

VANGUARDIA Y CRIOLLISMO: LA AVENTURA DE MARTÍN FIERRO

Beatriz Sarlo

VANGUARDIA Y VIDA LITERARIA

La aparición de la revista *Martín Fierro*, en febrero de 1924, convirtió al campo intelectual argentino en escenario de una modalidad de ruptura estética típicamente moderna: la de la vanguardia. El cambio de las formas y la transformación de las costumbres literarias se manifiesta como 'vanguardia' cuando existen actores y relaciones institucionales que pueden definirse como propios de un campo intelectual desarrollado¹. Del romanticismo, primera vanguardia del siglo XIX europeo, en adelante, la imposición de nuevas convenciones tomó la forma de vanguardia: revolución superestructural, tiene como agentes a los sujetos del campo intelectual.

La vanguardia europea propuso un modelo radical de ruptura: alcanzó los límites de lo literario, forzándolos hacia afuera. Como escribió Walter Benjamin: "se ha hecho saltar desde dentro el ámbito de la creación literaria en cuanto que un círculo de hombres en estrecha unión ha empujado la 'vida literaria' hasta los límites extremos de lo posible"². Si la verdad de la vanguardia europea está toda en su radicalidad estética, moral, social, esa "capacidad de innovación intelectual y la pasión por el experimento moralmente peligroso", ¿dónde buscar la verdad de la vanguardia argentina? Es indispensable referirla al sistema literario y al espacio sociocultural respecto del cual rompe. La radicalidad de la vanguardia puede considerarse su rasgo europeo más constante (extendiéndose incluso a lo específicamente político: vanguardias rusa, alemana, surrealismo francés), pero siempre es una función relativa al campo intelectual que encuentra ya constituido. La ruptura aparece vinculada con la extensión y desarrollo del campo intelectual, cuya legalidad la vanguardia niega. La consolidación y el prestigio de la tradición cultural crean, paradójicamente, la fuerza de su vanguardia.

1. Véase Edoardo Sanguinetti: *Por una vanguardia revolucionaria*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. El concepto de "campo intelectual" lo tomo de Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", en AAVV, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI 1967.

2. Walter Benjamín: *Iluminaciones*, I, Madrid, Taurus, 1971, pág. 44.

Para decirlo de otro modo: el campo intelectual genera su vanguardia y las formas de la ruptura entran en sistema con las modalidades de la vida literaria preexistente. El cambio ideológico-estético no se produce en un vacío social, sino que, por el contrario, encuentra en el modo social de la producción literaria sus condiciones de realización. Como momento revolucionario de la transformación de las relaciones intelectuales, la vanguardia propone no sólo cambios estéticos: también un concepto radical de libertad, el desprecio de las instituciones sociales, el rechazo de las formas aceptadas de la carrera literaria y la consagración. A la náusea que se experimenta frente al mercado de bienes culturales, corresponde la afirmación de una verdad que divide a los artistas y al público.

La ruptura de la vanguardia, lejos de ser específicamente estética, y aun cuando reclama esa especificidad, afecta al conjunto de las relaciones intelectuales: las instituciones del campo intelectual y las funciones socialmente aceptadas de sus actores. En suma, todas las modalidades de la organización material o ideológica de la producción artística son afectadas por la vanguardia. Pero, antes de ser afectadas, la hacen posible. ¿Cuáles son las condiciones de surgimiento de la vanguardia? Precisamente la existencia más o menos desarrollada de un espacio cultural cuyas formas e ideología la vanguardia va a poner en cuestión. La trama del campo intelectual presupone y anuncia su vanguardia.

Por eso, para pensar la ruptura del martinfierrismo y, en particular, el carácter mó dico y la cautela de su programa, es preciso volver sobre los rasgos del campo intelectual surgido en la Argentina entre 1900 y 1920, y el proceso contemporáneo de autoidentificación del escritor³. Uno de los momentos de este curso de transformación es el modernismo y otro, los años que rodean al Centenario de la Revolución de Mayo, cuando se difunde lo que se ha dado en llamar el primer nacionalismo cultural argentino. Se trata del pasaje de lo que David Viñas denominó “escritores gentlemen” del ochenta a los escritores profesionales; supone un movimiento complicado y muchas veces contradictorio, donde los rasgos de las nuevas relaciones del escritor con la sociedad aparecen contaminados por la supervivencia de formas tradicionales.

Cuando nos referimos a escritores profesionales (tanto en el Centenario como, con algunas variaciones, en las vanguardias del veinte) lo que define la cuestión no es la forma en que los escritores obtenían sus medios de vida, ya que la incipiente del mercado y la relativa extensión del público hacían improbable la existencia de escritores profesionales en el sentido de que vivieran de lo producido por la venta de sus obras. Se trata más bien del proceso de identificación social del escritor: hombres que dejaban de ser políticos y a la vez escritores para pasar a ser escritores, que justamente en la práctica de la literatura afirmaban su identidad social. Los escritores del Centenario le dan un impulso decisivo a un proceso que había comenzado con el modernismo: el de la diferen-

3. Véase Altamirano y Sarlo: “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, de próxima aparición en *Hispanérica*.

ciación de los escritores respecto de la “buena sociedad” y el de incorporación a la capa intelectual de hombres que no pertenecían a familias oligárquicas (aparecen entonces los primeros apellidos judíos e italianos de la literatura argentina). Una nueva forma de identidad social, la de artista, nuevas relaciones entre los hombres de letras y nuevos espacios para estas relaciones: el café reemplaza al club o el salón, la camaradería entre iguales a las relaciones donde los compromisos políticos se tramaban con el parentesco. Nuevas figuras de escritor aparecen correlativamente: el bohemio, el malogrado, las jóvenes promesas. En consecuencia, el campo de estas relaciones secreta su ideología: los escritores comienzan a planear su actividad dentro de los marcos de la “vida de artista”, con un proyecto creador que se esfuerzan por hacer público editando regularmente.

Hacia 1910 esta transformación está en curso, no solo a causa de las dimensiones reducidas del campo intelectual, sino por la persistencia de algunos rasgos tradicionales: la tensión mérito estético-éxito de mercado (que no debe confundirse con una tensión sólo en apariencia similar que afecta a la vanguardia martinfierrista); la dimensión estrecha del mercado que imponía como reivindicación del escritor el patronazgo estatal o el ejercido por los grandes diarios; la importancia que conserva todavía en los episodios de iniciación literaria el sistema de las relaciones familiares; los límites impuestos por la represión moral y las convenciones sociales.

Veamos algunos datos que definen los rasgos de este campo. Adolfo Prieto, en un artículo sobre *Los raros*, imprevisible publicación futurista argentina, afirma que de fracasos parciales como los que supone la salida de un solo número de esa revista⁴ se construyeron los eslabones de una cadena que unió los últimos años dominados sin conflicto por el espíritu del Centenario, con las primeras manifestaciones de la vanguardia. Esto es básicamente cierto. A ello es preciso agregar que esos ensayos dispersos, que muchas veces no se reconocieron a sí mismos como ‘precursores’ de lo que luego se constituirá como vanguardia, son posibles porque el campo donde operan las instituciones intelectuales y sus agentes se había modernizado con un ritmo creciente. Protagonistas de esta modernización son los grupos de intelectuales y las cofradías estéticas con las que van a dirimir la supremacía del campo los martinfierristas: esto es, la revista *Nosotros* como órgano de consagración y difusión cultural y, en consecuencia, el grupo que de Gálvez a Giusti (con profundas diferencias de programa ideológico y estético) funciona en torno a ella. Se cumple, en esa etapa, un programa de modernización de las costumbres culturales paralelo al de la constitución de una trama más complejo y compacta del campo intelectual. Giusti y Biancochi, los directo-

4. Véase Adolfo Prieto: “Una curiosa revista de orientación futurista”, en: *Boletín de Literaturas Hispánicas*, año 1961, n. 3, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Letras, Universidad Nacional del Litoral, Rosario. La revista que Prieto describe es grotesca en su sincretismo estético: casi podría decirse que logró la hazaña de fundir a Rubén Darío con un Marinetti difícilmente reconocible.

res de *Nosotros*⁵, son algo así como las figuras típicas del organizador intelectual de ese período. Cuando la diferenciación en el interior del campo era mínima, a causa precisamente de sus dimensiones y escasa complejidad, la ideología literaria de sus organizadores tuvo todos los rasgos del eclecticismo estético.

El programa fue la unificación de la difusión y la producción intelectual y se correspondió con la tendencia de *Nosotros* a sentirse representante del campo en su conjunto, más allá de incipientes facciones que encontraron también espacio en la revista. La vanguardia vino precisamente para quebrar esta unidad.

Martín Fierro propuso una ruptura con las instituciones y costumbres de un campo intelectual preexistente, cuyo desarrollo fue el que hizo socialmente posible el surgimiento de la vanguardia. Incluso algunas formas típicas de las costumbres literarias de los años que preceden y siguen al Centenario, dan cabida a los primeros signos de la renovación estética: la conferencia, forma típica del acto cultural en el Buenos Aires noventaenista, fue también la forma en que Huidobro, en 1916, se relacionó por primera vez con el medio literario porteño. Su pasaje por Buenos Aires parece no haber dejado rastros registrables. Sin embargo, curiosamente, cuando Huidobro polemiza en España sobre su papel en la fundación de la estética creacionista, menciona una edición fantasma de sus poemas que habría hecho imprimir entonces, en 1916, en la ciudad porteña. Pero cuando Huidobro pasa por Buenos Aires, los que serán jefes de fila del vanguardismo no están allí o no hay condiciones reales para la recepción de su discurso. Borges vivía en Europa y, en 1918, se radicó en Madrid donde pasó algunos años. A comienzos de la década del veinte Oliverio Girondo está también en Europa; Güiraldes, un solitario que rechaza las formas de las relaciones intelectuales de esos años, traba en París su amistad con Valery Larbaud, cuyos *Poemas de Barnabooth* había conocido también en 1918. Pero, poco a poco, la trama del campo va incluyendo algunas de las líneas de un espacio habitable para la vanguardia. Dos editores vinculados con ella comienzan a publicar hacia 1918: Geeizer, que se especializó luego en ultraistas y martinfierristas, y Glusberg, fundador de la editorial Babel.

A comienzos de la década del veinte, en los dos o tres años anteriores a la aparición de las revistas de la vanguardia (*Prisma*, *Proa*, *Inicial*, *Martín Fierro*) el campo intelectual, hegemonizado todavía por la revista *Nosotros*, parece relativamente unificado. En estos años, por lo demás, la unidad del campo fue un requisito de su expansión. La prueba está en la historia, en el interior de *Nosotros*, de quienes serán los jefes o miembros de la vanguardia ultraísta y martinfierrista. En 1921, en su número 121, *Nosotros* publicó un texto programático de

5. *Nosotros* apareció en 1907, dirigida por Roberto Giusti y Alfredo Bianchi. Su publicación superaba mensualmente las cien páginas de texto, incluyendo no sólo el registro del movimiento literario y plástico argentino sino también una buena sección de revista de revistas y de reproducción de materiales extranjeros. En números de 1921 y 1922, pueden leerse artículos franceses e ingleses sobre Joyce y Proust, por ejemplo. Su influencia en la formación de un campo intelectual moderno fue decisiva.

Jorge Luis Borges, “Ultraísmo”, donde se desarrollaban algunas proposiciones estéticas de la vanguardia y se incluían cinco o seis poemas. Casi un año después, sin comentarios, se publicó una “Antología ultraísta” y, en el curso de 1923, un poema decididamente ultraísta de González Lanuza (número 171), otro de Córdova-Iturburu (número 166) y un artículo de Borges, “La encrucijada de Berkeley”⁶.

En diciembre de 1923 se publica también en *Nosotros* otro artículo de Borges (“Acerca de Unamuno poeta”, número 175) y en marzo de 1924 la revista reproduce un comentario de Díaz-Canedo, aparecido en *España* sobre *Fervor de Buenos Aires*. Allí prácticamente se interrumpe la historia de estas relaciones entre la zona más institucionalizada del campo intelectual y los que constituirán casi de inmediato su vanguardia.

