

Redes intelectuais hispano-americanas na Argentina de 1920*

Karina R. Vasquez

Tradução de Sergio Miceli e Evania Guilhon

Martín Fierro (1924-1927), uma das principais revistas das vanguardas argentinas nos anos de 1920, como assinala Beatriz Sarlo, “converteu o campo intelectual argentino no cenário de uma forma de ruptura tipicamente moderna” (Sarlo, 1983; cf. Romano, 1984; Massiello, 1986; Sarlo 1988; Salas, 1995). Certamente, no momento de sua aparição, *Martín Fierro* não era um empreendimento isolado: já desde a Reforma Universitária, os jovens que se autodenominavam a “nova geração” sustentavam com ênfase distinta, a partir de empreendimentos compartilhados, uma vontade de ruptura com idéias e práticas da geração anterior, apelando freqüentemente para a necessidade de uma ampla renovação estética e ideológica. Contra o positivismo, os excessos verbais do modernismo¹ e a incipiente profissionalização da geração anterior, esses intelectuais – a maioria nascida em começos do século XX – propunham-se a levar a cabo um esforço de atualização da cultura.

Alguns dos projetos que deram visibilidade a esses jovens intelectuais tiveram duração efêmera, como os três exemplares da primeira época da revista *Proa*, em 1922, ou a revista mural *Prisma*, sobre cuja fundação Borges (1987) dá um interessante testemunho:

Prisma, fundada em 1921 e com uma vida de dois números, foi a primeira das revistas que editei. Nosso pequeno grupo ultraísta estava ansioso por possuir uma revista própria, porém uma verdadeira revista era algo que estava além de nossos

*Agradeço os comentários e as sugestões críticas formulados no seminário “Redes intelectuais e história social da cultura: Análises e novas perspectivas de abordagens”, em particular a Sergio Miceli, Heloisa Pontes, Lygia Sigaud, Ângela Alonso, Élide Rugai Bastos, Maria Arminda do Nascimento Arruda, Adrián Gorelik e Jorge Myers.

1. Refiro-me aqui ao movimento literário que, no dizer de Real de Azúa (1986), agrupou importantes escritores latino-americanos “cujo período criativo, juvenil e tentativo transcorreu entre 1885 e 1905”. Entre seus

traços característicos cabe destacar a “vontade de beleza como um valor isolável em si mesmo” e a busca de uma escrita enriquecida lingüística e sintaticamente pelas qualidades de eufonia, ritmo, cor etc. Um dos principais representantes desse movimento foi o poeta nicaraguense Rubén Darío (1867-1916), amplamente conhecido na Espanha e na Argentina desde finais do século XIX. No âmbito rioplatense, destaca-se a figura de Leopoldo Lugones (1874-1938), sobre quem nos deteremos mais adiante.

2. A fórmula da “nova sensibilidade” unida à da “nova geração” havia sido posta em circulação por Ortega y Gasset no seu livro *El tema de nuestro tiempo* (1923). Entre os jovens argentinos, a alusão à “nova sensibilidade” remete à conformação de uma “nova biblioteca”, por meio da qual se exhibe a recepção dos debates estéticos e ideológicos que imperavam na Europa do entre guerras. A figura de Ortega y Gasset assumiu um papel fundamental nesse processo de recepção

recursos. Notei como se colocavam anúncios nos muros das ruas, e me ocorreu a idéia de que poderíamos também imprimir uma “revista mural” que nós mesmos colaríamos sobre as paredes dos edifícios em diferentes partes da cidade. Cada edição era uma única folha grande e continha um manifesto e uns seis ou oito poemas breves e lacônicos, impressos com muito branco ao redor e com uma gravura feita por minha irmã. Saíamos à noite – González Lanuza, Piñero, meu primo e eu – armados de baldes com cola e brochas fornecidos por minha mãe e, caminhando quilômetros, os colávamos nas ruas Santa Fé, Callao, Entre Rios e México.

Já no “Editorial” do primeiro número dessa revista aparece claramente a oposição à estética modernista do período anterior. Posteriormente registra-se o surgimento de iniciativas que tiveram maior continuidade, entre elas a revista *Valoraciones* (1923-1928), que reunia, fundamentalmente, jovens ligados à Universidade de La Plata, comprometidos na luta contra o positivismo, sob a liderança de Alejandro Korn; e também a aparição de *Inicial* (1923-1927), revista dirigida por quatro jovens escritores (Roberto Ortelli, Alfredo Brandán Caraffa, Roberto Smith e Homero Guglielmini), e que – como aponta Fernando Rodríguez (2003) – marca explicitamente uma distância com a velha geração e assinala a emergência, entre os jovens, de um sistema próprio de consagração, mais horizontal; por último, cabe destacar a aparição da segunda fase de *Proa* (1924-1926), apenas uns meses depois de *Martín Fierro*, dirigida conjuntamente por Jorge Luis Borges (consagrado como jovem poeta a partir da publicação de *Fervor de Buenos Aires* em 1923), Pablo Rojas Paz (jovem crítico literário já gozando de algum prestígio), Brandán Caraffa (incentivador cultural que também participava naquele momento da direção de *Inicial*) e Ricardo Güiraldes (que, embora não fosse um “jovem escritor”, pois havia nascido em 1886, acabou por incorporar-se ativamente ao grupo à frente de *Martín Fierro*, por conta de seus contatos com as vanguardas francesas).

Martín Fierro mantém significativos pontos de contato com essas publicações juvenis, não apenas porque inúmeros de seus mais ativos colaboradores contribuem com artigos e resenhas em *Valoraciones*, *Proa* ou *Inicial*, e, é claro, compartilham um mesmo espaço nas fotos, nas comemorações e nas homenagens organizadas pela revista, mas também pelo fato de esse elenco de revistas reafirmar com insistência sua adesão a um novo acervo de idéias, genericamente aludido sob o termo “nova sensibilidade”, que aparece em múltiplas ocasiões associado à atribuição geracional².

Mas *Martín Fierro* tampouco se caracteriza como sendo um todo homogêneo: há, no seu interior, diferenças de interesses e confrontos mais ou menos amaciados. O fundador da revista, Evar Méndez (1888-1955), era um publicista da geração anterior que, porém, teve êxito em convocar um amplo espectro de colaboradores, entre os quais cabe mencionar Jorge Luis Borges (1899-1986), Eduardo González Lanuza (1900-1984) e Francisco Luis Bernárdez (1900-1978), que haviam participado do ultraísmo espanhol; Oliverio Girondo (1891-1967), o poeta que contava com periódicas estadias na França e havia publicado em 1922 *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*; o então jovem poeta Leopoldo Marechal (1900-1970); o arquiteto Alberto Prebisch, interessado na introdução da arquitetura em Buenos Aires, o qual foi posteriormente intendente da cidade de Buenos Aires e responsável pela construção do obelisco; os artistas plásticos Xul Solar, Emilio Pettorutti, Pedro Figari, entre outros. Dois nomes da geração anterior amplamente reconhecidos nas páginas de *Martín Fierro* são Ricardo Güiraldes (1886-1927), autor de *Don Segundo Sombra*, e Macedonio Fernández (1874-1952), autor que assombra por sua audácia e questionamento das convenções realistas do romance tradicional.

Apesar de todos os pontos de contato com as outras revistas de sua época e da heterogeneidade de seus colaboradores, é importante salientar que *Martín Fierro* estabelece algumas particularidades próprias, cujos traços identificadores podem ser apontados: a) é uma revista especificamente voltada para a renovação das linguagens literárias e estéticas, diversamente de outras publicações que – como destaca o Manifesto da segunda fase de *Proa* – pretendem servir de tribuna a diferentes tipos de interesses capazes de aglutinar a “nova geração”; b) como sugere Sarlo (1988), a adesão ao “novo” provoca em *Martín Fierro* um choque mais frontal com aquelas posições das quais se poderia derivar uma estética associada à “cor local” – algumas de suas polêmicas tornam explícito o repúdio tanto às versões do nacionalismo que, já desde o centenário (1910), propunham um retorno à tradição hispânica ou indigenista, como também à exploração temática do mundo popular imigrante que os jovens escritores esquerdistas associados ao “grupo de Boedo” defendiam³; c) outro traço peculiar de *Martín Fierro* é o tom festivo, jocoso e irreverente com o qual a publicação interpela a “impermeabilidade hipopotâmica do honorável público”.

Após apresentar de modo sumário as principais características da revista, pretendo desenvolver aqui um aspecto pouco explorado de *Martín Fierro*: as formas pelas quais se pode reconhecer nesse periódico a persistên-

não apenas pelas suas intervenções diretas, mas principalmente pela ampla difusão que teve o empreendimento editorial da *Revista de Occidente*. Ver López Campillo (1972, pp. 149-278) e Vasquez (2003).

