

Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920

1. Los primeros intentos

El calificativo de vanguardistas, aplicado a las principales revistas que surgen en la década de 1920, abre un primer interrogante. Uno puede resolverlo diciendo simplemente que, como tantas otras veces, antes y después, los jóvenes que se incorporan al quehacer desde una situación periférica respecto de los grandes centros europeos de la cultura «universal», buscan dotar a las letras de su país de un envión transformador. Se dice así una enorme verdad, la de que todo el proceso histórico-literario avanza, en dichas zonas, según el ritmo inorgánico que articula, con dificultades, las exigencias internas y las presiones externas. Pero no toda la verdad: es incorrecto exagerar el deslumbramiento por lo foráneo, inclusive porque el mero acto de trasplante provoca, a corto o largo plazo, reacondicionamientos del modelo elegido. Precisamente en torno de esos tres vértices puede leerse el aporte de las revistas literarias vanguardistas de esa década en la Argentina: por un lado, la repercusión de los vigorosos movimientos de avanzada artística europeos, que surgen ya en la década inicial del siglo XX, pero que se incentivan durante los años de la primera posguerra; por otro, la exigencia de una literatura más acorde con el impulso maquinista de un mundo industrializado, lo que implicaba a la vez una urgente necesidad de «actualizarse» y otra de revisar lo que se es o se cree ser y, por tanto, la problemática de la índole nacional; en un tercer ángulo, por fin, la expresión literaria vigente hasta ese momento y que caracterizaría por una tardía asimilación del realismo (Manuel Gálvez), a veces con clara filiación positivista (Benito Lynch), a veces matizada con rasgos modernistas más o menos heteróclitos (Horacio Quiroga, lector de Kipling y Dostoievsky), y que adquiere un sesgo muy peculiar en el verso hispanófilo de Baldomero Fernández Moreno y su escuela (Alfredo Bufano, Pedro Herreros, Luis Cané, etc.). Eso, junto a una aluvional folletería de quiosco*, a la dispersión por los escenarios barriales del género chico criollo, acompañado del tango canción, y a otras expresiones de la literatura popular.

Tal proceso de proyección interna del vanguardismo europeo, su aclimatación y su enfrentamiento con las normas imperantes, sufre a su vez condicionamientos particulares. El primero sería la diversidad misma de esas mentadas vanguardias, oscilantes entre el desenfado irreverente de los futuristas y el sórdido buceo de los surrealistas. Y es notorio, en tal sentido, que nuestros escritores jóvenes más inquietos se inclinaron hacia el primero de aquellos extremos, ignorando o poco

* Entre 1915 y 1925 aparecieron diversos folletos de papel muy rústico, 15 ó 20 páginas incluida la publicidad y un tiraje que, en algunos casos, superó los 200.000 ejemplares. Al lado de escritores conocidos (Roberto Payró, Benito Lynch, José Ingenieros, Hugo Wast, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, etc.) figuraron otros cuya fama se inició dentro de ese espacio para proyectarse luego al circuito del libro, como Marcelo Peyret, Pedro Sonderegger o Josué Quesada. Consigno, entre muchas otras, el éxito de *Ediciones mínimas* (1915-1922), *La novela semanal* (1917-1922) y *La novela del día* (1918-1924).

menos al otro, cuya constitución, además, fue bastante tardía¹. Esa elección podría entenderse, a su vez, como resultado de la especial coyuntura histórica que vivía entonces el país. En 1922 es electo presidente Marcelo T. de Alvear, un político radicado desde años antes en París, que ni siquiera había participado de la contienda electoral. Su misma elección para el cargo había sido bastante sorprendente, pues pertenecía, por sus orígenes, forma de vida e inclinaciones, al radicalismo llamado por entonces Azul, que formaba el ala más conservadora de tal partido. Quizá, como han sugerido diversos historiadores, Yrigoyen buscaba neutralizar así el surgimiento de un nuevo caudillo dentro de su propio sector o, al reservarse la designación de un partidario incondicional para la vicepresidencia —Elpidio González—, calculaba que manejaría sin dificultades al frívolo Alvear. Lo cierto fue que esto no ocurrió y que el distanciamiento entre ambas tendencias se agudizó en esos años, al punto que, cuando las nuevas elecciones generales de 1928, los ya «antipersonalistas» se unieron —en el llamado Contubernio— con socialistas independientes y conservadores tratando de impedir sin éxito el retorno al poder del viejo caudillo (Yrigoyen tenía ya setenta y seis años).

La presidencia de Alvear (1922-1928) aprovecha el favorable momento para nuestra economía agroexportadora que va de la crisis productiva de posguerra al «crack» internacional de 1929. Con una balanza de pagos favorable y la alta cotización de nuestro peso, no le resulta difícil gobernar, destinando buena parte de su tiempo a recepciones, inauguraciones o prolongados períodos veraniegos en la ciudad balnearia de Mar del Plata. De hecho, su pasiva política condenaba todas las formas incipientes de industria nacional que se habían desarrollado durante los años de la primera guerra, propiciando de paso una clara penetración en nuestra economía de capitales estadounidenses. Aquella relativa estabilidad, sin embargo, menoscabó la combatividad del activismo obrero y redundó en un eclipse del anarcosindicalismo —tendencia hegemónica de la clase obrera en ese momento—, posibilitando que el nuevo gobierno diera marcha atrás en relación a diversas medidas salariales y de seguridad social acordadas por el primer gobierno de Yrigoyen (1916-1922). Pero existía ocupación plena y el alza de los precios no comprometía más de lo que ya estaba el nivel de vida proletario o de las clases medias, al tiempo que la burguesía agrícola-ganadera y comercial acrecentaba su riqueza y bienestar. El saldo, pues, arrojaba un clima de tranquilidad interna, sobre todo si se piensa en los conflictos (Semana Trágica de enero de 1919, huelgas y conmoción social en la Patagonia) que caracterizaran el anterior gobierno radical. Un clima favorable a las innovaciones, a los cambios en las costumbres, en las modas: la presencia multiplicada del automóvil por las calles de la ciudad y la participación de la mujer en lugares o actividades que le estaban vedados, modifica sustancialmente la vida cotidiana del porteño, que se aficiona a la radiotelefonía, al cinematógrafo, a nuevos ritmos bailables (shimmy, fox-trot, one-step, etc.) de la música sincopada, a una veloz difusión del tango por los

¹ «El año 1924 presencia la fundación oficial del grupo surrealista», asegura NADEAU en su *Historia del surrealismo* (Barcelona, Ariel, 1972, pág. 72), cuando IVAN GOLL publica la revista *Surréalisme* y el grupo que rodea a BRETON lanza su propia publicación: *La révolution surréaliste*. De aquel año es también el primer Manifiesto del surrealismo.

cafés que inundaban la urbe, a la pasión por los deportes, por las hazañas de aeronavegación, por los magazines ilustrados...

Con ese clima social predominante, vinculó el hecho de que haya sido el vanguardismo vital, exultante, dispuesto siempre a la mueca antisolemne, el que cundiera entre nosotros. De sus formas, tuvo especial incidencia el ultraísmo español, cuya representación trajo Jorge Luis Borges al retornar al Río de la Plata en 1921. Pero no todo debemos delegarlo en eso y una prueba de ello es la precursora, poco conocida y contradictoria *Los Raros. Revista de orientación futurista*. Dirigida por Bartolomé Galíndez a comienzos de 1920, fue la primera publicación periódica que mencionó al italiano Marinetti, a la revista sevillana *Grecia* y a los ultraístas españoles, aunque sus caracterizaciones de los mismos adolecieron de aspectos confusos, tanto que su director reduce las más diversas expresiones de la vanguardia europea al calificativo de simbolistas:

«Todo es simbolismo, amigos míos. Rimbaud y Mallarmé son simbolistas, como simbolista es Huidobro, como lo son Reverdy y Apollinaire, Cocteau y Rivoire, Cannel y Holley, Blaise Cendrars y Cansinos Assens, Priets y Ruche, Decarisse y Salomón»².

Como dije, en diciembre de 1921 retorna al país Jorge L. Borges, tras estudiar en Ginebra y permanecer un tiempo en Madrid, y formula en el número 151 de la revista *Nosotros* las cuatro consignas básicas del ultraísmo:

- 1.º Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
- 2.º Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
- 3.º Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- 4.º Síntesis de dos o más imágenes en una que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

A practicarlas se lanzaron él mismo y otros jóvenes entusiastas desde las páginas de una revista mural, *Prismas*, de la que sólo alcanzaron a pegotear dos números por las calles céntricas. «El primer cartel (diciembre de 1921) contenía versos de Borges, González Lanuza, Guillermo Juan, Norah Lange y Francisco Piñero. En el segundo y último (marzo de 1922) se agregaron a los nombrados Guillermo de Torre, Adriano del Valle, R. Yopez Alvear, Salvador Reyes y Jacobo Sureda»³. Poco después la sucedió *Proa*, de la que apenas aparecieron tres números entre agosto de 1922 y julio de 1923⁴. A esa *Revista de renovación literaria*, como la subtitulaban, aportaron la mayoría de los nombrados más algún otro (Roberto Ortelli, Ildefonso Pereda Valdés,

² La cita y la caracterización de la revista provienen del artículo de ADOLFO PRIETO «Una curiosa *Revista de Orientación Futurista*», en el *Boletín de Literaturas Hispánicas*, Rosario, Facultad de Filosofía y Letras, 3, 1961.

³ LAFLEUR, HÉCTOR RENÉ, PROVENZANO, SERGIO D. y ALONSO, FERNANDO. *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1968, págs. 85-86.

⁴ Con un formato de 33 x 21,5 cm., esta primera *Proa* contaba con sólo cinco páginas y en las tapas de todos los números aparecieron huecograbados de Noral Borges.

Helena Martínez, etc.), y un extraño prosista, casi desconocido para los circuitos literarios oficiales, pero en quien veían los jóvenes a un verdadero maestro: Macedonio Fernández. Vale la pena destacar también la colaboración de algunos españoles (Cansinos Assens, Rivas Paneda, Adriano del Valle), de algunos americanos (Salvador Reyes, Manuel Maples Arce, Alberto Rojas Jiménez) y de algunos europeos traducidos: Rainer María Rilke y Emile Malespine.

