
Recibido: 12/7/2018 Aceptado: 16/8/2018 Cuadernos del CILHA - a. 19 n. 29 – 2018 (43-64)

Proyectos y debates en las revistas culturales de los años veinte: los casos de *Estética* (1924-1925) y *Martín Fierro* (1924-1927)

Projects and debates in the cultural magazines of the twenties: the cases of Estética (1924-1925) and Martín Fierro (1924-1927)

Karina Vasquez
UBA/UNQ
kvasquez@gmail.com
Argentina

Resumen: En este artículo propongo abordar las diversas modulaciones que, en Argentina y en Brasil, sostienen los proyectos y debates de los jóvenes intelectuales en torno al problema de la construcción de una cultura nacional a partir del análisis de dos revistas emblemáticas de los años veinte: la revista modernista *Estética* (1924-1925) y la revista argentina *Martín Fierro* (1924-1927). Una primera lectura del material sugiere que estos dos emprendimientos son muy diferentes entre sí, en su formato, sintaxis, periodicidad y duración; sin embargo el sentido del análisis conjunto reside en que ambos se ubican en un momento de giro y redefinición de los objetivos de la renovación estética. Dilucidar los diversos debates, proyectos, encuentros y desencuentros a través de los cuales los jóvenes intelectuales argentinos y brasileños expresaron su preocupación por la construcción de una cultura nacional en los años veinte es el objetivo central de este trabajo.

Palabras clave: Revistas Culturales; Renovación Estética; Modernismo; Vanguardias.

Abstract: In this article, I propose approaching different modulations which support the projects and debates of young intellectuals around the problem of the construction of a national culture in Argentina and Brazil. It is based on the analysis of two emblematic magazines of the 1920s: the modernist magazine *Estética* (1924-1925) and the Argentine magazine *Martín Fierro* (1924-1927). A first reading of the material suggests that these two ventures are very different from each other as regards their format, syntax, periodicity, and duration. However, a joint analysis is based on the fact that both magazines belong to a turning point and redefinition of the objectives of the aesthetic renovation. Elucidating the diverse debates, projects, agreements and disagreements

through which the young Argentine and Brazilian intellectuals expressed their concern for the construction of a national culture in the twenties is the central objective of this work.

Key words: Cultural Magazines; Aesthetic Renovation; Modernism; Avantgarde.

Introducción

Proponer un análisis conjunto de dos revistas como *Estética* (1924-1925) y *Martín Fierro* (1924-1927) es un desafío porque estos dos emprendimientos contemporáneos –que no tuvieron mayor relación entre sí y surgieron en países diferentes– se nos presentan ya desde una primera lectura como materiales muy disímiles: ambos surgen en 1924, pero mientras *Estética* era un número voluminoso en formato libro (136 páginas la primera entrega), austero, despojado de viñetas e ilustraciones, que aspiraba a una periodicidad trimestral; *Martín Fierro* se presentaba como una revista breve (de seis a ocho páginas) en un formato tabloide que recogía abundantes viñetas e ilustraciones, y privilegiaba los artículos cortos, escritos en un tono festivo, jocosos e irreverente. De *Estética* solo aparecieron tres números, publicados durante los años 1924 y 1925, mientras que *Martín Fierro* contabilizó 45 números –muchos de ellos, dobles– y cubrió un período más amplio, de 1924 a 1927. *Estética* estaba a cargo de dos jóvenes directores, Sérgio Buarque de Holanda y Prudente de Moraes, neto; mientras que la dirección de *Martín Fierro* estuvo a cargo de Evar Méndez, un publicista de la generación anterior, quien tuvo éxito en convocar a un gran número de jóvenes colaboradores, como Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Oliverio Gironde, junto a otros no tan jóvenes como Ricardo Güiraldes y Macedonio Fernández.

Podríamos continuar exponiendo las diferencias entre ambas publicaciones, pero llegado este punto, creo que es conveniente preguntarse: dadas sus características, ¿por qué realizar un análisis conjunto de estas dos revistas? Planteado más explícitamente: ¿qué sentido tiene la confrontación entre ambas?

El sentido de este análisis reside en que, a pesar de sus diferencias, es posible reconocer que ambos emprendimientos surgen en una coyuntura similar, donde la búsqueda de una renovación estética que los jóvenes levantaban desde comienzos de los años veinte va a ser objeto de profundas redefiniciones. En el caso brasileño, sabemos que *Estética* marca un momento de giro de las preocupaciones fundamentales del modernismo, donde se van a plantear modificaciones al programa de actualización de la cultura que *Klaxon* justificaba

eminentemente en la necesidad de –como sostenía Mário de Andrade (1922: 10-11) en la publicación paulista– “seguir el espíritu de la época”. En efecto, tal como ha señalado Jardim de Moraes (1978, 1984 y 1999), a partir de 1924-1925, la preocupación principal de los jóvenes modernistas no pasará tanto por la adopción de medios de expresión considerados modernos, sino más bien por la búsqueda y afirmación de los elementos distintivos de la cultura nacional. El giro internacionalista o universalista no desaparece en esta segunda etapa, pero a partir de este momento el ingreso de Brasil al “concierto de las naciones” será pensado desde el “descubrimiento” de la propia particularidad, destacándose la centralidad que adquiere la “*questão da nacionalidade*”. De un modo análogo, en *Martín Fierro*, los jóvenes argentinos que insistían en la necesidad de una amplia renovación estética dejan de lado la denominación de “ultraístas” –término que en general remitía a la adhesión a los postulados de la vanguardia, en particular aquella ligada a los grupos españoles– para concentrarse más bien –como sugiere Beatriz Sarlo– en la producción de “ideologemas nacionalistas” procesados desde la perspectiva de “lo nuevo” (1983 y 1988).

Podríamos considerar que el llamado a “reconciliar el arte con la vida” –propio de las vanguardias históricas (Bürger, 2010: 70-71)– comenzó a resonar ampliamente en el territorio americano, pero este imperativo adquirió aquí significados ligeramente diferentes. Por un lado, no pesó el carácter destructivo ni el combate a la institución Arte, porque esas instituciones apenas estaban precariamente instaladas en nuestro medio. Y, por otro lado, ese volverse a la “praxis vital” –que se piensa contra el aislamiento del Arte y su refugio en la perfección formal–, ese incorporar los elementos de la vida cotidiana y la cultura popular va a ser interpretado por jóvenes intelectuales latinoamericanos como un llamado a rescatar los rasgos de la propia identidad. Frente a los intelectuales de la generación anterior, a quienes acusaban de haberse perdido en la imitación de modelos europeos, la reconciliación del arte con la vida que propugnaba esta nueva generación pasa por la recuperación y/o construcción de aquellos rasgos en los que se afirmaba la propia particularidad. Así, la gran pregunta sobre la que van a reflexionar estos jóvenes a lo largo de toda la década del veinte será la de cómo construir una literatura y una cultura nacional que ingrese legítimamente en el canon de la cultura universal. Para esta pregunta se plantean diversas posiciones y respuestas, muchas veces disímiles y enfrentadas. Y nuestro objetivo aquí es, justamente, visualizar cómo esa diversidad convive, con tensiones y conflictos, en dos emprendimientos significativos que se encuentran en el momento preciso en que esta preocupación por la identidad nacional se está planteando explícitamente como tal: *Estética y Martín Fierro*.

