



Itinerario de la vanguardia argentina

Itinerary of the Argentinian avant-garde

Sergio A. BAUR

Embajador de la República de Argentina en Túnez

Resumen: En las décadas de 1920 y 1930, la ciudad de Buenos Aires protagonizó un rico período creativo, donde la producción literaria y estética mantuvo un intenso diálogo con las corrientes de la vanguardia internacional. Una lectura de esa producción permite establecer que dos grupos antagónicos pero también complementarios —Florida y Boedo— se manifestaron intelectualmente tomando como escenario a la ciudad.

Palabras clave: vanguardia argentina; literatura; artes plásticas; décadas del veinte y treinta.

Abstract: During the 20's and the 30's the city of Buenos Aires had a heading role in a very rich period of creativity, where literary and aesthetic production held very close connections with other literary trends in the international avant-garde movement. While reading this type of literature one can easily find two antagonistic and at the same time complementary groups —Florida and Boedo— which expressed themselves intellectually taking the city of Buenos Aires as their main hub.

Keywords: Argentinian avant-garde; literature; visual arts; the 20's and the 30's.

En las décadas de 1920 y 1930, la ciudad de Buenos Aires protagonizó un rico período creativo, donde la producción literaria y estética mantuvo un intenso diálogo con las corrientes de la vanguardia internacional. Una lectura de esa producción permite establecer que dos grupos antagónicos pero también complementarios se manifestaron intelectualmente tomando como escenario a la ciudad. Haciendo referencia a dos tradicionales calles de Buenos Aires: Florida y Boedo, la concepción de cada grupo literario tenía una fuerte vinculación social con el sentido de pertenencia de cada uno de los barrios porteños. Florida, en referencia a la calle cosmopolita de la ciudad, dio nombre al grupo en cuyas filas se destacó Jorge Luis Borges, seguido de un gran número de escritores y artistas, que, después de hacer el viaje de formación europea en sus años de juventud, se

alinearon a una vanguardia experimental surgida de las primeras manifestaciones del futurismo. Por el otro lado, la ininterrumpida llegada de inmigrantes a suelo argentino conformaron una nueva clase social, cuyas ideas estaban vinculadas a las tendencias del socialismo y anarquismo, dando lugar a una corriente literaria-artística, relacionada con el clima revolucionario de las primeras décadas del siglo XX. Bajo la denominación de “Boedo”, en explícita referencia a una zona donde residía el proletariado urbano, el grupo tuvo como objetivo la lucha de los trabajadores, sus reivindicaciones sociales y un internacionalismo que respondía a las claves de la militancia de izquierda.

Preludio de renovación

... interrogantes por el ojo de la cerradura.
Oliverio Girondo

Cuando en el año 1921 Jorge Luis Borges regresó a Buenos Aires junto a su familia, después de una larga estadía en Europa, donde conoció de cerca los movimientos de la vanguardia internacional, se encontró con “un estado de la poesía argentina, calmoso y neutro, nada más cercano a decadencia y muerte”, tal como lo expresa el crítico Néstor Ibarra (1930).

A los pocos meses de su llegada, Borges ya se había reunido con quienes darían comienzo a una aventura literaria de renovación en Buenos Aires, interviniendo las paredes de la ciudad con la revista mural *Prisma*, cuya hoja apaisada fue el soporte de los jóvenes poetas que se habían congregado en torno de su figura y de aquellos que el escritor había conocido en España.

Prisma, dirigida por Eduardo González Lanuza, fue el origen del grupo literario de Florida, cuyos protagonistas se habían enmarcado en la estética ultraísta, y a través de sus dos números hizo un llamamiento a la cultura argentina de los años veinte, como lo demuestra el manifiesto publicado en el segundo número del mural en marzo de 1922:

Por segunda vez, ante la numerosa indiferencia de los muchos, la voluntaria comprensión de pocos y el gozo espiritual de los únicos, alegramos con versos las paredes. Volvemos a crucificar nuestros poemas sobre el acoso de las miradas. Esta manera de manifestar nuestra labor ha sorprendido; pero la verdad es que ello –quijotada, burla contra los vendedores del arte, atajo hacia el renombre, lo que queráis– es aquí lo de menos. Nuestros versos son lo importante.