En el primer número de la revista *Proa*, donde colaboraron Borges, Guillermo de Torre, González Lanuza, Roberto Ortelli, Sergio Piñero, el manifiesto “Al oportuno lector” incluía afirmaciones como la que sigue: “El ultraísmo no es una secta carcelaria” ¿Cuál es el significado de esta denegación? Afirmar justamente la marginalidad respecto del campo intelectual consagrado por el prestigio y la crítica (de *Nosotros*) o , y quizás al mismo tiempo, reclamar un lugar en él. Sin embargo, como se ha visto, al mes siguiente (*Proa* sale en agosto), en el número de septiembre de *Nosotros*, se publica la primera antología del ultraísmo argentino: Borges, Piñero, Norah Lange, Ortelli, Guillermo Juan, González Lanuza. Episodios de una historia que era vivida por sus actores de manera compleja y contradictoria: si, por un lado, el de *Nosotros*, la tendencia hasta la aparición de *Inicial*⁷ fue la de incluir a los jóvenes ultraístas en su marco, con la condescendencia propia de un aparato de consagración que no se permite marginar las formas de la renovación literaria; por el otro, desde la vanguardia, la colocación fue ambigua. En *Martín Fierro* se reclamará el cierre de la revista *Nosotros*, invocando una disposición municipal que prohíbe tener cadáveres en exhibición, pero hasta que la vanguardia no se dotó de espacio propio (la línea de revistas que, durante siete años, va de *Prisma* a *Martín Fierro*), la colocación de los jóvenes ultraístas no los condujo a ignorar, por principio, el espacio de consagración de *Nosotros*. Evar Méndez, Brandán Caraffa y Córdova Iturburu asisten al ban-

6. Este artículo de Borges parece una especie de síntesis premonitoria de una zona de su ideología estética: “En lo atañente a negar la existencia autónoma de las cosas visibles y palpables, fácil es convenirse a ello pensando: la Realidad es como la imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él”. Este texto, anómalo en el espacio literario e ideológico de *Nosotros*, que difícilmente podía proporcionarle un marco de lectura, demuestra también por su carácter ajeno a las tendencias de las vanguardias del veinte, el conjunto de posibilidades que algunos de sus miembros desarrollarían sólo años más tarde.

7. La aparición de *Inicial*, en octubre de 1923, rompió prácticamente las buenas relaciones de *Nosotros* con la vanguardia. Atilio García Mellid escribió en *Nosotros* una crítica virulenta.

quete, que la revista ofrece a los premiados en el Concurso Literario Municipal de 1922, realizado en Junio de 1923, con toda la parafernalia que los satíricos de *Martín Fierro* van a destrozarse pocos meses después. El relato que *nosotros* incluye en su número 169 de los momentos culminantes, los discursos y poemas leídos en el banquete ilustra no sólo acerca de las costumbres de la vida literaria de la época, sino que también, por su carácter paradigmático, puede leerse como el tipo de episodio de la carrera artística contra el que la vanguardia va a trabar uno de sus más intensos combates.

Si la vanguardia va a enfrentarse con *Nosotros* en todo lo que se refiere al sistema, los principios y las instituciones de consagración (enfrentamiento, por lo tanto, estético e ideológico), la ruptura, que arrojó consecuencias decisivas sobre la literatura argentina, tuvo modalidades definidas por los rasgos del campo intelectual: el espacio reducido, las relaciones más o menos directas con los consagrados, la idea, propia de los directores de *Nosotros*, de que su revista podía ser la escena de un relevo generacional siempre que se aceptara el eclecticismo estético como marco, influyeron sobre los acontecimientos de la vida literaria hasta, por lo menos, la aparición de *Inicial*. En octubre de 1923, en los carteles que la anunciaban podía leerse: “¿Queréis saber cómo piensa la juventud argentina? Leed *Inicial*. Revista de la nueva generación”. Y en el primer número (Las cuatro primeras entregas son las más radicales): “*Inicial* será el hogar de toda esa juventud dispersa que vagabundea por las publicaciones y revistas más o menos destefidas de nuestro ambiente”. *Nosotros*, una de ellas.

Al mismo tiempo que aparecía *Inicial*, *Nosotros* publicó, en casi todos los números de 1923, la respuesta a su encuesta a la nueva generación. La dirección, en el número 168, presenta la encuesta así: “Horas de calma parecen ser las actuales. ¿Pero lo son, ciertamente? ¿No nos engañaremos? Para saberlo con precisión, *Nosotros* ha iniciado una encuesta sobre las tendencias de la nueva generación literaria”⁸. Se puede trabajar la encuesta sobre dos líneas: en primer lugar, cuál es la jerarquía estético-literaria reconocida por los jóvenes cuando responden a las preguntas sobre los escritores mayores que respetan o consideran sus maestros. En segundo lugar, qué grado de cohesión e identificación experimentan, en su conjunto, como grupo y respecto del ultraísmo.

Las respuestas confirman la gravitación de Lugones en el sistema literario argentino. Prácticamente sin excepción, y empezando por Borges, se le asigna,

8. La encuesta de *Nosotros* comenzó a publicarse en el número 168, de mayo de 1923. Las preguntas indagaban sobre la existencia de una “común orientación estética” entre los jóvenes; sobre cuáles escritores mayores de treinta años pueden ser considerados maestros de la nueva generación y a cuáles ésta respeta; y, finalmente, cuáles son, a juicio del encuestado, los “más talentosos jóvenes de su generación”. Respondieron: Enrique Méndez Calzada, José Gabriel, Héctor Ripa Alberdi, Roberto Smith, Jorge Luis Borges, Francisco López Merino, E.M.S. Danero, Julio V. González, Brandán Caraffa, Ernesto Laclau, Mayorino Ferraría, Conrado Eggers-Lecour, Aníbal Ponce, Homero Guglielmini, Marcos Lenzone, Salvador Irigoyen, Bartolomé Galíndez, E. González Lanuza, Córdova Iturburu, Leopoldo Marechal, Elías Carpena, Julio Irazusta, Alfredo Bufano, Lorenzo Stanchina, Nicolás Olivari, Pablo Barrenechea, Alfredo Orgaz, Angel Battistessa.

por su poesía o por su prosa, el centro del sistema. En Lugones se aprende a escribir: los argentinos tienen que escribir como Lugones o contra él. Y ambas opciones forman una estructura. En esta colocación central puede leerse la que Lugones tendrá para la revista *Martín Fierro*, una especie de obsesión literaria y política permanente: objeto del parnaso satírico⁹, centro de polémicas literarias, gran viejo.

Si el caso de Lugones es tanto un fenómeno social como un efecto de su colocación en el campo, los otros consagrados por el sistema del Centenario aparecen también más o menos bien ubicados, aunque con desplazamientos, en las respuestas de los jóvenes de la vanguardia. La crítica y la estética de *Nosotros* puede reivindicar un triunfo significativo: los poetas Banchs y Capdevila, el novelista Gálvez, el ensayista Rojas, cuyo desprestigio meses después va a ser contraseña de la vanguardia, mantienen en la encuesta una colocación que se corresponde con la jerarquía oficial de la revista. De todos modos, el peso del sistema de consagración sobre la opinión de los jóvenes encuestados no puede ocultar una diferencia: si era *con* o *contra* Lugones que se empezaba a escribir en la Argentina, no se escribía contra Capdevila o Banchs. Borges, en el número 9 de *Inicial*, en un artículo sobre el *Romancero* de Lugones, afirmó: "La tribu de Rubén aún está vivita y coleando como luna nueva en pileta ya este 'Romancero' es la prueba de ello. Prueba irreparable y penosa". Lugones, como figura en negativo, siguió siendo parte del sistema literario de la vanguardia. Banchs y Capdevila, en cambio, desaparecen para encontrar lugar sólo en los Parnasos satíricos y Epitafios de *Martín Fierro*¹⁰. Lugones reaparece como una obsesión: es a su retórica a la que hay que retorcerle el cuello, es el enemigo, así como Macedonio Fernández, otro gran viejo, es el maestro.

De algún modo, todavía el sistema de preferencias y exclusiones que diseñan las respuestas a la encuesta es el sistema de *Nosotros*. Entiéndase: los que responden recolocan algunos nombres dentro de la jerarquía de los consagrados, pero son retoques, ya que, excepto dos o tres menciones a Macedonio Fernández, no aparecen los que pocos meses después integrarán el sistema de la vanguardia martinfierrista: en primer lugar, sorprende la ausencia de Ricardo Güiraldes y, en se-

9. El Parnaso Satírico y los Epitafios eran dos secciones fijas de *Martín Fierro*. Una u otra aparecían en casi todos los números y le daban el tono de humor irreverente que, para muchos martinfierristas y algunos críticos, es un rasgo capital de la revista. En el Parnaso se publicaban parodias, epístolas, letrillas burlescas, etc. Los Epitafios, también en verso, decoraron las tumbas literarias de todos los escritores de la época. Como muestra del humor de estas dos secciones, copio el epitafio de Leopoldo Lugones: "Fue don Leopoldo Lugones/ un escritor de cartel/ que transformaba el papel/ en enormes papelones.//Murió no se sabe cómo. /Esta hipótesis propuse:// "Fue aplastado bajo el lomo/ de un diccionario Larrouse".

10. Si se toman las respuestas de quienes en los años siguientes serían los promotores de la vanguardia, y de algunos de los escritores de Boedo, se comprueba que Lugones aparece mencionado 15 veces, Gálvez y Rojas 11, Capdevila 13. Quiroga, que no es considerado por *Martín Fierro* en sus cuatro años de existencia, es nombrado por casi todos los futuros martinfierristas como un maestro de la prosa.

gundo, la de Carriego¹¹, cuya herencia será reivindicada por *Martín Fierro*, disputándose a los escritores de Boedo. La importancia de Carriego para una zona de la estética y la temática de la vanguardia se fija definitivamente, en 1930, en el libro que le dedica Borges¹². En los pocos meses que van del 23 al 24, la vanguardia ha montado su “álbum de familia” alternativo.

La conciencia de formar un grupo opuesto estética e incluso ideológicamente a *Nosotros* y su sistema es, en cambio, definitiva ya en la encuesta. La auto-identificación como ultraístas (“En lo que atañe a la lírica, escribe Borges, hermaname un conjunto de poetas de la tendencia ultraísta”) implica, al mismo tiempo, la identificación de los otros ultraístas y el trazado de un espacio común definido en función de las mutuas expectativas de consagración futura¹³.

CREAR UN AMBIENTE

De todas formas, ése era todavía en 1923 un espacio virtual. En carta a Borges y Brandán Caraffa, de 1924, Güiraldes escribe: “Hasta el año pasado he existido salvo inevitables amistades que quiero, completamente *solo* como escritor y estaba ya acostumbrado a esta soledad, vertiéndola en poemas. . . cuando Oliverio (Girondo) me habló de una juventud literaria. ¿Juventud en este país joven? Indignado le dije que no fuera tan imbécil como para tomarme a mí por otro. Me tiró por la cabeza un libro que traía en la mano. Su *Fervor de Buenos Aires*, Jorge Luis, me convenció de entrada. Conocí el ‘frente único’ (de la vanguardia), las discusiones en el Richmond, los desplantes de unos, la modestia de otros, *Martín Fierro*. . .”