Vale la pena destacar que tanto el modernismo brasileño –particularmente en la década del veinte– como las vanguardias en la Argentina fueron grupos de contornos amplios, donde el conjunto de ideas, actitudes y valores compartidos que resultarán identificados con estos movimientos fueron progresivamente definidos en el debate, la convivencia y el conflicto entre diversas perspectivas. En este sentido, podemos considerar que las revistas son observatorios privilegiados de la actividad intelectual (Dosse, 2006: 51; Pluet-Despatin, 1992: 125-126) porque pueden ser consideradas como un “microcosmos”, lugar de fermentación de proyectos intelectuales y relaciones afectivas que permite apreciar los cambios de argumentos, operaciones y estrategias a partir de los cuales sus protagonistas se construyeron a sí mismos y al mismo tiempo definieron las claves del debate sobre el problema de la identidad nacional.

Estética (1924-1925): Del nacionalismo universalista de Graça al proyecto nacionalista de Mário

Como ya dijimos, la aparición de esta revista coincide con el momento en que comienza a producirse en el modernismo un “cambio de rumbo” con respecto al planteo de *Klaxon*. Es posible discernir en este período que se abre en 1924 diferentes propuestas o modos de encarar esta tarea de construcción de una cultura nacional que resultaron relevantes y están presentes en la revista. Entre ellas, cabe mencionar, en primer lugar, la de Graça Aranha, que va a ocupar un importante espacio sobre todo en el primer número de *Estética*: se trata de una propuesta, que ya desde 1921 con el libro *A estética da vida*, insiste en una lectura universalista del problema de la *brasilidade*, donde los elementos tradicionales, “bárbaros” o “primitivos”, deben ser integrados de manera subordinada a un patrimonio cultural que se considera universal.

Frente a esta perspectiva que contempla la cuestión nacional desde un enfoque universalista, se levantan las posiciones más nítidamente nacionalistas de Oswald de Andrade y Mário de Andrade. En el “*Manifesto da poesia Pau Brasil*” publicado en marzo de 1924, Oswald presenta un programa que impugna la falsa cultura –la erudición importada de “*o lado doutor*”– y aboga por la elaboración de una “*perspectiva nova*” que valoriza la intuición en esta “*redescoberta do Brasil*” y apuesta a la convivencia o yuxtaposición de elementos antagónicos –el pasado y el presente, la modernización y el atraso, el campo y la ciudad, la erudición y la sabiduría popular–, entre los cuales no visualiza ninguna jerarquía.

Y, en el caso de Mário, ese “programa de *abrasileiramento* de las artes y de la producción cultural en general” es elaborado en los intercambios epistolares e intervenciones de 1924

y 1925 en clara disidencia con las perspectivas de Graça y Oswald: por un lado, contra la mirada universalista de Graça, Mário insiste en recuperar y situar en un primer plano esos elementos bárbaros, primitivos y tradicionales de la cultura popular; pero, por otro lado, contra el planteo de Oswald que valoriza la intuición y el fragmento, el autor de *Macunaíma* sostiene la necesidad de un trabajo de elaboración y sistematización de esos diversos elementos del mundo popular que posibilite la emergencia de UNA cultura nacional, que debe ser –como la lengua– íntima, popular y unánime.

De una u otra manera, estos tres planteos están presentes en la revista *Estética*, generando tensiones y posicionamientos disímiles. De hecho, el primer número de esta publicación está bajo la égida de Graça Aranha: sus categorías atraviesan todo este primer volumen, definiendo no sólo el programa de la revista, sino también el modo de presentación de los problemas en los artículos y reseñas. En el segundo número, ese planteo ya comienza a perder unanimidad en la revista, y en el tercero predomina la voz de Mário de Andrade. Si Graça abre la publicación con un artículo que cumple también el papel de programa de la revista, “Mocidade e Esthetica”; Mário cierra el último número con la “Carta Aberta a Alberto de Oliveira”, intervención que también funciona a modo de programa y muestra cómo efectivamente han mudado esos objetivos y propuestas iniciales.

Ciertamente, la revista surge bajo el patrocinio de Graça Aranha. En sus rememoraciones posteriores (Dantas, 1974: 7; Leonel, 1984: 170-189), tanto Sérgio como Prudente insisten en desligarse de esta figura, sugiriendo que tanto la elección del nombre de la revista como el artículo de presentación fueron casi el fruto de una casualidad: en un encuentro imprevisto, en la calle, en la puerta de un almacén de ramos generales, Graça propuso titular a la revista “Estética”, nombre que según ellos aceptaron a falta de uno mejor, y a continuación se ofreció también a realizar el artículo de presentación, oferta que –según recuerdan los directores– resultó embarazoso rechazar. Esta causalidad no aparece como tal en la propia revista, dado que todo este primer número gira en torno a la propuesta de Graça Aranha. El punto no se le escapa a Mário quien, escribiendo a Manuel Bandeira, subraya que el primer número de esta revista “é uma verdadeira escravidão do Graça” (Moraes, 2000: 153).

Un análisis más detallado nos permite a mostrar cómo en principio la revista se identifica con el tipo de propuesta nacionalista elaborada por Graça Aranha. De hecho, no hay una presentación de los propósitos u objetivos a cargo de los directores. La publicación se abre directamente con el artículo de Graça Aranha, “Mocidade e Esthetica” (1924a: 3-11),

insinuando –a falta de otra indicación– que allí están delineados los ejes principales que pretende desarrollar la revista.

Se trata, efectivamente, de un artículo programático donde Graça reitera tópicos ya expuestos en *A estética da vida* (1921) y en la conferencia sobre “*O espírito moderno*” de 1924. Tal como sostiene allí, modernizar, nacionalizar y universalizar el Brasil supone alcanzar un “molde clásico”, a partir del cual se supere tanto el terror que incita a la imitación de la naturaleza como el diletantismo que lleva a la mera imitación de la cultura europea. Y en consonancia con el planteo de *A estética da vida*, el camino que propone para realizar este fin es “extremar la cultura”, lo cual significa fundamentalmente profundizar en las formas y contenidos que conectan al Brasil con la cultura occidental. La “*própria selvageria*”, para Graça, se corresponde con el caos de la realidad brasileña, que más bien debe ser subsumido y reordenado de acuerdo con las claves que una nueva élite de “jóvenes desinteresados” va a encontrar en el estrechamiento de los lazos con ese patrimonio común que constituye la cultura occidental. Es importante señalar que este programa se opone, sin mencionarlo, a la propuesta de Oswald de Andrade, dado que si bien reconoce que en la población ignorante hay una “matriz primitivista” de la que puede “*sahir ingenuamente muita beleza e muita emoção*”; no es allí donde principalmente deben buscar inspiración estos jóvenes intelectuales:

Aqueles que receberam o fluido da cultura, e cujos olhos se desvendaram, não podem voltar á inocência perdida. Em vez de este artifício, deste recurso desesperado ou fallacioso ao dilúvio da ignorância para que appellam os povos fatigados, o que nos compete fazer é extremar a cultura [...] (Aranha, 1924: 9-10).

Cabe señalar, por otro lado, que este programa era totalmente compatible con el modelo de revista que, en principio, tenían en mente Sérgio y Prudente, los jóvenes directores. En sus rememoraciones posteriores, ambos sostienen que el modelo para *Estética* fue *The Criterion*, la revista de Eliot que aspiraba –contra el localismo– a canalizar hacia la capital inglesa “las más profundas corrientes del pensamiento europeo”. Podría considerarse que, en su primer número, *Estética* presenta algunas similitudes con este emprendimiento londinense: no hay colaboraciones extranjeras –como exhibe *The Criterion*– pero sí es clara la inflexión cosmopolita y el interés por presentar a la revista como un ámbito de articulación de la producción brasileña y los autores, obras y debates europeos, desplazando al mismo tiempo el tono combativo de *Klaxon*. Es decir, propiciando el diálogo y la difusión de las obras y debates de la literatura anglosajona, la literatura francesa e incluso autores españoles como Ortega y Gasset, este primer número de *Estética* se muestra más cercano al tipo de integración cultural alentado por la obra de

Graça Aranha. Y algunos de los tópicos que propone este autor son insistentemente retomados en otras intervenciones de este mismo número.