3. A designação “grupo de Boedo” remete a jovens escritores ligados às correntes de esquerda, os quais – em linhas gerais – salientavam a função social da arte e de algum modo propiciavam uma aproximação temática com os setores imigrantes e populares. Entre eles estavam Roberto Mariani, Elias Castelnuovo, Lorenzo Stachina, Alvaro Yunque, Cesar Tiempo, Pedro Juan Vignale, Luis Emilio Soto. Como assinala Salas (1995), ainda que *Martín Fierro* com frequência responda a essa postura, a rivalidade “Boedo-Florida” deve ser matizada, entre outras razões porque é visível a presença dos escritores de Boedo nas páginas e nas atividades realizadas por *Martín Fierro*.

cia e a transformação de certos tópicos *americanistas* que identificam a nova geração desde a Reforma Universitária. Com frequência os trabalhos sobre a revista enfatizaram, de um lado, sua vocação cosmopolita e, de outro, a preocupação em fundar um nacionalismo cultural diferente (cf. Sarlo, 1983; 1988). A esse respeito, e apesar de o nome invocar o poema gauchesco, cumpre esclarecer que decerto *Martín Fierro* projeta já em seu Manifesto uma auto-imagem *cosmopolita*, entendendo-se o cosmopolitismo não tanto como uma valoração positiva da visibilidade adquirida pelo imigrante numa cidade como Buenos Aires, mas também como o direito a reconhecer-se, apropriar-se ou inscrever-se na mesma linha de prospecção de alguns autores europeus contemporâneos. Se tal identidade era fundamental no momento de legitimar a introdução de novas linguagens poéticas, não menos relevante era a pergunta sobre o que constituía “o particular”, “o característico”, “o autêntico” e como utilizá-lo para construir uma voz própria, original e potente, em condições de embocar a literatura argentina no cânone da cultura universal. Ou seja, o *nacionalismo cultural* em *Martín Fierro* remete àquela versão do nacionalismo que, em consonância com a tradição liberal, formula a questão dos elementos identitários, subordinada neste caso à construção de um programa de renovação estética.

Pretendo mostrar aqui uma perspectiva capaz de aliar a afirmação cosmopolita e a busca de um novo nacionalismo cultural ao tópico *americanista* tão reiterado em *Martín Fierro* – entendido como a afirmação do pertencimento a um horizonte americano que evitava, cuidadosamente, qualquer definição essencialista dessa identidade. Segundo essa hipótese, no interior da revista, a vocação cosmopolita tem um limite concreto, fixado pelos contatos logrados por seus diferentes colaboradores; e a tensão em direção a um novo nacionalismo cultural não se mantém sem conflitos. Diante desses problemas, o tópico *americanista* – já consolidado em 1925 pelos contatos iniciados na Reforma Universitária de 1918 – permitia legitimamente afirmar a particularidade, sustentar uma série de redes que favoreciam a difusão da revista e, ao mesmo tempo, evitar o adiamento da discussão em torno de um “passado comum”, que nem todos os participantes da revista se mostravam dispostos a resgatar.

Para desenvolver amplamente o tema, dividiremos este trabalho em três partes: a primeira pretende explorar de maneira geral como se concretiza a referência *americanista* em *Martín Fierro*; a segunda relaciona esse posicionamento com os novos sentidos adquiridos pelo *americanismo* a partir de repercussões e contatos da Reforma Universitária; e, por último,

a terceira parte almeja explicar quais foram as dificuldades – surgidas no interior da revista, como consequência dos limites e desacordos suscitados tanto pelo cosmopolitismo como pelo nacionalismo – que estão na raiz da apropriação desse tópico.

|

Na capa do número 18 de *Martín Fierro*, sob um título impresso em maiúsculas, destacam-se duas fotografias contrapostas: numa, a imagem de um índio em pé, com a mão direita sobre o peito e a esquerda estendida, sublinhada pela breve legenda “Asteca anônimo (bem)”. A seu lado a fotografia de outra escultura, dois homens lutando como gladiadores, e de novo, abaixo, a legenda: “Irurtia (mal)”. Em seguida, a nota de Alberto Prebisch discorre sobre a falta de “personalidade” da obra de Irurtia: suas esculturas – segundo a crítica dura de Prebisch – não passam de mera cópia, eclética, de algumas influências dominantes, Michelângelo, Donatello, os neoclássicos e Rodin. “A personalidade do senhor Irurtia”, disse Prebisch (1925a), “é fumaça em suas mãos”. De resto, sequer uma palavra que explique o contraste com o “asteca anônimo”. Por que esse gesto necessita alguma explicação? Porque justamente naqueles anos Prebisch – então um jovem arquiteto recém-chegado da Europa – inicia uma série de significativas polêmicas em defesa da introdução do Movimento Moderno, contra as buscas identitárias dos defensores do estilo neocolonial, como Angel Guido ou Martín Noel. Assim, por exemplo, enquanto Angel Guido defendia que o caminho para desenvolver uma arquitetura própria passava pelo aprofundamento e recuperação das formas americanas pós e pré-colombianas, Prebisch, ao contrário, considerava prioritário atender à relação entre a arte e as exigências atuais, resgatando da tradição “apenas o imanente, isto é, os valores racionais do clássico” (Novick, 1988).

Meses mais tarde, a revista recorre ao mesmo procedimento gráfico: na página 2 do número 24, sob o título “Dois conceitos de escultura”, são apresentadas duas figuras: a mulher nua que esconde seu rosto sob uma rocha nos faz lembrar de imediato Rodin, e a reiterada legenda sanciona: “José Llimona: péssimo”. A seu lado o “Asteca anônimo: magnífico”⁴. Desta vez nem mesmo aparece, em seguida, a nota explicativa de Prebisch, apenas uma menção ao passar à página seguinte, que ressalta o quanto “nossos críticos” amiúde se perdem nos elogios de “mediocridades tão evidentes como Irurtia ou Llimona”. Nenhuma palavra a respeito de por que o termo de

4. “Dos conceptos de escultura”, *Martín Fierro*, ano II, 24: 2, 17 out. 1925. Ver também Prebisch (1925b).

5. No mesmo número em que se realiza a crítica a Irurtia, no extremo superior direito da página aparece a foto de uma cerâmica peruana com uma legenda que destaca a intensidade expressiva e a simplicidade dos recursos da obra.

6. Jovem poeta chileno, dirigiu a revista *Claridad* (1922) no Chile, da qual também participava seu amigo Pablo Neruda. Sua poesia foi divulgada fragmentariamente em jornais e revistas como *Claridad*, *Atenea*, *Zig-Zag*; publicou, em vida, apenas um livro de crônicas, *Chilenos em Paris* (1928), reeditado no Chile em 2003 pela Editora Universitaria.

7. Reconhecido poeta peruano, que transcende o simbolismo modernista e se converte no elemento de união com a nova poesia. É significativa a admiração que lhe concede a revista *Amauta* (1926-1930), uma das publicações mais relevantes da renovação estética e política desse país, dirigida por José Carlos Mariátegui.

8. Villaurrutia era um dos principais nomes de “Contemporâneos” (as-

comparação com essa “falta de personalidade” é, em ambos os casos, um “asteca anônimo”. Talvez a pergunta seja demasiado trivial, mas o que faz ali o “asteca anônimo”? A que universos de sentido remete essa inserção do “asteca anônimo” como termo positivo de comparação? Como se explica, na constelação que constrói *Martín Fierro*, o esforço de Prebisch para exibir o “asteca anônimo” ou a cerâmica peruana como exemplo de arte moderna⁵?

É importante assinalar que na própria revista essa referência não aparece isolada. Já no número 7, *Martín Fierro* anuncia a partida de Oliverio Gironde em “missão de confraternização artística e intelectual”, uma viagem por diversas capitais americanas e européias, com a incumbência de divulgar várias revistas (a própria *Martín Fierro* e também *Inicial*, *Valoraciones*, *La Cruz del Sur* e *Teseo*). O propósito declarado é estabelecer laços, contatos, vínculos que viabilizem – como diz a revista – um “verdadeiro intercâmbio de produções, revistas, livros, idéias, poesia, arte”. Ao longo de diversos números, *Martín Fierro* noticia as andanças de Gironde e os resultados desses contatos. De fato, o número 10/11, sob o título “Poetas do Chile”, reproduz um famoso poema de Pablo Neruda (1904-1973) e outro de Alberto Rojas Giménez (1900-1934)⁶; no número 12/13 publica-se a colaboração de um poeta peruano, José María Eguren (1874-1942)⁷; sem dúvida, porém, os contatos que redundam em maior número de colaborações, ao longo do tempo, são os estabelecidos com Madri e México. *Martín Fierro* segue de perto a visita dos pintores Rodríguez Lozano (1896-1971) e Julio Castellanos (1905-1947), acompanha e apóia suas exposições na Associação “Amigos da Arte”, interessa-se pela “nova poesia mexicana”, publica artigos de Xavier Villaurrutia (1903-1950)⁸ e Alfonso Reyes (1889-1959), recepciona revistas mexicanas como *La Antorcha*. Em suma, no geral, *Martín Fierro* manifesta claro interesse pela aproximação e intercâmbio com os intelectuais mexicanos, interesse que, embora se traduza em nomes e colaborações após a viagem de Gironde, já se fazia notar antes. Assim, por exemplo, em “Acotaciones a un tema vital”, Serge Panine propõe-se a explicar (e, ao mesmo tempo, também defender) a novidade que trazem as obras dos novos escritores ligados a *Martín Fierro*, e para isso seus argumentos aludem a dois traços fundamentais:

- O primeiro tem a ver com a filiação desses textos às “orientações atuais” e à “sensibilidade do momento”, esse “foco comum” que Panine não consegue definir com precisão, o qual, não obstante, é compartilhado em geral pelas “manifestações da arte em qualquer parte do mundo”.

- O segundo traço insiste em sublinhar que essa juventude se propõe também como “argentina, porque forma a personalidade de nossa raça, porque plasma em si o corpo espiritual de nossa idiossincrasia nativa” (Panine, 1924, p. 2).

