

■ **Martín Fierro: uno de los lados de la vanguardia argentina**

Lic. Rubén Hitz

(FBA/UNLP)

I. El Martinfierrismo en el contexto de las vanguardias latinoamericanas.

No es el objeto de este trabajo extenderse sobre los distintos desarrollos de las vanguardias latinoamericanas, sino el de subrayar brevemente el contexto en que se desarrolló el «martinfierrismo», para lo cual nos referiremos a revistas y periódicos pertenecientes a las vanguardias de tan sólo algunos países que creemos representativas de ciertas tendencias: Brasil, Perú, eventualmente Méjico y obviamente Argentina.

Se pretende aquí no solo comparar los contenidos de aquellos escritos fundacionales que encierran los distintos órganos difusores de estas vanguardias de los años veinte, sino también, y a modo de ejemplo, establecer que es posible detectar diferencias de estilo en los modos de presentación de estas publicaciones. Para ello la historiografía no puede detenerse en el contenido –aunque habitualmente pone allí el acento– sino que debe tener en cuenta problemas que hacen a la gráfica en general (la diagramación de la página, la elección de la tapa, las ilustraciones, la tipografía, etc.) y que forman parte de los discursos.

Pareciera que las inquietudes de estos movimientos renovadores latinoamericanos se canalizan hacia 1922 –año clave en la emergencia de estas primeras vanguardias– en una acelerada sucesión de manifiestos, exposiciones y polémicas. A fines de 1921 aparecen: la hoja mural *Prisma* del ultraísmo porteño; meses antes los «estridentistas de Jalapa» (Méjico) hacen lo mismo con la hoja volante *Actual*. Ya en 1922, se funda *Proa* en Buenos Aires y se celebra la «Semana de Arte Moderno de San Pablo» (15, 16 y 17 de febrero). El Segundo día de la «Semana...» Menotti Del Picchia lee su conferencia sobre Arte Moderno donde se muestra con claridad la actitud de la vanguardia brasileña con respecto de la europea. Se hace evidente en esta declaración ¹ la influencia que ejerce el «futurismo», influencia que se extiende en toda Latinoamérica, pero que cada país recepciona de manera diferente. Por otro lado se nota la intención de marcar no sólo lo novedoso, lo «moderno», sino también lo nacional, lo genuinamente brasileño; intención que se ve concretizada tanto en la plástica y la música, como en la literatura que incluye en la vanguardia importantes tendencias regionalistas.

A partir de mayo de 1922 comienza a publicarse en San Pablo la revista *Klaxon* ² de marcada tendencia futurista; pero también aparecen otras publicaciones difusoras del «modernismo» del interior: *A revista* (Belo Horizonte – 1925) cuyo editorial es redactado por Carlos Drumond de Andrade; *Terra roxa e outras terras* (San Pablo – 1926) en cuyo primer número, el 20 de enero de 1926 se publica el Manifiesto Regionalista de Recife atribuido a Gilberto Freyre y producto del Primer Congreso Regionalista de Recife. Dicho evento amplía el campo de inquietudes del «modernismo» hacia lo sociológico, lo etnográfico, lo político, lo folklórico y sobre todo contribuye al cambio de metodología en los estudios históricos y sociales, valorizando elementos locales, regionales y populares de la cultura brasileña. Otras revistas posteriores, prueba de la emergencia de este regionalismo en la vanguardia brasileña son: *Arco e flecha* (Bahía – 1928); *Electrica* (Itahandu – 1928); *Madrugada* (Porto Alegre – 1929); *Maracaya* (Fortaleza – 1929).

En tanto en Perú, en el ámbito de la literatura y de la crítica artística en general, ya en 1917 surgen revistas que a pesar de sus cortas vidas, en su mayoría, revelan inquietudes renovadoras. Por esa época la revista *La panopla lírica* publica la «Nueva Poesía»: manifiesto que, según Hugo Verani³ exhorta a cantar al dinamismo de la nueva civilización (el maquinismo, la velocidad, la virilidad). Podemos ver aquí la temprana influencia del movimiento futurista italiano.