Podríamos decir que, en el primer número, *Estética* retoma el tópico del internacionalismo –que había caracterizado a *Klaxon*– con un propósito diferente. Así como en la experiencia anterior, esta revista busca acercar a sus lectores “todas las tendencias modernas del pensamiento”, pero el objetivo ya no es “seguir el espíritu de la época”, sino más bien desenvolver un “impulso nítidamente nacional”¹⁰. Está planteado un camino cosmopolita de construcción de una cultura nacional, en el sentido que el desarrollo de la cultura nacional se concibe a partir de la profundización y el contacto con las más diversas corrientes del pensamiento contemporáneo. Esta es la propuesta que realiza Graça en la conferencia sobre “O espírito moderno” y en el artículo de presentación que abre la revista, en donde la síntesis propia se realiza por la vía de la cultura, entendida como la esfera universal de las actividades del espíritu. Es decir, la realización de ese impulso nacional pasa por la seria apropiación de la cultura moderna universal, apropiación que permite vencer e integrar a la propia naturaleza, superando el dualismo y el terror.

Si este es un panorama del primer número, podríamos decir que en el segundo, ya desde el sumario, es posible apreciar algunos cambios en la revista. En la sección inicial, la prosa ensayística pierde espacio, desplazada por la ficción y la poesía, lo cual en conjunto genera el efecto de una mayor polifonía. Y, en cuanto a la segunda sección, desaparecen los resúmenes de artículos de revistas extranjeras, las reseñas se concentran en la producción modernista brasileña y casi todas ellas son firmadas por uno o ambos directores. El cosmopolitismo del número anterior –que invitaba a un recorrido por las literaturas anglosajonas, recogía debates de *The Criterion*, reseñaba libros franceses y llamaba la atención sobre la producción en lengua española– aparece notablemente apaciguado. La pregunta que se abre es: ¿se ha producido algún cambio en la concepción de ese proyecto que afirmaba la confluencia de todas las tendencias del pensamiento moderno en el desarrollo de un “impulso nítidamente nacional”? En la revista no aparece ninguna declaración explícita al respecto, pero hay algunos indicios que sugieren una toma de

¹⁰ En la sección de “Revistas e Jornaes”, Sérgio Buarque de Holanda sugiere que el nacionalismo de *Estética* se inscribe en esa misma línea: “*Estética que apesar de mover-se por um impulso nitidamente nacional, e talvez por isso mesmo procurará dar aos seus leitores uma resenha de todas as tendências modernas do pensamento, lamenta não poder transcrever por inteiro o notável artigo de Middleton Murray limitando-se a dar um ligeiro resumo*” (*Estética*: 109) [El comentario no está firmado, pero unas páginas antes en la revista Prudente de Moraes, neto afirma que es de Sérgio].

distancia con respecto a la figura y el proyecto de Graça, y un acercamiento a la perspectiva de Mário.

Podríamos sostener que esos indicios de una voluntad de ruptura o distancia con respecto a Graça Aranha aparecen fundamentalmente en dos reseñas polémicas, que es donde se concentran en este número las firmas de los directores: ambas fueron firmadas conjuntamente por Sérgio Buarque y Prudente de Moraes. Se trata de las reseñas de las *Memorias Sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade y la de los *Estudos Brasileiros* de Ronald de Carvalho (*Estética*, 1974: 215, 218). ¿Por qué son reseñas polémicas? Porque allí los jóvenes directores encaran dos operaciones contra Graça Aranha: un fuerte reconocimiento a Oswald, y una crítica –no menos fuerte– al planteo de Ronald, personaje muy cercano a Graça Aranha.

Ya la decisión de publicar una reseña sobre el libro de Oswald implicaba alguna especie de desafío a la autoridad y el ascendiente de Graça Aranha en la revista, porque su conferencia “O espírito moderno” (1924) había marcado una distancia con respecto a la propuesta de Oswald en el *Manifesto Pau-Brasil* (1924). Ese rechazo del cubismo y el primitivismo suscitó una fuerte respuesta de Oswald, “Modernismo atrasado”, que apuntaba no tanto a refutar los argumentos de Graça, sino a exponer una descalificación dura de este autor, caracterizado como “*um dos mais perigosos fenómenos de cultura que uma nação analfabeta pode desejar*” (Andrade, 1924: 216-218), ridiculizando así sus pretensiones de liderazgo en el movimiento modernista. Había un exceso en la descalificación de Oswald, que impedía justamente que este fuera un juicio compartido. Como consecuencia de esta polémica, que Mário caracterizaba como una “briguinha de comadres” (Aracy, 2001: 90), Graça se mostraba renuente a aceptar la presencia de Oswald en *Estética*¹¹. Sérgio y Prudente no ignoraban que la inclusión de esta reseña era

¹¹ En diciembre de 1924, Manuel Bandeira le cuenta a Mário: “O Mestre [Graça Aranha] opôs-se a que os rapazes solicitassem a colaboração de Oswald. Ameçou. ‘–Não contem comigo. E eu arrasto os amigos, Ronald, Renato, etc’. Os rapazes fraquejaram, mas estão vivamente desejosos que Oswald mande alguma coisa. Não querem solicitar, mas querem aceitar” (Moraes, 2000: 156). La carta de Bandeira sugiere que Graça tenía cierto “poder de veto” en la revista, por lo cual Sérgio y Prudente no se animan a pedirle directamente una colaboración a Oswald, pero están dispuestos a sortear esa prohibición, expresando ese pedido por una vía indirecta que apela a la movilización de un circuito de amistades. De hecho, según los testimonios posteriores de Sérgio y Prudente, la colaboración de Oswald –que estaba en París– llegó tardíamente, reservada para un cuarto número de la revista que no fue publicado (Moraes Leonel, 1984: 186).

una forma provocadora a la vez que sutil de marcar límites e impugnar la autoridad de Graça sobre la revista.

Esta reseña, en abierto contraste con la del libro de Ronald de Carvalho –firmada también por ambos directores–, realiza un fuerte reconocimiento al libro de Oswald, que apunta a destacar la confluencia entre la forma *novela* y el tipo *brasileño* que esos procedimientos construyen. Hay también una crítica al trabajo de yuxtaposición de elementos diversos, pero lejos de la perspectiva de Graça, dicha crítica no apunta a señalar que ese tipo de “escritura brasileña” implica un artificio tan falso como el arcaísmo de los académicos. Más bien, las reticencias de Sérgio y Prudente siguen de cerca las objeciones a la novela planteadas por Mário de Andrade en la *Revista de Brasil* (1924: 219-225), objeciones que sugieren que esa empresa de construcción de una lengua nacional exige el “sacrificio” del artista, es decir, el abandono de esa impronta “personalísima” que resulta de la mezcla de acentos y lenguas. En ese sentido, “Miramar errou o caminho”. Pero desde el momento en que afirman esa preocupación con la “lengua en formación”, el tipo de “criador de brasileiro” que reclaman ya no se acomoda tampoco a las propuestas universalistas de Graça.

Y esa distancia de la perspectiva de Graça Aranha va a ser claramente enfatizada en el tercer número de la revista, donde encontramos otra constelación de ideas. El número se abre el “Nocturno de Belo Horizonte”, un extenso poema de Mário de Andrade, escrito inmediatamente después del recorrido de la caravana modernista por las ciudades históricas de Minas Gerais, poema que puede ser considerado como la transposición poética del programa nacionalista de Mário de Andrade. En este sentido, su colocación en primer lugar en este número marca de entrada una diferencia con respecto a los números anteriores, en los cuales la colaboración de Mário figuraba en segundo lugar, después de los respectivos artículos de Graça Aranha.