En el primer número se pronunciaban colectivamente («Al oportuno lector») en favor de la escuela vanguardista española en que había militado Borges durante su permanencia en Madrid:

«El ultraísmo no es una secta carcelaria. Mientras algunos, con altilocuencia juvenil, lo consideran como un campo abierto donde no hay valladares que mortifiquen el espacio, como un ansia insaciable de lejanías; otros, sencillamente, lo definen como una exaltación de la metáfora, esa inmortal artimaña de todas las literaturas que hoy, continuando la tendencia de Shakespeare y de Quevedo, queremos remozar.»

Una escuela a la que seguía ligado Guillermo de Torre, según se advierte en su artículo «Ultraísmo», del mismo número inicial, donde afirma:

«La imagen —protoplasma primordial del nuevo substratum lírico— se desdobra y se amplía hasta el infinito en los poemas creados de la modalidad ultraísta. El poeta aspira a construir un orbe nuevo en cada poema, sintetizando en él la esencia depurada del lirismo.»

Borges, por su parte, dictaminaba principios estéticos desde sus notas bibliográficas con apostura confiada de guía. El es el encargado, por ejemplo, de encuadrar el redescubrimiento de Macedonio, a propósito de cuyo inédito «El recién venido» (*Papeles de Recienvenido* sería el título definitivo de la obra, en 1929), desenvuelve una informada explicación sobre la corriente fantástica que va de Poe a Wells, por un lado, y de la que se cimenta en el estilo de Quevedo o de Gómez de la Serna, para concluir:

«Ensanchando los anteriores ejemplos, quiero apuntar que la novela imaginativa no es más que el aprovechamiento desafortadamente lógico de un capricho. Sólo conozco una excepción. En las digresiones de Macedonio Fernández, parece ver una fantasía en constante ejercicio: actividad que briosamente va diseñando universos, no legislados y fatales como un problema de ajedrez, sino arbitrarios y burlones como la mejor partida de truco»⁵.

En esa comparación final, así como en su anterior descalificación del estridentismo mundonovista —al que opone «la dulce calle de arrabal, serenada de árboles y enternecida de ocasos»— y de lo que llama con cierto sarcasmo «lírica de términos geométrales», se perfila ya una escisión de Borges respecto de la fe vanguardista a ultranza. Mientras tanto, la ecléctica *Nosotros* vuelve a franquear sus páginas del

⁵ *Proa*, núm. 3, pág. 4.

número 60 (septiembre de 1922) a poemas de buena parte de los antes mencionados: Borges, Piñero, Lange, González Lanuza, Ortelli, Guillermo Juan...

Cuando *Proa* reaparece, en agosto de 1924, está presente en su redacción Ricardo Güiraldes, en quien los jóvenes vanguardistas ven a un congénere, a pesar de los años que les lleva, acompañado por Borges, Pablo Rojas Paz y Brandán Caraffa ⁶. El fervor ultraísta parece haber mermado y aspiran entonces a un vanguardismo menos escolar, más integrador. Incluso varios artículos de esta segunda *Proa* saldan cuentas con el ultraísmo español, tarea de la que también parece hacerse cargo el diligente Borges en sus artículos «Acotaciones» (núm. 1) a *Prismas*, de González Lanuza, «Después de las imágenes» (núm. 5), en que evoca el momento de su retorno a Buenos Aires, y «Márgenes del ultraísmo. Esquema para una liquidación de valores» (núm. 10). Sucede que él, como anticipé, ha virado hacia una nueva posición estética, muy impresionado por las posibilidades de arraigar la renovación poética vanguardista tal como empezara a hacerlo Fernán Silva Valdés en su libro *Agua del tiempo* (1922). Sus colaboraciones en esta *Proa* van configurando lentamente tal intento: «Interpretación de Silva Valdés» (núm. 2), «La criolledad de Ipuche» (núm. 3), «Acotación del árbol» (núm. 11), «El Fausto criollo» (núm. 12) y «La tierra cárdena» (núm. 13). Sin énfasis doctrinario, Borges va deslizándose en ellas su ideal criollista, que definiría como una poética antieuropea donde la amistad, el querer y el estoicismo ante el sufrimiento sean vertidos en un discurso literario de tono íntimo y ondulación conversacional. Por eso al referirse al autor de *The purple Land*, afirma:

«El criollo sentimiento de Hudson, hecho de independencia baguala, de aceptación estoica del sufrir y de serena aceptación de la dicha, se parece al de Hernández, gran federal que militó a las órdenes de Prudenzio Rosas, ex federal desengañado que supo de Caseros y del fracaso del agauchamiento en Urquiza, no alcanzó a morir en su ley y lo desmintió al mismo Fierro con esa palinodia desdichadísima que hay al final de su obra» ⁷.

Ese criollismo borgeano es todo lo contrario del regionalismo, desecha las palabras vernáculas pintorescas y tiende por lo contrario a un rescate de arcaísmos (véase «Sir Thomas Browne», en el núm. 7), para lo cual recomienda inclusive una serie de métodos en «El idioma infinito» (núm. 12). Si Güiraldes es el paradigma rural de dicho criollismo —la revista publica una selección de sus *Poemas solitarios* en el número 6—, tal actitud no le veda, ni mucho menos, su interés por lo foráneo. Así lo atestiguan las notas que dedica en *Proa* al grupo de intelectuales parisinos que se reúne en la librería de Adrienne Monnier. Su principal admiración dentro de ese grupo es Valery Larbaud, cuyo *Barnabooth* considera un texto prototípico del cosmopolitismo vanguardista. En ese cruce entre la expresión universal más actualizada y los asuntos y sobre todo las modalidades psicológicas pampeanas (los reseros de *Don Segundo*

⁶ Ahora es una revista libro de 20×16 cm., 64 páginas promedio y una sobria presentación exclusivamente tipográfica, salvo un pequeño círculo centrado. En el número 11 deserta de la dirección Pablo Rojas Paz y en el número 13 Francisco L. Bernárdez reemplaza a Ricardo Güiraldes.

⁷ BORGES, JORGE L.: «La tierra cárdena», en *Proa*, núm. 12, pág. 53.

Sombra, 1926), está la clave de ese criollismo, para el cual halla Borges una peculiar modalidad al mitificar el suburbio, los cuchilleros y compadres (véase «La pampa y el suburbio son dioses», en el núm. 15).

Ese nuevo sesgo que le dan al vanguardismo argentino algunos de sus cultores no puede hacernos olvidar que el propósito central de la publicación y del movimiento renovador, que se manifestaba sobre todo en la lírica, era actualizarnos respecto de lo que se escribía en Europa. Eso es evidente en las colaboraciones poéticas de Sergio Piñero, Raúl González Tuñón, Pedro J. Vignale, Córdoba Iturburu, Norah Lange, Leopoldo Marechal o Francisco L. Bernárdez. Y en el interés por ciertos escritores extranjeros, como James Joyce, Lubicz Milosz, Raimond Radyguet, F. T. Marinetti, Jules Romains. Además, dan a conocer a un grupo de escritores americanos que han adherido, desde sus respectivos países a los vientos de renovación literaria el uruguayo Sabat Ercasty, los chilenos Pablo Neruda, Rojas Jiménez, Salvador Reyes y Gurruchaga Santa María, los mexicanos Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia, etc. Algunos artículos confirman dicho interés: «Neodadaísmo y superrealismo» (núm. 6), de Guillermo de Torre y la reseña encomiástica que traza Ricardo Güiraldes al ensayo de aquel crítico español titulado *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), en el número 13, calificándolo de «libro imprescindible para quien quiera penetrar en la actual vorágine creadora» y del cual vuelve a ocuparse Benjamín Jarnés en el número 15.

La polémica en favor del verso libre, despojado de la métrica y rima tradicionales, está presente en una entrevista a Oliverio Gironde, que reproducen del periódico limeño *Variedades* y donde el autor de *Calcomanías* responde en estos términos:

- ¿Cuáles son sus ideales en cuanto a la forma poética?
- Creo que cada cual ha de buscar una que se adapte a la confirmación de su estética, de sus piernas, de su nariz.
- ¿Y del metro?
- ¡Adminículo de tendero!
- ¿Y la rima?
- ¡Tambor indígena! Trampolín que sólo sirve, la mayoría de las veces, para saltar de un verso al otro, dando una pirueta en el vacío ⁸.

De todas maneras, el deseo de aclimatar el bagaje de la nueva estética a las circunstancias locales es lo que predomina. Por eso, un fervoroso propulsor de las escuelas de vanguardia como Guillermo de Torre, al evaluar el decisivo aporte de Oliverio Gironde, señala que sus libros «marcan una consoladora alza barométrica, predicen una aclimatación definitiva, frente a los huracanes regresivos». Su confianza en los hallazgos del versolibrismo parece definitiva y está al servicio de una estética más personal que escolar:

«Puede verse, pues, que los poemas de Gironde se diferencian de los pertenecientes a la mayor parte de los líricos nuevos en que no se hallan compuestos de imágenes aisladas o de metáforas incrustadas con intermitencias en las estrofas. No existe en

⁸ «Una entrevista con Oliverio Gironde», en *Proa*, núm. 4, pág. 62.

ellos ese artificioso divorcio que se ofrece frecuentemente entre la descripción y la imagen, visible aun en los más enfebrecidos imaginistas»⁹.

Creo que esa disminución de compromiso canónico con la vanguardia les permite incorporar a las páginas de *Proa* escritos que no son estrictamente vanguardistas, como los poemas de Pedro Herreros o Sebastián S. Tallón. Al comentar *La garganta del sapo*, de este último, reconoce Soler Darás que «no es moderno porque no lo necesita», y, en el mismo número 15 y en otra bibliográfica del mismo autor dedicada a *Aldea española*, de Baldomero Fernández Moreno, leemos:

«Posee el virtuosismo de la síntesis. La sencillez es tan pura en él como una palabra sincera a flor de labios. Pero, cuando quiere ser hondo, con dos palabras consigue decirlo todo.»

Un aspecto que no cabe descuidar, en esta segunda *Proa*, es la mayor atención prestada a los renovadores de la prosa. Si ese cometido estuvo antes casi exclusivamente circunscrito a Macedonio Fernández, el espectro se ha ensanchado y abarca breves relatos de Eduardo Mallea o Luis Saslavsky, artículos ensayísticos o paisajistas de Pablo Rojas Paz, viñetas de Enrique González Tuñón e incluso algunos capítulos de las novelas que tiene en preparación el expresionista Roberto Arlt¹⁰. Asimismo, destaco el deseo de no circunscribirse exclusivamente a lo literario, como lo evidencian las reproducciones o los artículos insertados con cierta regularidad en sus páginas: «Cubismo, expresionismo, futurismo», de Herwarth Walden, y «Claude Debussy», de Pierre Lucas, en el primer número; «Hermen Anglada Camarassa», de Ricardo Güiraldes, en el número 2; «Ensayo sobre la música en España», de M. Arconada, en el número 9; las notas que inicia B. C. (Brandán Caraffa) en el número 10 sobre los «Salones de artes plásticas» y «Pedro Figari», del mismo autor, en el número 12. Y los grabados de Norah Borges, dibujos de Ricardo Passano, Figari Castro o Gustavo Klimt, caricaturas de Salguero Dela-Hanty, retratos de Paul Emile Bécát, etc.

