ejemplar fue adquirido por biblioteca pública o de institución particular alguna del país.

La fiesta se acabó cuando se extinguía 1911. El 8 de diciembre de ese año, en una carta remitida a Javier de Viana, entonces residente en Buenos Aires, el editor se confiesa:

[...] escríbole no sin cierto titubeo. Debo darle una noticia que lo apenará. He resuelto retirarme de mis actuales negocios. Esta cruel determinación no es, como Ud. supondrá, el brinco irreflexivo de un cansado en la lucha.

No. Medité, controlé todos mis actos, opuse a nuestras luchas resistencias nuevas; mas, miré en el fondo de la cuestión que me atormentaba y vi que todos mis anhelos, mis aspiraciones se atascaban en obstáculos insoportables debido al ambiente adverso en que actué. Yo hubiese precisado oxígeno, no fuera más que lo que se dispensa al último de los industriales que sabe poner una etiqueta a una botella de veneno, pero ¿qué esperar de estos financistas que creen que es tras la carátula de un libro donde se esconden los tóxicos?

Y bien, he luchado, he resistido, he podido afirmar hasta un cierto punto mis buenos deseos, pero yo sentía que esta condena de la esclavitud industrial que yo me había echado encima acabaría tarde o temprano por estrangularme. La rompo, pues...¡y a otra vida!

Créame, mi buen amigo, no hay esclavitud peor que la que sufre el pequeño industrial. Se es humilde, se es mendigo, se es industrial al fin, y no *hombre*.

Ahora, ¿dejaré yo el bagaje de todas mis ilusiones? No he nacido con ánimo de sepulturero, mis proyectos, vivos o muertos que sean, morirán al sol...²¹

Paradojas de la cultura latinoamericana: *casi todos* los autores que Bertani editó, más temprano que tarde, pasaron a formar parte del *canon* literario nacional. Por decreto de 1950, en tiempos de apogeo económico de Uruguay, se crea la Biblioteca “Artigas”, Colección de Clásicos Uruguayos: Herrera y Reissig, Sánchez, Viana, Ernesto Herrera, Rodolfo Siena, Vasseur, Delmira... En suma: gran parte de los autores editados por Bertani ingresaron en el canon oficial, con lo que se prueba que el proyecto del editor ítalo-uruguayo finalmente, cuando el Estado tuvo la necesidad de justificar un pasado de gloria, la elite dirigente echó mano a su sacrificada labor, la misma que no le prestó la asistencia debida para que sobreviviera en el momento oportuno. Los textos de esos autores sólo podrán ser establecidos con mayor cuidado cuando, a fines de la década del cuarenta, empiece a montarse el aparato de archivos públicos del país. Aun así, varios de ellos están a la espera de un cuidado más riguroso o a la espera de que los especialistas y los editores se encarguen de prepararlos, como sucede todavía con

²⁰ Según puede deducirse de este registro, en las dieciocho capitales departamentales del interior no había lo que hemos llamado librerías *activas*. O Bertani no tenía los contactos comerciales con ellas, hipótesis más débil. Según el informe se trata de las librerías de Cándido Monegal, Melo (12), Alcides Caritu, San José (7), Mariano Comas, Paysandú (70), Martín Vilanoba, Paysandú (9), Magni Rivas, Mercedes (10), Miguel D. Gil, Rivera (3), Celar (?) y Guillermo Belloni, Rocha (10). (Original en la Colección Javier de Viana, Museo Histórico Nacional, Casa de Lavalleja, Tomo 152).

²¹ Original en la Colección Javier de Viana, Museo Histórico Nacional, Casa de Lavalleja, Tomo 153.

Ernesto Herrera, Viana, Sienna, Vasseur y hasta el propio Sánchez, para acudir apenas a los mencionados.