En 1923, Rojas ganaba el Premio Nacional de Literatura por su *Historia de la literatura argentina*, texto que puede pensarse como síntesis del Centenario¹⁴, y Güiraldes, después de vender 90 ejemplares de *Xaimaca*, en un gesto que resumía su desazón frente al “filisteísmo estético”, tiró a un pozo de su estancia la edición de sus obras. En ambos datos pueden resumirse las tensiones que atra-

11. Evaristo Carriego (1883-1912), hijo de una familia de criollos viejos de la provincia de Entre Ríos, definió en pleno auge del modernismo, en el que se inscribe parte de su obra, una temática urbana que dio dignidad literaria al barrio, Palermo, donde vivía, y a los dramas de la “pequeña gente”. En sus mejores poemas logró una prosodia que lo remite por un lado a la mejor tradición de la canción popular, por el otro lo acerca al ideal martinfierrista de un lenguaje argentino. Amigo del padre de Borges, como Macedonio Fernández, éste lo había conocido de niño en su casa.

12. Véase María Teresa Gramuglio: “Borges”, en: *Capítulo, Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, segunda edición únicamente.

13. Los escritores de Boedo, que responden a la encuesta, tienen una similar conciencia de grupo y enumeran como escritores de “gran porvenir” a Amorim, Castelnuovo, Mariani, Franco, Olivari, Barletta, Pedro Herreros, Lorenzo Stanchina y Roberto Mariani.

14. Véanse Carlos Altamirano: “La fundación de la literatura argentina”, sobre la *Historia de la literatura argentina* de Rojas y la recolocación del *Martín Fierro* en la literatura nacional, en *Punto de Vista*, número 7, noviembre de 1979.

vesaban el campo intelectual desde comienzos de la década del veinte. Y estos dos datos son los que se alterarán fundamentalmente en la operación de la vanguardia.

En efecto, si hay una zona que la aparición de las revistas de vanguardia y en especial de *Martín Fierro* afecta profundamente, es la de las instituciones formales e informales del campo intelectual. Desde 1924, en todo lo que se refiere al sistema de consagración, la vanguardia se enfrenta por completo con *Nosotros*. Para *Martín Fierro*, la revista *Nosotros* representa una reduplicación, cuando no una agencia, en el campo intelectual, del sistema oficial de consagración y de sus criterios. En este aspecto se producirá una disputa enconada, porque lo que está en juego de la consagración, el prestigio y el público. La vanguardia aspira a desplazar el centro del campo intelectual que le es previo: más que una competencia en el mercado literario, es un reclamo, poco ortodoxo, por la decisión en los mecanismos de consagración y el cambio de los principios estéticos que los rigen.

En una serie de artículos¹⁵ que llaman la atención por su sistematicidad, la dirección de *Martín Fierro* propone un programa de intervención para modificar el circuito tradicional de consagración. La revista se plantea una competencia por el prestigio literario desde el interior mismo de las instituciones y los premios oficiales. Acepta el “concurso” como mecanismo de promoción de los artistas jóvenes; también reconoce explícitamente la legitimidad de la intervención estatal como reguladora y patrocinadora de las artes: incluso que los presidentes de la nación intervengan en favor del desarrollo artístico puede ser, desde el punto de vista de esta vanguardia, “honroso para ambas partes”. Ahora bien, esta intervención es acechada por un peligro: el de la “política de círculo”, que se apoya en agentes del tipo de *Nosotros*, es decir las figuras consagradas de la década anterior. Esta política oficial no trae ningún “beneficio para el país”, aclara la dirección de la revista, que, en este aspecto de su línea, se inscribe más en una tradición de reforma pacífica de las instituciones culturales que en una perspectiva radical propia de *refuses*, como la de las vanguardias europeas. El moderatismo de *Martín Fierro* (el de Evar Méndez, su director y autor o inspirador de estos artículos) se limita a denunciar las camarillas, reclamando del Estado nacional una intervención que ponga fin a los favoritismos municipales. Al proponer que los premios de literatura pasen a depender del Ministerio de Instrucción Pública, *Martín Fierro*, prolonga una línea que Manuel Gálvez, uno de sus enemigos, había teorizado quince años antes en *El diario de Gabriel Quiroga*: la obligación que tiene el Estado de proteger económicamente a los artistas que, en una sociedad como la argentina y con un mercado literario incipiente, no pueden aún aspirar a vivir del producto de sus obras. Esta ideología del patronazgo estatal, que se corresponde con el carácter aún poco articulado del campo intelectual, coexiste en *Martín Fierro* y en la

15. “El concurso municipal”, número 4; “Conservatorio nacional de música”, número 8-9; “Un cuadro rechazado”, número 24, entre muchos otros.

vanguardia en general, con un rechazo elitista de los productos que la industria editorial lanza para un público más extenso y, por supuesto, menos culto.

La necesidad del apoyo institucional para el desarrollo del arte y la literatura se vincula, en *Martín Fierro*, con el reconocimiento de los derechos del Estado, de los principios de la nacionalidad cultural y también de los méritos de los que trabajaron antes en el campo de la cultura. Esta disposición conciliadora, cuando elige un enemigo lo encuentra, típicamente, en el intendente de Buenos Aires y en la revista *Nosotros*, de donde salían muchos de los jurados y premiados municipales. La tensión antiburguesa característica de la vanguardia europea tiene su traducción rioplatense como oposición al 'filisteísmo estético' y al mal gusto del burgués medio.

De todos los artículos y sueltos que se publican sobre este tema en *Martín Fierro*, quizás el más contaminado de radicalismo sea "Un cuadro rechazado", típica pieza de la tradición vanguardista del *refusé*: el jurado, se afirma, no tiene derecho a juzgar, porque no entiende las obras producidas a partir de una sensibilidad mejor "porque es más nueva". Pero el reclamo de renovación crítica viene acompañado de un movimiento de repliegue, que incluye un saludo a la obra realizada por quienes intentaron antes la conformación de un arte nacional.

Es posible pensar razones económico-sociales del moderatismo martinfierrista 16. Junto con ellas, sobredeterminándolas, operaron los rasgos del campo intelectual que ya se han definido. Producto de ambas series es el programa que la dirección de *Martín Fierro* expuso del primer al último número. Para decirlo con las palabras con que el director Méndez resume, en 1927, la función de la revista: "formar un ambiente y despertar la vida literaria". Una parte muy importante de la agitación del periódico tiene como fin la modificación del campo intelectual, la creación de un público, la implantación de nuevas costumbres en la vida literaria, la modificación del gusto.

Por eso, cuando el periódico se piensa a sí mismo define un conjunto de actividades fundadoras. Las editoriales Proa y *Martín Fierro*, que de diverso modo están vinculadas a Evar Méndez y editan a los escritores de vanguardia, tienen un programa explícito: serán exclusivistas, partidarias y de tendencia, comercialmente desinteresadas, respetuosas de los derechos del autor, pero también de las normas que sigue la moderna difusión del libro (publicidad en la calle, precios promocionales, descuentos especiales por compras en firme a los

16. Los años de la primera vanguardia son años de prosperidad y desarrollo de las capas medias argentinas. El curso liberal conservador del gobierno de Alvear garantizaba un marco democrático y, en especial, pacífico, debido a una relativa disminución de huelgas y otros conflictos sociales y a una situación económica favorecida por los precios internacionales de las materias primas y alimentos que difería hacia el futuro la preocupación por la deuda externa ya amenazante.

libreros, etc.). En suma, el comienzo del fin de las ediciones de autor que fueron características del Centenario y de la década del 10 al 20¹⁷.

Pero la reforma vanguardista afectó también otras modalidades del campo, por ejemplo, y pese al moderatismo frente a la sociedad y el Estado, la institucionalización del *escándalo* como forma típicamente vanguardista de la polémica literaria¹⁸. Pero el moderatismo del periódico y de toda la vanguardia argentina habla no sólo de los límites ideológicos de sus integrantes, sino fundamentalmente del campo intelectual y de la sociedad que lo contiene. La represión sexual y moral, el apoliticismo, la disciplinada afirmación de la nacionalidad y el poder del Estado, tienen que ver con ideologías todavía tradicionales en sus estructuras profundas, que en este plano producen una vanguardia poco cuestionadora del orden social. Si el martinfierrismo no bromea con la familia, con la patria, con la religión ni con la autoridad, si, en oposición al proyecto de Breton, la vida literaria es más literaria que vida, no puede dejar de reconocerse sin embargo que reformaron de manera decisiva las costumbres literarias del campo intelectual argentino. “Martín Fierro, recuerda Ulyses Petit de Murat¹⁹, había incorporado mujeres a los banquetes. La literatura entonces era una cosa de hombres. Norah (Lange) fue pilar fundamental de estas reuniones. Pronunciaba discursos subida sobre una mesa.” En efecto, la importancia de las relaciones literarias y su modificación es unánimemente subrayada en los recuerdos de los vanguardistas del veinte. Incluso, la implantación de nuevas formas de relación pareció demandar esfuerzos más persistentes que la escritura misma del periódico: “El resto de mi tiempo lo dedicaba entonces, más que a la creación literaria, a la ‘vida literaria’ y sus experiencias. Ya le dije que el movimiento de ‘Martín Fierro’ tenía hondas raíces en lo vital”²⁰.

Finalmente, en este aspecto, *Martín Fierro* tuvo sus amigos y aliados. En lo esencial dos: Macedonio Fernández y Güiraldes. Ahora bien, para lograr ‘verlos’ había sido necesario que los martinfierristas reformaran el sistema literario argentino. Sólo un cambio de perspectiva sobre lo que la literatura es, podía permitir descubrir a Macedonio Fernández.

Si uno de los rasgos de la vanguardia es enfrentarse con la norma poética que hegemoniza el mercado literario, si tiende a alejarse cuanto sea posible

17. Véanse al respecto las memorias y recuerdos del período, en especial Manuel Gálvez: *Amigos y maestros de mi juventud* y *En el mundo de los seres ficticios*, Buenos Aires, Hachette, *El Pasado Argentino*, 1961; y Roberto Guiusti; *Visto y vivido*, Buenos Aires, Losada, 1975.

18. No insistiremos sobre este aspecto de la “vida literaria” martinfierrista: el humor, el vitalismo y el juvenilismo han sido infatigablemente reivindicados cada vez que se habla de la revista. Puede consultarse al respecto Córdova Iturburu: *La revolución martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962 y Eduardo González Lanuza: *Los martinfierristas*, Buenos Aires Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

19. En *La Opinión* de Buenos Aires, 10 de febrero de 1974.

20. *Palabras con Leopoldo Marechal*, reportaje y antología de Alfredo Andrés, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968, pág. 27.

de esa norma y pretende con ese movimiento negar el mercado mismo y con él a su aparato de consagración y su disposición del prestigio, fue precisamente la publicación de los textos de Macedonio Fernández uno de los gestos más decididamente vanguardistas del periódico. En 1924, el mismo año en que aparece *Martín Fierro*, se publica *Eurindia* de Ricardo Rojas, verdadera Suma de la ideología del nacionalismo cultural novocentista. En la misma serie y en el mismo año se coloca *El espíritu de aristocracia y otros ensayos* de Manuel Gálvez. Un año antes, Payró, que había vuelto de su larga permanencia europea, se hace cargo de la sección fija de *La Nación*, “Al azar de las lecturas”. Frente a esta trama tupida del campo intelectual se produce la intervención de la vanguardia que comienza a construir su sistema en oposición con el hegemónico, que de ningún modo era socialmente percibido como arcaico o superado. En ese marco se ubica, entonces, la inclusión central de Macedonio en *Martín Fierro*.

LA LITERATURA COMO MERCANCIA

La vanguardia reforma el sistema literario, niega la tradición y los linajes del campo intelectual y divide al público. Descubre sus antepasados en los que fueron rechazados por el mecanismo de consagración; convierte a un marginal en centro de su sistema, afirma que los que no leen así la literatura son incapaces, por reaccionarismo estético, de comprender a la vanguardia. Apollinaire editó a Sade y los martinfierristas a Macedonio Fernández, los grandes marginales de las instituciones, ignorados por el mercado y por el público. Hay un destino común en estos marginados, que se resume en la oposición a la lógica y la moral del mercado (para la vanguardia la lógica del mercado, el lucro, es su moral).