En una carta dirigida a Jacobo Sureda y citada por Carlos Alberto Zito, Borges le escribe a su amigo, entusiasta de la aventura literaria que había emprendido:

(...) en las paredes hostiles o indiferentes o tal vez generosas y acogedoras de Buenos Aires. (...) Ya tenemos listo el engrudo, la brocha y demás implementos y quizás terminemos en dos noches, a quinientos carteles por noche. Somos unos cinco muchachos y hay entusiasmo” (Borges, 1997).

De esta manera comenzó la vanguardia argentina a producir uno de los momentos más activos de la historia de la literatura del siglo XX, en un escenario urbano, cuyo clima de modernización y progreso imponía a la joven intelectuali-

dad el marco apropiado para debatir sus ideas y ensayar sus nuevas experiencias literarias (Gutiérrez y Romero, 1995).

Con la desaparición de *Prisma*, y reuniendo a una cantidad mayor de colaboradores, surge la primera época de la revista *Proa*, de la que se publicaron tres números a partir de agosto de 1922. Reafirmando la corriente ultraísta que *Prisma* había instalado en el mundo literario porteño, los objetivos de *Proa* se dirigían al “oportuno lector” describiendo las características del nuevo movimiento:

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



Figura 1: *Revista mural Prisma*, n.º 1, Buenos Aires, 1921
61 x 83,5 cm. Xilografía de Norah Borges

En sus páginas aparecieron las colaboraciones de Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Norah Lange, Eduardo González Lanuza, Francisco M. Piñeyro y de los escritores americanos y españoles que compartían con la joven generación porteña la nueva literatura, entre los que se contaban Manuel Maples Arce, Jacobo Sureda, Adriano del Valle y Rafael Cansinos-Assens.

En su primera época, *Proa* heredó el formato de la española *Ultra*; tras su desaparición, la revista tuvo un nuevo diseño, con un formato menor. De esta

nueva etapa se publicaron quince números dirigidos por Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Pablo Rojas Paz y Ricardo Güiraldes. En sus páginas aparecen los primeros contactos con la vanguardia internacional; en el primer número, Herwarth Walden, director de la revista berlinesa *Der Sturm*, publica el artículo "Cubismo, expresionismo, futurismo", traducido por Jorge Luis Borges, que a manera de invitación propone al lector "educar nuestra visión" en las nuevas tendencias de las artes plásticas; Pierre Lucas aborda los reflejos dejados por la música de Debussy en Bartok, Rousell, Satie y Stravinsky; Guillermo de Torre (1925) analiza el neodadaísmo y el surrealismo, páginas ilustradas con dibujos y viñetas de Norah Borges, su futura esposa.

Como respuesta a la vocación artística del grupo ultraísta, en los márgenes de la ciudad aparece la tribuna del pensamiento de izquierda, la revista *Los Pensadores*, fundada en 1922 bajo la dirección de Antonio Zamora, creador de la editorial Claridad. El historiador Luis Alberto Romero considera que el fenómeno más notable de Zamora fue combinar

(...) la idea de misión cultural y la organización del saber a través de diferentes bibliotecas y colecciones con la percepción de la existencia de un vasto público, que podía ser conquistado si se encontraban los libros adecuados y se los ofrecía de manera económica y atractiva. También percibió que, en ese proyecto, los escritores de vanguardia, los "nuevos", podían ocupar un lugar importante (Romero, 1995).

En este año, la fórmula del radicalismo antipersonal gana las elecciones, llevando a la presidencia de la Nación a Alvear; se produce en el país una nueva corriente migratoria y la ciudad de Buenos Aires cuenta con 1 774 448 habitantes.