2. Martín Fierro (1924-1927)

Este *Periódico quincenal de arte y crítica libre*¹¹, fue, sin duda, la más sólida, persistente y orgánica de las publicaciones vanguardistas que estoy revisando. Sus cuarenta y cinco números, que pretendieron ser quincenales, se extendieron a un lapso de tres años y nueve meses (de febrero de 1924 a agosto-noviembre de 1927). Durante ese tiempo experimentó diversos sobresaltos: el número inicial resultó semejante a su

⁹ DE TORRE, GUILLERMO: «Oliverio Gironde», en *Proa*, núm. 12, pág. 21.

¹⁰ En el número 8 publican «El Rengo», como «capítulo de la novela *Vida puerca*, que aparecerá próximamente», y en el número 10, «El poeta parroquial» con el mismo epígrafe.

¹¹ Mantuvo el formato de 28 x 40 cm. que en la jerga periodística recibe el nombre de tabloid. El número de páginas osciló entre ocho y dieciséis y raramente introdujeron algún suplemento con páginas de otro color —el homenaje a Gómez de la Serna del número 19— o con alguna reproducción en colores. El precio fue siempre de 10 centavos, tanto para los números simples como para los dobles. Se imprimió en los talleres gráficos de Porter Hnos., Entre Ríos, 1585, y alcanzó alguna vez un tiraje de 20.000 ejemplares.

predecesora *Martín Fierro*, de 1919, centrada en la sátira política y cuyos animadores fueran Arturo Cancela, Alberto Gerchunoff, Guerrero Estrella, Carlos D. Viale, Evar Méndez, Héctor P. Blomberg, Hipólito Carambat, José Santos Gollán, Guillermo O. Talamón, Samuel Eichelbaum, Manuel Bronstein, Roberto Martínez Cuitiño, Edmundo Guibourg, José S. Salinas, Luis Le Bellot y José B. Cairola. Algunos de ellos sobrevivieron en esta segunda época, encabezados por el animoso Evar Méndez y, como dije, conservaron inicialmente el tono de sátira política en artículos como «El anillo de amatista», de Pedro García (sobre la negativa del pontífice y sus razones para nombrar obispo a monseñor De Andrea), la «Balada» caricaturesca del intendente, señor Martín Noel, o la «Declaración» de Haya de la Torre, por entonces presidente de la Federación de Estudiantes del Perú.

En los números 2 y 3 se observa ya un alejamiento de lo eminentemente político y civil, una mayor concentración en figuras o cuestiones del campo intelectual: otra «Balada» ridiculiza al historiador Ricardo Levene; «Un gramático», a Arturo Costa Alvarez; «El diablo metido a fraile», a Ortiga Ackermann, y «Las letras en los diarios y revistas» zahiere sobre todo a artículos irrelevantes aparecidos en periódicos (*La Prensa, La Nación, La Razón*), en los magazines de mayor circulación (*El Hogar y Mundo Argentino*) y en algunas revistas literarias con las que no simpatizaban (*América, Nuestra América y Nosotros*)¹². A eso sumo el Cementerio de *Martín Fierro*, uno de los hallazgos humorísticos de la publicación, y donde se ensañaban con sus rivales (Jorge Max Rhode, Miguel A. Camino, Juan Torrendell, Manuel Gálvez, Arturo Capdevila, Leopoldo Lugones, etc.) o se burlaban desenfadadamente entre ellos mismos. Dentro de esa tónica despreocupada y alborotadora caben también sus numerosas comidas (en honor de Marinetti, Gironde, Borges, Evar Méndez, *Don Segundo Sombra* y su autor), a las cuales solía clausurar algún desopilante discurso de Macedonio Fernández o los que pronunciaba encaramanda sobre alguna mesa Norah Lange.

Tales ataques eran coherentes con lo que podríamos considerar editorial del primer número, «La vuelta de Martín Fierro», donde aludían a «el ambiente enrarecido a fuerza de plitud, de ausencia de verdad y de amplia libertad en la expresión del pensamiento». Y retomado más concretamente como falta de un público acorde con las nuevas inquietudes artísticas de los jóvenes en «De música. El público y los autores modernos» y en «Una tarea». Lo que todavía ocupa un lugar restringido en esos tres primeros números es la promoción de nuevas figuras y de una nueva escritura, si bien puedo consignar la presentación de «Guillermo Apollinaire» por E. P., los «Membretes» de Oliverio Gironde y las bibliográficas dedicadas a los libros de Nalé Roxlo y

¹² Si bien, esta revista no desconoció la eclosión del joven vanguardismo y le franqueó sus páginas en más de una ocasión, exhibió un ideario estético preponderantemente realista, el de Roberto F. Giusti, uno de sus directores. Además, era demasiado respetuosa del prestigio que ostentaban Ricardo Rojas, Enrique Banchs, Arturo Capdevila, Manuel Gálvez, etc., como para que los colaboradores de *Martín Fierro* la «perdonaran». Aparte de frecuentes alusiones despectivas indirectas, en el número 33, MARECHAL, BERNARDEZ y VALLEJO publican una «Solicitud» dirigida a los directores de *Nosotros*, a la que *Martín Fierro* «se adhiere con entusiasmo», pidiendo, entre otras cosas, «el entierro inmediato del difunto» y que «con los bienes del finado, se dé nacimiento a una revista de vanguardia».

Córdoba Iturburu en el número 1, el elogio de Oliverio Girondo, la reproducción de su «Carta abierta a La Púa», así como de algunos de sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, junto a tres poemas de *Las trompas de Falopio*, de Pedro Herreros, en el número 2; un *Lied*, de Keller Sarmiento, y un par de poemas de Andrés L. Caro, en el número 3. Ese aspecto es el que más crece a partir del número 4, en que con la inserción del *Manifiesto* (sin firma, sabemos hoy que lo redactó Oliverio Girondo) esta publicación se define abiertamente. La denuncia de «hipermeabilidad hipopotámica en “el honorable público”» o la «funeraria solemnidad del historiador y del catedrático», así como la postergación de la vida ante las bibliotecas y la pasividad acomodaticia, son los aspectos negativos del texto. A ellos se añade otro, programático, que se basa en la existencia de «una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión» capaz de desentumecer a los jóvenes, adecuarlos al mundo contemporáneo, hacerlos sentirse orgullosos de su condición de americanos. Por ese camino, *Martín Fierro* «tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación», se siente seguro de lo propio sin «desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés».

Tales afirmaciones merecen ser comentadas. Por una parte, sobresale la certeza de que nuestro lenguaje no debe renunciar a sus particularidades, ni temerle a sus diferencias respecto del castellano peninsular e incluso del de otros países americanos. Sobre ella insistieron más adelante otros artículos, como «Hispanoamericanismo» (núm. 17), de Pablo Rojas Paz, y cuando la revista se pronuncie airadamente contra la pretensión de que el meridiano cultural hispanoamericano parta de Madrid —formulada por Guillermo de Torre en el núm. 8 de *La Gaceta literaria* madrileña—, una de las respuestas, que escandalizó a sus contenedores, fue formulada en jerga arrabalera y firmada burlescamente por Ortelli y Gasset (véase «A un meridiano encontrado en una fiambarrera», del núm. 42). Por otra parte, percibe que esos intentos de despegue cultural autónomo no se apoyan en una industria propia equivalente ni la reclaman. Se establece así un desfase entre lo cultural y lo económico-político que *Martín Fierro* arrastraría a lo largo de toda su trayectoria. Evar Méndez, director de la misma de los números 1 al 17 y 36 a 45 (durante un período intermedio, números 18-35, integró un Comité del que participaban también Girondo, Sergio Piñero y Alberto Prebisch) consiguió imponerle cierto apoliticismo, tras el cual se encubría su fidelidad a los próceres de la Argentina oficial. Salvo una nota aislada y que reproducía otra aparecida en la *Revista de Occidente* (véase «Impresión de un economista de la Argentina», núm. 16), acerca de nuestra dependencia económica de Inglaterra, *Martín Fierro* se debatió en la contradicción de proponer una revisión del sistema artístico vigente sin vincularlo con una política cultural consecuente y por eso mismo estalló, a fines de 1927, cuando ante la inminente renovación presidencial un grupo importante de sus colaboradores (Francisco L. Bernárdez, Nicolás Olivari, Pablo Rojas Paz, Leopoldo Marechal, Ulises Petit de Murat y Jorge L. Borges) conformaron el Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes, en oposición al alvearismo de Evar Méndez.

Volviendo atrás, una característica esencial de la revista fue su apertura hacia lo

nuevo que llegaba principalmente de Europa, a la difusión de escritores como Paul Morand, Aldo Palazzeschi, Cansinos Assens, Ramón Gómez de la Serna, Valery Larbaud, etc. No es de extrañar por eso que sus colaboradores viajaran con frecuencia al Viejo Continente y eso fuera motivo de informaciones, en especial cuando tales viajes —el caso de Girondo, pero también de Bernárdez, Piñero o Marechal— les permitían oficiat como corresponsales del periódico. Por esa vía consiguieron que Maurice Raynal, Germaine Curatella Manes, Nino Frank, Jean Prevost y Marcelle Auclair colaboraran en *Martín Fierro* desde los números 27/28 y que más tarde, por mediación de Guillermo de Torre, lo hicieran, asimismo, algunos escritores españoles jóvenes.