La vanguardia se concibe a sí misma como la verdad estética que, oponiéndose a la ‘verdad’ mercantil, está en condiciones de poner en descubierto la naturaleza real de la producción para el mercado. Su relación con el mercado es tan intensa porque la vanguardia es también, de algún modo, su producto. Sólo la producción de bienes simbólicos que concibe varios niveles de público y se piensa para uno de ellos, permite, como su cara negativa, textos que, aunque sea ilusoriamente, se postulen fuera del mercado y libres (opuestos) respecto de sus regulaciones. Pero este “estar fuera” propio de un momento de la vanguardia, es siempre una colocación conflictiva. La vanguardia no se piensa a sí misma como un espacio alternativo del campo intelectual, sino que tiende a concebirse como el único espacio moral y estéticamente válido. Su tensión con la ‘industria cultural’ y con la cultura ‘media’ y ‘baja’ es ética. Pero también informa de una verdad social. La vanguardia es posible cuando tanto el campo intelectual como el mercado de bienes simbólicos han alcanzado un desarrollo relativamente extenso. Es decir, cuando el escritor siente a la vez la fascinación y la competencia del mercado, lo rechaza como espacio de consagración pero, secretamente, espera su juicio. “Baudelaire, dice Benjamin, sabía lo que de verdad pasaba con el literato: se dirige al mercado como un gandul; y piensa que va para echar un

vistazo, pero en realidad va para encontrar un comprador²¹. La competencia en el mercado y por el público es, entonces, una de las formas modernas de la competencia estética. La tensión puede ser tan grande, o la vanguardia puede sentirse tan débil, que la retirada del mercado es uno de los momentos (el que se llamo 'heroico') de esta competencia. Cuando la vanguardia niega al mercado, divide al mismo tiempo al público, fundando para sus textos un tipo de lectura practicada en primer lugar por los escritores mismos: una lectura entre iguales.

La vanguardia argentina experimentó esta tensión con el mercado y con el público, rechazando el primero y proclamando la necesidad de hacer surgir un lector de nuevo tipo: reformar el gusto y crear los canales alternativos al mercado literario. Dos ejes: lucro-arte y argentinos-inmigrantes definen la actitud del martinfierrismo frente a la literatura como mercancía. Hacer dinero con la literatura es una aspiración vinculada explícitamente al origen de clase del escritor. Este nexo no tiene para *Martín Fierro* excepciones.

La tensión de los vanguardistas argentinos frente a la 'industria cultural' no es un mero reflejo de la ideología europea. Desde 1915 había prosperado en Buenos Aires una literatura producida para sectores medios y bajos, con tiradas relativamente altas de ediciones semanales a precios accesibles. A principios de la década del veinte, aunque esta tendencia del mercado había ya dejado atrás su apogeo, subsistían una decena de publicaciones semanales²² que llegaban a sacar hasta cincuenta números por año. No toda la literatura de este circuito era folletín, novela sentimental o de aventuras. Quiroga, en primer lugar, no sólo había publicado en muchas de estas colecciones sino que además había dirigido una, "El cuento ilustrado", de la que aparecieron en 1918, 30 números, con relatos de Güiraldes, Defilippis Novoa, Benito Lynch y Juan Carlos Dávalos. Sobre el final del período de apogeo, en 1922, se inicia "Los pensa-

21. Walter Benjamin, *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, pág. 47.

22. Para que se tenga una idea de la cantidad de publicaciones semanales populares de ficción que se publicaron entre 1915 y 1925: Ediciones mínimas (1915-22) publica folletos de 15 ó 20 páginas con textos de Payró, Guido Spano, Ingenieros, Fray Mocho, Wilde, Fernández Moreno, Almafuerde, Lugones y literatura sentimental o costumbrista: La Novela Semanal (1917-1922) publicó 262 números, con narraciones de Lynch, Juan Carlos Dávalos, Ricardo Rojas, Arturo Cancela, Enrique Larreta, Horacio Quiroga; El Cuento Ilustrado (1918), dirigido por Horacio Quiroga; La Novela del Día (1918-1924) editó 331 números, publicando por entregas casi todas las novelas de Hugo Wast y cuentos de Lynch, Quiroga, Mateo Booz, Manuel Ugarte, Roberto Giusti; Ediciones Selectas América (1919 - 22), dirigida por Samuel Glusberg, publicó 50 números, con textos de Ingenieros, Almafuerde, Gerchunoff, Fernández Moreno, Capdevila, Arturo Cancela, Payró, Alfonsina Storni, Quiroga, Enrique Banchs, Giusti, Lynch, Rojas y Luis Franco; La Novela Nacional (1920-22) editó 85 números; La Novela Porteña (1920-23) editó 55 números; La Novela de la Juventud (1920-22) editó 73 números; Los Pensadores (1922-24) en que se convierte en revista literaria, dirigida por Antonio Zamora, editó 100 números. La lista es, por supuesto, muy incompleta. Puede consultarse al respecto el trabajo de Jorge B. Rivera, "La industria cultural", publicado en *Capítulo*, op. cit., segunda edición únicamente, y Lafleur, Provenzano y Alonso, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

dores”, colección dirigida por Antonio Zamora, que será el editor de “Claridad” y, en consecuencia, de la literatura de Boedo. Salen hasta 1924 cien números, con tiradas que alcanzaron regularmente los 5000 ejemplares. Eran cuadernillos de 32 páginas, publicitados masivamente en Buenos Aires, que difundieron casi con exclusividad traducciones, en especial de la literatura francesa y rusa. En 1924, “Los Pensadores” se convierte en revista, de la que aparecen, hasta 1926, 22 números con los textos y las polémicas de los “escritores sociales”.

Este nexo entre Zamora, *Los Pensadores* como colección semanal de ficción y *Los Pensadores* como espacio de la literatura social argentina, es importante para entender de qué modo en el rechazo del mercado, *Martín Fierro* une la condena moral ante el lucro y la refutación de una estética ‘inferior’. Si el surgimiento del mercado de obras literarias tiene que ver con la ampliación del público, el problema de la vanguardia es, invariablemente, cómo dividirlo. Y la cuestión no es, por supuesto, meramente cualitativa. Las ideologías literarias opuestas de la vanguardia y el realismo social se enfrentan también en la opción sobre ampliación o división del público.

Hay zonas importantes de la producción literaria argentina del momento que *Martín Fierro* se propone ignorar, porque están relacionadas demasiado directamente con el mercado y, en consecuencia, con un público cuyo gusto ‘filisteo’ la vanguardia repudia. Si es preciso crear un público nuevo (tarea que *Martín Fierro* encara programáticamente) hay que hacerlo reprimiendo, pulverizando, el gusto del mercado. La literatura de kiosko y el teatro²³ le parecen a la revista una forma corruptora de la competencia. De allí el reproche elitista que se les formula a los escritores de Boedo: ellos se proponen escribir controlando con un ojo el mercado, o lo que es lo mismo, movidos por el lucro.

La estética de Boedo, desde la perspectiva de la vanguardia, revela su verdadero fin en la disputa por un lugar en el mercado, que tiene el poder de degradar todo lo que entra en su flujo. *Martín Fierro*, una de cuyas misiones programáticas era retorcerle el cuello al cisne modernista, se alarma, sin embargo, de que Zamora edite, en 32 páginas de mal papel y cuerpo ocho, las *Prosas profanas* de Darío. Es claro que para Méndez, que firma el artículo, el modernismo es un enemigo que hay que liquidar estéticamente, pero al que no puede sino desear que quede inmune de la contaminación mercantil. Porque esta contaminación es también de clase: el peligro que amenaza a Darío no es sólo, como podría pensarse, el del filisteísmo estético de la burguesía. Más abajo en la sociedad,

23. La década de los años veinte será de prosperidad para el teatro argentino y las grandes compañías nacionales (Muiño-Alippi, Gloria Ferrandiz, Camila Quiroga, Parravicini). En 1923 se estrenan *Mateo* de Armando Discépolo y *El ruedo de las almas* de Eichelbaum; en el 24, *La hermana terca*, también de Eichelbaum; 1925, *Los caminos del mundo* de Defilippis Novoa, *El organito* de A. y E. Discépolo, *Babilonia* y *Giacomo* de A. Discépolo y la versión escénica de *Nacha Regules* de Manuel Gálvez. *Martín Fierro* no registra este movimiento y sólo publica tres o cuatro artículos sobre las compañías extranjeras que visitaban Buenos Aires y una crítica de Eichelbaum y en general a la ‘pobreza’ del teatro nacional.

existen lectores más incomprensivos: “Padeces, le dice Méndez a Darío, ahora por el envilecimiento de ‘Era un aire suave’, de tu ‘Palimpsesto’, de tu ‘Coloquio de los centauros’, de todos los poemas de tu libro delicioso y predilecto, que las Milonguitas del barrio de Boedo y Chiclana, los malevos y los verduleros de las pringosas ‘pizzerías’ locales recitarán. . .”²⁴

Así la oposición lucro-arte revela detrás de las tensiones del campo intelectual, su verdad social. La flexión ética con que la vanguardia enuncia su juicio sobre el éxito de mercado, flexión que de ningún modo es pura falsedad, mera representación ideológica o denegación simbólica, está reduplicada por una razón de clase. “Sabemos, sí, de la existencia de una subliteratura, que alimenta la voracidad inescrupulosa de empresas comerciales creadas con el objeto de satisfacer los bajos gustos de un público semianalfabeto”. Este público, prosigue *Martín Fierro*, es el que alimenta las “glorias de la novela semanal”²⁵ El vínculo que se establece así entre el carácter mercantil de la edición popular y la sensibilidad ‘inferior’ subraya también una relación entre el origen del escritor (sin entender a éste en términos estrechamente biográficos) y el dinero que la literatura puede producir. Hay una estética del escritor profesional (en términos amplios, en ese momento, la del realismo) que genera una continuidad no sólo aparente entre un novelista como Manuel Gálvez y los boedistas. Frente a esta estética, que produce su ideología corporativa, los martinfierristas proponen la verdad de la vanguardia, que condena la mercantilización artística: contra los “fabricantes de novelas”, que no pueden aspirar a una legítima consagración, los redactores de *Martín Fierro* prefieren pensarse como campeones de un desinterés que está más cerca del arielismo que de las rupturas radicales del siglo XX: “jóvenes con verdadera y honrada vocación artística, ajenos al afán de lucro que puede desviarlos de su camino”.

La literatura de la “novela semanal” (arquetipo de literatura ‘baja’) tiene una poética que, definida por la presión del mercado, revela su origen. Escrita según una típica “deformidad de pronunciación” donde puede rastrearse al inmigrante, *Martín Fierro* retoma a propósito de ella el tema de la pureza lingüística como prueba de su disposición ‘natural’ para la cultura y el arte. La prueba de la pureza lingüística ya había sido alegada por algunos de los escritores del Centenario: Lugones, en sus conferencias sobre el *Martín Fierro* de José Hernández, recordaba (siguiendo su macarrónica inclinación por las letras clásicas) que los griegos llamaban “bárbaro” a quien no podía recitar los poemas homéricos. Y concluía: el gringo, la “plebe ultramarina”, es nuestro bárbaro. También para el periódico *Martín Fierro*, la “jerga ramplona plagada de italianismos” (número 8) tiene su explicación de clase: una literatura que se complace en la “anécdota de conventillo” es la que corresponde a sus autores, los “realistas italcrocillos”. Dos tipos de escritura y también dos públicos: los que son “argentinos sin esfuer-

24. “Rubén Darío poeta plebeyo”, n. 1.

25. En el n. 8.

zo”, porque no tienen que disimular ninguna “pronunzia exótica” y los que, por su origen y por su lengua, no pueden reivindicar una larga tradición nacional.