Dos calles de Buenos Aires sirvieron para dar nombre a los grupos literarios antagónicos: Florida y Boedo (Barletta, 1967: 9). En torno a Boedo se reunieron los colaboradores de la editorial Claridad, influenciados por la Revolución Soviética, el realismo social, el pensamiento de Henri Barbusse y Romain Rolland. Álvaro Yunque, uno de los protagonistas del movimiento, definió de esta manera las diferencias del grupo:

Boedo era la calle; Florida, la torre de marfil. Buenos Aires, cerebro de la Argentina, vio así representadas por dos grupos turbulentos, excesivos hasta la injusticia, las dos ramas estéticas que, desde el Renacimiento, o sea, desde que nació al mundo occidental la teoría del arte por la belleza, del arte-forma, se han disputado la posesión del arte. En Florida: los neogrecolatinos, los estetas, los que cultivaban un arte para minorías, hermético y vanguardista. En Boedo: los antimitológicos, los socializantes, los que iban hacia el pueblo con sus narraciones y sus poemas hoscos de palabras crudas, cargados de sangre, sudor y lágrimas, los revolucionarios.

Los primeros pasos de la vanguardia argentina

En 1922 se publica, en la ciudad francesa de Argenteuil, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo, considerado como el libro de autor más importante de la literatura argentina. Girondo incorpora en el texto diez ilustraciones originales coloreadas al *pochoir*, realizadas por Keller. La primera edición

de la obra fue de 850 ejemplares. Gironde, quien había viajado desde muy joven por Europa y Medio Oriente, escribe en Egipto un “cuaderno de viaje” a la manera de carnet, registrando sus impresiones y detalles en el recorrido (Baur y Bonet, 2001). Los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* serán reeditados por la editorial de la revista *Martín Fierro* en 1925, en forma de “edición tranviaria”, un cuadernillo al alcance de todos, que reproducía los textos e ilustraciones de Gironde, incluyendo la emblemática “Carta a la Púa”, que resulta un documento preciso sobre los propósitos, actitudes y gestos literarios del autor:

Porque es imprescindible tener fe, como tú tienes fe, en nuestra fonética, desde que fuimos nosotros, los americanos, quienes hemos oxigenado el castellano, haciéndolo un idioma respirable, un idioma que puede usarse cotidianamente y escribirse de “americana”, con la “americana” nuestra de todos los días... Y yo me ruborizo un poco al pensar que acaso tenga fe en nuestra fonética y que nuestra fonética acaso sea tan mal educada como para tener siempre razón... y me quedo pensando en nuestra patria, que tiene la imparcialidad de un cuarto de hotel, y me ruborizo un poco al constatar lo difícil que es apearse a los cuartos de hotel.

Lo cotidiano, sin embargo, ¿no es una manifestación admirable y modesta de lo absurdo? Y cortar las amarras lógicas, ¿no implica la única y verdadera posibilidad de aventura? ¿Por qué no ser pueriles, ya que sentimos el cansancio de repetir los gestos de los que hace 70 siglos están bajo la tierra? Y ¿cuál sería la razón de no admitir cualquier probabilidad de rejuvenecimiento? ¿No podríamos atribuirle, por ejemplo, todas las responsabilidades a un fetiche perfecto y omnisciente, y tener fe en la plegaria o en la blasfemia, en el albur de un aburrimiento paradisíaco o en la voluptuosidad de condenarnos? ¿Qué nos impediría usar de las virtudes y de los vicios como si fueran ropa limpia, convenir en que el amor no es un narcótico para el uso exclusivo de los imbéciles y ser capaces de pasar junto a la felicidad haciéndonos los distraídos?

Yo, al menos, en mi simpatía por lo contradictorio –sinónimo de vida– no renuncio ni a mi derecho de renunciar, y tiro mis *Veinte poemas*, como una piedra, sonriendo ante la inutilidad de mi gesto.