Una virtud de la publicación fue ir acordándole un espacio cada vez más significativo a las artes plásticas e incluso a la música ¹³: del pintor cubista argentino Pettoruti se ocupó Xul Solar en los números 10/11 y Alberto Prebisch, con motivo de su exposición en la galería Witcomb, en el número 25. El mismo Prebisch escribió sobre el «Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafuertistas» (núms. 5/6) alertando acerca del carácter retardatario de la muestra, salvo contadas excepciones y, juntamente con Vautier, firmaron muchas notas vinculadas con la arquitectura o la decoración de avanzada, con las necesarias ilustraciones. Si repasamos los nombres de plásticos argentinos (Butler, Basaldúa, Curatella Manes, Fioravanti, Badi, Centurión, Irurtia, Gutero, etc.) y extranjeros (Picasso, Braque, Seurat, Bourdelle, Dalí, Ernst, Orozco, Rivera, etc.) que destacaron «... se comprenderá la labor cumplida por Martín Fierro en el terreno de las artes plásticas» ¹⁴. La nota de El Director titulada «Quién es Martín Fierro?» (núms. 12/13) reitera la necesidad de crear «un ambiente artístico» y favorecer «la avanzada intelectual» revolucionaria, «en oposición al espíritu reaccionario o conservador, cuyos representantes, si por propia equivocación un momento formaron parte del grupo, fueron eliminándose al comprender su error, como es el caso ocurrido últimamente» ¹⁵. De ahí también su interés por un invento con enormes posibilidades artísticas, como el cine, del cual se ocupó en reiteradas ocasiones Leopoldo Hurtado.

En cuanto a enemigos, señalé ya los que eran identificados en el primer número. Dentro de ese bloque, sin embargo, podría desglosar, por un lado, a los académicos, jurados, funcionarios oficiales y escritores consagrados. En ese rubro entrarían notas como «El Concurso Municipal» (núms. 3/4), «Emoción y S», de González Lanuza (núms. 10/11), «Al público» (núm. 19), «Un cuadro rechazado» (núm. 24), etc. Con respecto a Lugones, verdadero paradigma del intelectual en esos momentos, los

¹³ Ya en el primer número, LUIS LE BELLOT en «De música. El público y los autores modernos» habla de un «persistente malentendido entre el público y los compositores que representan la vanguardia en el momento actual» y de que se debería educar «la sensibilidad y sentidos perceptivos para la comprensión de los autores modernos». A ese fin destinan luego, creo, artículos como «Pacific 231 de Hoenegger» en el número 20 y «Hoenegger y Le Roi David» en el número 24, ambos de F. E. BULLRICH, así como los comentarios acerca del director Eugenio Ansermet y su repertorio.

¹⁴ GONZÁLEZ LANUZA, E.: *Los martinfierristas*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, pág. 95.

¹⁵ La alusión puede estar dirigida a quienes —es el caso de Nalé Roxlo, Ernesto Palacio, que firmaba con el seudónimo Héctor Castillo, u Horacio Rega Molina— habían desertado de la empresa por no coincidir totalmente con su orientación.

ataques adquirieron diversos matices, desde la burlona «Salutación a Lugones» o la paródica «Salutación a Ricardo el Venturoso», del número inicial, hasta los cuestionamientos estéticos de Leopoldo Marechal: «Retrueque a Lugones» (núm. 26) y «Lugones y otras especies de anteayer» (núm. 32). Ven en él, sobre todo, al «responsable» del amaneramiento modernista de que eran culpables en verdad sus imitadores tardíos, según se desprende las parodias de dicho estilo poético incluidas en el núm. 28. Son varios sonetos y el primer cuarteto de *Noche* dice, por ejemplo:

*«En tu liga color de berenjena
Se desmayó la tarde soberana
Cual si fuera una mina bataclana
Que se afeitó el sobaco y la melena.»*

Más específica es la reacción contra el realismo y el arte costumbrista, notoria en los diferentes golpes lanzados contra Manuel Gálvez: la bibliográfica que Héctor Castillo hace de *El espíritu de aristocracia y otros ensayos* (núm. 7), la apócrifa Carta «De Gorki a Manuel Gálvez» (núms. 14/15) y «Gálvez y la nueva generación», de Horacio Linares (núm. 18), quien comienza diciendo: «Toda pretensión regionalista es incompatible con una amplia y profunda visión estética de las cosas.» Tal animadversión podría completarse con diversas inscripciones en el Cementerio o el Parnaso satírico de la revista, dedicadas al mismo Gálvez, a Baldomero Fernández Moreno, a Horacio Quiroga, etc. Me limito a transcribir dos muestras de las mismas:

*«Aquí yace Manuel Gálvez,
Novelista conocido;
Si hasta hoy no lo has leído,
Que en el futuro te salves»* (núm. 2)

*«Tan sintético en todo fue Fernández Moreno,
Liróforo
y galeno,
que, muerto, cupo en una de las cajas de fósforo»* (núm. 32).

Por último, cabría recordar sus pullas contra lo que consideraban infraliteratura popular: las publicaciones de amplia difusión, con las que estaban comprometidos muchas veces los escritores de Boedo¹⁶. A todos les reprochaban, en última instancia,

¹⁶ El nombre de esa calle de un barrio populoso, donde estaba la imprenta de Antonio Zamora, sirvió para identificar a quienes se pronunciaban por un arte al servicio de lo social: las revistas *Los Pensadores*, *Extrema Izquierda* y *Claridad*, los escritores Alvaro Yunque, Elías Castelnuovo, Gustavo Riccio, Leónidas Barletta, etc. Por contraposición, los martinfierristas se sentían bien en el centro de la ciudad y en la elegante calle Florida. Al mudarse la redacción del periódico a la intersección de aquella arteria y Tucumán, escribió La Dirección: «Estamos donde deberíamos estar: en pleno centro, donde la ciudad es más actual y más venidera (...). Aquí, en la calle Florida, en donde la ciudad es como una síntesis de sí misma y del país, muy cerquita del puerto, para tener bien presente que por allí en inmensa parte ha venido de afuera nuestro espíritu y nuestra sangre y a donde definitivamente iremos para ser juzgados, por aspiración o por gravitación» («Martín Fierro 1926», en los núms. 27/28).

prostituir el arte mediante empresas redituables, con un evidente prejuicio hacia la profesionalización del escritor. Ya en el número 1, Evar Méndez marcaba rumbos con «Rubén Darío poeta plebeyo», donde se lamentaba de que merced a «una popularísima edición de las *Prosas Profanas*, en vulgar papel de diario, 32 páginas que contienen la obra en apelmuscada tipografía», se adueñara de tan exquisito mensaje «la plebe iletrada», a tal punto que recitarían sus poemas «las Milonguitas del barrio de Boedo y Chiclana, los malevos y los verduleros en las pringosas pizzerías locales (...) en sus fábricas y cabarets, en el pescante de sus carretelas y en las sobremesas rociadas con Barbera». Tal elitismo reaparece en el «Suplemento explicativo de nuestro Manifiesto. A propósito de ciertas críticas» (núms. 8/9), cuyo estilo revela la mano de Evar Méndez, pero que compromete a todos desde que aparece firmado por La Redacción. Vuelven a referirse a «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». Contrariamente, *Martín Fierro* se distingue por el apoyo creciente que va encontrando entre lo más selecto de nuestra juventud literaria» y porque sus redactores «hemos tenido una educación doméstica lo suficientemente esmerada», lo que les permite emplear un castellano irreprochable y no expresarse «en una jerga abominablemente ramplona, plagada de italianismos» como los boedistas. Pronunciamiento conservador en materia lingüística y social, confirmado y aun aumentando por otro pasaje:

«Nuestra redacción está compuesta por jóvenes con verdadera y honrada vocación artística, ajenos por completo a cualquier afán de lucro que pueda desviarlos de su camino. Todos tenemos una sensibilidad suficientemente refinada (...). Todos respetamos nuestro arte y no consentiríamos nunca en hacer de él un instrumento de propaganda. Todos somos argentinos sin esfuerzo, porque no tenemos que disimular ninguna “pronunzia” exótica...»

Convendría aclarar, eso sí, que los martinfierristas fueron leales con sus adversarios y no les negaron el derecho a pronunciarse desde sus mismas páginas. La tan mentada polémica con los escritores de Boedo surge de los artículos «Martín Fierro y yo» (núm. 7) y «Polémica» (núms. 10/11) publicados por Roberto Mariani¹⁷, quien se permite denunciar en ellos el artepurismo martinfierrista y oponer la «precisión realista» a las «vagas ondulaciones futuristas», a «los ejercicios de glosolalia ultraísta» de sus colaboradores. Claro que a su turno le responden, como en «A propósito de ciertas críticas» (núms. 8/9) o «Párrafos sobre la literatura de Boedo» (núm. 26), donde Santiago Ganduglia —curiosamente, un apóstata del boedismo— subraya las implicancias entre revolucionarismo político y reaccionarismo estético y descalifica el naturalismo al que apelan los escritores de dicha tendencia.

¹⁷ Con este autor, cuyos *Cuentos de la oficina* significan un inteligente aprovechamiento de los aportes proustianos a la narrativa argentina, es curioso e inexplicable —por otras razones que no sean la inquina del momento o los ya señalados prejuicios en materia lingüística— que los martinfierristas se expresen de esta manera: «Yace en “queste lindo niche” / Por temor de que se pierda / Roberto Mariani, chiche / Y honor de “La Extrema Izquierda” / El mismo se ahorcó en la cuerda / De su estilo cocoliche» (E. M. —Evar Méndez— en los Nichos de núms. 8/9).

Me quedaría mostrar en qué medida esa forma particular de criollismo practicada por Borges en la segunda *Proa* se advierte también en *Martín Fierro*. La elección del título dado a la revista parecería implicar ya un principio de respuesta, aunque es cierto que eligieron el mismo sus predecesores de 1919; una hojeada a la colección completa, sin embargo, arroja resultados positivos. Un hálito de criollismo rural y/o suburbano la recorre. Del primero hay indicios por lo menos de «Don Pedro Figari» (núms. 8/9), nota de Ricardo Güiraldes, que se renuevan con motivo de una exposición del mismo pintor uruguayo, comentada en el número 19, de una propuesta de Oliverio Girondo para erigir un monumento a José Hernández (núm. 22), o a propósito de los apuntes bibliográficos que Borges dedica a libros de Pedro Leandro Ipuche (núms. 30/31) y Fernán Silva Valdés (núms. 24 y 33). Es un criollismo que resulta, como adelanté, de una amalgama entre el asunto nativo y los recursos expresivos de la vanguardia, tal como se dio en *Agua del tiempo*, en verso, o en *Don Segundo Sombra*, en prosa. En esta última novela, acotaba Sergio Piñero, Güiraldes había sabido rescatar una modalidad psicológica del paisano afín con las escuelas de vanguardia y convertirla en sustento de su configuración estética:

«El sintetismo es gaucho por excelencia. Y conviene apuntar que poseemos un sintetismo nuestro, probablemente más fuerte —y desde luego más puro—, que los modernos europeos. Fue notoria cualidad del paisano la parquedad de palabras, la lisura de la frase y la facilidad en la metáfora...»¹⁸.