Si el número se abre con esta intervención fuerte de Mário de Andrade, se cierra también con un texto programático, la “Carta Aberta a Alberto de Oliveira”, texto dirigido a un poeta parnasiano en el que Mário cierra las cuentas pendientes de la etapa *Klaxon* y expone cabalmente lo que él considera debe ser el programa de esta segunda etapa del modernismo.

De manera similar al número anterior, la primera sección presenta un conjunto de colaboraciones modernistas, mayormente orientadas hacia la ficción y la poesía. En la segunda sección, “Crônicas e Notas”, las reseñas dan cuenta de un doble movimiento: por un lado, realizan una especie de “ajuste de cuentas” con Graça Aranha; y, por otro

lado, muestran un nítido acercamiento a la perspectiva de Mário de Andrade. Debe señalarse que no hay un rechazo explícito del programa de Graça, tal como Sérgio va a proponer más adelante en “O lado oposto e outros lados”, artículo publicado en la *Revista do Brasil* en 1926,¹² pero sí aparece reiteradamente subrayado el hecho de que el aporte de Graça es, en todo caso, apenas uno más dentro de la variedad de tendencias modernistas. Este planteo, acompañado de la fuerte presencia de Mário, sugiere que se ha producido un cambio de rumbo en la orientación general de la revista.

Resulta interesante concentrarnos en el artículo que cierra este volumen, la “Carta Aberta a Alberto de Oliveira”, donde Mário aprovecha su destreza en el género epistolar para plasmar una versión de su propio recorrido intelectual que culmina con la presentación de una nueva agenda y la delimitación de colocaciones y espacios al interior del movimiento modernista.

Allí, Mário construye aquí una mirada positiva del romanticismo, hace de este movimiento un precursor del modernismo –opuesto al “mal ejemplo” de los parnasianos que, imitando exclusivamente a Francia, se preocuparon por “rimas e hemistiquios sem Brasil”–. Anticipando el programa modernista, rescata que el romanticismo fue un arte interesado, un arte entrelazado con la vida, un “arte de acción”. Es decir, Mário esboza una concepción del arte que reclama para sí el poder de cohesión social de los rituales religiosos en las sociedades primitivas.

Esta perspectiva plantea que la acción del arte consiste en elaborar los significados colectivos que permitan la religación de los distintos miembros de la comunidad. La vocación del intelectual y del artista se tiñe también de una dimensión colectiva que asume el carácter de una “misión”: de allí el empeño por sistematizar el uso de la lengua, explorando la espontaneidad de las distintas manifestaciones populares. El arte –para

¹² Refiriéndose al academicismo de Graça-Ronald-Renato, em “O lado oposto e outros lados”, Sérgio señala: “O que idealizam, em suma, é a criação de uma elite de homens, inteligente e sábios, embora sem grande contato com a terra e o povo –é o que conluo por minha conta; não sei outro jeito de se interpretar claramente o sentido dos seus discursos–, gente bem-intencionada e que esteja de qualquer modo à altura de nos impor uma hierarquia, uma ordem, uma experiência que estrangulem de uma vez esse nosso maldito estouvamento de povo moço e sem juízo. Carecemos de uma arte, de uma literatura, de um pensamento enfim, que traduzam um anseio de construção, dizem. Porque, para eles, por enquanto, nós nos agitamos no caos e nos comprazemos na desordem. Desordem de que? É indispensável essa pergunta, porquanto a ordem perturbada entre nós não é decerto, não pode ser a nossa ordem; há de ser uma coisa fictícia e estranha a nós, uma lei morta, que importamos, senão de outro mundo, pelo menos do Velho Mundo” (Prado, 1996: 225-228).

Mário— debe asumir la tarea de revelar una identidad en la que está inscrita el sentido de la vida en común. Y esta tarea implica un sacrificio, el abandono de las pretensiones individualistas de construir —separado de todo valor social específico— una “obra bella”.

Antes de exponer este programa, Mário le presenta a Alberto de Oliveira un cuadro del desarrollo del modernismo, que insiste en señalar que el modernismo “não veio no Brasil em 1921 na mala de Graça Aranha” (Andrade, 1925: 338). Encontramos aquí una reivindicación que subraya la primacía de São Paulo frente a las pretensiones de liderazgo de Graça, pero también una advertencia dirigida a sus amigos paulistas a quienes también les está proponiendo este programa con el que aspira a conjurar el riesgo de que ese impulso modernista, originado en São Paulo, se agote en el diletantismo. Por eso, sostiene Mário:

Temos mais que fazer. Estamos fazendo isto: Tentando. Tentando dar caráter nacional prás nossas artes. Nacional e não regionalista. Uns pregando. Outros agindo. Agindo e se sacrificando conscientemente pelo que vier depois. Estamos reagindo contra o preconceito da forma. Estamos matando a literatice. Estamos acabando com o domínio espiritual da França sobre nós. Estamos acabando com o domínio gramatical de Portugal. Estamos esquecendo a pátria-amada-salve-salve em favor duma terra de verdade que vá enriquecer com o seu contingente característico a imagem multiface da humanidade. O nosso primitivismo está sobretudo nisso: Arte de intenções práticas, interessada: arte sexual ou nacional ou filosófica (no bom sentido) ou de circo pra pagodear. Essas me parecem as tendências duns e de outros. Estamos fazendo uma arte misturada com a vida. Só assim a nossa realidade, a nossa psicologia se irá formando e transparecerá (Andrade, 1925: 339).

Mário reescribe el *Manifesto Pau Brasil*, sugiriendo que el primitivismo allí proclamado debe interpretarse como un “arte de intenciones prácticas”, es decir, un arte interesado y movilizad por la elaboración de una cultura nacional. La “*Carta Aberta*” se cierra, invocando la imagen que estaba presente en el comienzo, la del joven discípulo que ahora se ha convertido en maestro:

Só respeito os mais moços que eu. Respeitar o passado é sentimentalismo. A gente deve respeitar o futuro porque ele depende de nós e é quem vai nos julgar. Se os senhores tivessem matutado nisso, não sei não... porém me parece que o chamado parnasianismo teria sido bem diferente do que foi (Andrade, 1925: 33).

A lo largo de la carta, Mário recorre el pasado y ofrece una versión que matiza considerablemente la crítica al romanticismo, a fin de presentar a este movimiento como un precursor del modernismo. Si en 1922 la impugnación del parnasianismo acentuaba la “inactualidad” de las soluciones temáticas y formales que proponían esos “mestres do

passado” –entre los cuales figuraba Alberto de Oliveira–, en 1925, el tono cambia: ya no es solo el presente el que impone la urgencia de dejar atrás esa “reforma petreca”. Mário invoca a su favor tanto la reactivación de ese pasado romántico como la necesidad de atender al futuro. En oposición a los parnasianos que –según sugiere el texto– no podían ver otra cosa que no fuera Francia, con la intención de mirarse a sí mismos en ese espejo; Mário se propone su versión de la inflexión nacionalista como aquella que puede construir un lazo entre las tendencias nacionalistas del pasado y las del futuro, en gran parte porque está dispuesto a asumir las tareas de guiar, enseñar y esclarecer a esas futuras generaciones que lo van a juzgar.