Cosmopolita por naturaleza, Gironde vuelca en este primer poemario una experiencia vanguardista vital, cuya geografía abarca desde la atlántica playa de Mar del Plata hasta Venecia, de Río de Janeiro a Biarritz, con la mirada de un dandi porteño, a la manera de Paul Morand:

El casino sobre las últimas gotas de crepúsculo. / Automóviles afónicos. Escaparates constelados de estrellas falsas. Mujeres que van a perder sus sonrisas al bacará. / Con la cara desteñida por el tapete, los “croupiers” offician, los ojos bizcos de tanto ver pasar dinero. / ¡Pupilas que se licuan al ver dar vuelta las cartas! / ¡Collares de perlas que hunden un tarascón en las gargantas! / Hay efebos barbilampiños que usan una bragueta en el trasero. Hombres con baberos de porcelana. Un señor con un cuello que terminará por estrangularlo. Unas tetas que saltarán de un momento a otro de un escote, y lo arrollarán todo, como dos enormes bolas de billar. / Cuando la puerta se entreabre, entra un pedazo de fox trot (Biarritz, octubre de 1920).

El año 1922 es prolífico para las creaciones literarias de la vanguardia argentina. A la aparición de los *Veinte poemas* de Gironde, le siguen las dos obras de Francisco Luis Bernárdez *Orto* y *Bazar*, y también *El poema de la lluvia*, de Horacio

Rega Molina. Un año más tarde aparecerá *Fervor de Buenos Aires*, de Borges. Disímiles entre ellas, las obras comparten una relación estética que pretende forjar un período fundacional en la renovación literaria argentina (Llagostera, 1980-1986). *Fervor de Buenos Aires*, junto con *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, conforman el triángulo ultraísta de Borges (Schwartz, 1991). En el primer libro, Borges a través de la poesía y Norah, su hermana, a través del grabado en madera que ilustra la portada, descubren la imagen utópica del Buenos Aires de los años veinte, del cual nunca se separarán. Las casas bajas que se pierden en la frontera con la llanura bonaerense junto a los boliches del barrio de Palermo; las calles de la ciudad, como espacio para un deambular metafísico, son el ámbito por el cual transitan ambos hermanos a través de la letra y de la imagen:

Desde uno de tus patios haber mirado / las antiguas estrellas, / desde el banco de / la sombra haber mirado / esas luces dispersas / que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar / ni a ordenar en constelaciones, / haber sentido el círculo del agua / en el secreto aljibe, / el olor del jazmín y la madre selva, / el silencio del pájaro dormido, / el arco del zaguán, la humedad / –esas cosas, acaso, son el poema (*El Sur*, 1923).

Del lado de Boedo, en 1922 aparece *Historia de arrabal*, de Manuel Gálvez, considerado “el maestro de la extrema izquierda” por Santiago Ganduglia (García y Reichardt, 2004). El libro, ilustrado por uno de los “artistas del pueblo”, Adolfo Bellocq, reúne las historias de un Buenos Aires marginal que sirvió para que otros escritores se acercaran a la estética opuesta ejercida por los martinferistas.

Los grabados de Adolfo Bellocq cuentan la historia de la marginalidad, del trabajo en los frigoríficos, de la vida prostibularia del puerto y del Riachuelo. Más cercanos al expresionismo alemán y a la influencia de Franz Masereel, que ilustra, por los mismos años, las obras pacifistas de Romain Rolland, Bellocq nos deja un legado y un documento del arrabal, en el sentido más cultural del término, que plasma las costumbres y los hábitos de las márgenes de un mundo cambiante.