La violencia del ataque no es típica de *Martín Fierro*, que discute poco por cuestiones de principio, y, si lo hace, suele preferir la parodia o cualquier otra forma de la distancia humorística. Esta violencia es síntoma de que se debate una cuestión fundamental. La oposición lucro-arte se ha transformado en la contradicción (social) argentinos viejos-inmigrantes. El carácter absoluto de esta contradicción es un obstáculo para registrar diferencias en la literatura que circula en el mercado. Por eso, la vanguardia tampoco pudo leer a Horacio Quiroga, que ni es hijo de italiano, ni tiene que disimular una lengua que no le es ‘natural’, ni, finalmente, escribe mal, en el borde entre el naturalismo y el folletín, como Manuel Gálvez. La década del veinte es, en parte, la década de Quiroga en la literatura argentina: su dos mejores colecciones de cuentos aparecen en 1924 y 1926 (*El desierto* y *Los desterrados* respectivamente). El 25 es quizás uno de los años cumbre de su prestigio. Publica en *La Nación*, *La Prensa*, *Plus Ultra*, *Caras y caretas*, *La novela semanal*. En *Martín Fierro* se lo menciona una sola vez, en un poema del Parnaso satírico: “Escribió cuentos dramáticos/ sumamente dolorosos/ como los quistes hepáticos. /Hizo hablar leones y osos. / caimanes y jabalíes./ /La selva puso a sus pies/ hasta que un autor inglés/ (Kipling) le puso al revés/ los puntos sobre las íes”²⁶. Y en el número 36, en nota de Jacobo Fijman puede leerse como comentario a *Cuentos para una inglesa desesperada* de Mallea: “este género literario tan explotado en nuestro medio por iletrados y semianalfabetos imaginativos”. Junto con Quiroga, Lynch es el otro gran expulsado de la vanguardia martinfierrista²⁷. No es una disputa sobre los principios estéticos la que aisla a Quiroga de la revista que, por lo demás, cultiva el eclecticismo. El silencio hostil tiene más bien que ver con el tema reiterado de “los que hacen dinero con el arte”, fórmula que designa no sólo a todos los enemigos con que el mercado amenaza a la vanguardia, sino también a todos los fantasmas que la ampliación del público había ya agitado frente a los escritores novecentistas, obligados, por primera vez en la historia literaria argentina, a competir en un espacio público, según leyes que no habían definido ellos mismos, y con hombres que, llegados de otras clases y de otros países, parecían dispuestos a reclamar un lugar en el campo intelectual y en la sociedad.

Por supuesto que esta oposición en el mercado es ennoblecida por la ideología literaria. Dividir al público es el gesto característico de la vanguardia y, sin duda, en esta división está una parte de su verdad. Pero encubre también la zona de una fisura social: “En arte hay dos actitudes: la de mirar al público y hacer piruetas de histrión necesarias para que los espectadores le arrojen moneditas de su simpatía (gloria mundana) y la de encararse con el misterio inexpugnable del

26. En el n. 43, Agosto de 1927.

27. Tampoco se comenta la aparición, en 1927, de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt. Pero antes, la revista lo había mencionado varias veces y una ubicándolo en el sistema de los “grandes valores” junto a Borges y Pablo Rojas Paz.

arte mismo, siempre capaz de ennoblecer con su perenne juventud a los que se dan de cuerpo y alma” 28. Léase también en este sentido el saludo de *Martín Fierro* a la aparición de *Proa*: “acción depuradora en un estilo superior”, “independencia absoluta para la expresión del pensamiento escrito, sin las deformaciones impuestas por las convenciones, conveniencias y prejuicios”; de ellos se puede esperar mucho por su “adentramiento en la tradición, ya que sus nombres les enraza en familias netamente argentinas”.

Origen de clase, relación con la tradición nacional, relación con el lenguaje y desinterés frente al mercado literario forman una estructura en la ideología de la vanguardia argentina. No todos los elementos de esta estructura, ni las formas literarias con que se manifiesta en los textos de la revista, tienen el mismo peso. La dinámica propia de la vanguardia corroe, por momentos, la importancia asignada a la tradición cultural o a la nacionalidad. Sin embargo, la propiedad sobre el lenguaje y la relación con el público ‘bajo’ son, siempre, pensados como opuestos: ese público, del cual la vanguardia se separa, contamina el lenguaje, impone su pronunciación deformada, influye sobre el uso ‘ilegítimo’ del conventillo (veremos, en seguida, que existe un uso ‘legítimo’). El público que la vanguardia reivindica se coloca, naturalmente, a contrapelo del mercado. Definido baudelairianamente por su sensibilidad frente a lo nuevo (“lo nuevo es la mitad del arte”) ese público se opone en más de un sentido al de Boedo: en un sentido social, el de Boedo es el público de los barrios frente al del centro; en un sentido nacional, es un lector inseguro de su idioma argentino; en un sentido estético, es fundamentalmente un consumidor de cuentos y novelas, frente al público de *Martín Fierro* que lee poesía; en este mismo sentido, es un público de teatro, fanático de las grandes compañías nacionales, frente al público de una revista que afirma la dignidad estética del cine y del jazz. Dos públicos y también dos sistemas literarios, dos sistemas de traducciones, dos formas que se acusan mutuamente de cosmopolitismo.

VANGUARDIA Y CRIOLLISMO

El nombre que la revista adoptó en 1924 y conservó hasta su desaparición no puede explicarse sólo por la historia exterior que vincula a este segundo *Martín Fierro* con el primer *Martín Fierro* de 1919 y a éste con el suplemento de *La Protesta*, editado por Ghiraldo en la primera década del siglo. 29 Hay que preguntarse porqué la revista más importante de la vanguardia argentina se llamó *Martín Fierro* precisamente. La conservación del nombre alude, desde el cabe-

28. Ricardo Güiraldes, “Carta abierta”, n. 14, enero de 1925.

29. *La Protesta* era, naturalmente un periódico anarquista; su suplemento literario *Martín Fierro*, dirigido por el poeta y agitador Alberto Ghiraldo, se publicó entre marzo de 1904 y febrero de 1905. El ‘primer’ *Martín Fierro* (que sería en realidad el segundo) también dirigido por Evar Méndez, apareció en marzo de 1919 y su tercer y último número en abril del mismo año.

zal del periódico, a la cuestión de la nacionalidad cultural. Adolfo Prieto³⁰ se fió con inteligencia que el criollismo tuvo una vigencia sorprendente en el interior del movimiento martinfierrista.

¿Por qué la problemática del nacionalismo cultural es tan persistente en la Argentina? Los escritores del Centenario, en especial Rojas, Lugones y Gálvez, tematizan la significación del *Martín Fierro* de Hernández en la elaboración de los mitos nacionales, formulando al mismo tiempo el primer cuerpo doctrinario del nacionalismo cultural. Tienen como telón de fondo la presión que escritores ajenos a las clases altas tradicionales ejercían sobre el campo intelectual, como parte de un proceso más global de constitución de capas medias urbanas de origen inmigratorio. Se plantea entonces, por primera vez de manera global y dramática, la cuestión de la identidad nacional, interrelacionada con la de la tradición cultural y el carácter sintético del “ser nacional” argentino. Sobre este punto el nacionalismo cultural se bifurca en dos líneas: los que como Ricardo Rojas proponen una fusión de la población nativa, gaucha, criolla de origen español e indígena, con los inmigrantes y sus hijos; y los que, como Lugones y Gálvez, perciben amenazada a la idiosincracia cultural justamente por la presión lingüística y cultural de la inmigración.³¹

Planteado es estos términos el debate no estaba cerrado en la década de 1920, aunque sí se habían formulado ya las posiciones definitivas, en especial en *Eurindia*, síntesis de la variante liberal democrática del nacionalismo cultural. Sin embargo, Brandán Caraffa afirma, medio siglo después, que recién entonces, en los años veinte, comenzaba a plantearse la cuestión nacional entre los intelectuales. Este sentimiento, históricamente falso ya que los escritores del Centenario tenían preeminencia, revela en cambio su verdad ideológica. También para la vanguardia las tareas de una cultura nacional deben resolverse en el vasto movimiento de renovación estética y vital que se propone al campo intelectual argentino. En el primer número de la revista, su presentación con el título “La vuelta de Martín Fierro” recibe la fuertísima carga simbólica que, en la tradición argentina, transfiere la alusión —transparente— no a la reaparición de un periódico anterior que llevaba el mismo nombre, sino al título de la segunda parte del poema de José Hernández y, especialmente, a este tercer regreso de su héroe, concebido como “esencia nacional” y encarnado en la vanguardia. La insistencia sobre el argentinismo del periódico aparece como requisito de que pueda cumplir su programa de renovación: *Martín Fierro* “acepta la responsabilidad de localizarse, porque de ello depende su salud”. La decisión con que la revista reivindica un programa de regeneración cultural nacionalista se incluye, por supuesto, en el sistema de contradicciones que van a gobernar toda su historia. En el “Mani-

30. “Boedo y Florida” y “El hombre que está solo y espera”, en *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969.

31. Véase Payá y Cárdenas, *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1978, y Carlos Molinari, “El primer nacionalismo argentino”, en *Punto de vista*, número 6, julio de 1979.

fiesto” del número 4, la tradición cultural es descripta, con mayor desenfado, como el “álbum de familia” del que no se reniega pero respecto del cual no se experimenta una veneración fetichista. Sin embargo en el mismo “Manifiesto” comienza la exposición de un tema que, tributario parcialmente de esta problemática, enriquece las verdaderas novedades de la vanguardia. Se trata del nacionalismo lingüístico: “Martín Fierro tiene fe en nuestra fonética”.

En su polémica sobre la literatura social con los escritores de Boedo, *Martín Fierro* argumenta sobre los efectos literarios de la diferencia entre “argentinos sin esfuerzo” e hijos de inmigrantes. El punto nodal es la relación que unos y otros tienen con el lenguaje, en especial con la lengua oral y su realización fonética. *Martín Fierro* describe a la literatura de Boedo como la producida por quienes tienen con el lenguaje una relación exterior y se ven en la necesidad de ocultar una pronunciación extranjera. La proximidad con la lengua oral, su adquisición ‘natural’ funcionaría como condición y garantía de una escritura argentina. Toda relación con el lenguaje que haya sido mediada por la represión de la lengua extranjera, producirá una literatura teñida por el origen espurio del escritor.

En el discurso de *Martín Fierro*, la nacionalidad es una naturaleza. “Describir Cochinchina, se lee en uno de los “Membretes” de Gironde, y que el poema tenga un sabor, inconfundible, a carbonada”. Pero ¿cómo lograr que esta ‘esencia nacional’ impregne la escritura literaria? Marechal, en su nota crítica sobre *Luna de enfrente* de Borges, señala a la retórica como obstáculo de la lengua hablada y escuchada: “Todo en un lenguaje que nos es querido, porque es el que hablamos de verdad, sin enaguas de retórica”.³² Gironde concibe a la identidad (lingüística, gestual, corporal) como algo dado inmediatamente que, por su cualidad, es incompatible con el “esfuerzo intelectual” y con el trabajo presupuestos en toda adquisición. La cuestión del origen (que se demostró tan vinculada a la del lucro o el desinterés en el arte) es decisiva respecto de la lengua. Nuevamente las oposiciones literarias duplican, deformándolas, a las oposiciones de otro sistema: el tema de argentinos viejos, hijos de familias tradicionales, dueños de apellidos netamente criollos, y gringos, despliega una de sus peripecias en los debates de la vanguardia.