O exemplo paradigmático dessa síntese entre o universal e o particular é o México de José Vasconcelos:

Quem acompanhe de perto o movimento universal em todo gênero de atividades não pode deixar passar inadvertidamente a efervescência dos países sul-americanos, onde palpita a olhos vistos o mesmo anseio de independência e de consolidação das características autóctones. O México, que lidera essa marcha, conseguiu plasmar em seu movimento inicial toda uma labuta patriótica de verdadeiro mérito. Desde Vasconcelos até Rivera, literatura e pintura, uma plêiade de intelectuais se esforça para destacar – e o consegue – os valores imponderáveis que agitam o continente (Panine, 1924)⁹.

México como exemplo, mas também como abreviatura que mostra, resume e condensa essa síntese. México como paradigma, mas também como espelho no qual se reflete ao menos uma imagem – ideal, porém possível – do intelectual americano, imagem que nos incita a explorar o momento em que se constitui para a “nova geração” essa valorização positiva do México, associada à circulação de idéias e contatos, propiciados pela Reforma Universitária.

||

Sabemos que a Reforma Universitária de 1918 transformou um conflito rigorosamente local da Universidade de Córdoba (dos estudantes com a hierarquia católica, a qual dispunha de uma grande adesão do corpo docente) em um chamado à ação e ao protagonismo da juventude americana. Já no Manifesto de 21 de junho de 1918, que se intitula “La juventud argentina de Córdoba a los hombres libres de Sudamérica”, é possível ler o impacto de acontecimentos como a grande guerra e a revolução russa, no momento em que o discurso contrasta a “imobilidade senil” das “sociedades decadentes” ao vigor e ao heroísmo da juventude:

A rebeldia irrompida agora em Córdoba é violenta porque aqui os tiranos haviam estado cheios de soberba e era necessário apagar para sempre a recordação dos

sim chamado devido a uma das revistas do grupo, surgida em 1928), considerado um dos círculos literários mais importantes do período entre as guerras. Entre as características do grupo, Maristany (1992, p. 12) assinala o apolitismo e a busca de um equilíbrio entre tradição e modernidade, temas que o diferenciam do movimento estridentista de Manuel Maples Arce e sugerem uma linha de afinidades com *Martín Fierro*.

9. Muito possivelmente “Serge Panine” é o pseudônimo de algum dos colaboradores de *Martín Fierro*.

contra-revolucionários de maio. As universidades têm sido até aqui o refúgio secular dos mediocres, o rendimento dos ignorantes, a hospitalização segura dos inválidos e – o que é ainda pior – o lugar onde todas as formas de tiranizar e insensibilizar encontraram a cátedra que as ditara. As universidades chegaram a ser assim o fiel reflexo destas sociedades decadentes que se empenham em oferecer o triste espetáculo de uma imobilidade senil. [...] Então a única porta que está aberta para a esperança é o destino heróico da juventude. O sacrifício é nosso melhor estímulo; a redenção espiritual das juventudes americanas, nossa única recompensa, pois sabemos que nossas verdades – tão dolorosas – são as de todo o continente. [...] A juventude já não pede. Exige que se lhe reconheça o direito de exteriorizar esse pensamento próprio nos corpos universitários por meio de seus representantes. Está cansada de suportar os tiranos. Se foi capaz de realizar uma revolução nas consciências, não pode desconhecer a capacidade de intervir no governo de sua própria casa. A juventude universitária de Córdoba, por intermédio de sua federação, saúda os companheiros de toda América e lhes incita a colaborar na obra da liberdade que inicia (Portantiero, 1987, pp. 131-136).

Esse apelo da “juventude argentina de Córdoba” suscitou rapidamente o entusiasmo e a adesão de seus colegas da Universidade de Buenos Aires e, mais particularmente, da Universidade de La Plata, onde se multiplicaram os congressos, as greves e os discursos que, mantendo na sombra a demanda estudantil inicial pela participação no governo universitário, acentuavam sobretudo as referências a um tempo em que haviam sido liquidadas “formas sociais que durante séculos regeram o mundo”¹⁰, conclamando à “renovação dos valores intelectuais e morais”¹¹. Como assinalou Oscar Terán (1998/1999), é possível ler ali – nos discursos que insistem em questionar a democracia parlamentar, no menosprezo dos “políticos profissionais” e na obrigação do intelectual de ir ao encontro do “povo” para constituir-se em seu guia – a vontade de se autopropor para uma função aparentemente disponível: a de liderança “espiritual” e política; um magistério que, aos olhos desses jovens, a principal força política triunfante nas eleições de 1916 – o radicalismo – não estava em condições de exercer, dada a brutal mediocridade de seus quadros dirigentes.

É certo que, no âmbito local, essas expectativas em grande medida se viram frustradas, pois, como observa Halperín Donghi (2001), nem o “povo” nem o “proletariado” mostraram-se muito identificados com a “causa dos estudantes”; tampouco essa posição conquistou uma clara hegemonia no interior das próprias estruturas universitárias. De fato, por volta de

10. “Manifiesto del Centro de Estudiantes de la Universidad de Derecho de Buenos Aires”, na inauguração dos cursos de extensão universitária (cf. Cuneo, 1974, p. 23).

11. “Discurso del Presidente de la Federación Universitaria Argentina” no I Congresso Nacional de Estudiantes (1918), na Federación Universitaria de Buenos Aires (cf. Fuba, 1959, p. 50).

1920-1921, o movimento reformista estava quase agonizante, com risco de perder seu impulso transformador nas pequenas lutas pelo poder no interior de cada uma das instituições universitárias. É nesse momento que uma rede de contatos internacionais – com os estudantes peruanos, com o México de Vasconcelos e também com Romain Rolland e o grupo *Clarté!*, presidido por Henry Barbusse – se faz presente, revitalizando e expandindo os horizontes do reformismo.

Nessa direção é necessário ressaltar um acontecimento crucial: o I Congresso Internacional de Estudantes Universitários, realizado no México em 1921, e ao qual comparece uma delegação argentina, presidida pelo estudante platense Héctor Ripa Alberdi. Segundo o testemunho ligeiramente posterior de Pedro Henríquez Ureña, “o México interessou-o profundamente: seduziu-o sua profunda agitação amparada pela solene paz de sua natureza. E voltou à sua pátria com seus companheiros para comunicar a todos a fé no México novo” (1924, pp. 94-96). De fato, a revista *Valoraciones*, que surge no cenário platense em 1923, revela a expansão dessa “fé no México novo”: as cartas de Vasconcelos, a divulgação dos novos pintores mexicanos, a visão positiva da ação revolucionária, a propaganda sobre os livros editados pela Secretaria de Educação Pública Mexicana (propaganda que ocupa uma página inteira, embora a venda se realizasse “no Departamento Editorial do edifício da Universidade do México”), enfim, inúmeras outras referências nos sugerem a importância e a centralidade que repentinamente suscita essa “fé no México novo”. Por quê? Por que de chofre essa sedução, se o México era um país ainda sacudido pelas consequências da revolução, e mal conseguia vislumbrar uma precária estabilidade política¹²?

Porque ali, por ocasião daquele congresso de estudantes, esses jovens argentinos conheceram de perto o projeto vasconceliano, que ressalta no discurso público algumas premissas (cf. Blanco, 1977, pp. 68-128):

- Já nos *Estudios indostánicos* (1919), Vasconcelos propunha a necessidade de *acabar com o monopólio da Europa* como modelo histórico a seguir. Diante dessa “civilização” esgotada, os mundos jovens (América, mas também Rússia e Índia) deviam aproveitar a força de sua barbárie para forjar uma “personalidade”, uma cultura totalmente nova. Parafrazeando Spengler, se para o Ocidente a decadência é inexorável, havia chegado o momento de a América reivindicar o seu não-pertencimento a essa “civilização”.

12. Com a presidência constitucional de Obregón, em 1921, começa um período de pacificação e institucionalização das forças desencadeadas pela violência da década anterior; entretanto, essa paz interna não dura muito: em 1923 irrompe a dissidência de Adolfo de la Huerta e, em 1926, começa a chamada “guerra cristera”, que estenderia a violência armada até 1929. Ver Aguilar Camín (2000, pp. 97-169).

- Embora houvesse em Vasconcelos a *exaltação da barbárie* e o mito, ele considerava, no entanto, que essas forças bárbaras, reprimidas, não desenhavam por si mesmas uma cultura. Essa cultura se enraizaria no *esforço de síntese*, na mestiçagem, na mescla que permitiria a essas forças cristalizarem *uma* personalidade.
- Por último, essas premissas confluem num programa de *redenção cultural*: eram os intelectuais e os artistas que, primordialmente, deviam encampar a tarefa de realizar essa síntese; tarefa particularmente urgente no México, onde o “exército dos educadores” devia substituir o “exército dos destruidores”. Simplificando um pouco, poder-se-ia sustentar que para Vasconcelos era essencial uma estética que, ao resgatar as forças bárbaras oprimidas, ou seja, ao resgatar o índio, realizasse a unidade cultural da nação. Essa unidade cultural era considerada um caminho que conduziria ou facilitaria, quase naturalmente, o objetivo da unidade política.