Al tiempo que se distanciaba claramente de las variantes de narrativa popular gauchesca provenientes del *Juan Moreira* (1880), de Eduardo Gutiérrez:

«Marcó huellas en la pampa y ubicó al gaucho por gaucho, no por malevo, payaso como Moreira o cuchillero (...). Cantó en cifra, o en estilo, siempre con el alma de gaucho puro, bien distinto, por cierto, de aquellos que cantan “en argentino” o fuera del corral presumen de baqueanos en menesteres de lazo.»

Tales palabras suponen una coincidencia con el objetivo estético de Güiraldes, que era —de hecho, no sé si en sus propósitos— idealizar al gaucho extinguido para oponerlo a los nuevos tipos humanos y sociales que estaba produciendo la asimilación pošinmigratoria, del mismo modo que Borges mitifica al malevo —proyección arrabalera del gaucho— por oposición a los compadritos posteriores, en los cuales advertía rasgos itálicos. O sea, que ahí vemos reaparecer prejuicios elitistas señalados en otros lugares de la revista, los cuales se vuelven muy patentes cuando el propio Borges o Piñero hablan de la música popular urbana. Este último, en «Salvemos al tango» (núm. 20), destaca el foso que separa a los primeros tangos finiseculares de los cantados en la década del 20. Aquéllos estaban empapados de espíritu criollo y los otros, en cambio, traslucían el proceso inmigratorio y sus consecuencias:

«La música cambió totalmente: a la energía cadenciosa de Argañaraz, El clavo, El choclo, Rodríguez Peña, sucedió la clownesca sensualidad de El irresistible, Una

¹⁸ PIÑERO, SERGIO: «Don Segundo Sombra, relato de Ricardo Güiraldes», en *Martín Fierro*, núm. 33.

noche de garufa, El apache argentino, para caer fatalmente en la roseola del tema conventillero, la “percanta” que perdió la doncella, el “bacán” triste y cornudo: Ivette, Mi noche triste, Milonguita, Mano a mano, y mil más que no recuerdo.»

A esta veta criollista se puede atribuir la reproducción, en el número 25, de «Al tal vez lector», prólogo de Borges a su libro de poemas *Luna de enfrente* (1925) editado por *Proa* y donde aclara:

«Hoy no quisiera conversarte de técnica. La verdad es que no me interesa lo auditivo del verso y que me agradan todas las formas estróficas, siempre que no sean barulleras las rimas. Muchas composiciones de este libro hay habladas en criollo; no en gauchesco ni en arrabalero, sino en la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña.»

Tal criollismo implicaba una precisa distinción respecto de las formas verbales gustadas por los lectores o espectadores menos sutiles —los que consumían la profusa folletería de quisco o asistían masivamente a las representaciones del género chico—, según se lee también en dos trabajos de Leopoldo Marechal: su comentario de *Luna de enfrente* (núm. 26) y su artículo «El gaucho y la nueva literatura rioplatense» (número 34). Entre las formulaciones más orgánicas de dicho criollismo en *Martín Fierro* computaría las respuestas de Ricardo Güiraldes y Pedro Figari a la encuesta sobre la probable existencia de una mentalidad nacional distintiva en los números 5/6. Contrasta con ellas, sin duda, Roberto Mariani, pues al centrar en el tango la manifestación de una sensibilidad argentina opta por la síntesis que resultó del aluvión inmigratorio y no por una abstracta entidad, milagrosamente conservada al margen de los cataclismos demográficos operados por la conducción política oligárquica en el país y en su pueblo.

3. Otras revistas más heterogéneas

Si bien cronológicamente su aparición es algo anterior a *Martín Fierro*, he pospuesto la consideración de *Inicial*¹⁹ porque no tuvo una línea definitivamente vanguardista como la anterior. Ya en la declaración de principios del número uno, parece, por una parte, tender a una iconoclasta depuración del ambiente artístico, pero por otro aclara que *Nosotros* hizo algo similar en su momento de aparición; abjura de las instituciones oficiales en un párrafo y aclara en otro que los jóvenes deben avanzar «volviendo atrás la mirada para la contemplación serena de los modelos de perfecta belleza que nos han dejado los héroes y los artistas». En ese mismo número inicial, las notas de Keller Sarmiento o González Lanuza abogan por aspectos de la estética renovadora, mientras que «Jorge Bermúdez, pintor de raza», incluida entre las Notas de Arte, es una defensa del pintoresquismo realista en pintura. Iguales contradicciones compruebo entre las críticas bibliográficas: a Borges le reprochan apartarse en *Fervor*

¹⁹ Esta revista libro de 23 x 18,5 cm. y un promedio de 100 páginas editó diez números entre octubre de 1923 y mayo de 1926. Impresa en papel económico y con una diagramación de tapa casi ingenua, se vendía a \$ 1.

de Buenos Aires (1923) de la fórmula poética ultraísta hacia un prosaísmo anecdótico afín con el de *Agua del tiempo*; y a Guillermo de Torre, en cambio, que su poesía de *Hélices* no sea «reflejo de un estado de ánimo ni descripción de impresiones lugareñas».

Tal vez el elogioso artículo que Roberto Ortelli dedica a «Elías Castelnuovo» marca inmejorablemente el grado de compromiso de la revista con los de Boedo, cuestión que, como vimos, era motivo de polémicas y de posiciones irreductibles en *Martín Fierro*. Para *Inicial*, el autor de *Tinieblas*

«Representa una época caracterizada por la literatura destañada de los Gálvez y los Zuviría, de las novelas semanales y de los libros vacuos, una reacción llena de masculinidad y de fe»²⁰.

Por lo que se ve, esta revista considera igualmente plausibles las reacciones de Florida y de Boedo contra la literatura entonces vigente, para lo cual aislaban el realismo oportunista de las publicaciones masivas del naturalismo de tesis practicado por quienes tenían su editor en Antonio Zamora. Comparten con *Martín Fierro*, eso sí, el desprecio por los escritores que anhelaban sobre todo la comunicación con públicos mayoritarios aun al costo de ciertas concesiones y a lo que ellos califican llanamente de mercantilización. Así en el número 4 y en la sección *Protestamos...*, que es de las más beligerantes de *Inicial*, se pronuncian contra «la deshonestidad de los que hacen la literatura un comercio y explotan desvergonzadamente los métodos comerciales de reclame, como los empleados por el doctor Martínez Zuviría, lo que supone una absoluta degradación en el nivel moral de un escritor».

Las incongruencias apuntadas eclosionan en el número 5, o mejor en los dos números 5 de *Inicial*. Uno dirigido por lo que llamaría a la boedista (abril de 1924) en el que figuran como redactores Roberto A. Ortelli, Brandán Caraffa, Luis E. Soto, Roberto Cugini y Raúl González Tuñón, como director artístico Salvador Dela-Hanty y como administrador Luis Diéguez. Sintomático en tal sentido es el artículo «Nuestro Teatro», de Alvaro Yunque, donde vuelca todo su ideal pedagógico reformista contra el teatro comercial de la época, porque, a su juicio, el artista es un apóstol que carece de lugar en la sociedad capitalista y el espectador, cuando no tiene «un ideal de fraternidad humana», deja de llamarse pueblo para convertirse en «público o plebe, vale decir vulgo». Semejante es la nota «A la juventud» por su carácter «progresista». Y en cuanto a los poemas de José S. Tallón, Mariano Torres y Raúl González Tuñón (*Señor Jesucristo rechaza las dictaduras de Mussolini y Lenin y les opone el ejemplo de Ghandi en Oriente y de Malatesta o Rolland en Occidente, más una referencia a «los rojos sermones de Miguel de Bakounine»*), confirman el giro, al igual que el artículo de Cugini sobre Zonza Briano, en el que distingue a «los modernistas serios» de «los que degeneran la función del realismo y llegan a la caricatura» o «los “ultras” que caen en el dogma del individualismo».

El otro número 5 (mayo de 1924) tiene como redactores a Roberto A. Ortelli, Homero Guglielmini, Roberto Smith y Ruiz de Galarreta, equipo que seguirá editando, en adelante, la revista. Mantienen el interés por el autor de *La deshumaniza-*

²⁰ ORTELLI, ROBERTO: «Elías Castelnuovo», en *Inicial*, núm. 3, pág. 54.

ción del arte ²¹ (véase «Algo más sobre Ortega y Gasset», de Homero Guglielmini) y dan cierto espacio al criollismo con la publicación del poema *Ha caído una estrella*, de Silva Valdés, y el artículo «La traducción de un incidente» en que Borges, tras informar sobre el predominio que los adláteres de Gómez de la Serna han obtenido frente a los de Cansinos Assens, en España, y reconocer nuestra deuda con los clásicos europeos, concluye: «Creo que deberían tener nuestros versos sabor de patria, como guitarra que sabe a soledades y a campo y a poniente detrás de un trebolar.»

Sin embargo, la depuración no dio el triunfo definitivo a ninguna de las líneas en pugna. En el número 6, por ejemplo, Borges dedica un artículo hiperbólico al lúdico Gómez de la Serna, comparándolo nada menos que con Walt Whitmann, mientras que «Unamuno y el indiferentismo» no deja dudas respecto de que el compromiso ético debe anteponerse a los gestos estéticos y condena a Ortega y Gasset y a Gómez de la Serna por permanecer indiferentes ante la suerte corrida por Unamuno, víctima de la dictadura de Primo de Rivera. La convivencia de la nota de Castelnuovo «Un pintor gorkiano: Guillermo Facio Hebecquer» y del saludo encomiástico a la formación de la Asociación de Amigos del Arte, en el mismo número 6, es otra prueba concluyente de que, a pesar de la aparición de los dos número 5, *Inicial* sigue un derrotero oscilante entre Boedo y Florida del que nunca logró zafarse.