En 1924 aparece *Flechas*, que parece ser la primera revista peruana en declararse vanguardista. A partir de 1926 surgen otras publicaciones: *Hangar –Timonel - Trampolín – Rascacielos* (1926-1927), revista que va cambiando de denominación en cada uno de sus cuatro números; *Poliedro* (1926); *Hurra* (1927) y *Guerrilla* (1927), pero fue *Amauta* (1926-1930) la revista que logró mayor continuidad y proyección continental. Esta publicación, fundada por José Carlos Mariátegui, deja definidos su carácter y orientación desde el primer número. Mariátegui expone ya en la presentación la intención de estudiar los «...grandes movimientos de renovación políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos...» pero además dice «No hace falta declarar que *Amauta* no es una tribuna abierta a todos los vientos del espíritu»⁴ pues esta revista profesa y confiesa su fe al Socialismo.

A través de *Amauta*, la vanguardia peruana permite y posibilita la entrada de tendencias europeas y promociona a escritores en plena etapa de experimentación formal; tal es el caso de Carlos Oquendo de Amat, autor de «Cinco metros de poemas» (1927), impreso en una sola hoja que se desdoblaba; experiencia a la que podríamos adjudicar un parentesco con el dadaísmo. Pero por otro lado, *Amauta* reivindica lo indoamericano, lo genuinamente nacional, reivindicaciones tanto estéticas como políticas, que se encuentran apoyadas por una propuesta que aparece con claridad: socialismo y revolución.

Mientras tanto en la Argentina el «martinfierismo» elude el compromiso social, no incorpora a su programa la apertura política a proceso revolucionario alguno. La postura martinfierrista podría compararse con la del grupo que nuclea a la revista *Contemporáneos* de Méjico, y que tiene una orientación aparentemente apolítica, esteticista y europeizante. En este sentido, la vanguardia argentina ocupa el lugar opuesto a otras vanguardias latinoamericanas; pues así como no adhiere a ningún proceso revolucionario, tampoco reivindica lo indígena, ni admite regionalismos; por el contrario, Buenos Aires monopoliza la vanguardia argentina. En todo caso, podríamos decir que se da aquí ese «criollismo» que se desarrolla dentro de la misma vanguardia cosmopolita, que reivindica la figura de Ricardo Güiraldes y su «Don Segundo Sombra»; la obra de J.L. Borges –tanto en prosa como en verso-; la obra de Oliverio Girondo; la pintura de Figari; el tango y el arrabal porteño.

Desde otro punto de vista, desde aquel lugar que la historiografía en general deshecha, podríamos decir que hojeando estas revistas, viendo sus portadas, podemos detectar distintos modos o estilos de presentación que nos dicen cosas tan importantes como nos dicen sus contenidos. Por ejemplo si observamos algunas páginas de Martín Fierro, vamos a encontrar con cierta frecuencia pequeños motivos de origen precolombino de no muy clara definición en términos de su pertenencia. Estos motivos que ocupan un lugar en la ornamentación de la página, no hacen otra cosa que responder a la inclusión de ciertas características novedosas de la gráfica art deco, que a diferencia del estilo anterior (Art Nouveau) introduce un cierto juego con los espacios de la página y de ciertas formas adoptadas por su exotismo y utilizadas como mero ornamento y entretenimiento visual.

II. *Martín Fierro* y la vanguardia porteña.

En febrero de 1924 se publica en Buenos Aires el primer número de la revista *Martín Fierro* (*periódico quincenal de arte y crítica libre*). Su último número, su edición número 45, salió el 15 de noviembre de 1927 y en su portada se incluye por primera vez una reproducción a color de una pintura de Norah Borges.

Colaboraron en esta revista las figuras más importantes de la llamada generación del 22: Francisco Luis Bernardes, Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, Xul Solar, Leopoldo Marechal, Jacobo Fijman, Eduardo González Lanuza, Pablo Rojas Paz, Horacio Rega Molina, Ernesto Palacio, Cayetano Cordova Iturburu, Oliverio Girondo, Conrado Nalé Roxlo, Raúl Scalabrini Ortiz y contó también con el apoyo de Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes y Macedonio Fernández.