Perteneciente a las filas de Boedo y respetado por el grupo de Florida, Pablo Rojas Paz le dedicó a Adolfo Bellocq un artículo en el periódico *Martín Fierro*, en agosto de 1927:

(...) Habíamos hablado ya en otros lugares no menos altos que en *Martín Fierro* del valor que la obra de Bellocq contenía con las relatividades propias de nuestro ambiente. Dijimos en circunstancias tales que era, de entre nuestros grabadores, uno de los pocos que tenían una técnica y una estética (...) Sus grabados de madera expuestos en diversos sitios demostraban un artista de grandes aptitudes en el difícil oficio.

Las xilografías de Bellocq, intercaladas en el texto de *Historia de arrabal*, muestran un Buenos Aires portuario, con escenas de tango y de prostíbulos, frigoríficos y malevos de los “años de la crisis, y los años trágicos de la desocupación”, en palabras del autor.

En contraposición a la imagen idílica de la ciudad cantada en *Fervor de Buenos Aires*, la ciudad de Gálvez ocupa quizás el mismo espacio, pero con la mirada naturalista de quienes inspiraron su impulso social:

Un domingo por la tarde, que habían salido a caminar, llegaron hasta la plaza Brown. Era una plaza pobre, con una gran extensión vacía, césped sólo en los lados y pocos árboles. A través de unas ramas, aparecía borrosamente el transbordador Sáenz Peña, esbelto y sencillo. Un silencio infinito llenaba sutilmente la plaza en aquella hora melancólica. Pasó una muchacha de verde. Pasaron unos obreros. Por una calle lateral cruzaron unos carros lentamente, con los caballos cansados. Después, no pasó nadie.

En 1925, sin pertenecer al grupo de Boedo pero reuniendo a muchos de sus miembros fundadores, se inicia la publicación de una nueva revista, *La Campana de Palo*, dirigida por Giambiaggi y Chiabra Acosta; subtitulada “quincenario de actualidades, crítica y arte”, se convierte en la tribuna de “todos aquellos escritores y artistas que desean expresar sin relato su pensamiento; que no tienen intereses creados”. Sus críticas van dirigidas al grupo de *Martín Fierro*, al que califican “como la sociedad de los Amigos del Arte” y le atribuyen proteger lo esnob a título de vanguardistas. Sus principales colaboradores se consolidarían posteriormente en el grupo de Boedo: Álvaro Yunque, Gustavo Riccio y Raúl González Tuñón. La revista se constituyó en editorial y publicó dos títulos que resultan también fundacionales para este grupo literario: *Zancadillas*, de Álvaro Yunque, y *Un poeta de la ciudad*, de Gustavo Riccio, ambos de 1926 e ilustrados con linograbados del enigmático Ret Sellawaj. *Zancadillas* fue elogiado desde su publicación: “(...) es bellísimo y de él fluye un lampo de nueva vida. Cada uno de estos cuentos es un golpe de maza que, en vista de la humanidad soñolienta y fatalista, hace añicos sus inherentes prejuicios”, escribía Francisco Mazzeo en el periódico *L'Italia del Popolo*. Riccio, quien muere un año después de la aparición de su libro, se lo había dedicado a Álvaro Yunque. *Un poeta de la ciudad* se convertirá en un emblema del joven preocupado por las cuestiones sociales que definían el carácter y la estética del grupo de Boedo. Su libro póstumo *Gringo Purajhei* incluye los poemarios *Coman* y *Vaso de agua*, que fueron recogidos por sus amigos poetas como homenaje a su colega desaparecido (Barletta, 1967).

El grupo editor de *La Campana de Palo*, con la publicación de *Un poeta en la ciudad*, afirma: “(...) creemos contribuir a colaborar en la obra realista y renovadora que está realizando entre nosotros un grupo de poetas jóvenes, al hallar motivos para sus poemas en la afiebrada multaneidad de la urbe y en la dolorosa tragedia cotidiana de sus semejantes”. Sus versos expresan el dolor cotidiano de los más desfavorecidos:

La pantalonera se murió en la calle. / Pasó el automóvil de un rico magnate,
/ con tacos de goma silencioso... Nadie / lo oyó que llegaba. Gritos. Pitos. Sangre. / La pantalonera se murió en la calle. / Como al otro día del taller faltase, / tuvo un cartelito la puerta de calle / con estas palabras: “Hay una vacante” (*Pequeña tragedia urbana*).