La insistencia sobre las flexiones de la lengua oral es un tópico que, desde *Martín Fierro*, se va a proyectar en la década siguiente. Prieto, en sus consideraciones sobre *El hombre que está solo y espera*, texto de Scalabrini Ortiz que en su opinión pertenece al ciclo del martinfierrismo, señala: “Scalabrini advierte en la lengua coloquial un reflejo de la profunda alquimia que se opera en el alma del hablante, juzga a aquella por ésta y se congratula de que las palabras y los giros convencionales circulen en el nivel de la más ajustada reciprocidad. Scalabrini comparte la gozoza convicción enunciada por algunos de los hombres de su generación (ese ‘*Martín Fierro* tiene fe en nuestra fonética’ de Gironde) y omite toda pauta comparativa que no provenga de las fuentes mismas del idioma”. Al mismo

32. En el n. 26, diciembre de 1925.

tiempo, la seguridad que los martinfierristas experimentan frente a su “lengua natural” se emparenta con un motivo clásico del debate sobre la lengua en la Argentina: el de la peculiaridad del español rioplatense, que, desde la generación de 1837, opuso los rasgos renovadores de la lengua de los intelectuales argentinos a cualquier pretensión de hegemonía por parte del español de España. El tema de la independencia lingüística se une en *Martín Fierro*, como en los románticos, con la reivindicación de una libertad: la de ‘contaminar’ a la lengua literaria con las lenguas extranjeras. Ese ideal de español galicado, única lengua en que sería posible pensar a los rioplatenses, que defendieron Sarmiento y Juan María Gutiérrez, el ideal del poliglotismo del siglo XIX argentino, reaparece en la respuesta que los redactores de *Martín Fierro* dan al proyecto de *La Gaceta Literaria* de Madrid, de que, para evitar la fragmentación de Hispanoamérica, Madrid fuera declarada su “meridiano intelectual”. “Madrid, decía Borges, una ciudad cuya sola invención intelectual es el galicismo —a los menos, en ninguna otra parte hablan tanto de él”³³.

En el discurso martinfierrista se resuelve la cuestión de quienes son los que, por su relación ‘natural’ con la lengua nacional, pueden ser políglotas: un políglota argentino es el que tiene el español del Río de la Plata como lengua materna, de origen, y sólo sobre la seguridad del origen puede construirse el poliglotismo legítimo: podemos leer, incluso escribir, francés, inglés, italiano, pero la pronunciación lo decide todo. Es en la fonética que, para decirlo con una comparación de Girondo, nos es tan natural como “el gesto de abrocharnos los botines”, donde se arriesga y se gana la propiedad de la lengua.

La cuestión de la lengua es un capítulo de esa vasta y obsesiva (para los intelectuales argentinos) cuestión de la tradición cultural, vinculada, en la primera encuesta que organiza *Martín Fierro*, con la definición de un ‘ser nacional’, descrito en las preguntas como “sensibilidad y mentalidad argentina”.³⁴ ¿Por qué la persistencia de este eje de reflexión? No puede decirse que los martinfierristas lo hereden de los escritores del Centenario. Más bien, que a ambos se lo suscita una situación que desborda el período del Centenario y tiene que ver con rasgos más constantes del Estado y la sociedad civil. Pero no es sólo la encuesta (de temática insólita para una revista de vanguardia) sino la sorprendente reaparición de un conjunto de temas novecentistas en las respuestas. Si Manuel Gálvez, en el *Diario de Gabriel Quiroga* (1910) sostenía que a los argentinos les hacía falta una gran guerra nacional y proponía al Brasil como eventual enemigo, Vignale³⁵ colecciona en su respuesta todos los items del elitismo

33. En el n. 42, julio de 1927.

34. En los nos. 5-6. Sobre el peso del Estado nacional en la conformación de la sociedad civil, véanse Tulio Halperin Donghi, *Proyecto y construcción de una nación*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, y Angel Rama, “Argentina: crisis de una cultura sistemática”, en *Punto de Vista*, n. 9, julio-noviembre de 1980.

35. Pedro Juan Vignale organizó y publicó, junto con César Tiempo la primer *Exposición de la actual poesía argentina*, antología y exposiciones críticas importantes para el conocimiento de las vanguardias del veinte, y que presentan el interés particular de ser contemporáneas a los últimos números de *Martín Fierro*.

nacionalista: país nuevo, pueblo sin aristocracia, sin castillos y sin prejuicios formadores, “en nosotros todo es indiferencia. . . nunca una causa sentimental nos hizo disparar un máuser”. Pero aunque la fuerza del peor nacionalismo sólo está presente en ésta y en la respuesta de Lugones, es posible registrar en el resto los puntos más o menos dispersos de un programa nacional, justificado por la alarma que despiertan “las avalanchas que parecían destinadas a arrasar todo lo lugareño” (Figari, otro gran viejo del martinfierrismo). ¿Por qué, en opinión de Güiraldes, sería obligación de la vanguardia “crear valores”, o “inscribirse en una tradición argentina”, según la propuesta de Rojas Paz?

La cuestión de la nacionalidad cultural y, correlativa a ésta, la del cosmopolitismo, es, en ese momento del proceso social argentino, una línea que divide el campo intelectual con un marcado sesgo de clase. Los escritores de Boedo casi no la tienen planteada o, cuando abordan el problema del cosmopolitismo cultural, es para afirmar que son los martinfierristas los verdaderamente europeizantes. Los martinfierristas, al mismo tiempo que se apoyan en la ‘naturalidad’ de la idiosincracia cultural de la que serían depositarios, devuelven la acusación de cosmopolitismo y la convierten en un cargo de extranjería lingüística y cultural.

En realidad, la cuestión del cosmopolitismo debe leerse siempre como posiciones variables en un campo en disputa: cosmopolita es siempre el otro. Y, en el caso de las vanguardias del veinte, cosmopolitas son aquellos que traducen otros libros distintos a los que traducen ellos mismos: traducir a Tolstoi o a Anatole France es cosmopolitismo, mientras que, para los de Boedo, el europeísmo de la vanguardia se demuestra en la publicación de Supervielle, Apollinaire, Marinetti. El cosmopolitismo define en realidad una relación lícita o ilícita con la literatura extranjera.

LA TRADICION DE LA VANGUARDIA

En el número 22, aparece un suelto firmado por Oliverio Gironde, proponiendo una campaña para un monumento a José Hernández, que debería recibir “la adhesión de todos los artistas sin distinción”. La dirección, en el mismo número, contesta entusiasmada, trazando las líneas de una tradición nacional, pero liberal: “. . . filósofos como Agustín Alvarez, escritores como Eduardo Wilde, poetas como Guido Spano, del Campo, Ascasubi, Hernández, que constituyen la más enraizada nacionalidad, en cuya obra los argentinos futuros rastrearán y hablarán su espíritu y origen”.

Los nombres de la tradición son propuestos varias veces en *Martín Fierro* y la encuesta sobre la “sensibilidad argentina” hace pensar de inmediato a los que responden en una línea de filiación con los escritores del siglo XIX (Borges piensa en Eduardo Wilde, Rojas Paz, inexplicablemente, en el naturalista Cambaceres). Pero es un punto de esta tradición, el criollismo, el que se coloca como centro ideológico y estético, porque relacionada con él aparece la temática populista urbana. La cuestión del criollismo traza una línea en el interior del espacio de

la revista. Hay un criollismo legítimo y un falso criollismo, hay un criollismo 'necesario' y un criollismo 'exagerado', superfluo desde el punto de vista de la lengua o de la temática. Es casi una tradición nacional argentina que el criollismo sea un campo de disputa y que la afirmación de un criollismo se haga siempre explícitamente en contra de otro. Sergio Piñero, en nota bibliográfica sobre *Inquisiciones* de Borges, traza el eje de la cuestión: "Creo que no es necesario referirse al lazo, al rodeo, ni a los potros para ser y manifestar alma de gaucho". Es claro que, centralmente, la afirmación se aplica al criollismo de Güiraldes, reivindicado por Marechal como 'auténtico' criollismo: "*Don Segundo Sombra* de Güiraldes me parece la obra más honrada que se haya escrito hasta ahora sobre el asunto. El autor destierra ese tipo de gaucho inepto, sanguinario y vicioso que ha loado una mala literatura popular". En este caso, la oposición criollismo versus moreirismo³⁶ indicaría que la línea de disputa no es sólo interior al campo de la vanguardia sino que duplica, también ella, un límite de clase. El 'antigauchismo' de Borges, su elección de lo suburbano frente a lo rural, la descendencia con la que aniquila el matonismo para fundar un mito del coraje, pueden leerse también en esta perspectiva y "Leyenda policial", de 1927, sería su primer texto de ficción. *Evaristo Carriego*, su teoría.

La pregunta que se hacen los martinfierristas es, en síntesis, cuál es la garantía del 'verdadero localismo' y, en consecuencia, quienes pueden escribir sobre la temática populista urbana. Carriego, pero no los escritores de Boedo. Es la vanguardia la que puede depurar al criollismo y, según la propuesta de Borges, urbanizarlo. En este sentido los martinfierristas leen bien, en la construcción literaria de Borges, la novedad de lo que podría denominarse *criollismo urbano de vanguardia*: "Ahora consideraré el otro aspecto de Borges, quizás el más interesante y promisor; es un criollismo nuevo y personal, un modo de sentir que ya estaba en nosotros y que nadie había tratado".³⁷

LA ESTETICA DE MARTIN FIERRO

Más de cuarenta años después, testimonios coincidentes describen al periódico como una vanguardia ecléctica: "*Martin Fierro* fue una especie de cóctel de la nueva generación. No había mayor selección. Estaban todas las tendencias pero predominaba la superficialidad combativa"³⁸. "Eso fue así hasta la llegada de Ricardo Güiraldes y Oliverio Girondo: una cosa ambigua, sin muchos objetivos.

36. El moreirismo tiene en la tradición de la literatura popular y de folletín argentina todos los rasgos de un mito de difusión posterior al ciclo de la poesía gauchesca. El "gaucho malo", perseguido por la policía, matón y autor de muertes confusas fue personaje de una novela de Eduardo Gutiérrez y, como tipo, se incorporó a diversas formas de literatura popular.

37. "Luna de enfrente de Jorge Luis Borges", por Leopoldo Marechal, en el n. 26, diciembre de 1925.

38. Reportaje a Alfredo Brandán Caraffa, por R. Zelarrayan, en *Clarín* de Buenos Aires, 29 de octubre de 1977.

Ellos fueron los que trajeron la inquietud de la renovación literaria, hacer más sistemática la búsqueda. Seguimos produciendo epitafios, epigramas y sonetos, pero hacia direcciones más concretas”³⁹. Y Marechal recuerda que no los identificaba una estética común sino “una voluntad renovadora, un imperativo de poner al día nuestras letras y nuestras artes”⁴⁰.

Las diferentes alas de la vanguardia argentina comparten, en cambio, el enemigo: los epígonos del modernismo, y este rechazo común es, quizás, lo que más las unifica al comienzo de la década. La poética del modernismo fue, en efecto, arrinconada, por una operación del movimiento martinfierrista, en la zona ‘baja’ de la literatura argentina. En la proclama de *Prisma*, que en 1921 escribió Borges, se describía así al enemigo literario y al programa: se debe escribir contra “el tatuaje azul rubeniano”, los “cachivaches ornamentales” y el “anecdotismo gárrulo”. Si hay un punto sobre el cual *Martín Fierro* planteó una cuestión de principios es precisamente ése.

La pobreza teórica de la revista explica que la crítica de *Martín Fierro* sea siempre más primitiva que sus textos literarios. Fue una revista de poetas, dicen sus mismos integrantes, entre quienes sólo Borges, Macedonio Fernández y algunas colaboraciones de Guillermo de Torre demostraban la posibilidad de que la vanguardia escribiera en prosa⁴¹. La crítica de libros combinó la reiteración de los lemas de la vanguardia (que el público finalmente entienda, que reforme su gusto, que reconozca a los verdaderos valores, que adopte la “nueva sensibilidad”) con el ditirambo amistoso, característico de las revistas que los martinfierristas denostaban.

Martín Fierro reclama tozudamente un reconocimiento: el de que ocupa la izquierda estética del campo intelectual, constituyendo así el sector más revolucionario de la literatura argentina. Este lugar es imaginariamente disputado a los escritores de las revistas y editoriales de Boedo. *Martín Fierro* tiene un tema que pauta toda la historia de la revista: Boedo, cuya propiedad sobre el espacio de la izquierda política no se discute, es al mismo tiempo la derecha literaria⁴². Pero ¿qué opone *Martín Fierro* a Boedo especialmente en la serie narrativa? Si las de-

39. Declaraciones de Ernesto Palacio, en *La Opinión* de Buenos Aires, 10 de febrero de 1974.

40. *Palabras de Leopoldo Marechal*, op. cit., pag. 19.