De cualquier modo, el sector martinfierrista persiste en los números siguientes: «Arte novísimo», con motivo de una exposición de Pettoruti (núm. 7); un artículo de Francisco L. Bernárdez en que se refiere a Wilde y a la tradición humorística argentina hasta Macedonio Fernández (núm. 8); la bibliográfica del *Romancero*, de Lugones, a cargo de Jorge L. Borges (núm. 9); una muestra de «Poesía americana de vanguardia», tomada del *Índice de la poesía americana* que compilara el peruano Alberto Hidalgo; el «Examen de un soneto de Góngora», de Borges. Pero su definición en favor del hispanoamericanismo cultural los induce a adoptar actitudes menos frívolas que las del vanguardismo, al cual por eso mismo fustigan:

«Y así se explica que quienes quieran destruir no sólo las ideas sino las obras y las personas, con una sola frase que, después de todo, no es más que una greguería. Lo doloroso es ver que no les basta con pensar y crear greguerías, sino que quieren convertir en otra greguería la vida misma ²².

Los artículos de Miguel A. Virasoro y de algunos otros evidencian una posición tomada en materia filosófica, que podría calificar de vitalista (véanse «Un filósofo de la Nueva Generación», que es Ortega y Gasset, en el número 3; «La nueva filosofía de Spengler», de Alberto M. Etkin, en el número 6; «El misticismo italiano contemporáneo», de Vicente Fatone, en el número 8, etc.), lo cual no los aleja demasiado de *Martín Fierro*, pero sí lo hace su mayor respeto por Anatole France y

²¹ Tal vez la presencia del español ORTEGA Y GASSET sea en *Inicial* equivalente a lo que GÓMEZ DE LA SERNA en primer término y algo más sectorialmente CANSINOS ASSENS representan para *Martín Fierro*. Así lo confirma un artículo del número 3 titulado «Un filósofo de la Nueva Generación», donde a propósito de *El tema de nuestro tiempo* se afirma que «nadie, como Ortega y Gasset, puede darnos una mejor definición de la nueva sensibilidad...».

²² «De nuestro ambiente», en *Inicial*, núm. 8, pág. 134.

Romain Rolland (véanse «Al margen de Anatole France», de Carlos M. Onetti, en el número 7, y «Casi bibliográfica», en el número 10) e incluso por figuras intelectuales argentinas de otras generaciones («Ingenieros», número 9), aunque no compartan demasiado sus ideas. Tal respeto, sumado a su afirmación de hispanoamericanismo antiyanqui y a su reafirmación del reformismo universitario, acaban de definir el perfil de *Inicial*, la que en materia estética tuvo, como vimos, un itinerario vacilante. No así al descalificar los espectáculos más populares de ese momento, con tanta energía como *Martín Fierro*:

«No hay inquietud, no hay un afán de belleza superior, no hay un indicio de teatro nuevo. Pobre, mediocre, inútil, el teatro criollo no vale, en verdad, el fabuloso dinero que produce.

Pirandello, Fausto María Martini, Rosso di San Secondo, Kayser, Andreiev, el Teatro Popular ruso, no han servido para orientar a nuestros autores»²³.

Más lejos del espacio delimitado por *Prismas*, *Proa* —en sus dos épocas— y *Martín Fierro*, se ubican *Valoraciones*²⁴ y la *Revista de América*²⁵. En aquélla, la preocupación menos ceñida a lo artístico, y en especial a lo artístico renovador, y la mayor cantidad de artículos de carácter lingüístico, filosófico, político, pedagógico, etcétera, son rasgos diferenciales bien notorios. Su carácter universitario fue visto como una limitación y es curioso que justamente la equívoca *Inicial* lo señale. Tras saludar la aparición del tercer número de *Valoraciones*, dicen en su número 6, en la sección Revista de revistas:

«Desearíamos ver en *Valoraciones* más alarde combativo, más ansiedad por lo nuevo; desearíamos —sobre todo— verla aligerada de ese lastre académico y universitario que desbarata su impulso esencial hacia los vuelos atrevidos: un poquito más, en fin, de esa temeraria *indignatio* que decía Juvenal, resorte de la elocuencia y sello de la juventud.»

Consecuentes con dicha descripción, en *Valoraciones* son capaces de atacar a Lugones por sus conferencias profascistas del Coliseo, al mismo tiempo que en una bibliográfica Ripa Alberdi coloca a Julio Noé junto a Roberto Giusti y a Melián Lafinur entre «los mejores críticos argentinos». Precisamente Ripa Alberdi, muerto imprevista y tempranamente, es motivo de un sentido homenaje en el número 2 por parte de quienes lo reconocen como un discípulo aventajado (Arturo Marasso Roca, Jorge Max Rhode, Julio Noé y Carmelo Bonet) y destacan el sesgo más clásico que moderno —«en cuanto clasicismo importa eternidad y modernismo significa anécdota

²³ «Nuestro Teatro», en *Inicial*, núm. 10, pág. 27.

²⁴ Revista libro de 18 × 27 cm., que tuvo entre 74 y 100 páginas. La portada incluía un sobrio recuadro y el pequeño grabado de una cabeza, pero desde el número 7 se da mayor importancia al título, colocado en el extremo superior y con una tipografía más llamativa, y se centra un grabado de mar, velero, columna y cielo con estrellas. La editada al establecimiento tipográfico Alberdi, de Mario Sciocco y Cía., de La Plata.

²⁵ Revista libro de 21 × 14,5 cm. y 64 páginas. En el último número modifica el formato (16 × 23 cm.), reemplaza el anodino beige de tapa por un rojo púrpura e incluye una reproducción sobrepuesta en papel ilustración del pintor Xul Solar.

y contingencia»²⁶— de su poesía, compuesta por «versos cuyo fervor romántico estaba disimulado por la clámide griega»²⁷. Esta figura nos da la pauta de la posición estética cautelosa de la revista, en la cual apenas puede transparentarse un relativo interés por los grupos jóvenes que convulsionaban el ambiente literario argentino. Por ejemplo, en notas como «El nuevo esteticismo», de Carlos Astrada, poblada por citas de Ortega (núm. 3); «Sobre la obra pictórica de Emilio Pettoruti», de Pedro Henríquez Ureña (núm. 5); «Le Pacific», de Ricardo Güiraldes (núm. 7); «El tamaño de mi esperanza», de Borges, «La deshumanización del arte», de Jaime Torres Bodet, y «Celuloide», de Leopoldo Hurtado, en el número 9; dos páginas en prosa poética de Rojas Paz (núm. 10) y «Cartas sin permiso» (núm. 12), de Alfonso Reyes. En ese plano, lo más significativo es el Primer Salón de Escritores, original idea que incluye varios dibujos de Oliverio Girondo y otros de Güiraldes, Adelina del Carril, Córdoba Iturburu, Ricardo Molinari, Francisco L. Bernárdez, Eduardo Mallea y Jorge L. Borges. *Valoraciones* no es del todo indiferente, pues, al problema de la renovación estética, y es comprensible por eso que se la mencione en *Martín Fierro* dentro del frente favorable al vanguardismo²⁸. Pero es cierto que falta en ella ese entusiasmo juvenilista e irreverente del martinfierrismo y que el aporte de lo nuevo es juzgado, en todo caso, con equidistancia profesoral (véanse los artículos «En busca del verso puro», que en los números 10, 11 y 12 publica el dominicano, residente en Buenos Aires como profesor universitario, Pedro Henríquez Ureña).

La *Revista de América. Órgano de la juventud* fue dirigida por Carlos A. Erro, tuvo como jefe de redacción a Leónidas de Vedia y como administrador a Enrique Lavié, hasta que en el número 4 ingresa un nutrido grupo de jóvenes a la redacción: Eduardo A. Mallea, Ernesto Palacio, Luis Saslavsky, Pablo Rojas Paz, Lucio Cornejo y Eduardo Keller Sarmiento. Esa modificación indica un franco avance de los vanguardistas en una publicación que desde sus comienzos comparte, y aun ahonda, el americanismo de *Valoraciones* (véanse «El espíritu de América», en el número 1, y otros artículos del director en los números siguientes) y desde allí juzga el momento literario que vive el país. El mismo Erro se encarga de hacerlo en «El poeta que estamos esperando» (núm. 5), al señalar la importancia de dos libros aparecidos en 1925: *Luna de enfrente*, de Borges, y *Poemas nativos*, de Silva Valdés. Les reconoce «el afán de una obra específica que no conoció la generación de Rubén y Lugones», aunque ambos carezcan de énfasis afirmativo respecto de la realidad cultural americana. Falta, pues, el poeta que exprese «ese algo nuevo que se está gestando! que se impone de continuo y debe forzosamente venir».

A partir del número 4, como dije, tienen mayor cabida los poetas de la vanguardia

²⁶ NOÉ JULIO: «Héctor Ripa Alberdi», en *Valoraciones*, núm. 2, pág. 92.

²⁷ BONET, CARMELO: «Héctor Ripa Alberdi», en *Valoraciones*, núm. 2, pág. 98.

²⁸ El artículo «Martín Fierro 1926» (núms. 27/28) firmado por La Dirección termina diciendo: «Estamos todos los de antes y todavía muchas figuras nuevas (...) y que, con los hasta ayer camaradas de *Proa*, los admirables amigos de *Valoraciones*, de *Inicial* y de *Revista de América*, los de *La Cruz del Sur* y *Teseo*, del otro lado del Plata, y todos los jóvenes escritores que quieran colaborar en la patriada tienen en las páginas de *Martín Fierro* y en el corazón de sus redactores comprobada la extensión de su simpatía, o saben que pueden disponer de su amistad.»

juvenil argentina, pero también la prosa igualmente renovadora de Mallea —colaboraba desde el primer número—, Saslavsky y Rojas Paz. Un artículo como «La falacia del americanismo» cuestiona lo que venía diciendo el director desde que apareciera la revista y, aunque Erro trata de probar así el democratismo de la publicación, lo cierto es que queda bastante descolocado. Por último, en los números 5 y 6 se advierte un brote paródico y humorístico equivalente del que viéramos en *Martín Fierro*: la «Carta abierta de Juan Manuel de Rozas a Jorge Luis Borges», firmada por Antonio Vallejo, y la «Curiosa antología de jóvenes prosistas» en que se burlan de los rasgos innovadores que distinguen a la escritura de Borges, Rojas Paz, Mallea y el español José Bergamín.