La revista dirigida por Evar Méndez y secundado por Girondo, Alberto Prebisch, Eduardo Bullrich y Sergio Piñero, cumplió un papel actualizador y difusor de las novedades y desarrollos de las nuevas tendencias, principalmente europeas. *Martín Fierro* surge en un momento en el que todavía se sentían las influencias del modernismo y del romanticismo tardío, y también de un estéril y acartonado academicismo.

En este sentido *Martín Fierro* inyecta en la cultura porteña un estilo ágil, ingenioso y polémico. Fueron populares, por entonces, sus célebres «Epitafios» y su «Parnaso satírico», dos secciones más o menos permanentes que mostraban una crítica punzante, pero siempre privilegiando el juego, la ironía, el humor; humor e ironía de que eran objeto los figurones literarios del momento y muchas veces los mismos colaboradores y amigos de la publicación.

Fueron seguidas con interés algunas polémicas, por ejemplo, las desatadas entre *Martín Fierro* y los hombres de Boedo⁵ a raíz de una carta de Roberto Mariani en la que acusaba a *Martín Fierro* de europeizante y elitista, o la controversia con la *Gaceta Literaria* de Madrid en torno a la instauración de la capital española como «meridiano intelectual de Hispanoamérica».

Los lectores de *Martín Fierro* no eran específicamente un público literario o de los círculos plásticos, esta publicación tuvo una adhesión masiva para la época, alcanzando hacia 1925 un tiraje superior a los siete mil ejemplares.

Entre otras novedades para la época, *Martín Fierro* anticipa el moderno tamaño tabloide, que recién años más tarde adoptaría el diario *El Mundo*. Algunos números incluyen grabados en dos colores (como el 36), y otros con resultados aceptables se atreven a reproducciones tricolor. Otro dato importante es el precio invariable de *Martín Fierro*, que es el de un periódico común 0,10 centavos y que solo modifica en su último número llevándolo a 0,20 centavos.

III. La crítica vehemente: *Martín Fierro* y el funcionalismo.

Fue Alberto Prebisch uno de los críticos más importantes de la vanguardia porteña de la década del veinte y quien contribuyó a la difusión, comprensión y a una defensa vehemente de los principios estéticos vinculados a la nueva arquitectura europea y norteamericana. Esta nueva estética se definía para Prebisch⁶ en términos de la funcionalidad de la obra y no de la impronta individual del artista.

El desprecio por muchos de sus contemporáneos, «arquitectos decoradores» como él los llamaba, y su admiración por la ingeniería moderna se hacía evidente en sus artículos porque, según él, en ésta se revelaba la exigencia de la funcionalidad de la obra que imponía la era de la máquina.

Pero hubo otros escritos, no menos importantes que ya a principios del siglo XX, anunciaban el advenimiento del nuevo estilo. Entre otros autores podríamos mencionar al diseñador y arquitecto belga H. van de Velde (1863-1957) y el arquitecto vienés Adolf Loos (1870-1933). El primero ya en 1901 reúne una serie de conferencias y artículos en el libro *Die Renaissance im Modern Kunstgewerbe (El renacimiento de las artes industriales)*. En este libro podemos encontrar por lo menos un par de áreas de coincidencias con los artículos de Prebisch; por un lado, el desprecio hacia todo elemento ornamental carente de función o utilidad; y por el otro, la admiración hacia esos «nuevos artistas» que son los ingenieros, hacedores de obras relacionadas a la industria y a la utilización de productos y materiales nuevos provenientes de la industria.

«Fundado en el dogma de la validez de la razón y en la convicción de que ella es la fuente más segura de belleza, el actual renacimiento rechaza por consiguiente a la fantasía como medio ornamental y de expresión».