La Pluma, una síntesis

A más de una década de haberse arruinado como librero y editor, Bertani volvió al ruedo. Impulsó la revista *La Pluma*, de la que se publicaron 19 números entre 1927 y 1931. Hasta entonces, y por mucho tiempo más, fue la revista cultural mejor diseñada que se conoció en el país. Antes de seguir con el punto, corresponde ensayar tres consideraciones preliminares sobre qué función cumple una revista por estas latitudes. *Primero*: muchas veces las revistas nacen como una especie de complemento que el editor avizora indispensable para su empresa, ya sea para promover mejor sus libros, ya para fomentar la unidad de un grupo de intelectuales a los que acude para editar —y, en consecuencia, de los que vive—, ya para satisfacer una demanda que no puede cubrir en costos más altos de libros de salida difícil o lenta. *Segundo*: si se atiende el Río de la Plata, desde la aparición del pionero, Barreiro y Ramos, no parece algo menor que casi *todos* los editores de relevancia hasta mediados del siglo XX hayan sido extranjeros: los españoles José María Serrano, Dornaleche y Reyes, el contemporáneo de Bertani don Claudio García, estos en Uruguay; en Argentina: desde Joaquín Torrendellas, pasando por Manuel Gleizer hasta Gonzalo Losada. *Tercero*: algo que podría valer como norma universal: los editores con mejor impacto en el campo intelectual son aquellos que, en la era previa al triunfo avasallante de mercado —esto es, hacia fines del siglo XX— optan más por la calidad del producto que difunden, que por el estricto rédito comercial que pueden obtener de él. Son aquellos a los que Ángel Rama —editor en múltiples ocasiones— llamó responsables de ““las editoras culturales”, entendiendo bajo tal rótulo las que procuran fundamentalmente una tarea de difusión intelectual y sólo al servicio de ella desarrollan una mínima empresa comercial”.²² Podría sumarse una *cuarta* anotación al margen: los editores que sobreviven y hasta prosperan en los estrechos márgenes de mercados escuálidos como los latinoamericanos, sobre todo cuando no tienen posibilidades de colocar sus libros en otros países —caso uruguayo, de entonces y de ahora— son aquellos que no hacen obra propia o que la postergan.

Bertani se había radicado en Uruguay, donde permanecería hasta su muerte. No dominaba el castellano, como lo hemos podido comprobar en algunos papeles a que tuvimos acceso, pero no dejaba de abrigar el deseo de ser escritor. Entre los pocos originales de su padre que en 2004 conservaba la Sra. Perla Bertani, apareció un poema escrito por este en español y algunos textos periodísticos y políticos. Su lectura pone en evidencia una progresiva conquista del código escrito. “Reflexiones” se titula la composición poética, hasta ahora inédita. Se trata de un manuscrito ológrafo de O. M. Bertani, datado en “Mont[evideo] 11/enero 1915”. Esta es la última estrofa:

Por qué sobres (sic) tus Tablas no has grabado,
Inmutables, seductor y augusto,
Un cánone (sic) de Amor, que le ordenara
Al corazón, los ojos y á la (sic) flores:
De no cambiar jamás?

Es evidente que Bertani no sólo no dominaba la lengua española sino que, además, no estaba dotado para la poesía. Quiso escribir un poema en verso métrico y midió mal las sílabas y se descontroló el ritmo, se le filtró un italianismo (“cánone” en lugar de canon) y ciertos ilustrativos errores de concordancia entre género y número. El pudor, el oculto reconocimiento de este fracaso no lo habilitó a insistir. Ser editor, hacer visibles los libros de otros, puede ser entendido, freudianamente, como un acto de transferencia. Para 1927, agotados los muchos intentos de promover la edición de libros, le quedaba la alternativa en la que no había probado suerte hasta entonces, y que empezaba a adquirir un perfil más definido y combativo que en los años de su instalación en Montevideo: la revista. Quizá pensó esa revista como una primera

²² “(El caso de Uruguay) Una catástrofe editorial”, Ángel Rama, en *Unomásuno/ Sábado*, México, 4 de abril de 1981: 4.

etapa para retomar con el nuevo grupo de intelectuales que había sustituido a los del Novecientos, y ahora con el moderado apoyo oficial y una modernización económica y política que hacían propicia la labor cultural, o que se podía pensar que así era posible. Como sea, editar una revista era la forma de restaurar el diálogo perdido en las peñas de sus propias librerías o en los cafés circundantes. Y sin embargo no puede aprovechar la oportunidad para difundir páginas propias, aunque su condición de propietario le hubiera permitido hacer lo que le diera en gana.²³