Autobiografías vanguardistas

En 1927 se publica en la editorial Minerva la antología *Exposición de la actual poesía Argentina*, de P. J. Vignale y César Tiempo, que reúne a los principales exponentes de la generación de 1922. Los poetas realizan su propio esbozo biográfico en primera persona. Esta obra y la *Antología de la poesía argentina moderna*, de

Julio Noé, publicada por la editorial Nosotros, constituyen los testimonios más diversos de la selección de poetas de esa generación.

Estas dos antologías incluyen sendos prólogos sobre la situación de la poesía en los albores de la vanguardia argentina. Julio Noé, no sin escepticismo, reconoce sin embargo que

(...) si se considera con desapasionamiento la sucesión de modas y escuelas literarias y se inquiere sobre lo esencial y profundo que distingue las unas de las otras, concluiríamos por dar muy escasa trascendencia al movimiento de renovación comenzado en 1922. Creo que tampoco se la dan los mejores jefes de la cruzada. Saludemos, entre tanto, a los nuevos batallones. Su sensibilidad no es exactamente la misma que la de sus mayores. Y esto ya es mucho. Siempre es bello un corazón que busca. Y si todos pueden tener una norma común, que ella sea:

Dar vida al hombre esencial y estrangular al mono. Y si el payaso se nos pone por delante, tomarlo de una oreja y arrojarlo a la barraca.

Muchos de los autores incluidos en estas dos antologías habían publicado recién en 1927 su primer o segundo libro. En el índice de la antología de Vignale y Tiempo, la extensa lista de poetas incluye, curiosamente, sus profesiones y domicilios. En el caso de Riccio, ya muerto en 1927, se especifica, como lugar de residencia, “en las estrellas”; Jorge Luis Borges figura como “políglota”; José Soler Darras, que había publicado en 1926 *Terremotos líricos y otros temblores*, como el “astrólogo” vinculado al grupo de Florida; Lisandro Galtier, traductor de los 32 *Poemas* de Guillaume Apollinaire de la editorial Proa, como “alfarero”. La cuidada edición del libro de Apollinaire es sin duda un homenaje de los martinfierristas a la figura del poeta, que desde su legado vanguardista influyó en la misma redacción del Manifiesto de *Martín Fierro*. De Norah Lange se incluye simplemente su dirección de la calle Tronador 1756, lugar de encuentro de los jóvenes escritores de la década del veinte.

Como único dato de la poetisa de origen escandinavo, la casa de la calle Tronador en el barrio de Belgrano resulta suficiente, porque fue el centro de reuniones de los poetas de la generación: “Los sábados estaban dedicados a las discusiones intelectuales; los domingos nos divertíamos”, diría Norah Lange en un extenso reportaje que le realizó casi al final de su vida Beatriz de Nobile.

En la antología de Vignale, la joven poetisa se describe a sí misma:

Nací en Villa Mazzini, en la calle Tronador y Pampa. Soy por lo tanto argentina, esto dicho a trueque de causar desconcierto entre ciertos noruegos generosos de nacionalidad y por cuyo parrafito se descubre la ascendencia noruega, a los quince [años] conocí a Norah y Jorge Luis Borges, Francisco Piñero, González Lanuza. Me obsesioné de entusiasmo, escribí y publiqué *La calle de lo tarde*, para cuyo libro, y para mí, Jorge Luis Borges ofició de único maestro. Hace dos años, un sábado, vino Jorge Luis Borges acompañado de un amigo que traía su libro *Kindergarten*. El amigo era Paco Luis Bernárdez, cuya amistad se ha repartido entre todos los que saben de Tronador y Pampa. Después vino Xul Solar. Actualmente mi vida es la espera dichosa del libro que saldrá y otra más: la de vivir, como Ruth, toda la semana, en lenta preguetación del sábado, cuya tarde se alumbra de golpe con las presencias de Georgie, Paco Luis y Xul Solar; y un po-

co de cariño para todos los tangos que hemos ennoblecido juntos. Algo que no debo olvidar: tengo veinte años.