«Podríamos resumir la idea fundamental de la belleza de las formas necesarias diciendo que un objeto, una cosa, son hermosas cuando son como deben ser, tal como de buena fe los hubiera diseñado quien por primera vez se hubiese preguntado por su necesidad y eficacia».⁷

«Hay una clase de hombres a los que no podremos seguirles negando por más tiempo el nombre de artistas. Su obra se apoya, por una parte, en el empleo de materiales cuya utilización fue antes desconocida y, por otra, en una audacia tan poco común que supera aun a la de los constructores de catedrales. Estos artistas creadores de la nueva arquitectura, son los ingenieros. El alma de lo que estos hombres crean es la razón; su medio, el cálculo; y las consecuencias de la aplicación de la razón y el cálculo pueden ser la más pura y cierta belleza».⁸

Van de Velde habla del goce de la belleza moderna allí donde -según él- realmente se manifiesta: en los objetos que nacieron en la época de la maquinaria, de la electricidad y de la elaboración del metal. Menciona las locomotoras, los barcos de vapor, las máquinas, los puentes, y otras creaciones modernas cuya belleza -según sus propias palabras- lo sedujo, como los primeros cochecitos ingleses para niños, los distintos artefactos de baños y lavabos, las lámparas eléctricas, los instrumentos quirúrgicos, etc.

El segundo, se destacó por su vehemente desprecio al ornamento; y en este sentido resulta interesante señalar su famoso ensayo «Ornament und Verbrechen» («Ornamento y crimen») de 1908 y que volvió a ser publicado por Le Corbusier -de quien hablaremos poco más adelante- en la revista *L'esprit Nouveau* en 1920. No es difícil suponer, entonces, que Prebisch⁹ haya leído a Adolf Loos a través de esta segunda edición.

Para el arquitecto vienés, la idea de una ornamentación novecentista era insostenible, y más aún lo era una ornamentación del siglo XX; en su opinión, y en esto coinciden Prebisch y Vautier, el ornamento estaba irremediabilmente vinculado a artículos de mala calidad. Loos, tal vez influenciado -según Banham¹⁰ por las lecturas de Freud, hacía en «Ornamento y crimen» las siguientes afirmaciones:

«Los niños son amorales y por lo tanto, según nuestras normas, son salvajes polinesios. Si un salvaje mata a un enemigo y lo devora, eso no lo convierte en un criminal. Pero si un hombre moderno mata a alguien y se lo come, es un criminal o un degenerado. Los salvajes de la Polinesia se tatúan, decoran sus botes, sus remos, todo aquello a lo que pueden echar mano. Pero el hombre moderno que se tatúa el cuerpo es un criminal o un degenerado. Hay prisiones donde el ochenta por ciento de los convictos ostentan tatau-

jes, y los hombres tatuados que no están en prisión son criminales latentes o aristócratas degenerados. El que un hombre tatuado muera en libertad quiere decir simplemente que no ha tenido tiempo suficiente para cometer un crimen.

He llegado, por lo tanto, a la siguiente conclusión, y la propongo a todo el mundo: la evolución de la cultura marcha paralela a la eliminación del ornamento en los objetos de uso.

Ahora que el ornamento ya no está orgánicamente integrado a nuestra cultura, ha dejado de ser una expresión válida de esta cultura. El ornamento diseñado en la actualidad carece de vinculación, con la humanidad en general, y también con el ordenamiento del cosmos. Es retrogrado. No es creador».

No lo podemos asegurar, pero es muy probable la influencia de Adolf Loos, sobre la escritura de los críticos martinfierristas. Tanto el primero como los segundos atacaban el ornamento contemporáneo y a los «decoradores» contemporáneos. Recordemos el comentario de Prebisch y Vautier en el epígrafe de una fotografía del Pasaje Barolo, construcción que remitía a un estilo italo-francés:

«La estructura en cemento armado que exige formas netas, propias, simples, ha sido forzada y adaptada arbitrariamente a las absurdas exigencias de un «estilo». Procedimiento ilógico. Resultado estético pésimo.»¹¹

Por otro lado, si bien Loos, se burlaba de una economía basada en el consumo acelerado (y esta no era la actitud de Prebisch y Vautier), tal como la que existía en Norteamérica, tanto el primero como los otros sentían admiración por algunos productos de la industria estadounidense, por ejemplo: los sistemas sanitarios.