Decerto, essas idéias não se originaram de Vasconcelos, e de fato eram tópicos que circulavam no âmbito rio-platense antes do famoso congresso estudantil de 1921. A virtude de Vasconcelos, todavia, foi unir essas premissas num único raciocínio e derivar do americanismo que destacava as potencialidades desse “mundo jovem” um projeto concreto de nacionalismo cultural. Vale dizer, a sedução exercida pelo México, o fato de que essa experiência passou rapidamente a ser visualizada como um “modelo de reconstrução política e cultural” (Yankelevich, 1997, pp. 266-288), foi facilitada, porque, desta feita, quem pronuncia tal discurso já não é um estudante que a duras penas consegue convocar uma greve, mas um ministro que ascende a esse posto político sem abandonar suas prerrogativas como intelectual¹³, e também, ao mesmo tempo, consegue materializar esse discurso em edifícios, em edições populares dos clássicos, em revistas como *El maestro* etc. Outro dado que contribuiu para fixar uma impressão positiva é a disposição de Vasconcelos em oferecer um lugar relevante em sua gestão aos intelectuais: jovens e veteranos, pintores, poetas e ensaístas, muitos dos quais regressam da Europa dispostos a empregar-se a serviço do Estado, a fim de colaborar – com saberes e técnicas específicos – na construção de uma cultura nacional. Sem dúvida, a “nova geração argentina” já então percebia que não podia esperar nenhuma convocação idêntica por parte do Estado nacional. Porém, ao incluir-se nesse horizonte de relações em muitos casos hispano-americanas – ou ibero-americanas, como

13. Era amplamente conhecido o episódio protagonizado por Vasconcelos, então reitor da universidade: em 12 de outubro de 1920, ele pronunciou um duro discurso contra Juan Vicente Gómez, ditador da Venezuela, com quem Obregón mantivera relações diplomáticas. O subsecretário de Relações Exteriores desautorizou Vasconcelos, porém este se negou a pedir desculpas ou retratar-se, preferindo renunciar. Nesse momento acudiu publicamente para defendê-lo Plutarco Elías Calles, então ministro da Guerra. Vasconcelos não foi afastado.

gostava de chamá-las o próprio Vasconcelos –, não faziam senão reforçar a convicção de que, mais longe ou mais perto do Estado, com ou sem seu apoio, de todas as formas cabia-lhes, como jovens intelectuais americanos, lutar por essa síntese na qual devia expressar-se uma “personalidade própria”.

Outros motivos, no clima de idéias da época, contribuíram para reafirmar a convicção de que *essa* era a tarefa pendente da qual devia ocupar-se o intelectual americano: refiro-me ao chamado a “reconciliar a arte com a vida”, lema muito difundido na Europa já antes da Primeira Guerra. Como assinala Peter Bürger (1993, pp. 90ss.), é possível considerar que a ação das chamadas vanguardas históricas no princípio do século XX dirigia-se em geral contra a noção de autonomia, ou melhor, contra uma forma de funcionamento da arte que implicava uma perda de sua “função social” e sua correlata separação da práxis vital, da vida cotidiana. Contra tal separação, contra o isolamento da arte e seu refúgio na “perfeição formal” do esteticismo, os diversos movimentos de vanguarda europeus defenderam a possibilidade de criar uma nova práxis vital a partir da arte, ainda que não sem opiniões divergentes. Russell Berman (1988, pp. 120-121) critica a posição de Bürger e matiza essa perspectiva, afirmando que poderia sustentar-se uma continuidade dialética entre o ideal de autonomia propiciado pela moderna cultura burguesa e as vanguardas. Isto é, nem o ataque das vanguardas é um ataque completamente externo aos ideais e às promessas de felicidade dessa cultura burguesa, nem os vanguardistas estavam sós na hora de sustentar o rechaço à estética idealista do século XIX: tal como aponta Berman, esse rechaço era compartilhado em textos literários e reflexões teóricas de autores que podem ser reconhecidos muito mais como “modernistas” do que como “vanguardistas” (os exemplos de Berman são Thomas Mann, Ernest Jünger e Alfred Döblin). Por fim, Berman nos propõe ver o modernismo estético associado às vanguardas históricas em seu apelo por construir uma alternativa poderosa diante do que aparecia como a decadente e dissecada cultura burguesa do século XIX. Essa posição nos parece útil porque os exemplos paradigmáticos de “vanguarda histórica” considerados por Bürger são, fundamentalmente, o dadaísmo e o surrealismo, movimentos que não contaram com uma recepção significativa na Argentina dos anos de 1920. A esse respeito, poder-se-ia argumentar que esse imperativo de reconciliar a arte com a vida é processado a partir do contato com autores tão distintos como Simmel, Paul Valéry ou Ortega y Gasset, os quais podemos reconhecer no interior do espectro modernista.

14. Como explica Gorélik (1999): “Aqui não se podia recorrer à tábula rasa, pois o problema local por excelência era que a tábula rasa não tinha um passado acadêmico para aproveitar e reciclar, apenas um vazio a preencher, isso explica o salto sem mediações por cima da história até os mitos de origem, para inventar um passado de uma ‘comunidade nacional’ que necessitava disso para formar-se como tal. [...] Se para Brecht, ‘o que vem destruirá o passado’, para as vanguardas locais, o que vem o construirá”.

Até certo ponto, a relevância da inflexão modernista poderia explicar que, embora o apelo para reconciliar a arte com a vida repercutisse amplamente em todo o território americano nos anos de 1920, os significados desse imperativo eram ligeiramente diferentes dos que predominavam entre seus pares europeus. Por um lado, não pesava o caráter destrutivo nem o combate à instituição Arte, porque essas instituições estavam apenas precariamente instaladas em nosso meio¹⁴. Por outro lado, esse voltar-se para a “práxis vital”, o fato de incorporar os elementos da vida cotidiana e da cultura popular, foi interpretado no sentido de apelo para resgatar os traços do “particular”. Diante dos intelectuais das gerações anteriores, a quem acusavam de haver-se perdido na imitação dos modelos europeus, a reconciliação da arte com a vida que propugnava essa nova geração passava pela recuperação das características que afirmavam a própria particularidade. Particularidade nacional, por um lado, mas que se enxergava como parte de um conjunto mais amplo, do “mundo jovem” do horizonte americano. Nesse sentido, uma das experiências, freqüentemente citada como modelo dessa conjunção entre “saberes atuais” e “conteúdo próprio”, é a da pintura mexicana, em especial depois do êxito e das vastas repercussões do muralismo. Quando *Martín Fierro* apresenta a exposição de Rodríguez Lozano e Julio Castellanos, destaca estes temas:

Fiéis aos museus que visitaram, com uma paixão contida por um firme espírito crítico, e impacientes por estabelecer um acordo entre sua arte e a vida nova, buscaram neles a ambição – provavelmente inconsciente porém claramente manifesta – de criar um estilo tomando como ponto de partida a sensação profunda e virgem que seu grande instinto artístico racial tende a transformar em concepção (Anônimo, 1925, p. 3).



Assinaladas as motivações e os impulsos que – em grandes linhas – desaguarão no *americanismo*, poder-se-ia agora indagar como e por quê esse tópico está presente em *Martín Fierro*. Mais explicitamente, a questão é: sabe-se que em outras revistas da “nova geração”, como *Inicial*, *Sagitario* ou *Valoraciones*, essa característica aparece tanto nas colaborações recebidas – Vasconcelos, Romain Rolland, Mariátegui, Haya de la Torre etc. – como nas referências reiteradas à política antiimperialista nas quais pretende abrigar-se a causa reformista. *Martín Fierro* mantém laços de amizade e colabo-

ração com essas revistas, porém se apresenta como um periódico sobretudo interessado na renovação estética. Tampouco dedica muito espaço ao americanismo em seu sentido antiimperialista, o qual exigia, por seu turno, o repúdio às posições políticas de Lugones – a quem as revistas platenses não hesitavam em classificar sem mais como “fascista”: eis um passo que, não obstante, *Martín Fierro* não se dispunha a dar, malgrado as oscilações manifestadas diante desse personagem. Lugones gozava nessa época de um prestígio indiscutível no campo intelectual: consagrado como poeta e ensaísta, havia realizado em *El payador* (1916) uma releitura do *Martín Fierro* de Hernández, considerando essa obra um poema épico nacional, depositário da alma da nacionalidade (Terán, 1993). A trajetória política de Lugones é complexa, e nos anos de 1920 inclinava-se para posições claramente antiliberais, antidemocráticas e militaristas. Como assinala Devoto (2002), o discurso pronunciado pelo poeta em Lima, na ocasião do centenário da batalha de Ayacucho em 1924 (“La hora de la espada”), levantou uma onda de reações indignadas em toda América espanhola; em sua última parte, Lugones exaltava provocativamente os valores morais e os conceitos políticos que o fascismo havia incorporado ao contexto europeu. Com respeito à relação entre Lugones e *Martín Fierro*, Devoto (2002) aponta:

Evidentemente, Lugones era literariamente o ponto de partida da nova geração. E ao mesmo tempo era um pai – ao qual, sem dúvida, faltava toda simpatia estética por parte da prole rebelde – de quem se buscava tomar distância. Assim revelam as constantes polêmicas em torno das formas poéticas, que opunham irreversivelmente as propostas lugonianas àquelas mais livres de procedência ultraísta. [...] O periódico esquivava-se do confronto com o Lugones político e não ia além de ironizar, ocasionalmente, o Lugones militarista. Desse modo inaugurava a interpretação que, como vimos, Borges vai popularizar, a de outorgar escassa importância às manifestações políticas de Lugones, que, a seu ver, careciam de interesse e relevância.