***Martín Fierro* (1924-1927): la vanguardia entre el cosmopolitismo moderno y el criollismo**

Martín Fierro surge en 1924 como un “periódico quincenal de arte y crítica libre”. Ya desde la elección del formato, podemos apreciar las diferencias con un proyecto como el de *Estética*, aunque también esta revista surge a partir de la iniciativa de un publicista de la generación anterior, Evar Méndez, quién estará a cargo de la dirección hasta el final del emprendimiento en 1927. Ya desde sus comienzos, es claro que *Martín Fierro* es una revista heterogénea donde conviven jóvenes (y no tan jóvenes) interesados en la renovación estética –que conforman también un grupo amplio, entre los cuales podemos mencionar a Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Francisco Luis Bernárdez, Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Alberto Prebisch, Ricardo Güiraldes, Macedonio Fernández, y los artistas plásticos Xul Solar, Pedro Figari y Emilio Pettorutti– junto a escritores, periodistas y hombres de letras que, como Méndez, están más cerca de las categorías y los lenguajes que elaboró el modernismo de fines del siglo XIX. En líneas generales, a pesar del lenguaje filoso y provocador de *Martín Fierro*, predomina la amable convivencia entre ambos grupos. Al año de iniciado este emprendimiento, Evar Méndez era consciente de las transformaciones que había sufrido el proyecto inicial y del modo – un poco casual, casi como un efecto no buscado– en el que, bajo el propósito general de “renovar el ambiente” se encuentran en las páginas de la revista lo viejo y lo nuevo:

[...] este periódico, que comenzó –ya que no podía o no quería prolongar la actitud sociológica rebelde de 1913–, por ser una hoja destinada a dar cauce a la libertad de expresión del pensamiento, en primer lugar, y a empezar para combatir la estulticia, o para remover las conciencias, el humorismo y la sátira, resultara, a poco, el vehículo de la joven literatura, un reflejo bastante fiel del movimiento intelectual presente. Y he aquí que el caso de un escritor y más periodista que tal, como yo perteneciendo a una generación anterior, y que ya debiera situarse en la retaguardia, haya contribuido, sin

proponérselo previamente y no por cierto a despecho, la primera parte de la evolución que va dejando mostrarse a los nuevos valores intelectuales” (*Martín Fierro*, 1925: 108-110).

A diferencia de Graça Aranha, prima en Evar Méndez la actitud que lo inclina hacia el gesto inclusivo. Así, en “¿Quién es ‘Martín Fierro’?” (1924: 87) –la primera presentación general de los integrantes de la revista, que realiza en el núm. 12/13 de noviembre de 1924–, el director reúne en el “núcleo activo” de *Martín Fierro* a sus antiguos compañeros de pluma (como Leónidas Campbell y Héctor Carambat, redactores y fundadores del anterior *Martín Fierro*, junto con los jóvenes como Córdova Iturburu, Oliverio Gironde, Alberto Prebisch, etc. Y, además, al “núcleo activo”, adiciona lista de “Colaboradores (adherentes o simpatizantes con el programa de MARTIN FIERRO)”, de autores que enviaron textos, de accionistas, etc. Es decir, hay varios círculos concéntricos de colaboradores, simpatizantes y adherentes que orbitan en torno a un numeroso “núcleo activo”; lo cual genera un efecto inclusivo, que matiza considerablemente el tono de diatriba jocosa y agresiva que permea muchas intervenciones de la revista.

Pero a pesar de ese gesto inclusivo, que genera y habilita la convivencia entre perspectivas diversas, podríamos considerar que, de manera análoga a lo que ocurre en *Estética*, en *Martín Fierro* también encontramos una tensión fuerte entre un nacionalismo cosmopolita y universalista –donde las líneas de la definición de la nacionalidad se identifican con un conjunto de valores ligados a la modernidad y a los procesos de modernización– y otra vertiente, la de un nacionalismo culturalista, que apela a vínculos específicos más fuertes que la adhesión a valores universales abstractos. Esta última perspectiva afirma que la identidad nacional se sostiene a partir de rasgos que se consideran propios, específicos, particulares y distintivos, que dan cuenta de la pertenencia a una cultura determinada y no a otra.

La tensión entre estas dos perspectivas se puede visualizar a lo largo de toda la revista y, de hecho, está presente en el famoso “Manifiesto de *Martín Fierro*”, publicado en el número 4 (1924: 25), donde en el mismo párrafo que proclama “la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical, afirma que no significa “renunciar” o “desconocer” que “todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés” (1924: 25). El texto afirma claramente la necesidad de mantener activos los dos polos: tanto la afirmación de la independencia intelectual americana –que implica la toma de distancia de Europa– como la apertura universalista –que vuelve fundamentalmente a restablecer los lazos con ese horizonte cultural europeo. El ambiguo “tijeretazo” aparece sin embargo reforzado en el párrafo

siguiente, donde encontramos la multicitada frase: “*Martín Fierro* tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación” (1924: 25).

Tal como se ha sostenido (Sarlo, 2003 y 2007), en esta frase encontramos la fórmula que sintetiza la mayor apuesta de las vanguardias: la “fe en nuestra fonética”, el trabajo con el lenguaje, la búsqueda de definición de lo propio a partir del encuentro de una modulación o un tono específico, a partir del cual sería posible pensar la construcción de una literatura nacional capaz de ingresar legítimamente en el canon de la cultura universal. Si bien esta formulación es muy sugestiva, en las páginas de la revista no vamos a encontrar unanimidad en torno a los elementos –del presente y del pasado– que intervendrían en la construcción de esa voz propia; más bien conviven –y compiten– diferentes proyectos que se inscriben en esa dirección. Esto se ve claramente en varios momentos de la revista, pero en este artículo me gustaría concentrarme fundamentalmente en dos: la crítica al “Manifiesto de *Martín Fierro*” que aparece en el número 7; y la recepción ambigua y llena de reservas que la revista realiza de los primeros ensayos de Borges.

En el número 7, nos encontramos con una crítica al Manifiesto, “*Martín Fierro* y yo” (1924: 46), firmada por Roberto Mariani, un joven escritor cercano al llamado “grupo de Boedo”, donde aborda la tensión cosmopolitismo/criollismo: Mariani se pregunta qué tiene de criollista una revista tan cosmopolita como *Martín Fierro*: “¿Por qué los que hacen MARTÍN FIERRO –revista literaria– se han puesto bajo la advocación de tal símbolo, si precisamente tienen todos una cultura europea, un lenguaje literario complicado y sutil, y una elegancia francesa?” (1924: 46). Mariani impugna la opción cosmopolita y reprocha a *Martín Fierro* que se deja seducir por “mediocres brillantes” –como Ramón Gómez de la Serna o Paul Morand–, mientras no lee o no promociona lo suficiente a jóvenes contemporáneos argentinos, como su amigo Nicolás Olivari.

Si bien en el número siguiente la respuesta de la redacción enfatiza ese cosmopolitismo, que estaría justificado, por un lado, en la necesidad de atender a las “sugestiones del momento” y, por otro, en la segura posesión de la lengua (“todos somos argentinos sin esfuerzo, porque no tenemos que disimular ninguna pronunzia exótica”) (*Martín Fierro* 1924: 56), cabría preguntarnos cuáles son los límites de esa apertura cosmopolita. París era, para la mayoría de los participantes de *Martín Fierro*, el centro indiscutible de la renovación literaria y estética; pero la relación con las novedades que ese centro produce es un tanto marginal. Es cierto que no falta alguna nota sobre Giraudoux y sobre Paul Morand, pero la mayoría de las referencias al ámbito parisino provienen de amigos, Valéry

Larbaud y Supervielle, interesados en la revista a partir de Ricardo Güiraldes y, más adelante, en 1926, a partir de las colaboraciones que reciben de Francisco Contreras (un chileno radicado en París), Marcelle Auclair, otra joven chilena, y su prometido Jean Prevost. Oliverio Girondo, en su gira europeo-americana, pasa por París; sin embargo la mayoría de las novedades que trae son de México y de España, donde la editorial Calpe publica su libro *Calcomanías*. Con frecuencia, en sus “Notas”, *Martín Fierro* informa que algún amigo o colaborador se encuentra de viaje en París. ¿Por qué, entonces, comparativamente tan escasa atención a aquel que constituía el centro intelectual por excelencia? Porque la revista no está interesada en reseñar en general las “novedades” del mundo contemporáneo, su “cosmopolitismo” en realidad encubre una agenda de contactos, que en el caso de París eran –salvo algunas excepciones– bastante pobres, registrándose la mayoría de esos contactos en el ámbito español y latinoamericano.