Mención aparte merece la «Carta a un poeta joven», de Ernesto Palacio, pues enjuicia desde el nacionalismo en que se había enrolado lo que considera una prueba de «nuestra condición de colonias intelectuales», sin ninguna compasión por las vanguardias, de las cuales confiesa haberse desengañado:

«Una instintiva reacción contra la borrachera de mutuo elogio y otras orgías verbales que en los mencionados canáculos se estilaban llevóme a contemplar desde fuera el panorama de la nueva generación. El aire libre despejó los vapores que turbaban mi razonamiento y acerté nuevamente a ver las personas y los hechos en su tamaño natural. Entonces empecé a comprender algo que debía haber sospechado mucho antes, es decir, que había contribuido simplemente a formar una capilla nueva y que todos los ideales que al principio nos apasionaron se subordinaban en definitiva a mezquinas cuestiones de política literaria. Vi claramente que la exaltación vanidosa y el culto del éxito se sobreponían a todo motivo de índole superior y cómo, ya en franca bancarrota de óptica colectiva, se elogiaba a figuras mediocres en detrimento de otras que no pertenecían al grupo... Pero mi principal descubrimiento, el que me lleva a afirmar la ninguna importancia del movimiento juvenil en nuestra vida nacional, consistió en comprobar la falta absoluta de esas personas representativas cuya aparición caracteriza a las grandes épocas de cultura. No había, efectivamente, en las revistas de vanguardia más que un conjunto de mediocridades, siempre en aumento con el aporte de nuevos poetillos y filosofantes atraídos en masa por la facilidad de la cotización. Toda esa gente cultivaba una literatura especial hecha de balbuceos, greguerías y metáforas sueltas y trataba de justificar con el estribillo de “hacer ambiente” los golpes de bombo que menudeaba para reclamo de la propia mercadería»²⁹.

Se puede cerrar esta revisión de revistas argentinas de vanguardia con *Síntesis*, en la cual observo cómo la iconoclasia innovadora va cediendo paso a actitudes más mesuradas y los ayer martinfierristas comienzan a reacomodarse junto a las firmas consolidadas, o en procesos de consolidación, del liberalismo intelectual argentino. Sus 41 números aparecieron entre junio de 1927 y octubre de 1930. Era una revista-libro mensual de 23 x 16 centímetros y de unas 125 páginas; fue dirigida en un principio por Xavier Bóveda, a quien el arquitecto Martín Noel reemplazó a partir del número 8, de enero de 1928. Formaban el Consejo de Redacción el citado Noel, Coriolano Alberini, J. Rey Pastor, Emilio Ravignani, Carlos Ibarguren, Arturo

²⁹ PALACIO, ERNESTO: «Carta a un joven poeta», en *Revista de América*, núm. 4, págs. 36-37.

Capdevila y, por los jóvenes, Jorge L. Borges. Era secretario general de la publicación Héctor Ramos Mejía y ornamentador Rodolfo Franco. En su número inicial se proponen acoger «toda manifestación artística, intelectual o científica, de los pueblos de habla castellana» y, en segundo término, abocarse «al estudio objetivo y amplio —verdaderamente especializado— de los valores del siglo».

Los artículos de fondo tratan temas de ciencias, educación, historia, filosofía, política, etcétera. A ello añadían la sección bibliográfica (crece tanto que desde el número 24 desglosan literaturas extranjeras, letras argentinas, etcétera), otra de Notas —convertida en Crónicas desde el número 12— y la de Notas de arte desde el número 5. Como anticipé, los martinfierristas (junto a Borges, Guillermo de Torre y Pablo Rojas Paz son los más consecuentes colaboradores de tal extracción) tienen allí un lugar, el de la producción literaria de actualidad y, sobre todo en un principio, los comentarios de libros. Es notorio que han abandonado posiciones radicales y por eso pueden convivir con un Noel o un Capdevila, víctimas ayer del Parnaso satírico o del Cementerio de *Martín Fierro*. *Síntesis*, a su vez, los reconoce en bloque en sus números 4 y 5, donde se incluyen «Doce poetas nuevos» (Francisco L. Bernárdez, Jorge L. Borges, Brandán Caraffa, Andrés L. Caro, Eduardo González Lanuza, Raúl González Tuñón, Eduardo Keller Sarmiento, Ernesto Palacio, Norah Lange, Ricardo Molinari, Nalé Roxo y Leopoldo Marechal) convocados por Evar Méndez, pero habitualmente, en todo caso, alterna algunos nombres representativos de la vanguardia con los poemas de Capdevila, Fernández Moreno o Xavier Bóveda.

Otra cosa que se acentúa en esta publicación es el interés por remozar la prosa. Ya en el número inicial, Borges se ocupa de la prosa de Cansinos Assens y de la de Alfonso Reyes. Del primero lo fascina el judaísmo que universaliza su escritura, incomprensiblemente desconocida para los argentinos (en ese mismo número incluyen «El misterio de las cosas bellas», su primer inédito publicado aquí): es «maravilloso y absurdo que a nosotros —ciudadanos de Buenos Aires, ciudadanos de la mayor ciudad de lengua española y cabeza espiritual de este continente— nos sea desconocida la más apasionada y férvida prosa que hoy sabe nuestro habla». Del segundo, su estilo conversado, «sin una palabra más alta que otra y cuyo beneficio más claro es el espectáculo de bien repetida amistad que hay en sus cuarenta apuntes» de *Reloj de sol*. Posteriormente, junto a algunos prosistas argentinos renovadores —el Borges neoconceptista, su discípulo Petit de Murat y el poético Rojas Paz— acoge *Síntesis* a numerosas firmas españolas embanderadas con tal remoción: Benjamín Jarnés, Ernesto Giménez Caballero, Antonio Espina, Francisco Ayala.

Pero no faltan en la revista directos o encubiertos ataques contra la vanguardia, sus objetivos más pretenciosos y sus excesos. Sobresalen en tal sentido el artículo «Orientación estética dominante en la actual literatura argentina», de Carmelo Bonet (núm. 12), «La inquietud estética de hoy», de Emilio Frugoni (núm. 16), «El arte de vanguardia» (núm. 24) y «Arte intelectualista y arte plebeyo» (núm. 29), de Osvaldo Talamón, y «Tres modalidades poéticas» (núm. 28), de José María Monner Sans. El primero y el último reivindican un paradigmático arte realista. Para Bonet, el realismo de poetas como Miguel A. Camino, Díaz Usandivaras, Rafael A. Arrieta o Luis Cané, y de narraciones como *Zogoibi*, de Enrique Larreta; *Barcos de papel*, de Alvaro Yunque,

o *Don Segundo Sombra*, «responde, en el fondo, a un determinismo de raza y de clima». Censura a continuación a las metáforas creacionistas, sobrerrealistas, ultraístas, que se basan en ninguna asociación reconocible y termina condenando a tales escuelas como manifestación del «colonioaje intelectual». Adhiriendo expresamente al criterio determinista de Bonet, Monner Sans se regocija de que, «merced a un feliz cambio de itinerario, no difícil de estudiar hoy, la lírica argentina —concretándonos a lo nuestro— retomó la buena senda del realismo». Buena prueba de ello son *Achalay*, de Jijena Sánchez; *Miércoles de ceniza*, de Raúl González Tuñón, y *Caminos ilesos*, de D'Elía.

Rojas Paz sale a refutar algunos de esos ataques en «La anécdota sentimental» (núm. 17), arguyendo que la lírica contemporánea es irrevocable y que se ha creado «un estado de inteligencia poético como hubo antes un estado sentimental de la poesía». Y Guillermo de Torre persiste en su entusiasmo por las nuevas expresiones artísticas, con lo cual ahonda una vertiente ya abierta por *Martín Fierro*: habla de la nueva fotografía artística de Man Ray, Moholy-Nagy, Renger, etc. (núm. 24); del cinematógrafo en «Cinegrafía» (núm. 28), donde comenta filmes vanguardistas proyectados en Amigos del Arte, y en «Un arte que tiene nuestra edad» (núm. 33). Pero es la solución estética de Güiraldes la que en todo caso los martinfierristas eligen exaltar, con el aval de *Síntesis*. Si Rojas Paz celebra el autor de *Xaimaca* en el número 6, el propio director, Martín Noel, presenta en estos términos «Las últimas páginas de Güiraldes»:

«Ricardo Güiraldes fincará en el alma de nuestro arte nacional, entroncando las más nobles tradiciones de nuestra epopeya campera —contemplada en su más dilatado panorama humano— a las más robustas tendencias evolucionistas de los días modernos»³⁰.

Muerto Güiraldes, es Borges quien se perfila como el más diestro continuador de ese criollismo modernizado. Me resulta altamente sintomático que en el número 13 Borges escriba sobre «El lado de la muerte en Güiraldes», comentando uno de sus poemas, en los que logró «emparejar su expresión con todo su ser», y que en las Notas del Arte del mismo número se incluya una «Carta inédita» de Güiraldes dedicada a elogiar *La luna de enfrente* (sic), porque «las calles de los suburbios esperaban que el poeta les hiciera la gracia de un alma».

Una cuestión que ya aparecería tangencialmente, la del idioma, reaparece en *Síntesis* tratada con la misma preocupación por el castellano correcto, libre de contaminaciones orales y más aún callejeras. En el editorial «La nueva dirección», del número 8, consignan:

«Cuidaremos el idioma con todo nuestro celo, pues si no creemos en el deber de acrecentarlo, trataremos de cuidarlo en todo lo posible, limpio de barbarismos y de confusas pirotecnias verbales. No sea que a la postre de unos años no logremos entendernos ni entre nosotros mismos. Lo cual equivaldría a pensar mal, pues siendo

³⁰ NOEL, MARTÍN S.: «Las últimas páginas de Ricardo Güiraldes», en *Síntesis*, núm. 6, noviembre de 1927, pág. 304.

nuestra lengua tan dulce y suave y elegante para las buenas ideas, fuera menester ir contra la razón no intentar escribir el mejor castellano que podamos.»

No difiere mayormente de tal posición la adoptada por Guillermo de Torre al reseñar *Babel y el castellano*, de Capdevila, en el número 17, al que califica de «libro hermoso y ejemplar» porque desestima todas las tentativas de crear un idioma nacional o de que se pretenda «erróneamente otorgar a cierta jerga inferior una categoría literaria». Menos estricto, en cambio, resulta Borges al referirse a *Idioma nacional rioplatense*, sexto de los *Folletos lenguaraces*, de Vicente Rossi. Si por una parte declara indefendible la hipótesis de un «idioma nacional rioplatense», confiesa preferir esa exageración a la de los casticistas:

«Confundir los estudios filológicos con la esperanza criolla será una equivocación, pero subordinarlos al aspaviento español o a la indignación académica no es más recomendable. Divisa por divisa, me quedo con la de mi país y prefiero un abierto montonero de la filología, como Vicente Rossi, a un virrey clandestino como lo fue D. Ricardo Monner Sans»³¹.