41. No considero en el presente trabajo, los textos de crítica de pintura, arquitectura y música que, en especial a partir del número 18, contribuyeron a la puesta al día de la cultura argentina, véase al respecto *El periódico Martín Fierro, 1924-1929*, Buenos Aires, 1949 (se trata de una “Memoria de sus antiguos directores” preparada y redactada por Oliverio Girondo, que incorporó observaciones de Evar Méndez, Alberto Prebisch y Eduardo Bullrich; fue leída por Córdoba Iturburu en el acto organizado por la Sociedad Argentina de Escritores, el 27 de octubre de 1949 al cumplirse 25 años de la aparición de *Martín Fierro*) y los trabajos citados de Córdoba Iturburu y González Lanuza.

42. Véase al respecto un significativo artículo de Santiago Ganduglia, “Párrafos sobre la literatura de Boedo”, en el n. 26.

claraciones de fe ultraísta unifican a los poetas de la vanguardia, las vacilaciones del programa estético son claramente perceptibles cuando se trata de ficción. La indecisión, por ejemplo, de Santiago Ganduglia, tanto en su elogio de *Cuentos de la oficina* de Roberto Mariani, como en su crítica a la literatura de Boedo, es la de la revista. Su primer argumento, característico de la ideología literaria de *Martín Fierro*, hace coincidir a la literatura de Boedo, a pesar de sus posiciones políticas, con la extrema derecha estética. Y podemos pensar que no se explicita lo que sería una convicción más profunda: Boedo es la extrema derecha literaria a causa justamente de sus posiciones políticas. Sucede con estos escritores, dice Ganduglia, lo que en Europa con el grupo de Barbusse y con *Clarté*, vinculados a “las peores manifestaciones estéticas de la reacción”. Vale la pena consignar de paso que los surrealistas, justamente en 1925 y 26, mantuvieron relaciones tensas pero productivas, de discusión intelectual y política, con el grupo de *Clarté*, suscribieron algunas declaraciones juntos y, precisamente en una de ellas, se liquidó al mismo Anatole France cuya muerte *Martín Fierro* va a comentar con piedad filial.

Boedo se coloca en la derecha estética porque al proponerse restaurar el naturalismo, ha producido, en cambio, una literatura ultranaturalista, “en su aspecto más crudo y sórdido”, tratando de suscitar en el lector no ya la emoción simple sino el espanto y la repugnancia”. Dentro de esta línea, Castelnuevo se convierte en blanco del ataque: es un caso de “patología social”. Ahora bien, la argumentación de *Martín Fierro* tiene como piedra de toque la idea de que ésa es una “estética archivada”. Sin embargo, su fascinación por lo nuevo no ha producido, en la revista, un texto crítico o programático realmente alternativo. El naturalismo, argumenta, a causa de su objetividad llega a ser insensible. La nueva literatura “deberá desentrañar los muñecos del naturalismo, buscar en el fondo de cada uno de los hombres que el escritor de aquella escuela nos presenta en su faz epidérmica”. *Martín Fierro* contrapone una estética de la reproducción (la “estética de los espejos” en la fórmula de González Lanuza) a una estética de la sensibilidad: “el color tiene un lenguaje tan profundo como el de la música”, que no produce ningún texto narrativo.

¿Cuál es la ficción que *Martín Fierro* opone a Boedo? Diría que un solo texto excepcional: “Leyenda policial” de Borges, aparecido en el número 38. Si en 1926, Mariátegui había leído *Retrato del artista adolescente* y le dedicó un largo comentario comprensivo⁴³, Joyce, en cambio, permanece fuera del sistema de la literatura europea puesto en circulación por la revista, y eso tiene que ver con las elecciones de *Martín Fierro* en la vanguardia europea.

La discusión del “ultranaturalismo” desemboca, por lo demás, en una disputa por la legitimidad estética y temática. La pregunta decisiva es, como se vio, ¿quiénes tienen derecho a ser localistas? El verdadero localismo es una relación interiorizada, como en Carriego, y no refleja y exterior, como en los escritores de

43. Véase *Obras completas*, t. III, “James Joyce”, artículo aparecido en *Varietades* de Lima el 14 de agosto de 1926.

la extrema izquierda. Lo mismo que en la cuestión del lenguaje, lo que aquí está en juego es una oposición más profunda: el derecho al populismo suburbano, al criollismo, al tema del conventillo, corresponde a los que, por familia, tienen una proximidad ideológica y afectiva con “nuestras cosas”. La verdad oculta de este discurso es la afirmación de una sensibilidad de clase que legitima la elección temática, convirtiéndola en un monopolio social y estético.

En la nota que Jacobo Fijman dedica a *Cuentos para una inglesa desesperada* de Eduardo Mallea, la narrativa aparece asediada por el mal gusto. Los culpables, en la Argentina, son los semiletrados, es decir justamente aquellos que han adquirido su cultura fuera del espacio tradicional de la cultura ‘alta’, que asegura esa ‘completa alfabetización’, el dominio de la lengua. Frente a los semialfabetos, todo en Mallea es “claro y natural”, opuesto “derechamente al mal gusto”⁴⁴. Esa adquisición fácil de la lengua junto con la destreza literaria, adquisición que, por su naturalidad, no aparece como producto del trabajo con la cultura, traduce en su expresión más brutal, la oposición desnuda de *Martín Fierro* con la narrativa de Boedo, amalgama muy heterogénea de escritores con quienes estaba vinculado el único, hasta entonces, buen cuentista de la ‘nueva generación’: Roberto Mariani.

LOS HEROES MODERADOS

El héroe de la vanguardia argentina es un español: Ramón Gómez de la Serna. La greguería, inventada por él, le proporciona uno de sus instrumentos más productivos a la poética martinfierrista: “Para Gironde, la logia de Pombo (Gómez de la Serna) fue otra logia Lautaro. Su juguetera dentadura de dominó se trocó allí en un peine de balas”⁴⁵. Pero los “Membretes” de Gironde, que se publicaron por decenas en *Martín Fierro*, aunque producto de la greguería, son mucho más ingeniosos y eficaces que los textos de Gómez de la Serna. Esta diferencia de calidad, un humor más ácido, no podían percibirla, por su proximidad al maestro, los mismos martinfierristas que profesan una veneración entusiasta y exasperada hacia Gómez de la Serna, promovida por Borges. Prebisch, en el número de homenaje que se le dedica, equipara la estética cubista a la de Gómez de la Serna y Gironde define de qué modo Gómez de la Serna alteró la perspectiva de la vanguardia argentina, hasta hacer posible una nueva percepción estética del mundo: “¿Cuándo desarrollaremos ante Ud. (le pregunta) el panorama de nuestra ciudad cubista y bombardeada junto al menú más indigestamente literario? . . . Que sea, por lo menos antes que se pudra el contenido de la cesta llena de senos recién maduros de las chicas de Flores”.

La metáfora como procedimiento y la greguería como forma unifican el programa de la vanguardia. Su exposición figura en los textos de González Lanuza,

44. En el n. 36, diciembre de 1926.

45. Texto de Francisco Luis Bernárdez en el número 19 de homenaje a Ramón Gómez de la Serna.

Bernárdez y Marechal sobre la metáfora poética, que repiten siempre un mismo tema: no hay creación sin metáfora, toda palabra es metáfora, cuantas más metáforas se compriman en un verso mayor será su densidad estética y significativa. Y también en un texto inteligente y más perspicaz de Borges. Aparece en el número 14-15 con el título "Ramón y Pombo". Allí puede leerse un sistema literario de vanguardia que, conservando el peso decisivo de Gómez de la Serna, lo percibe según otro circuito de textos. Walt Whitman en primer lugar: "También en Whitman (como en Gómez de la Serna) vemos todo el vivir, también en Whitman alentó la milagrosa gratitud por los macizos y palpables y de colores tan variados que son las cosas. Pero la gratitud de Walt se satisfizo con la enumeración de los objetos cuyo hacinamiento es el mundo y la del español ha escrito comentarios reidores y apasionados a la individuación de cada objeto". Es característico que sea Borges el que proponga esta aproximación. En realidad, es su propia forma de leer la que está proponiendo: Gómez de la Serna es insuficiente, aunque admirable, si no se lo descentra a partir de un foco exterior a su sistema. En este caso Whitman, pero también la *Celestina*, Rabelais, Jonson y *The anatomy of Melancholy* de Robert Burton. También es Borges quien, en el espacio de *Martín Fierro*, propone las lecturas europeas más sofisticadas y libres de la pre-visibility que unió, en el periódico, a Apollinaire, Valéry Larbaud, Supervielle y Giraudoux.

Un rasgo que marca profundamente las estéticas de *Martín Fierro* es su desatención de las vanguardias europeas más radicales. Paul Eluard aparece por primera vez cuando la revista está a punto de cerrar su ciclo. En el número 43, de agosto de 1927, se publican algunos poemas de Eluard que Bernárdez envía traducidos desde París, con la siguiente presentación que, con acierto, cree imprescindible: "Eluard es casi desconocido en Buenos Aires y no debe ser así. Su obra es la mejor que haya logrado un poeta francés de este siglo, más acá de los aeroplanos. . ." Del surrealismo, cuyo primer manifiesto es del mismo año de aparición de *Martín Fierro*, hay apenas unas menciones dispersas y un artículo, verdaderamente concesivo, sobre Soupault, enviado por Jean Prevost, un corresponsal francés. El mismo que en números anteriores había comentado entusiastamente las novelas de André Maurois. Junto al ultraísmo, el verdadero jefe de escuela de la vanguardia es, según la importancia que adquiere en las páginas de *Martín Fierro*, Marinetti, a quien se saluda como "grande hombre de acción y pensamiento".

El moderatismo de la vanguardia argentina es responsable de este fenómeno de verdadera originalidad electiva. La vanguardia es afectada por un obstáculo ideológico que impide su radicalización y promueve varias 'ideas fijas' igualmente moderadas: en primer lugar, la convicción de que construir y destruir están implicados y el rechazo de todo nihilismo; en varios de los textos programáticos pueden encontrarse diferentes fórmulas para una tarea: es necesario trabajar por "lo nuevo" pero "no tiene sentido sentar plaza de iconoclasta"; por eso las "juventudes literarias" se esfuerzan por desalojar a las precedentes pero tienen el

deber de imponer “nuevos ideales”⁴⁶; en segundo lugar, esta vanguardia se preocupa, como se vio, por el trazado de un linaje nacional en el campo de la cultura; también de allí proviene en parte el tono bromista, irónico, pero sustancialmente moderado. Gironde mismo declara poseer un “album de familia”, aun cuando sus retratos aparezcan carcomidos por el tiempo o levemente ridículos. Y es el mismo Gironde que, en su “Carta abierta a la Púa”, alcanza uno de los momentos moralmente más radicales, más a la Rimbaud, de esta vanguardia. El tercer rasgo del moderatismo está en la crítica al filisteísmo burgués (viejo enemigo de la vanguardia desde el romanticismo) realizada en términos exclusivamente estéticos: queda intacto el filisteísmo moral, la hipocresía social, la represión sexual, moral, ideológica. Esta cualidad bienpensante de la vanguardia argentina remite, sin duda, también a los límites de la sociedad nacional y a la colocación dentro de ella de la capa intelectual. Si, con palabras de Evar Méndez, “Lugones es la cabeza más alta y firme de América intelectual”⁴⁷, queda claro hasta donde podían avanzar los límites del disenso.