Por que, então, os jovens empenhados na renovação estética, a despeito de seu desinteresse pelo antiimperialismo, necessitavam apelar ao americanismo? Creio ser factível sustentar uma resposta positiva a essa pergunta, apesar de *Martín Fierro* mostrar-se um tanto distante desse tópico, tanto por seu cosmopolitismo (ao promover figuras como Paul Morand, Ramón Gómez de la Serna ou Marinetti), como por seu intento em fundar um nacionalismo cultural diferente. Em relação a isso, gostaria de sugerir que

ambas as características – o cosmopolitismo e o nacionalismo – sustentam-se em ampla medida no apelo a esse horizonte americano.

Veja-se, primeiro, como opera em relação ao cosmopolitismo. Ainda no seu início, *Martín Fierro* publicou em suas páginas a crítica severa de Roberto Mariani (1924, p. 2), que – entre outras coisas – refutou esse cosmopolitismo de *Martín Fierro*: “por que se posicionaram sob a chancela de tal símbolo [o gaúcho Martín Fierro] se todos possuem uma cultura européia, uma linguagem sutil e complicada e uma elegância francesa?”. Embora no número subsequente a resposta da redação enfatizasse esse cosmopolitismo, justificado, por um lado, pela necessidade de atender às “sugestões do momento” e, por outro, pelo domínio seguro da língua (“todos somos argentinos sem esforço, porque não temos de dissimular nenhuma pronúncia exótica”)¹⁵, caberia indagar quais foram os limites dessa abertura cosmopolita. Paris era, para a maioria dos participantes de *Martín Fierro*, o centro indiscutível da renovação literária e estética; mas a relação com as novidades produzidas nesse centro foi, em certa medida, um tanto marginal. É verdade que não faltam alusões a Giraudoux e alguma nota sobre Paul Morand, contudo a maioria das referências ao universo parisiense provém de amigos, Valery Larbaud e Supervielle, interessados na revista por intermédio de Ricardo Güiraldes, e mais adiante, em 1926, a partir das colaborações que recebem de Francisco Contreras (um chileno radicado em Paris), Marcelle Auclair, outra jovem chilena, e seu noivo, Jean Prevost. Oliverio Girondo, em seu giro euro-americano, passou por Paris, mas a maioria das novidades que trouxe provinham do México e da Espanha, onde a editora Calpe publicara seu livro *Calcomanías*. Com frequência, em suas “notas”, *Martín Fierro* informa que algum amigo ou colaborador se encontrava em viagem por Paris. Por que então, comparativamente, é tão escassa a atenção que concedia ao centro intelectual por excelência? Porque a revista não está interessada usualmente em resenhar as “novidades” do mundo contemporâneo, seu “cosmopolitismo” encobre de fato uma agenda de contatos, que no caso de Paris eram – salvo algumas exceções – bastante pobres, concentrando-se a maioria deles no âmbito espanhol e latino-americano. Percebe-se aliás a dificuldade de *Martín Fierro* com os espanhóis, daí a insistência com que empenha em afirmar que “já não somos hispano-americanos”. Por um lado, como mostrou Sarlo (1983, pp. 161-163), não é difícil ler os postulados estéticos de *Martín Fierro* (a predileção pela poesia, o culto à imagem e à metáfora, a necessidade de liquidar a estética exagerada do modernismo, o desaparecimento da rima e a atenção aos valores visuais e plásticos)

15. Ver “Suplemento explicativo de nuestro ‘Manifiesto’”, *Martín Fierro*, ano I, 8-9: 3, 6 set. 1924.

em linha de continuidade com aqueles defendidos pelo ultraísmo¹⁶ espanhol. Essa convicção se reforçava pelo fato de que tanto Borges como González Lanuza haviam participado ativamente das revistas ultraístas, e pelo interesse que os intelectuais espanhóis manifestavam pelos novos autores argentinos, em geral lidos e apreciados por aqueles num contexto que situava a renovação argentina como “filha dileta” da nova literatura espanhola.

De fato, já no terceiro número, nas “Notas à margem da atualidade”, *Martín Fierro* se queixa da proposta de Federico de Onís de “reivindicar para a Espanha nosso ‘*Martín Fierro*’, ou, mais propriamente, revelar aos parisienses seu espanholismo”¹⁷, que a revista se esforça em negar de maneira cabal. Isso não impediu que Guillermo de Torre insistisse recorrentemente sobre esses tópicos em sua “Carta aberta a Evar Méndez”¹⁸: com efeito, não deixa de ressaltar a continuidade entre “*Martín Fierro*” e o “fervor inovador” das revistas ultraístas espanholas como *Grécia*, *Ultra*, *Tableros*, *Cervantes* e *Cosmopolis*, empenha-se em mostrar que são os jovens argentinos que, por meio de Gironde, têm interesse na aproximação com a Espanha e solicitam a colaboração de novos escritores espanhóis; e – talvez o mais relevante – comemora o fato de a França já não constituir uma “fonte inevitável de conhecimento” porque “se acentua nas repúblicas hispano-americanas a corrente que as leva até a Espanha”.

Deve-se assinalar que *Martín Fierro* não responde diretamente a Guillermo de Torre em 1925. A revista reage contra essa posição de maneira geral em seus artigos contra o hispano-americanismo, em que – por exemplo –, em tom um tanto prepotente, Pablo Rojas Paz (1925, p. 3) pergunta: “Qual o exemplo que nos pode dar a Espanha neste momento?”¹⁹. A despeito desses rompantes, a rejeição direta à formulação de Guillermo de Torre demorou dois anos: somente em 1927, por ocasião da famosa polêmica sobre o meridiano intelectual, iniciada com o artigo do espanhol intitulado precisamente “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica”:

Já basta tolerar passivamente essa perda de nosso prestígio, esse desvio constante dos interesses intelectuais voltados para a França! Diante dos excessos e erros do latinismo, diante do monopólio gaulês, diante da grande atração exercida por Paris sobre intelectuais de língua hispânica, tratemos de polarizar sua atenção reafirmando o valor da Espanha e o novo estado de espírito que aqui começa a cristalizar num hispano-americanismo extra-oficial e eficaz. Diante da imantação desviada de Paris, assinalemos em nossa geografia espiritual Madri como o mais certo ponto meridiano, como a mais autêntica linha de intersecção entre Espanha e Europa²⁰.

16. Movimento estético que, por volta de 1918, agrupou poetas espanhóis e hispano-americanos em torno de um projeto vanguardista de renovação espiritual e técnica para a realização de seus ideais poéticos (cf. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, dez. 2001) (N. T.).

17. “Notas al margen de la actualidad”, *Martín Fierro*, ano I, 3: 3, 15 abr. 1924.

18. Essa “Carta abierta” foi publicada em duas partes, nos números 18 e 19 da revista.

19. O autor sustenta a respeito da Espanha: “Sua literatura está constituída, em grande parte, por comentaristas e glosadores. O que eles nos podem ensinar que não seja de segunda mão?”.

20. *La Gaceta Literaria*, ano I, 8: 1, 15 abr. 1927.

Não há muitas diferenças entre essa proposta e aquela enunciada na “Carta aberta” de 1925. Porém, em 1927, os jovens argentinos manifestaram seu total repúdio a essa idéia, gerando uma áspera polêmica com os espanhóis. As inflamadas respostas ocuparam boa parte dos últimos números de *Martín Fierro*.

Com relação a essa reação tardia de 1927, poder-se-ia dizer que em 1925 *Martín Fierro* não estava em condições de romper ligações com o circuito espanhol, porque era um dos que manifestava maior interesse com relação à produção argentina contemporânea: a editora Calpe publicara – como já se mencionou – o livro *Calcomanías* de Gironde; a *Revista de Occidente* – nesse momento desfrutando de difusão e prestígio continental – acolheu as colaborações de Borges e de Gironde, resenhou favoravelmente Güiraldes, manifestou receptividade à obra de Figari e de Pettorutti; Ramón Gómez de la Serna era, nesses anos, um escritor de prestígio que correspondia generosamente à admiração que lhe tributavam os martinfierristas etc. Desse modo, em meados da década, quando estavam aparecendo e se consolidando novas editoras, como as das revistas *Proa* ou *Inicial*, era um contra-senso romper abertamente com os contatos e os laços espanhóis que efetivamente facilitavam uma difusão continental de determinados autores. Era necessário buscar outros sintagmas, que permitissem afirmar a diferença sem caracterizá-la como ruptura. E um deles será o americanismo. Em outras palavras, como pôde *Martín Fierro* opor-se a essas vozes que ressaltavam sua filiação espanhola? Eis aqui dois elementos fundamentais: o pleito de pertencimento a um horizonte americano, a afirmação – no sentido vasconceliano – de um “mundo jovem” em que é factível um novo renascimento; e, em segundo lugar, os esforços tendentes à afirmação de um nacionalismo cultural. Creio estarem os dois caminhos entrelaçados, porém um deles – o do americanismo – era relativamente mais fácil que o outro. E por quê?

Foi dito que *Martín Fierro* não respondeu à “Carta aberta” de Guillermo de Torre, a menos que se considere como resposta a resenha sobre seu livro, *Literaturas europeas de vanguardia*, assinada por Borges e publicada imediatamente em *Martín Fierro* após a segunda entrega da carta de Torre (cf. Borges, 1925, p. 5).