En relación con esto, *Martín Fierro* tiene un problema con los españoles, y de ahí la insistencia con la que se empeña en afirmar que “ya no somos hispanoamericanos”. Por un lado, como ha señalado Beatriz Sarlo (1983: 161-163), no es difícil leer los postulados estéticos de *Martín Fierro* (la predilección por la poesía, el culto a la imagen y la metáfora, la necesidad de liquidar la estética recargada del modernismo, la desaparición de la rima y la atención a los valores visuales y plásticos) en línea de continuidad con aquellos defendidos por el ultraísmo español. Esta convicción se veía reforzada por el hecho de que tanto Borges como González Lanuza habían participado activamente en las revistas ultraístas, y por el interés que manifestaban los intelectuales españoles en los nuevos autores argentinos, en general leídos y apreciados por aquellos en un contexto que colocaba a la renovación argentina como una “hija dilecta” de la nueva literatura española.

De hecho, ya en el tercer número, en las “Notas al margen de la actualidad”, *Martín Fierro* se queja de que Federico de Onís se había propuesto “reivindicar para España nuestro ‘Martín Fierro’, o más propiamente revelar a los parisienses su españolismo”¹³ (*Martín Fierro*, 1924: 18), españolismo que la revista se esfuerza en negar rotundamente. Esto no impide que Guillermo de Torre insista recurrentemente con estos tópicos en su “Carta abierta a Evar Méndez”: en efecto, no deja de subrayar la continuidad entre *Martín Fierro* y el “fervor innovador” de las revistas ultraístas españolas como *Grecia*, *Ultra*, *Tableros*, *Cervantes* y *Cosmópolis*; se empeña en mostrar que son los jóvenes argentinos quienes, a

¹³ El autor se refiere en primera instancia al poema de Hernández, pero la queja tan explícita contra la “pretensión de subalternizarnos” sugiere que la referencia a *Martín Fierro*, invoca no solo al poema de Hernández sino también a la propia revista, y en líneas más generales, a las vanguardias argentinas.

través de Gironde, muestran un interés en el acercamiento a España y solicitan la colaboración de los nuevos escritores españoles, y –lo que quizás resulta más relevante– celebra el hecho de que Francia ya no es una “inevitable fuente de conocimiento” porque “se acentúa en las repúblicas hispanoamericanas la corriente que las lleva hacia España” (De Torre, 1925: 125 y 136).

Hay que señalar que *Martín Fierro* no le contesta directamente a Guillermo de Torre en 1925. La revista reacciona contra esta posición de manera general en sus artículos contra el hispanoamericanismo, donde –por ejemplo– con un tono un tanto prepotente, Pablo Rojas Paz se pregunta: “¿Ejemplo de qué nos puede dar España en estos momentos?” (1925: 112). Es cierto que, a pesar de estos exabruptos, la impugnación directa al planteo de Guillermo de Torre demora dos años: recién surge en 1927, con ocasión de la famosa polémica sobre el meridiano intelectual¹⁴.

En relación con esta demora, podríamos decir que, en 1925, *Martín Fierro* no estaba en condiciones de romper relaciones con el circuito español, porque era este circuito uno de los que mayor interés manifestaba con respecto a la producción argentina contemporánea: la editorial Calpe publica –como ya dijimos– el libro *Calcomanias* de Gironde; *Revista de Occidente* –que en ese entonces tenía una difusión y un prestigio continental– acoge las colaboraciones de Borges y de Gironde, reseña favorablemente a Güiraldes, manifiesta atención por la obra de Figari y de Pettorutti; Ramón Gomez de la Serna era un escritor de prestigio por esos años, que correspondía generosamente a la admiración que le tributaban los martinfierristas, etc. Es decir, para mediados de la década, cuando recién estaban apareciendo y consolidándose nuevas editoriales, como la de la revista *Proa* o *Inicial*, romper abiertamente con los contactos y los lazos españoles que efectivamente facilitaban una difusión continental de jóvenes autores era un

⁵ La polémica sobre el meridiano intelectual tiene lugar en 1927 y las encendidas respuestas de los argentinos ocupan buena parte de los últimos números de *Martín Fierro*. Guillermo de Torre inicia esta polémica a partir de un artículo, titulado precisamente “Madrid, Meridiano intelectual de Hispanoamérica” (1927: 1). Allí planteaba: “¡Basta ya de tolerar pasivamente esa merma de nuestro prestigio, esa desviación constante de los intereses intelectuales hacia Francia! Frente a los excesos y errores del latinismo, frente al monopolio galo, frente a la gran imantación que ejerce París cerca de los intelectuales hispanoparlantes tratemos de polarizar su atención, reafirmando la valía de España y el nuevo estado de espíritu que aquí empieza a cristalizar en un hispanoamericanismo extraoficial y eficaz. Frente a la imantación desviada de París, señalemos en nuestra geografía espiritual a Madrid como el más certero punto meridiano, como la más auténtica línea de intersección entre España y Europa”. Si uno lee con atención, no hay muchas diferencias entre este planteo y el que realiza en la “Carta Abierta” de 1925. Pero, en 1927, los jóvenes argentinos manifiestan su rotundo rechazo a esta idea, generando una áspera polémica con los españoles, que tuvo repercusiones en toda América Latina.

despropósito. Había que buscar otros sintagmas que permitieran afirmar la diferencia, sin que esta se constituyera como ruptura. Y uno de ellos va a ser el americanismo. En otras palabras, ¿qué tiene *Martín Fierro* para oponer a esas voces que subrayan su filiación española? Y aquí encontramos dos elementos fundamentales: el reclamo de pertenencia a un horizonte americano, la afirmación –en la clave vasconceliana– de un “mundo joven” donde es factible un nuevo renacimiento; y, en segundo lugar, los esfuerzos tendientes a la afirmación de un nacionalismo cultural.

Sabemos que este segundo punto fue quizás la mayor apuesta de *Martín Fierro*, pero me gustaría argumentar que posiblemente este camino tampoco estaba exento de dificultades y desacuerdos, los cuales resultan visibles en la recepción ambigua de los primeros ensayos de Borges, *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza*, publicados respectivamente en 1925 y 1926. Borges ya era considerado un “poeta de la nueva generación” cuando publica sus primeros libros de ensayos. Y es interesante visualizar cómo, a pesar de la incipiente consagración de la que ya gozaba nuestro autor, el cruce entre cultura europea y criollismo que Borges propone en estos libros de ensayo, por lo general desconcierta a sus compañeros de *Martín Fierro*. De hecho, en la reseña de *Inquisiciones* que presenta la revista, Sergio Piñeiro manifiesta algunas reservas:

Personalmente, Borges ha deslizado para mí un defecto, sin importancia casi, en esta recopilación de artículos publicados en varias revistas nuestras y extranjeras: su criollismo. Creo que no es necesario referirse al lazo, al rodeo ni a los potros para ser y manifestar alma de gaucho. En Borges, esto es lejano. Casi me atrevo a asegurar que constituye en su vida un recuerdo heredado. Luego, dice de memoria. Noto algo de artificial imaginativamente en el criollismo del poeta (Piñeiro, 1925: 122).