Bertani siempre fue un hombre de diálogo que confió en la literatura, pero también en los escritos que propiciaran la transformación de la sociedad: *La Pluma* epitomiza, como ninguna otra experiencia semejante en su época, estas dos direcciones: la publicación de poemas, cuentos, reseñas y notas literarias y la apertura hacia el debate sobre la vida política contemporánea, en los escritos de José Carlos Mariátegui, de Luigi Fabbri, de Alfredo Palacios, entre tantos otros. Desde luego que para hacer *La Pluma*, con casi sesenta años de edad, con una larga experiencia de éxitos y de fracasos auestas, con una familia numerosa que mantener, Bertani debió calibrar los riesgos con mayor cautela. Ante todo, debió analizar las características del público al que iba a dirigirla. Esta previsión siempre es indispensable, porque, como señaló Pierre Bourdieu, interrogarse “sobre las condiciones de posibilidad de la lectura, es interrogarse sobre las condiciones sociales de posibilidad de situaciones en las cuales se lee [...] y también sobre las condiciones sociales de producción de lectores”.²⁴ En otras palabras: más allá de las fragilidades o de las potencias administrativas y financieras, es capaz de mantenerse la revista que ha sabido crear *un proyecto*. Que es una manera otra de decir crear *un tipo de público*.

Bertani salió a recorrer casa por casa todos los comercios de cierto porte económico y golpeó las puertas de sus amigos en el gobierno, con lo cual obtuvo el apoyo financiero suficiente —aunque no excedentario— para hacer una revista de una calidad gráfica inusuales: papel pluma de alta calidad, dentro de las posibilidades de la época; formato de grandes dimensiones; ilustraciones originales y reproducciones de grabados y pinturas en papel de alta calidad; tapa a varias tintas; diagramación esmerada que puso diversos tipos de imprenta en juego. Una revista, por eso, que Luigi Fabbri en carta a Enrico Malatesta pudo calificar como “fatta all’americana, piena di annunci ma estranea o quasi alla politica. Io ci ho scritto un articolo per eccezione”.²⁵ Esto es, que logró saltar por encima del modelo más austero de la publicación periódica a la francesa, la cual lucía alguna pequeña viñeta o la reproducción, casi vergonzante, de publicidad comercial, que aquí no sólo es ostensible sino que, además, se la hace alternar en un diseño *art decó* que preside la publicación, y que se conjuga con las tendencias dominantes en las artes plásticas contemporáneas, también en el trabajo de los artistas uruguayos como Humberto Frangella, Federico Lanau o José Cúneo. La xilografía domina el arte uruguayo entre 1920 y 1950, como en otras publicaciones periódicas de entonces o como en casi todos los libros, derivados directos o indirectos de estas revistas.²⁶ *La Pluma* hace, también en el punto, un aporte decisivo para el diálogo entre literatura y artes plásticas y abre la perspectiva para discutir las relaciones entre arte, texto y diseño. Y, además, agrega sin falsos pudores grandes avisos del comercio y de la incipiente industria local, que nunca se habían aliado a las empresas culturales.

Con estos supuestos, Bertani consigue un objeto extraordinario y placentero y hace, a la vez, periodismo “integral”, para adoptar el concepto de Gramsci: “aquel que no sólo trata de satisfacer todas las necesidades (de cierta categoría) de su público, sino que se esfuerza por crear y desarrollar estas necesidades y por ello de estimular, en cierto sentido, a su público y de aumentarlo progresivamente”.²⁷ *La Pluma* no buscó, porque tampoco podía hacerlo aunque

²³ Salvo una pequeña circular, “A los lectores”, en *La Pluma*, N° 4, enero 1928: 16-17.

²⁴ “Lectura, lectores, letrados, literatura”, en *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa, 1988: 121.

²⁵ Carta inédita obtenida por la Profesora Mag. Clara Aldrighi, quien generosamente me cedió copia de la misma, así como su autorización para citarla.