A primeira parte da resenha constitui uma enunciação do tema do livro e um ardoroso elogio ao autor: “Livro tão honesto, tão grande, tão sem firulas de erudição e de opinião, é quase milagroso em pena tão jovem”. Logo após esse preâmbulo elogioso, começam as críticas. Já a primeira é devastadora. Borges reprova o afã de construir genealogias, e de acomodar

as novidades das vanguardas em uma sucessão linear em que cada movimento desloca e supera o anterior. Como disse Borges,

[...] também podemos retrucar-lhe com seu próprio argumento e assinalar que essa primazia da sexta-feira sobre a quinta-feira, do hoje sobre o ontem, já é um achaque da quinta-feira, quero dizer, do século passado. Não Spengler, mas sim Spencer, é o pensador do “*despuésismo*” [palavra criada por Borges: *después* + *ismo*] de Torre.

Em suma, Borges está afirmando que a aparente modernidade do livro deve muito a uma concepção de história própria do século XIX. Como se isso não bastasse, a resenha continua: “Já me cansou a discórdia, e registro, acompanhado de toda paz, uma observação da qual sua leitura me convenceu: a influência irrecusável que os norte-americanos têm exercido na literatura européia”. E, depois de ressaltar os “nomes conhecidíssimos” de Walt Whitman, Emerson e Edgar Allan Poe, conclui afirmando: “hoje chegou a nossa vez, a dos americanos do sul, os da indolência e da serena incredulidade”. Pelo contexto, é claro que esse “americanos do sul” refere-se a “nós, os escritores argentinos”, ainda que a denominação de “americanos” seja relevante para frisar que a América tem algo a contrapor à Europa, diante do livro em geral (as literaturas européias de vanguarda), e de Guillermo de Torre e dos espanhóis em particular.

É interessante comparar a atitude de Torre, quase sempre destacando o papel fundamental da Espanha como promotora e cabeça das vanguardas latino-americanas, com a “Saudação” de Ramón Gómez de la Serna. Ali, o escritor espanhol apela ao tópico do americanismo em evidente gesto de simpatia pelos jovens argentinos:

Eu procuro isso que é a principal virtude do povo novo e original, sua desobediência a essa solenidade já de todo desprestigiada na velha Europa. [...] O novo tem que resplandecer na América onde não há nenhum velho fanatismo que detenha a aurora esperada (1925, p. 5).

Assim, Gómez de la Serna oferece uma versão do americanismo que em geral os participantes de *Martín Fierro* conheciam por seus estreitos contatos com seus amigos de *Valoraciones* e *Inicial*, tópico acionado em diversas ocasiões com o objetivo de reivindicar o potencial renovador desse “novo mundo”, ao inscreverem a si mesmos na lista das elites que procuravam a reconciliação da arte com a vida, e de se ampararem em um “nós” – nitida-

21. Escritor mexicano, foi organizador da *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), que serviu de plataforma para a apresentação e a difusão do grupo “Contemporâneos”. Maristany (1992, p. 14) assinala que tal antologia “cumprira um papel semelhante ao que desempenharia, para os poetas da geração de 27, a antologia de Gerardo Diego de 32”.

mente configurado em 1925 – que marcou a distância do ultraísmo espanhol. Outra maneira com que opera essa estratégia aparece com clareza no número 42 da revista, em que explode a polêmica sobre o “meridiano intelectual”. As opiniões e as objeções dos argentinos aparecem nas páginas 6 e 7; todavia, *Martín Fierro* consagra as primeiras páginas do número ao México, por ocasião da visita de Alfonso Reyes. Na página 2, uma “Carta a Guillermo de Torre”, de Jorge Cuesta²¹, acusa o espanhol de elaborar juízos apressados sobre a atual poesia mexicana, ao ignorar quase tudo sobre o tema. A carta é duríssima, e por parte da revista é prestado apenas o seguinte esclarecimento: “*Martín Fierro* saúda Alfonso Reyes e, por motivo de sua presença em Buenos Aires, dedica estas páginas ao México. Com elas apresenta aos argentinos alguns de seus grandes artistas e novos poetas entre os quais ele se destaca”. Nada mais. No entanto, o conteúdo do artigo – que não deixa de salientar que os juízos de Torre estavam apoiados exclusivamente em sua ignorância – prepara o leitor para o que irá ler nas páginas 6 e 7, nas quais os jovens argentinos – desta vez sim – respondem de uma forma peremptoriamente negativa à proposta de Torre de considerar Madrid como o meridiano intelectual da América espanhola.

Agora, pode-se retomar a pergunta principal: tinham os matinferristas algum outro recurso, além do americanismo, que fosse capaz de se ajustar ao tema da diferença perante os espanhóis? Já vimos, em termos gerais, não haver nenhuma proposta estética no âmbito teórico que ressaltasse as diferenças com o ultraísmo. A missão de reconciliar a “forma” com a “vida” está presente em *Martín Fierro*; o problema para esses jovens era encontrar quais elementos conformariam esse conteúdo tão particular da “vida”, ou, ainda, como definir “o particular”.

Há momentos em que *Martín Fierro* se esforça em propor um “tipo argentino” ou uma “sensibilidade argentina”. Assim, por exemplo, no número 3, quando denuncia a pretensão de Federico de Onís de reivindicar para a Espanha “nossa *Martín Fierro*”, o editorial recorre, muito precariamente, a esse “tipo argentino”.

Porque não querem crer seus políticos, escritores, homens de ciência que somos hispano-americanos por alguma razão distinta da fala, que os imigrantes de vinte países diferentes, com seus idiomas, seus gostos, seus costumes e suas religiões, formaram um *tipo argentino* que tem muito pouco a ver com o espanhol, e ainda menos com o “criollo” da colonização, e que se está elaborando aqui um tipo étnico, talvez o argentino definitivo, que graças a Deus será cada vez menos ibérico [...]²².

22. “Notas al margen de la actualidad”, *Martín Fierro*, ano I, 3: 3, 15 abr. 1924.

Como vemos, essa declaração é paradoxal em vários sentidos. Por um lado, por sua instabilidade: o “tipo argentino” se “formou” e, ao mesmo tempo, “se está elaborando”, o que, junto à alusão de que “será cada vez menos ibérico”, induz a pensar que, definitivamente, esse “tipo argentino” ainda não existe. E, por outro lado, porque o fato de resgatar a contribuição imigrante – estratégia à qual *Martín Fierro* recorre algumas vezes – acentua o problema acerca do passado comum que, se supõe, deve afirmar uma identidade nacional. Logo, se o único embargo ao apelo espanhol é a diversidade do estrangeiro, fica pendente o problema de como o forasteiro se transforma em nativo.

Apenas dois números depois, *Martín Fierro* publica as reações à pesquisa sobre a “sensibilidade nacional”: as respostas mostram o fracasso da iniciativa²³. Conquanto Oliverio Gironde considerasse a pergunta um “simples ardid de *Martín Fierro*, pois *Martín Fierro* não pode duvidar da existência de uma mentalidade e sensibilidade argentinas”, o certo é que a maioria dos entrevistados duvidou dessa tal sensibilidade. Existe, sim – afirmam as respostas –, um movimento geral de renovação, um movimento em direção “ao novo” que se manifesta mundialmente nos diversos campos da cultura, e a Argentina é parte dessa “atualidade”. Mas daí a existir uma “sensibilidade” ou uma “mentalidade” argentinas, cujas características pudessem ser especificadas, há um abismo que nenhum dos entrevistados – nem mesmo o próprio Gironde – se atreveu a saltar.

Poder-se-ia argumentar que tanto o apelo ao tipo nacional como a busca por definir uma “sensibilidade argentina” são ensaios, apenas tentativas que apareceram nos primeiros números da revista. Considerada de uma perspectiva de conjunto, não se pode dizer que a revista tenha perseguido a definição de um “tipo nacional”, mas tinha a necessidade de resgatar alguma particularidade, para se contrapor aos espanhóis em primeiro lugar e, em segundo, para legitimar a renovação pretendida como modo de plasmar uma “personalidade própria”.

Nesse sentido, *Martín Fierro* não conta com um “tipo nacional”, não conta com uma “sensibilidade” ou uma “mentalidade” argentinas, não conta com uma cultura autóctone afirmada pela tradição, nem tampouco, no geral, seus integrantes se mostraram dispostos a reconhecer aqueles produtos da cultura popular que – como o tango – ostentam a marca da hibridez ou da “mescla”²⁴. A que recorrer, então? À inflexão da língua, à reivindicação de um “tom” próprio ou, como diria Gironde, “à fé em nossa fonética”.

23. Eram duas as perguntas dessa pesquisa: 1) Você acredita na existência de uma sensibilidade, uma mentalidade, argentina? 2) Em caso afirmativo, quais são suas características? As “Contestaciones a la encuesta de *Martín Fierro*” aparecem no número 5/6: 5-7, 15 jun. 1924.

24. Uma das exceções mais notórias é a dos irmãos Enrique e Raúl González Tuñón (1901-1943 e 1905-1974), filhos de imigrantes filiados ao Partido Comunista Argentino. O mais conhecido dos dois foi Raúl, que em 1933 dirigiu a revista de esquerda *Contra* e publicou vários livros, entre os quais *El violín del diablo* (1926), *Miércoles de Ceniza* (1928), *La calle del ahujero en la media* (1930) e *La rosa blindada* (1936). Enrique publicou em 1926 um livro intitulado *Tangos*. *Martín Fierro* publicou uma elogiosa resenha do livro, assinada por Nicolas Olivari (*Martín Fierro*, ano III, 33: 8, 3 set. 1926).