Martín Fierro es una vanguardia módicamente radical, porque tampoco es radical su colocación frente a las instituciones de la sociedad argentina. Su tema, la creación de un ambiente literario, la reforma de la sensibilidad, no afecta a las propias condiciones de existencia del intelectual. Su moderatismo informa tanto sobre la ausencia de aristas subversivas como sobre las relaciones que mantuvo con las instituciones de consagración tradicionales. Como ejemplo, las menciones elogiosas que los primeros números de la revista suscitaron a *La Nación*, *La Prensa*, *La Razón*, *Crítica*, que *Martín Fierro* comenta así: “Una mañana cualquiera nos sorprende *La Nación* con un juicio sobre Norah Lange, otro día sobre Borges y Marechal, y lo curioso es que juzgan con algún acierto”⁴⁸.

El mismo moderatismo preside sus lecturas de las vanguardias europeas y el sistema que construye con éstas. Es casi imposible sustraerse a la tentación de comparar esta lectura con la que en los mismos años hizo Mariátegui: si Marinetti es el héroe de la vanguardia argentina, Mariátegui juzga el futurismo “presunto vanguardismo saturado de elementos conservadores y provincianos”⁴⁹. Por lo demás, el surrealismo que para Mariátegui representa la vanguardia por excelencia, que realiza esa tensión trágica y desesperada con la sociedad de la que se separa, es prácticamente ignorado por la vanguardia argentina del veinte. En este sentido comparte con el ultraísmo español la misma colocación marginal respecto de las vanguardias europeas radicales. Guillermo de Torre afirma que no hubo conexión temprana entre surrealismo y ultraísmo, cuyo primer contacto se pro-

46. Véase: “Una tarea” y “La vuelta de *Martín Fierro*”, en el n. 1, febrero de 1924.

47. “Ecce Homo”, n. 7, julio de 1924.

48. En el n. 7, julio de 1924.

49. “Balance del surrealismo”, en *Varietades* de Lima, febrero de 1930; luego publicado en *El artista y la época*.

duce en 1926. Los ultraístas españoles suscriben un manifiesto “Vertical”⁵⁰ también mesurado, que anticipa a la vanguardia argentina los enemigos (el rube-nismo, el sentimentalismo, el simbolismo: enemigos estéticos) y la reivindicación de un procedimiento (la metáfora) como clave de bóveda del programa. De Torre, a mediados de la década del treinta, recapituló a la vanguardia española proponiendo la dialéctica de la aventura y el orden, la ruptura y la aspiración al museo, donde la aventura, más cercana a Apollinaire y Cocteau, no se declara enemiga, sino momento, del “gran friso del orden”.

Por eso, en lo que podría unificarse bajo el rótulo de estética martinfierrista, el principio de la novedad como valor ocupa un lugar decisivo, sólo comparable a la defensa de la metáfora como instrumento más productivo de la escritura poética. En este sentido, no es sorprendente que el manifiesto del ultraísmo español, el programa ultraísta escrito por Borges y publicado en *Nosotros*, el manifiesto de *Prisma* (redactado también por Borges) y los “textos teóricos” de *Martín Fierro* (González Lanuza, Marechal, Gironde) sean, desde el punto de vista de sus enunciados, homogéneos.

SINTESIS Y TENSIONES

Pero en el espacio de *Martín Fierro* se construyó una fórmula literaria que en su combinación de elementos es independiente del origen y la influencia ultraísta, aunque la incluye. Esa fórmula tiene en los textos de Borges su realización y su programa, pero también puede léersela en Gironde, y deja su marca en algunos artículos de carácter institucional que no llevan firma. Se trata de la soldadura de dos líneas: Gómez de la Serna más Carriego. Hasta en los homenajes de *Martín Fierro* puede descubrirse esta fusión: en el número 17 se propone uno a Carriego, en el 19 se publica el de Gómez de la Serna. En “Para el advenimiento de Ramón” escribe Borges un texto típico de la síntesis: “Carriego descubrió los conventillos. Bartolomé Galíndez el Rosedal, yo las esquinas de Palermo con estalación de puesta de sol. Lanuza cualquier pájaro. . . La entereza de América, sin embargo, está por descubrir y el descubridor ya es Ramón. . . Lo sabremos todo por él. . . Por él sabremos que la gran Cruz del Sur no es otra cosa que un velorio pobre de barrio. (El te dirá el milagro que habrá visto tu novia para tener los ojos tan lindos). . . Por él sabremos que volverá a la presidencia Yrigoyen, pues tiene la complicidad no solamente de los hombres, sino también de las cosas de Buenos Aires. . . Todo esto y mucho más ha de revelarnos Ramón, el hombre de los ojos radiográficos y tiránicos, sólo asemejables a los que tuvo ese otro develador de ésta América don Juan Manuel de Rosas”⁵¹.

50. Aparecido en el n. 50 de la revista *Grecia*. Es interesante pensar a la vanguardia argentina en relación con algunos textos contemporáneos o pocos años posteriores de Guillermo de Torre: en primer lugar, *Literaturas europeas de vanguardia*, de 1925; luego *La aventura y el orden*, Buenos Aires, Losada, 1943, que, según asegura de Torre, incluye artículos que reflejan su pensamiento de comienzos de la década del treinta.

51. En el r. 19, de homenaje a Ramón Gómez de la Serna.

Y también en la nota que Borges escribe sobre *Calcomanías* de Girondo⁵², confluyen estas dos líneas, que hoy pueden ser pensadas como la verdadera diferencia que la vanguardia introdujo en la literatura argentina. Por paradoja, la construcción 'metáfora' más 'populismo urbano de vanguardia' une elementos que toda la vanguardia europea había conservado escindidos y cuya fusión es contraria a su programa, que incorpora el tema urbano pero como exaltación de la técnica y la modernidad (con la flexión que, en la Argentina, adopta González Lanuza). Populismo urbano y construcción formal son la originalidad de esta primera vanguardia, y el relato "Leyenda policial" de Borges, un texto desde su título fundador. Que sea Borges el que con mayor deliberación practique esta propuesta, tiene que ver con ese plus que su sistema de lecturas puede reivindicar respecto del de los martinfierristas: el ultraísmo y Whitman, pero también el obispo Berkeley y Jonson, lo desfasan respecto del sistema convencional de la vanguardia, sin separarlo, en esos años, de ella. Un plus también evidente en su descubrimiento de Macedonio y en la anticipatoria recreación literaria de los mitos argentinos.

Pero la coexistencia en el espacio de *Martín Fierro* de elementos de origen diferente, se revela en una tensión que deforma muchos textos de la revista. Según las líneas de esta tensión pueden organizarse también sus colaboradores: de un lado Méndez, del otro Borges, Macedonio, Girondo. Los virajes en la historia de *Martín Fierro* e incluso el conflicto final que disuelve a la revista⁵³ también puede explicarse por el desarrollo variable y no lineal de elementos ideológicos y estéticos contradictorios. Se percibe con claridad el hiato entre los tres primeros números y los siguientes. La diferencia ubica a los tres números iniciales en la línea del primer *Martín Fierro*, de 1919, donde la sátira sobre las costumbres culturales y políticas argentinas ocupaba casi todo el espacio del periódico, con una escritura más cercana al periodismo de batalla que a la de la revista de vanguardia cultural. El "Manifiesto" redactado por Girondo y publicado en el número 4 es el primer punto de viraje. Pero la radicalización que introduce Girondo coexiste hasta el final con el bienpensante amor por lo nuevo que caracteriza a Evar Méndez.

La relación de *Martín Fierro* con Lugones se caracteriza por contradicciones análogas. En realidad, *Martín Fierro* no puede resolver el conflicto entre la

52. En el n. 18, junio de 1925.

53. El conflicto fue, según la *Memoria* citada, el siguiente: "... cuando sobreviene el conflicto que ha de provocar la desaparición de *Martín Fierro*, un nutrido y caracterizado grupo de redactores apoya la candidatura, a la segunda presidencia, de don Hipólito Yrigoyen, y pretende que el periódico la sostenga. Evar Méndez les recuerda en una nota que *Martín Fierro* se ha impuesto una absoluta prescindencia política y les señala los peligros que ella entraña para el periódico y para la unidad del 'movimiento martinfierrista'. Pero ante los violentos ataques con que le contestan y la amenaza de una gravísima escisión, prefiere permanecer fiel a sus ideales de *Martín Fierro* y cerrarlo definitivamente". En otras versiones, la disensión parece menos dramática y algunos de los que propusieron el apoyo a Yrigoyen, entre ellos Borges, le han quitado toda seriedad al asunto.

fascinación que le produce Lugones y la carga que representa su colocación central en el campo intelectual argentino. La polémica que Marechal tiene con él acerca del metro y la rima, demuestra dónde podían los martinfierristas dejar que la contradicción se manifestara: el tema de la polémica es ya a mediados de la década del veinte y para la Argentina, irrisorio. El conflicto emerge allí donde parece menos problemático hacerlo público. Veinticinco años después, cuando los directores de *Martín Fierro* rehacen en una Memoria leída en la SADE, la historia de la revista, vacilan del mismo modo frente a Lugones: “Martín Fierro reacciona ante esta afirmación (de Lugones sobre la imposibilidad de verdadera poesía sin metro ni rima) con igual violencia que desenfado. Harto del sonsonete y del ripio. . . se asombra de que alguien tan enterado como Lugones cometa un error de ese perímetro, aunque la admiración y el respeto que le inspiran su obra y su persona le impidan dudar de la pureza que demostró siempre, hasta en sus peores equivocaciones”⁵⁴.

La heterogeneidad del discurso martinfierrista se origina en ese conjunto de oposiciones y vacilaciones no resueltas. La primera, la que une el nombre de la revista, *Martín Fierro*, a su programa de renovación estética, expresa uno de sus temas principales: nacionalismo cultural y vanguardia. Pero si este es el programa, el carácter heterogéneo de las proposiciones que lo componen, al mismo tiempo que crea la originalidad de la revista, desencadena, en algunos textos, un haz de contradicciones ingobernables: de un lado el sujeto nacional, *Martín Fierro*, del otro, los predicados europeos y cosmopolitas de renovación estética. En un artículo de balance de 1926, firmado por Evar Méndez, la escritura no puede albergar la contradicción, cuyo control, en los textos críticos, es difícil: “Martín Fierro se aquerencia, se afirma, echa raíces. Era necesario tener algún rancho donde citar nuestro pingo y, naturalmente, lo hemos buscado cerquita de las estrellas”. Por un lado, entonces, sistema de comparaciones criollistas, algo degradado, con el gaucho como núcleo. De inmediato, sin transición, por el otro: “Desde el tercer piso de una casa que abre sus ventanas a la calle Florida, nos asomaremos a la arteria más vital de la ciudad. . . Estamos donde deberíamos estar: en *pleno centro*, donde la ciudad es más actual y más venidera”⁵⁵. Sin duda: el programa de síntesis de esas contradicciones, que supera el hiato interior a la revista, es el populismo urbano de vanguardia.

Afirmación de la novedad como valor y remisión a una tradición cultural preexistente, reivindicación de lo “característicamente argentino” y perspectiva cosmopolita. Con estos elementos se construye ese compuesto ideológico-estético que es el martinfierrismo y, en general, la vanguardia del veinte. La tensión populismo/modernidad o nacionalismo/cosmopolitismo informa acerca de un he-

54. *Memoria* de los directores, op. cit.

55. En el n. 27-8, mayo de 1926.

cho significativo, casi una constante de la cultura argentina del siglo XX. Precisamente sobre estos ejes se fueron produciendo los grandes debates culturales que convirtieron al campo intelectual en escena de disputas ideológicas e institucionales. Finalmente, la resolución de las tensiones planteadas por ellos, o precisamente el tema de su contradicción, produjeron muchos de los textos decisivos de la literatura argentina contemporánea.

NOTA BIBLIOGRAFICA

La colección completa de *Martín Fierro* se encuentra en la Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Existen además por lo menos dos antologías de textos de la revista: *El periódico Martín Fierro*, selección y prólogo de Adolfo Prieto, Buenos Aires, Galerna, 1968; y *Martín Fierro (1924-27)*, antología y prólogo de Beatriz Sarlo, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969.