Algo semejante descubro en cuanto al tratamiento de cierta literatura popular, a la cual no pueden sino juzgar desde sus propios presupuestos estéticos con el soberbio criterio del «mal gusto» sin desentrañar nunca las razones de su difusión entre un público masivo.

Así, «La lección del señor Alberto Vacarezza», inserta entre las Notas de Arte del número 18, le permite a Néstor Ibarra reflexionar sobre las diferencias entre el teatro, inseparable de un público expreso, y la poesía que «puede escaparse de su medio, anticiparse a su época». Lo cual no justifica, a su entender, que el teatro nacional renuncie a los conflictos sociales, morales o históricos que podría plantear y se conforme con piezas como *El cabo Rivero* o *El teniente Peñaloza*:

«No son más que una larga teoría de dichos camperos de mala ley, en versos en que el ripio fraterniza con el barbarismo y el galimatías reina como dueño y señor.»

Al reseñar las poesías de *Camino de violeta* (núm. 30) de Enrique P. Maroni, Julio Vignola Mansilla señala que, así como existen el centro y el suburbio, existe una zona de arte legítimo y «la zona de un arte menor... o del sentimiento inadecuado». Entre los «bien intencionados obreros de ese arrabal poético» ubica a Maroni, cuyas deficiencias técnicas disculpa al fin en razón de su honradez, pues en sus versos «satisface no hallar ese lunfardismo que es la sarna del idioma y que padecen desde la descuartizada letrilla del tango a la canción ciudadana». Otra vez, el Borges criollista se muestra más inteligente que sus congéneres al comentar fenómenos de la literatura no estrictamente «cultivada». Al referirse a *La crencha engrasada*, de Carlos de la Púa, en el número 21, no se escandaliza de que su autor emplee «un dialecto forajido, estragador de la delicada lengua de Cervantes y posible corruptor de menores», ni confunde «estas deliberadas composiciones lunfardas con poesía popular» (en el

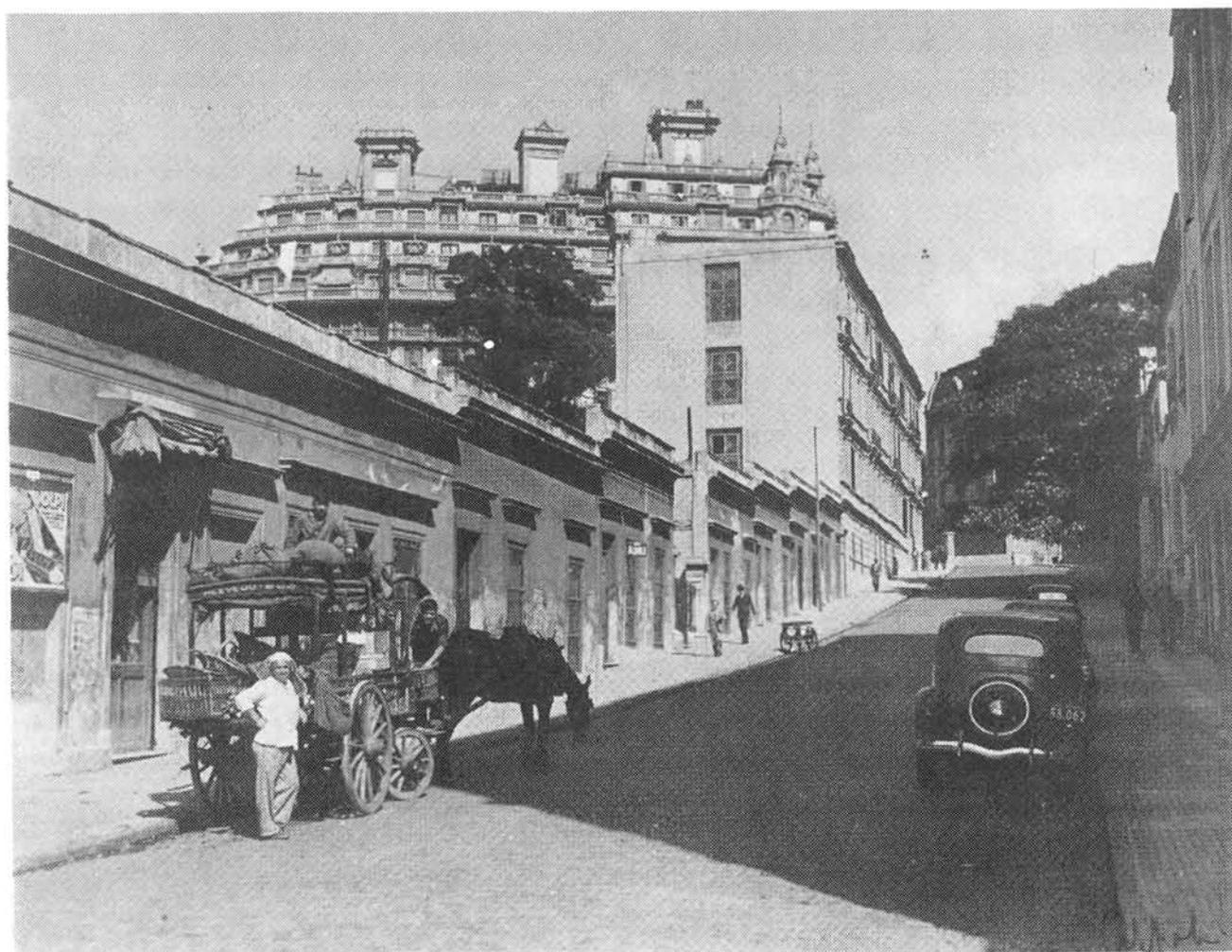
³¹ BORGES, JORGE L.: «Idioma nacional argentino», en *Síntesis*, núm. 18, noviembre de 1928, pág. 361.

sentido de tradicional, anónima); pero valora algunos de sus poemas, una literatura «deliberadamente jergal como la de Kipling en sus *Barrack-room Ballads*». En última instancia, como vemos, Borges es suficientemente erudito y sabe localizar, en algún rincón de la literatura anglosajona, el testimonio que legitima.

De la revisión anterior se desprende que las revistas argentinas netamente de vanguardia fueron la hoja mural *Prismas* (1921-1922), la *Proa*, de pocas páginas y tamaño tabloid (1922-1923), y una segunda *Proa* (1924-1926) más ambiciosa donde diversos artículos teóricos, comentarios de libros y referencias a la renovación artística en otras áreas fueron configurando un discurso homogéneo. Ese movimiento culmina con *Martín Fierro* (1924-1927), que acompaña la actualización literaria (principalmente poética, pero también de la prosa) con artículos sobre la nueva pintura, escultura, música, decoración, etc., que traduce y comenta material europeo o abre generosamente sus páginas a los poetas renovadores de otros países americanos; que hace de Apollinaire, Valery Larbaud, Marinetti (le dedican un número de homenaje con motivo de su viaje a Buenos Aires donde reproducen el primero de los manifiestos futuristas), Cansinos Assens y el pintoresco Gómez de la Serna entre los extranjeros, y de Ricardo Güiraldes y Macedonio Fernández, entre los argentinos mayores, sus guías intelectuales, que exhibe su conciencia elitista —«Lo más selecto de nuestra juventud literaria» es colaborador o lector de la revista, según Evar Méndez— de pertenecer a los grupos sociales preinmigratorios y manejar, por tanto, un lenguaje depurado, sobre todo de italianismo, y se jacta de escribir sin ninguna finalidad de lucro obras destinadas a circuitos más pulcros que los de la literatura de gran consumo³²; que no innova casi nada la propuesta teórica de las vanguardias europeas en cuanto al predominio de imágenes y metáforas en la lírica; que oscila entre la burla y la admiración por Lugones, verdadero pope del ritual literario argentino, y ataca generalmente a aquellos escritores consagrados que no simpatizan con las piruetas vanguardistas (el núcleo de la ecléctica revista *Nosotros*, Manuel Gálvez, Horacio Quiroga, Baldomero Fernández Moreno, Arturo Capdevila, etc.); que, en fin, consigue con el criollismo de Güiraldes y de Borges un modo peculiar de soldar el nuevo tipo de escritura cosmopolita con asuntos y modalidades nativas, superando así el mero gesto imitativo.

En *Inicial* (1923-1926), *Valoraciones* (1923-1928) y *Revista de América* (1924-1926), las propuestas vanguardistas se combinaron, en todo caso, con otras de diverso carácter. La primera empleó un criterio particular de entender la renovación literaria que respetó por igual a los europeizantes de Florida y a los reformistas de Boedo, afines, en definitiva, por su rechazo de todas las formas literarias que consideraban espúreas por satisfacer el gusto de los nuevos sectores sociales que ingresaban en la lectura. A diferencia de *Martín Fierro*, *Inicial* dedicó mucho espacio a las cuestiones

³² «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», dicen BEATRIZ SARLO y CARLOS ALTAMIRANO en «Vanguardismo y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*», incluido en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1983, pág. 146.



Buenos Aires: calle Suipacha y pasaje Adrián Prats, en 1936. En la última casa de la derecha vivía entonces Oliverio Gironde. (Foto de Horacio Coppola.)

filosóficas y políticas, incluso de actualidad. *Valoraciones* fue una típica revista universitaria que prestó a la polémica en torno de la vanguardia una atención preferentemente académica, salvo algunos artículos de Güiraldes y de Borges y el curioso Primer Salón de Escritores, dotado del espíritu juguetón e irreverente del martinfierrismo. La *Revista de América*, tras iniciarse como un bastión del hispano-americanismo que buscaba insulflarle su director, Carlos A. Erro, sufrió una decisiva invasión de elementos vanguardistas a partir de su cuarto y antepenúltimo número.

Síntesis, en fin, es el puente por el cual los vanguardistas de los años veinte van a desembocar, en la década siguiente, en la revista *Sur*. Y digo esto porque allí, en efecto, resignan posiciones extremas y aprenden a convivir con las figuras intelectuales de la Argentina oficial, con otros tipos de estilos literarios y manifestaciones artísticas. La rebeldía vanguardista cesa, pues, en cuanto sus cabecillas ocupan lugares claves dentro del sistema literario argentino, que, sin duda alguna, se reacondiciona hacia la decisiva fecha de 1930.

EDUARDO ROMANO
Cochabamba 1750, 5.º F
1148 BUENOS AIRES
Argentina