Essa talvez tenha sido a maior aposta de *Martín Fierro*, verdadeiro centro de um nacionalismo cultural de novo tipo proposto pela vanguarda (cf. Sarlo, 1983; 1988, pp. 98-103). No entanto, gostaria de demonstrar que possivelmente esse caminho tampouco estava isento de dificuldades e desacordos, visíveis na recepção ambígua dos primeiros ensaios de Borges, *Inquisiciones* e *El tamaño de mi esperanza*, publicados em 1925 e 1926. O cruzamento entre a cultura européia e o “criollismo” que Borges propõe nesses ensaios por vezes desconcerta seus companheiros de *Martín Fierro*. De fato, na elogiosa resenha de *Inquisiciones* que a revista apresenta, Sergio Piñero manifesta algumas reservas:

Pessoalmente, Borges cometeu um deslize, para mim um defeito, quase sem importância, nessa recompilação de artigos publicados em várias revistas nossas e estrangeiras: seu “criollismo”. Creio não ser necessário referir-se ao laço, ao rodeio nem aos potros para ser e manifestar alma de gaúcho. Em Borges, tudo isso está longe. Quase me atrevo a assegurar que constitui em sua vida uma lembrança herdada. Portanto, diz de memória. Noto algo de imaginativamente artificial no “criollismo” do poeta (1925, p. 3).

Na crítica de Piñero, a intenção é elogiar a erudição de Borges, sua “clareza de idéias”, seu conhecimento preciso do valor das palavras, as metáforas etc., porém ele condena o “criollismo”, como um agregado artificial, como um elemento desatualizado que Borges adiciona “de memória”.

El tamaño de mi esperanza provoca uma reticência ainda maior. Embora haja uma brevíssima nota crítica apresentando o livro de maneira elogiosa, não faltam as contestações, que, sem mencionar Borges diretamente, remetem sem dúvida a ele. Assim, em “Criollismo y metafísica”, Antonio Vallejos afirma:

Temos um espírito notório, evidente em si mesmo por seu próprio fervor. Um “criollismo” não metafísico precisamente. Um “criollismo” que não evoca ruas mortas, saudoso de épocas e de nomes, e sim ambicioso pelo futuro, zeloso do presente como os relógios. Pampa, boleadoras, Rosas e subúrbio são acidentes de nosso “criollismo”, que estarão em nós por fixação sentimental, por devoção; mas nunca por empenho. [...] Inquieta-me ver em companheiros de talento a fronte cega e os olhos nas costas. Como não enxergam os dias de hoje e sim o amanhã em seu ontem respectivo, não têm outro prazer senão a recordação; e o caminho lhes vai escorrendo debaixo dos pés sem lhes dar oportunidade de ambicioná-lo. Assim

se explica este paradoxo: promover o nascimento da cultura e ao mesmo tempo clamar pelo coveiro; assim também essa nostalgia obsoleta, esse artil de símbolos, e esse estrangeirismo temporal que se acomoda em bairros de lembranças, enquanto outros observam desconjuntar-se e crescer os edifícios da ginástica do progresso (1926, p. 3)²⁵.

Mais adiante, em “El gaúcho y la nueva literatura rioplatense”, Leopoldo Marechal (1900-1970), então um jovem escritor que será autor dos célebres romances *Adán Buenos Aires* (1948) e *El banquete de Severo Arcangel* (1965), insiste em tratar novamente o tema:

As letras rio-platenses, por meio de um discutível propósito de nacionalismo literário, estão a ponto de adquirir duas enfermidades específicas: o gaúcho e o subúrbio. Nada haveria de censurável nisso se se tratasse do camponês atual, que monta um potro e dirige um Ford com a mesma indiferença; mas referem-se a esse gaúcho estatutário, exaltado por uma má literatura; a esse super-homem de papelão o qual, abandonando sua pobre lenda, quer hoje erigir-se em nosso arquétipo. [...] Nossa incipiente literatura deve arraigar-se no presente, nesta pura manhã em que vivemos. [...] *Aferrar-se a um passado mesquinho como o nosso é revelação de pobreza* (1926, p. 5; grifos meus)²⁶.

Em *El tamaño de mi esperanza*, Borges também destaca a “pobreza essencial de nosso fazer”, e rechaça tanto o “progressismo” – que é, diz o autor, “submetermo-nos a ser quase norte-americanos ou quase europeus, um constante ser quase outros” –, como o “criollismo” em sua acepção corrente, que “hoje é palavra de nostalgia” (1993a, pp. 11-14). Até aqui pareceria que Borges coincide com Marechal na recusa a certo tipo de “criollismo”; porém, mais adiante, nosso autor retoma a “pobreza essencial de nosso fazer”, assinalando:

Somos uns abandonados por Deus, nosso coração não confirma nenhuma fé, porém acreditamos em quatro coisas: em que o pampa é um sacrário, em que o primeiro compatriota é homem pra valer, no vigor dos malvados, na doçura generosa do subúrbio. São quatro pontos cardeais os que assinalo, não umas luzes perdidas (1993b, pp. 21-25)²⁷.

Como sugerem as perspectivas de Antonio Vallejo e Leopoldo Marechal, pareceria que *Martín Fierro* em conjunto não estava disposta a aceitar

25. Lembremos que no ensaio que dá título ao livro Borges escreveu: “Não se engendrou nestas terras nem um místico, nem um metafísico, nem um *sentidor*, nem um entendedor da vida! Nosso maior varão continua sendo don Juan Manuel [Rosas]: grande exemplar da fortaleza do indivíduo, grande certeza do saber viver [...]”. Outro conhecido ensaio desse livro intitula-se “La pampa y el suburbio son dioses”. Essas breves referências são suficientes para identificar claramente o interlocutor criticado por Antonio Vallejo.

26. É curioso notar que Marechal mostra outra atitude diante do Borges poeta: de fato, celebra o “criollismo” de *Luna de enfrente* em sua resenha publicada no número 26 de *Martín Fierro*, o mesmo em que inicia uma respeitosa polêmica contra Lugones, a propósito do uso da rima na poesia. A resenha sobre Borges começa assinalando: “Creio que a leitura deste volume é o melhor argumento contra as velhas teorias de Lugones”. Parece-me plausível sustentar que o “criollismo”

de Borges poeta não gera demasiados problemas, ao contrário, oferece um modelo em contraste com o de Lugones poeta. O desconcerto surge quando esse “criollismo” aparece na prosa.

27. O ensaio começa da seguinte maneira: “Duas presenças de Deus, duas realidades de tão segura eficácia reverencial que a mera enunciação basta para amplificar qualquer verso e nos agitar o coração com júbilo íntimo e arisco, são o subúrbio e o pampa. Ambos já têm sua lenda e quisera escrevê-los com duas maiúsculas para melhor assinalar seu caráter de coisas arquetípicas [...]”. Marechal (1926) não apenas sublinha que o “subúrbio” era uma das enfermidades específicas que estavam a ponto de adquirir as letras rio-platenses, como, já no final do artigo, propõe: “Esqueçamos o gaúcho. No umbral dos novos dias cresce outra lenda maior e mais digna do nosso verso, posto que está em nós e se alimenta de nossos anos”.

28. Devoto (2002, pp. 8ss.) mostra que no século XIX os “pais fundadores” (fundamental-

esses “quatro pontos cardeais”. Diante das reticências suscitadas por esses primeiros ensaios de Borges, encontramos os elogios dispensados a *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, em que seu gaúcho é a “síntese por excelência” (Anônimo, 1926, p. 6; cf. Sarlo, 1993, pp. 51-53), em grande parte porque o destino do protagonista mais jovem do romance é precisamente – como diria Marechal – “dirigir o Ford”. Quer dizer, diante desse “passado mesquinho”, há uma tradição, um gesto do século XIX, próprio da geração de 80, que *Martín Fierro* recupera na insistência com que proclama que o “particular”, a “nacionalidade” etc. estão num futuro que só se pode construir a partir do presente. Para *Martín Fierro*, parece, em certas ocasiões, não haver nada no passado superior ao presente²⁸.

E isso suscita problemas, tal como sugere Sarlo (1983), “um feixe de contradições ingovernáveis, de um lado o sujeito nacional, *Martín Fierro*, e de outro os predicados europeus e cosmopolitas de renovação estética”. Essas contradições acentuam-se – como tentei demonstrar – porque tanto os impulsos teóricos como os contatos nos quais se sustentavam tais “predicados europeus” exigiam o resgate do “particular”. Diante das dificuldades para encontrar uma conjunção, um acordo compartilhado entre a exaltação da modernidade urbana e a recuperação de um passado pretérito ou imaginado²⁹, *Martín Fierro* recorre com frequência ao americanismo. Essa inclusão em um “nós” mais amplo, a partir do qual a revista se situa como parte do “despertar intelectual da América Latina”, serve-lhe como carta de apresentação para sustentar seu cosmopolitismo; mas também, diante do nacionalismo de referência americanista, cumpre a função de apaziguar as discussões quanto ao lugar e ao peso que “o novo” deveria outorgar à rememoração do passado. O americanismo desenha um campo de inclusões que, além disso, devolvia aos jovens rio-platenses uma imagem grata, visto que com frequência os intelectuais aludidos explícita ou implicitamente nas referências de *Martín Fierro* viam Buenos Aires como o futuro de suas próprias cidades latino-americanas, como a “Paris sul-americana”. Por isso, diante do cosmopolitismo, o americanismo oferecia a vantagem de destacar uma identidade comum; ante os problemas acarretados pela conformação de um novo nacionalismo cultural, acentuava a tensão em direção ao futuro.