A sus veinte años, Norah Lange había publicado dos libros: el prologado por Borges –“¡Cuánta eficacia limpia en esos versos de chica de quince años!”–, *La calle de lo tarde*, y en 1926 *Los días y los noches*; en la época de la revista mural *Prisma*, Norah colaboró con “algunos poemas metafóricos”; conoce a Oliverio Giron-do, quien se convertiría en su marido, en un banquete ofrecido en Palermo con motivo de la aparición de *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes. Durante toda la etapa de producción de las vanguardias, Norah colabora en las revistas literarias vinculadas al martinfierrismo.

Dos pliegos sirven de documento para reflejar lo que la escritora significó en el ámbito literario de la vanguardia argentina: el 25 de abril de 1928, con motivo de la publicación de su libro *Voz de la vida*, ilustrado y caligrafiado por Emilio Pettoruti. Cuatro años más tarde, con el pretexto de la aparición de su libro *45 días y 33 marineros*, Pettoruti vuelve a reunir en un pliego las firmas de los protagonistas de la vanguardia literaria argentina, con una composición cubista del artista que esconde el retrato de Norah Lange.

La antología de Vignale y Tiempo incluye de manera indistinta a los poetas que protagonizaban la polémica Florida-Boedo. En palabras de Norah Lange: “Éramos todos [refiriéndose a ambos grupos] muy unidos. No existió esa separación y enemistad que después algunos han voceado como cosa real. Había, sí, discusiones, pero no eran tan formidables como las han presentado. Todos nos sentíamos grandes amigos y nadie se ofendía si estaba de turno para la broma”.

Nicolás Olivari es el caso del poeta que colabora indistintamente en los órganos literarios de Florida y Boedo. En 1926 publica *La musa de la mala pata*, su libro favorito. Es el poeta porteño por excelencia, considerado por Néstor Ibarra (1930:87) como el “poeta maldito” de su generación; desde sus comienzos se propone iniciar la “nueva era del poema”, reivindicando el “poema sin metro, sin escala y sin medida, porque sería canalla que nosotros, vanguardias efectivas de la nueva generación, saliéramos escribiendo con arroz con leche como Rabindarath Tagore”.

En su texto autobiográfico incluido en la antología, Olivari dice no tener “ninguna ambición ni ninguna esperanza. Estoy sereno y aburrido como el pez del acuario de Río de Janeiro, que vi una vez, y que bostezó a mi frente con el gesto de omnisapiente comprensión que sólo hallé más tarde en la redacción de la revista *Nosotros*. Solo tengo un grande, infinito ideal. Comprarme una hamaca paraguaya para descabezar una siesta larga, que me cure para siempre de esta mi vieja enfermedad de la tristeza”.

De la misma manera que Olivari, Raúl González Tuñón es también un peregrino en las páginas de ambos grupos. En 1926 publica su primer libro, *El violín del diablo*, que obtiene el primer premio del concurso organizado por la Editorial Gleizer de Buenos Aires, al que se suma, en 1928, *Miércoles de ceniza*, premiado en el Concurso Municipal. Luego de un viaje a Europa, donde conoce el movimiento surrealista, escribe *La calle del agujero en la media*. En la antología de Vignale-Tiempo, el poeta realiza una semblanza autobiográfica:

Casi niño, anduve por ahí aprendiendo a querer mi ciudad y salí a otros caminos. Aquí en Santa Fé y en Montevideo fueron escritos los apresurados versos del *Violín del diablo* (...) Tuve algo que ver siempre con acreedores y malandrines. Estoy trabajando en algunos poemas criollistas que me dijeron los aires riojanos. A fuerza de sufrir por esos caminos, me hice optimista.