Es decir, en la crítica de Piñeiro el movimiento es alabar la erudición de Borges, su “claridad de ideas”, su “conocimiento preciso del valor de las palabras”, las metáforas, etc., pero condena el criollismo como un agregado artificial, como un elemento inactual que Borges agrega “de memoria”.

Una mayor reticencia provoca *El tamaño de mi esperanza*. Si bien hay una brevísima nota crítica que presenta elogiosamente al libro, no faltan las impugnaciones que, sin mencionar directamente a Borges, remiten claramente a él. Así, en “Criollismo y Metafísica”, Antonio Vallejos dice:

Tenemos un espíritu notorio, evidente en sí mismo por su propio fervor. Un criollismo ametafísico, precisamente. Un criollismo que no es evocador de calles muertas, ni pasadero de épocas y de nombres, sino ambicioso de futuro, celoso de presente como los relojes. Pampa, boleadoras, Rosas y suburbio, son accidentes de nuestro criollismo,

que estarán en nosotros por fijación sentimental, en devoción; pero nunca en anhelo. (...) Inquieta ver en compañeros de talento, la frente ciega y la espalda vidente. Como no ven los días de hoy sino mañana en su ayer respectivo, no tienen otro gozo que la recordación; y el camino les va pasando debajo de los pies sin darle ocasión de ambicionarlo. Así se explica esta paradoja: auspiciar el nacimiento de cultura, y clamar por el sepulturero al mismo tiempo; y así también esa nostalgia ñoña, y ese truco de símbolos, y ese extranjerismo temporal que se acomoda en barrios de recuerdo, en tanto que otros miran desconjuntarse y crecer los edificios de gimnasia del progreso¹⁵ (Vallejos, 1926: 197).

Más adelante, en “El gaucho y la nueva literatura rioplatense”, Leopoldo Marechal insiste en plantear nuevamente el tema:

Las letras rioplatenses, tras un discutible propósito de nacionalismo literario, están a punto de adquirir dos enfermedades específicas: el gaucho y el arrabal. Nada habría de objetable en ello si se tratara del campesino actual, que monta un potro y maneja un Ford con la misma indiferencia; pero se refieren a ese gaucho estatuable, exaltado por una mala literatura; a ese superhombre de cartón que, abandonando a su pobre leyenda, quiere hoy erigirse en arquetipo nuestro (...) Nuestra incipiente literatura debe arraigarse en el hoy, en esta pura mañana en que vivimos. (...) **Aferrarse a un mezquino ayer como el nuestro es revelación de pobreza** (Marechal, 1926: 258, el subrayado es mío).

En *El tamaño de mi esperanza*, Borges también subraya la “esencial pobreza de nuestro hacer”, y rechaza tanto el “progresismo” –que es, dice el autor, “someternos a ser casi norteamericanos o casi europeos, un tesonero ser casi otros”–, como el “criollismo” en su acepción corriente que “hoy es palabra de nostalgia” (1993: 11-14). Hasta aquí pareciera que Borges coincide con Marechal en el rechazo a cierto tipo de criollismo; pero más adelante nuestro autor vuelve sobre la “esencial pobreza de nuestro hacer”, señalando:

Somos unos dejados de la mano de Dios, nuestro corazón no confirma ninguna fe, pero en cuatro cosas sí creemos: en que la pampa es un sagrario, en que el primer paisano es muy hombre, en la reciedumbre de los malevos, en la dulzura generosa del arrabal. Son cuatro puntos cardinales los que señalo, no unas luces perdidas (Borges, 1993: 11-14).

¹⁵ Recordemos que en el ensayo que da su título al libro, Borges escribió: “No se ha engendrado en estas tierras ni un místico, ni un metafísico, ¡ni un sentidor ni un entendedor de la vida! Nuestro mayor varón sigue siendo don Juan Manuel [Rosas]: gran ejemplar de la fortaleza del individuo, gran certidumbre del saberse vivir...” (Borges, 1993: 13). Otro conocido ensayo de ese libro se titula “La pampa y el suburbio son dioses”. Estas breves referencias son suficientes para identificar claramente al interlocutor criticado por Antonio Vallejo.

Como sugieren las perspectivas de Antonio Vallejo y Leopoldo Marechal, pareciera que *Martín Fierro* en conjunto no está dispuesta a aceptar esos “cuatro puntos cardinales”. Frente a las reticencias que provocan estos primeros ensayos de Borges, encontramos los elogios que suscita el *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, donde su gaucho sí es “sintetismo por excelencia” (SP, 1926: 248) en gran parte porque el destino del protagonista más joven de la novela es precisamente –como diría Marechal– “manejar el Ford”. Es decir, frente a ese “mezquino ayer”, hay una tradición, un gesto del siglo XIX, propio de la generación del 80, que *Martín Fierro* recupera en la insistencia con la que proclama que “lo propio”, la “nacionalidad”, etc. está en un futuro que puede construirse exclusivamente a partir del presente. En ocasiones, pareciera que para *Martín Fierro* no hay nada en el pasado superior al presente¹⁶.

Y esto suscita problemas, tal como sugiere Sarlo, “un haz de contradicciones ingobernables, de un lado el sujeto nacional, *Martín Fierro*, y del otro, los predicados europeos y cosmopolitas de renovación estética” (1983: 170-171). Estas contradicciones se acentúan –como he tratado de mostrar– porque tanto los impulsos teóricos como los contactos en que se sostenían esos “predicados europeos” exigían el rescate de “lo propio”. Ante las dificultades para encontrar una conjunción, un acuerdo compartido entre la exaltación de la modernidad urbana y la recuperación de un pasado pretérito o imaginado, *Martín Fierro* recurre con frecuencia al americanismo. Esta inclusión en un “nosotros” más amplio, a partir del cual la revista se ubica como parte del “despertar intelectual de América Latina”, le sirve como carta de presentación para sostener su cosmopolitismo; pero también de cara al nacionalismo la referencia americanista cumple la función de apaciguar las discusiones en torno al lugar y al peso que “lo nuevo” debería otorgar a la rememoración del pasado.

A modo de breve conclusión

¹⁶ En *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*, Fernando Devoto destaca que, en el siglo XIX, los “padres fundadores” (fundamentalmente Sarmiento y Alberdi) se caracterizaron por “la férrea voluntad de cancelar el pasado, y al hacerlo, fundar una nueva nación que reposara sobre nuevas bases, sobre nuevos mitos, sobre nuevos sujetos”. A su modo, la versión historiográfica del general Mitre acentúa también esta tensión hacia el futuro, en tanto plasma el mito de “destino de grandeza” que le cabe a la República Argentina en manos de una élite caracterizada como liberal, criolla y porteña. Es decir, el proceso de construcción del Estado durante el siglo XIX insiste particularmente en la necesidad de ruptura y abolición del pasado (Devoto, 2002: 8)

Tal como analizamos a lo largo del trabajo, *Martín Fierro* y *Estética* conforman dos experiencias de distinta relevancia, que se ubican en un momento clave de reformulación de los significados anclados en la renovación estética: si en los primeros años, predominan la apertura cosmopolita y los proyectos universalistas –que conectan a los jóvenes brasileños con Blaise Cendrars y a los jóvenes argentinos con los ultraístas españoles–, ya para mediados de la década va a resultar claro en ambos casos la necesidad de encontrar nuevos rumbos para esa renovación estética. Si bien la crítica contra al parnasianismo en *Klaxon* o contra el modernismo de Rubén Darío en *Prisma* les va a dar visibilidad a estos jóvenes, transformarse en una alternativa real y potente exigía dotar a la renovación estética de nuevos contenidos. También porque la misión de estos jóvenes va a estar definida en la época por el mandato de “reconciliar las formas con la vida”, mandato que –tal como sugerimos a lo largo del trabajo– será interpretado tanto en la Argentina como en Brasil, México o Perú como un llamado a encontrar los elementos específicos que en cada caso conforman ese contenido tan particular de “la vida”. En líneas generales, en la América Latina de los años veinte, “lo nuevo” no se manifiesta tanto en la experimentación formal con el lenguaje; sino más bien en el desafío de encontrar la forma que pueda expresar un contenido propio, es decir, que pueda universalizar lo particular. La pregunta que atraviesa a las vanguardias latinoamericanas en los años veinte –y las va a constituir como tales– es cómo se inscribe una obra propia (nacional) en el canon de la cultura universal.