Referências Bibliográficas

- AGUILAR CAMÍN, Héctor & MEYER, Lorenzo. (1993), *A sombra da revolução mexicana: história mexicana contemporânea, 1910-1989*. São Paulo, Edusp (trad. Celso Mauro Paciornik).
- ANÔNIMO. (1925), “Rodríguez Lozano y Julio Castellanos”. *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano II, 18: 3, 26 jun.
- ANÔNIMO. (1926), “*Don Segundo Sombra*, relato de Ricardo Güiraldes”. *Martín Fierro*, ano III, 33, set.
- BERMAN, Russell. (1988), *Modern culture and critical theory: arts, politics and the legacy of the Frankfurt School*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- BLANCO, José Joaquín. (1977), *Se llamaba Vasconcelos: una evocación crítica*. México, FCE.
- BORGES, Jorge Luis. (1925), “Guillermo de Torre – *Literaturas europeas de vanguardia*”. *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano II, 20: 5, 5 ago.
- _____. (1926), “Días como flechas”. *Martín Fierro*, ano III, 36: 8, 12 dez.
- _____. (1987), “Autobiografía”. In: RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Una biografía literaria*. México, FCE.
- _____. (1993a), “El tamaño de mi esperanza”. In: _____. *El tamaño de mi esperanza*. 1ª edição 1926. Buenos Aires, Espasa Calpe, pp. 11-14.
- _____. (1993b), “La pampa y el suburbio son dioses”. In: _____. *El tamaño de mi esperanza*. 1ª edição 1926. Buenos Aires, Espasa Calpe, pp. 21-25.
- BÜRGER, Peter. (1993), *Teoría da vanguardia*. Lisboa, Vega Universidade (trad. Ernesto Sampaio).
- CUNEO, Dardo (org.). (1974), *La reforma universitaria (1918-1930)*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- DEVOTO, Fernando. (2002), *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna: una historia*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- FUBA (Federación Universitaria de Buenos Aires). (1959), *La reforma universitaria (1918-1958)*. Buenos Aires.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1925), “Salutación”. *Martín Fierro*, Buenos Aires, ano II, 19: 5, 1º jul.
- GORELIK, Adrián. (1999), “O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização”. In: MELO MIRANDA, Wander (ed.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte, Autêntica Editora.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio. (2001), *Vida y muerte de la República verdadera (1910-1930)*. Buenos Aires, Ariel, Biblioteca del Pensamiento Argentino, pp. 103-123.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. (1924), “Poeta y luchador”. *Valoraciones*, 2, jan.

mente Sarmiento e Alberdi) caracterizaram-se “pela férrea vontade de anular o passado, e, ao fazê-lo, fundar uma nova nação que repousa sobre novas bases, sobre novos mitos, em novos sujeitos”. Ao seu modo, a versão historiográfica do general Mitre acentua também essa tensão em direção ao futuro, enquanto plasma o mito do “destino de grandeza” que cabe à República Argentina nas mãos de uma elite caracterizada como liberal, “criolla” e portenha. Isto é, o processo de construção do Estado durante o século XIX insiste particularmente na necessidade de ruptura e abolição do passado.

29. Sarlo (1988, pp. 102-103) sustenta que esses dois temas (modernidade urbana/recuperação de uma Buenos Aires pretérita ou imaginada) resultam complementares no *Índice da nova poesia americana*, organizado por Hidalgo. Seguindo as sugestões do texto, parece-me interessante observar que esses temas também resultam centrais em *Martín Fierro*, porém nem sempre são complementares.

- _____. (1925), "Caminos de nuestra historia literaria". *Valoraciones*, 7: 27-32, set.
- LÓPEZ CAMPILLO, Evelyne. (1972), *La "Revista de Occidente" y la formación de minorías (1923-1936)*. Madrid, Taurus.
- MARECHAL, Leopoldo. (1926), "El gaucho y la nueva literatura rioplatense". *Martín Fierro*, ano III, 34: 5, out.
- MARIANI, Roberto. (1924), "Martín Fierro y yo". *Martín Fierro*, ano I, 7, jul.
- MARISTANY, Luis (org.). (1992), "*Contemporáneos*" – José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Salvador Novo – *Poesías*. Málaga, Anaya & Mario Muchnick.
- MASIELLO, Francine. (1986), *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires, Hachette.
- NOVICK, Alicia. (1998), "Alberto Prebisch y la vanguardia clásica". *Cuadernos de Historia*, Boletín del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso", Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, 9: 117-195, jun.
- ORTEGA Y GASSET, José. (1983), *El tema de nuestro tiempo. Obras completas*. 1ª edição 1923. Madrid, Alianza Editorial, vol. 3.
- PANINE, Serge. (1924), "Acotaciones a un tema vital". *Martín Fierro*, ano I, 10-11: 2, out.
- PERLOFF, Marjorie. (1993), *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo, Edusp.
- PIÑERO, Sergio. (1925), "Inquisiciones por Jorge Luis Borges". *Martín Fierro*, ano II, 18: 3, jun.
- PORTANTIERO, Juan Carlos. (1987), *Estudiantes y política en América Latina (1918-1938): el proceso de la Reforma Universitaria*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- PREBISCH, Alberto. (1925a), "Irrutia". *Martín Fierro*, ano II, 18: 1, jun.
- _____. (1925b), "El XV Salón Nacional. Los nuevos artistas". *Martín Fierro*, ano II, 24: 5-6, out.
- REAL DE AZÚA, Carlos. (1986), "Modernismo e ideologías". *Punto de Vista*, ano X, 28, nov. (separata).
- REVISTA Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. (1995), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes (estudo preliminar de Horacio Salas).
- RODRÍGUEZ, Fernando Diego. (2003), "Estudio preliminar". *Inicial. Revista de la nueva generación (1923-1927)*. Edição facsimilar. Buenos Aires, Universidade Nacional de Quilmes, pp. 7-43.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. (1987), *Una biografía literaria*. México, FCE.
- ROJAS PAZ, Pablo. (1925). "Hispanoamericanismo". *Martín Fierro*, ano II, 17: 3, maio.

- ROMANO, Eduardo. (1984), "Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 411: 177-200, set.
- SALAS, Horacio. (1995), "Estudio preliminar". *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- SARLO, Beatriz. (1983), "Vanguardia y criollismo: La aventura de *Martín Fierro*". In: ALTAMIRANO, C. & SARLO, B. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la Vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Colección Capítulo, pp. 127-171.
- _____. (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- _____. (1993), *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Espasa Calpe/Ariel.
- TERÁN, Oscar. (1993), "*El payador* de Lugones o 'la mente que mueve las moles' ". *Punto de Vista*, ano XVI, 47: 43-46, dez.
- _____. (1998/1999), "La Reforma Universitaria en el clima de ideas de la 'nueva sensibilidad' ". *Espacios*, 24: 3-7, dez./mar.
- VALLEJOS, Antonio. (1926), "Criollismo y metafísica". *Martín Fierro*, ano III, 27-28, maio.
- VALORACIONES (1923-1927). La Plata, vols. I, II, III e IV.
- VASQUEZ, Karina. (2003), "De la modernidad y sus mapas. *Revista de Occidente* y la 'nueva generación' en la Argentina de los años veinte". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 14 (1).
- YANKELEVICH, Pablo. (1997), *Miradas australes: propaganda, cabildeo y proyección de la revolución mexicana en el Río de la Plata, 1910-1930*. México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana/Secretaría de Relaciones Exteriores.

Resumo

Redes intelectuais hispano-americanas na Argentina de 1920

Este artigo se propõe a investigar as conexões entre Reforma Universitária e vanguarda estética na Argentina dos anos de 1920, enfocando principalmente a rede de ligações, interesses e contatos que a vanguarda recebe (recolhe) da experiência reformista. Para tanto, privilegiou-se a análise da revista *Martín Fierro* (1924-1927) com o propósito de mostrar que, entre a vocação cosmopolita da revista e a busca de um novo nacionalismo cultural, pode-se reconhecer nessa publicação uma particular afirmação do tópico americanista. Tomado em um sentido que rejeita uma definição essencialista do “ser americano”, o americanismo – como horizonte de referências e contatos – será apresentado como um dos tópicos que contribuem positivamente para resolver alguns dos dilemas da vanguarda estética dos anos de 1920.

Palavras-chave: Vanguardas argentinas; Anos de 1920; Reforma Universitária; Cosmopolitismo; Nacionalismo; Americanismo.

Abstract

Hispano-american intellectual networks during 1920's in Argentina

I have intended, in this article, to investigate the connections between the higher education reformation and the aesthetic avant-garde movement of the twenties in Argentina. I focused on the influence the reformist experience, specially its net of connections, interests and contacts, had over the avant-garde movement. In order to do that I chose to analyze the *Martín Fierro* (1924-1927) magazine showing that in between the magazine's cosmopolitan vocation and the search for a new cultural nationalism we can recognize a particular statement of the topic of Americanism. Rejecting the essentialist definition of what “being American” means, the Americanism, as a referential point, will be presented as one of the themes that have positively contributed to the solving of some of the dilemmas aroused by the aesthetic avant-garde movement of the twenties.

Keywords: Aesthetic avant-garde movement of the twenties in Argentina; University student Reform; Cosmopolitanism; Nationalism; Americanism.

Texto recebido em 29/9/2004 e aprovado em 19/1/2005.

Karina R. Vasquez é professora e pesquisadora da Universidade de Buenos Aires, membro do Programa de História Intelectual da Universidade Nacional de Quilmes e doutoranda no Programa de História Social da Cultura na PUC/Rio de Janeiro. E-mail: kvasquez@gmail.com.