La diferencia entre el discurso de Loos y el discurso de los críticos martinfierristas radica en que el primero aparece de modo disruptivo, instalando la discusión en el seno mismo de la vanguardia; en tanto que sus pares porteños, si bien adhieren a los movimientos de vanguardia, no reaccionan contra el pasado clásico, tal como se ejemplificará en el siguiente párrafo:

«...el número es el principio fundamental de todo gran arte. Los egipcios y los griegos lo sabían, de ahí la noble emoción que sus artes nos producen. Ante las pirámides y el Partenón, el espíritu encuentra las más nobles satisfacciones que tienen por origen una inesperada espiritualización de las leyes de la geometría.

Los ingenieros nos han acercado a los principios básicos del arte clásico.»¹²

Otro texto que merece comentario por su importancia, que dejó su huella en los artículos de Prebisch, es *Vers une Architecture (Hacia una arquitectura)* -1923- de Le Corbusier; texto al que Reyner Banham le dedica un capítulo comentado que nos será muy útil para lo que sigue.

Este libro es redactado sobre la base de artículos, casi todos, publicados en *L'Esprit Nouveau* hacia enero de 1922. Los ensayos que integran éste libro pueden clasificarse en: a) académicos y b) mecanicistas. Y están ordenados de tal manera que subrayan esta distinción .

Si bien el texto se inicia con una nota mecanicista, los capítulos realmente relacionados con las virtudes de la máquina están intercalados entre dos partes cuya función es ensayar las ideas más abstractas y clásicas de la tradición académica; de ese modo quien accede al texto es conducido a través de una ordenada discusión en la cual el «diseño mecánico» aparece como etapa intermedia necesaria entre ciertos fundamentos abstrac-

tos del diseño y las formas del Partenón. Esta idea se fortalece cuando en el capítulo dedicado «al volumen, al plano y la superficie» se ilustra con fotografías de silos para cereales y edificios fabriles estadounidenses, mientras «la creación pura» tiene fotografías del Partenón y los propileos.

Esta fusión de lo clásico y la mecánica alcanza su punto máximo en el capítulo dedicado a los automóviles, donde se comparan fotografías de un automóvil Humber 1907 y un Delage de comienzos de la década del veinte con el templo de Paestum y el Partenón.

Concluyendo, podríamos decir, que en la vanguardia argentina de los años veinte esto encuentra su equivalente en Alberto Prebisch y Alfredo Vautier, en cuyos artículos se fusionan lo clásico y lo mecanicista. Con frecuencia se remiten a Grecia y Roma y al planteo racional de su arquitectura, señalando el valor de una nueva estética como la única válida y que según ellos tan bien interpretan los ingenieros o aquellos arquitectos que planean la arquitectura en términos de su funcionalidad y no de su ornamentación; poniendo como ejemplos: silos de cereales, puentes colgantes y hangares estadounidenses, y mencionando ingenieros como Frysinet. Hasta llegan a colocar fotografías enfrentadas de un templo griego y silos americanos, resaltando el diseño racionalista de ambos. Prebisch y Vautier no mencionan, cuando hacen este tipo de comparaciones a Le Corbusier o sus artículos, pero sí a Wilhem Worringer y dicen lo siguiente:

«El ingeniero, libre de la obsesión estética, gracias al cálculo que le impide toda fantasía, ha alcanzado sin embargo un resultado de una belleza sorprendente mostrando al artista el verdadero camino tradicional y ya hemos dicho en otra oportunidad, como el Partenón clásico y el automóvil contemporáneo responden íntimamente a un mismo proceso creativo. Worringer ha encontrado en la ornamentación gótica el indicio evidente de la voluntad artística medieval.