²⁶ *El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950*, Gabriel Peluffo. Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2003.

²⁷ *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Antonio Gramsci. Buenos Aires, Nueva Visión, 2000: 149. (Trad. de Raúl Sciarreta).

quisiera, el ámbito aséptico o que atiende al nicho de la publicación periódica *institucional* o *académica*, sino que se inscribió en las características de la revista *propiamente cultural*, a la que también podríamos llamar “revista de intervención”: aquella que entra en el debate por cuenta y voluntad propia, no siempre con auspiciosas posibilidades de supervivencia. Como tal, la célula básica de este tipo de revista es el grupo de cierta homogeneidad y que puede rastrearse de la mano de una dirección firme y de un conjunto de autores e ilustradores promovidos con regularidad.

Raymond Williams, en un artículo ya clásico, plantea que cada grupo intelectual tiene que contar con una organización interna, entrar en relación con otros grupos —ya sea para chocar con ellos como para establecer alianzas— y, por último, necesita entablar relaciones con la sociedad en general.²⁸ Dicho de otra manera: el sujeto providencial, que suele verse a la distancia, nunca existió sin la fuerza del grupo. Siegfried Kracauer propone que el grupo es “el mediador entre los individuos y las ideas que pueblan el universo social. Cada vez que una idea emerge de la oscuridad y es formulada, entonces crea en los seres humanos a los que afecta un yacimiento de almas unificadas, y su realización comienza cuando esos seres humanos se unen en un grupo para luchar por alcanzar una realidad”.²⁹ Bertani pudo ser el *sujeto coligante* para el colectivo, porque podía servir de vehículo material para la realización de las ideas del grupo, ya que estaba por encima de la práctica de narcisismo que paraliza al creador cuando entra en competencia con sus vecinos o a los que les asigna un espacio en sus páginas. Era el hombre capaz de admirar —y en la referencia late un subtexto rodoniano— antes que competir.

Formas complementarias y suplementarias de la revista son las modalidades de penetración cultural de un grupo: la búsqueda de alianzas, puntos de apoyo o “copamientos” de los diarios u otros medios de comunicación para difundir sus textos, que en el caso de *La Pluma* supo del respaldo del diario *El Día* cuya página literaria Zum Felde dirigió hasta 1929. En ese plan se ubica, en un punto neurálgico, lo que en otro lugar denominamos la “conexión internacional”, esto es, la cooperación con otras revistas extranjeras con las que se sienten alineadas con intercambio de colaboradores y de aportes (como la peruana *Amauta*, dirigida por Mariátegui); la elaboración de una política de traducción de novedades o de viejos textos recobrados (caso de las traducciones de Henri Barbusse o de Marcel Schwob, para sólo poner dos ejemplos muy distintos).³⁰

Una revista suele ser la plataforma de despegue para una editorial, cuando sus hacedores pretenden trascender en el ansiado objeto libro que no suele obtener, en la escala de producción artesanal, más que una limitada cuota. En esta dirección, *La Pluma* recorrió, por obra y gracia de Orsini Bertani, el trayecto exactamente inverso. Sus colegas de *La Cruz del Sur* (Montevideo, 1924-1931), más sensibles a la literatura y las artes plásticas de vanguardia, se vieron obligados a hacer libros para difundir mejor o a más largo alcance una estética que, aun a pesar de su escasa radicalidad, concebían como la imposición de “lo nuevo”. *La Pluma* recogía la historia de un fracaso de la editorial comercial y apostaba, desinteresadamente, al fomento de un arte y un público futuros.

²⁸ “The Bloomsbury Fraction”, Raymond Williams, en *Problems in Materialism in Culture*. London, Verso, 1982.

²⁹ “El grupo como portador de ideas”, Siegfried Krakauer, en *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2*. Buenos Aires, Gedisa, 2010: 27. (Traducción de Valeria Grinberg Pla. Prólogo de María Pía López. Epílogo de Carlos Eduardo Jordão Machado).

³⁰ Cfr. “Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano)”, Pablo Rocca, en *Hispanérica*, Maryland, University of Maryland, N° 99, diciembre 2004: 3-19.