En esta dirección, nosotros vimos cómo *Estética* cambia progresivamente sus propósitos iniciales y, de un primer número fuertemente anclado en las perspectivas que abría el nacionalismo universalista de Graça Aranha, va deslizándose su adhesión hacia la propuesta nacionalista que sostiene Mário de Andrade. En su último número, Mário redefine los contornos del modernismo, sus filiaciones, y la agenda de problemas. Esta perspectiva, junto con la creciente presencia –física y epistolar– de Mário, va a desplazar casi totalmente el tipo de nacionalismo universalista propiciado por Graça Aranha.

Podemos considerar que, en el caso argentino, las tensiones entre el nacionalismo universalista y el culturalista se resolvieron de forma ligeramente diferente, y en parte respetando la tradición liberal del siglo XIX, que afirmaba justamente el énfasis en la modernidad universalista. En este sentido, ante la imposibilidad de lograr acuerdos en torno al “tipo nacional”, o el reconocimiento de un pasado común, las vanguardias argentinas terminaron encontrando el elemento identitario por excelencia en el uso de la lengua, en las modulaciones del castellano rioplatense. Sin duda, este es un elemento que también estuvo presente en el modernismo brasileño, pero quizás no sería exagerado

suponer que en el caso argentino este rasgo va a adquirir hacia finales de los años veinte una exclusividad inusual. La pampa, el suburbio y el criollo serán –en la obra posterior del Borges que excluyó esos primeros ensayos de sus *Obras completas*– formas de hablar, características de una escritura sobria, despojada, minimalista, moderna.

Bibliografía

- Andrade, Mario de. “O homenzinho que não pensó”, *Klaxon*, n. 3, julho 15, 1922: 10-11.
- Andrade, Mario de. “Oswald de Andrade”, *Revista do Brasil*, n. 105, set. 1924: 26-32, en: Batista, M. R., Lopez, T. P. A. y Lima, Y. S. de (coord.). *Brasil: 1º tempo modernista- 1917/29. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileños, 1972: 219-225.
- Andrade, Mario de. “Carta Aberta a Alberto de Oliveira”, *Estética*, a. II, n° II, 1925, pp. 332-229.
- Andrade, Oswald de. “Modernismo atrasado”, en: Batista, M. R., Lopez, T. P. A. y Lima, Y. S. de (coord.). *Brasil: 1º tempo modernista- 1917/29. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileños, 1972: 216-218.
- Aracy, A. (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila de Amaral*. São Paulo: EDUSP-IEB, 2001.
- Aranha, Graça. *A Esthetica da vida*. Rio de Janeiro: Garnier, 1921.
- Aranha, Graça. “Mocidade e Esthetica”, *Estética*, a. I, n. 1, 1924: 3-11.
- Aranha, Graça. “O espírito moderno”, Teles, Gilberto Mendonça; *Vanguarda portuguesa e modernismo brasileiro*, Rio de Janeiro, Ed. Record, 1987: 311-325.
- Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993.
- Buarque de Holanda, Sérgio y Moraes, neto, Prudente de. “Oswald de Andrade- *Memorias sentimentais de João Miramar* –São Paulo, 1924”, *Estética*, a. II, n. 1, RJ, jan-mar 1925: 218 y ss.
- Buarque de Holanda, Sérgio y Moraes, neto, Prudente de; “Ronald de Carvalho – *Estudos brasileiros*- Anuario do Brasil- Rio, 1924”, *Estética*, a. II, n. 1, jan-março 1925: 215 y ss.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 1010.
- Dantas, Pedro (seudónimo de Prudente de Moraes, neto). “Vida de *Estética* e não Estética da vida”. En: *Estética 1924-1925* (edición facsimilar). Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.
- De Torre, Guillermo. “Carta abierta a Evar Méndez”, *Martín Fierro*, a. II, n. 18, junio 26 de 1925: 120 y *Martín Fierro*, a. II, n. 19, julio 18 de 1925: 136.
- De Torre, Guillermo. “Madrid, Meridiano intelectual de Hispanoamérica”, *La Gaceta Literaria*, a. I, n. 8, 15 de abril de 1927: 1.
- Devoto, Fernando. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Dosse, François. *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Trad. Rafael F. Tomás. Valencia: Universitat de València, 2006.
- Estética 1924/1925*. Edição facsimilar, apresentada por Pedro Dantas (seudónimo de Prudente de Moraes, neto). Rio de Janeiro, Gernasa, 1974¹⁷.
- Marechal, Leopoldo. “El gaucho y la nueva literatura rioplatense”, *Martín Fierro*, a. III, n. 34, octubre 5 de 1926: 258.
- Moraes, Eduardo Jardim de. “Modernismo revisitado”. *Estudos históricos*, vol. 1, N° 2, 1988, pp. 220-238.

¹⁷ Todas las citas de este artículo fueron tomadas de esta edición, donde la paginación reúne consecutivamente a los tres volúmenes.

Moraes, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

Moraes, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno. O pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1999.

Moraes, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP/IEB, 2000.

Moraes Leonel, M. C. de. *Estética revista trimensal e o modernismo*. São Paulo: HUCITEC/Pró Memória Instituto Nacional do Livro, 1984.

Prado, Antonio Arnoni (org). *Sérgio Buarque de Holanda. O espírito e a letra. Estudos de crítica literaria I (1920-1947)*. São Paulo, Companhia das letras, 1996.

Piñeiro, Sergio. "Inquisiciones, por Jorge Luis Borges", *Martín Fierro*, Buenos Aires, a. II, n. 18, junio 26 de 1925: 122.

Pluet-Despatin; J. "Une contribution a l'histoire des intellectuels: les revues". In: Racine, N. y Trebitsch, M. (coord.). *Sociabilites Intellectuelles. Lieux, Milieux, Reséaux. Cahiers de L'IHTP*, n. 20, 1992: 125-136.

Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995¹⁸.

Rojas Paz, Pablo. "Hispanoamericanismo" en *Martín Fierro*, Bs. As., año II, núm. 17, mayo 17 de 1925, p. 112

Sarlo, Beatriz. "Vanguardia y criollismo: La Aventura de *Martín Fierro*". En: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina/Colección Capítulo, 1983: 127-171

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

S. P. "Don Segundo Sombra, relato de Ricardo Güiraldes", *Martín Fierro*, Bs. As., a. III, n. 33, sept. 3 1926: 248.

Vallejos, Antonio; "Criollismo y metafísica", *Martín Fierro*, Buenos Aires, a. III, n. 27 y 28, Mayo 10 de 1926: 197.

¹⁸ Todas las citas de este artículo fueron tomadas de esta edición, donde la paginación es consecutiva.