El automóvil, el aeroplano, el trasatlántico, los roperos innovation (sic), las bañaderas standard y hasta la humilde estilográfica con que escribimos estas líneas, nos demuestra, lector, a nosotros, hombres del siglo XX, la aspiración estética de nuestra época racionante e industrializada»¹³

Prebisch y Vautier, se sirven de todos estos mecanismos para criticar con toda dureza a aquellos arquitectos que con frecuencia recurrían a estilos (que evidentemente no tienen nada que ver con formas geométricas puras, sino que se basan en una decoración cargada, de formas blandas, florales, etc.), que ellos consideraban, ya caducos o en decadencia: uno el típicamente decimonónico estilo italo-francés utilizado en la construcción de lujosos petit hoteles, o el otro de fines de siglo XIX y principios del XX estilo art nouveau que se instaló en las fachadas y en la decoración interior en algunas de aquellas viviendas pertenecientes a un sector de la clase media.

Podemos detectar en *Martín Fierro* la presencia de un espíritu renovador, una renovación formal no menos auténtica que la de otras vanguardias latinoamericanas, pero que no logra o no intenta integrar a proyecto político alguno.

Notas

¹ «¡No queremos fantasmas! Estamos en un tiempo de realidades y violencias... No somos, ni nunca fuimos futuristas... En Brasil no hay, sin embargo, razón lógica y social para el futurismo ortodoxo.. Además, a nuestro individualismo estético le repugna la jaula de una escuela... Lo que nos agrupa es la idea general de la liberación... ¡Queremos luz, aire, ventiladores, aeroplanos, reivindicaciones obreras, idealismos, motores, chimeneas de fábricas, sangre, velocidades, sueño, en nuestro Arte!... Queremos liberar a la poesía del presidio cánoro de las formulas académicas» En: Jandira y otros poemas (Mendes, Bandeira,

- Meirelles y otros). Rodolfo Alonso, CEDAL. Buenos Aires, 1983., pp IV y V del prólogo.
- ² Ver manifiesto fundacional de la revista Klaxon en Arte en Iberoamerica 1820-1980. (Catálogo realizado para la exposición en conmemoración al quinto centenario del encuentro entre América y España). Madrid; 1990. También puede consultarse Coutinho, Afranio: La moderna literatura brasileña. Ediciones Macondo. Buenos Aires, 1980.
 - ³ Verani, H.: Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos). Bulzoni Editore, Roma, 1986.
 - ⁴ Mariategui, J:C: «Presentación de Amauta», año 1. núm. 1, Septiembre de 1926. En Verani H.: Op cit
 - ⁵ Boedo y su revista Claridad era la contrapartida de la vanguardia de Florida y su revista Martín Fierro. Los hombres de Boedo adscribían al socialismo y renegaban del esteticismo europeizante.
 - ⁶ Debemos aclarar que muchos de los artículos escritos por Previsch eran firmados también por el arquitecto Alfredo Vautier, su socio y amigo.
 - ⁷ Van de Velde, Henry: Hacia un nuevo estilo. Edit. Nueva Visión, Buenos Aires, 1959, p. 73
 - ⁸ Van de Velde, H.: Op.cit. , p. 78.
 - ⁹ Además se sabe que Prebisch y Vautier estuvieron dos años en Europa, en viaje de estudio, y regresaron hacia 1923 impregnados de las vanguardias europeas.
 - ¹⁰ Banham, Reyner: Teoría y diseño en la primera era de la máquina. Paidós, Barcelona, 1985, pp 100-101.
 - ¹¹ Prebisch – Vautier: «Hacia un nuevo estilo» en Martín Fierro, segunda época, año II, núm 21, Buenos Aires, Agosto 28 de 1925, p. 5.
 - ¹² Prebisch – Vautier: Op. Cit.
 - ¹³ Prebisch – Vautier: «Fantasía y cálculo» en Martín Fierro, segunda época, año II, núm 20, Buenos Aires, Agosto 5 de 1925, p. 3.