Los comienzos literarios de Leopoldo Marechal están vinculados al grupo de Florida. Colaborador desde los inicios de *Proa* y *Martín Fierro*, publica en 1922 su primer libro, *Los Aguiluchos*, y en 1926, *Días como flechas*, que constituye su paso por el ultraísmo.

Su breve autobiografía incluida en la antología de los jóvenes poetas dice:

En 1922 publiqué *Los aguiluchos*, poemas de corte romántico y hasta parnasiano. La naturaleza de mis trabajos ahora me coloca en la vanguardia literaria del país. (...) No siendo boxeador, ni habiendo intervenido ninguna provincia argentina, mi vida carece de episodios importantes.

Sin embargo, el gran aporte de Marechal a la literatura de vanguardia argentina se concretará años después, en 1948, con la publicación de *Adán Buenosayres*, proporcionándole a la narrativa argentina una de sus mayores experiencias formales. En sus múltiples lecturas, *Adán Buenosayres* es quizás la única fuente literaria que testimonia a través de la novela el ámbito en el que se desarrolló el martinfierrismo, tal como lo analiza Ángel Núñez en su ensayo *Desmesurado Adán Buenosayres*. La tertulia de los sábados en la casa de la calle Tronador de Norah Lange es fácilmente reconocible en la "tertulia de las chicas Amundsen". Ahí coincidirán Pereda (criollista de ley), cuya referencia sería el joven Jorge Luis Borges; Tesler (representante de la poesía), cuyo referente sería Jacobo Fijman; Schultze (el artista plástico y lingüista), clara alusión al pintor Xul Solar, también creador del "neocriollo", y Bernini (defensor del hombre argentino), que esboza los postulados de Raúl Scalabrini Ortiz, autor de *La manga* (1923) y de *El hombre que está solo y espera* (1931), del que sabemos que tanto influyó en algunos miembros del grupo, como en Norah Lange y Oliverio Gironde (Schwartz, 1987: 64), a través de sus opiniones nacionalistas.

Las claves para descifrar el neocriollo de Xul Solar también se hacen visibles en el *Adán Buenosayres*. Schultze explica en la tertulia de Ethel Amundsen las características de la lengua:

(...) El idioma Neocriollo será entre metafísico y poético, sin lógica ni gramática. Sus manos y sus pies tendrán una magnitud hasta hoy desconocida; y responderán a un complicado sistema de palancas de segundo y tercer grado... Ya les dije que el Neocriollo se nutrirá de perfumes, rocíos y otras quintaesencias, gracias a lo cual su tubo digestivo será de una simplicidad absoluta y no emitirá gases putrefactos ni repugnantes mierdicolos. / -¡Schultze! ¡Schultze! -lo reprendió Ethel, frunciendo su entrecejo de Palas. / -¿Qué son las mierdicolos? -preguntó Ruty atolondradamente. / -Ahora bien -concluyó Schultze implacable-, sus órganos de la generación estarán signados así: los testículos por Venus y el penis por Mercurio... describiré su forma / Pero Ethel Amundsen, espléndida en su arrebató, se había puesto de pie. / -¡Schultze! -lo intimó-. Una palabra más y lo echo de la tertulia.

En el número de agosto de 1931 de la revista *Azul*, Xul Solar publica “Apuntes de neocriollo”, texto de creación lingüística que parece remontarse a una realidad de la que Borges dijo al analizar esa lengua: “Lo que llamamos realidad es lo que queda de antiguas imaginaciones”. Xul Solar ilustró los libros de Jorge Luis Borges, *Tamaño de mi esperanza* (1927), con cinco viñetas, y *El idioma de los argentinos* (1928), con seis. El último número de la *Revista de América*, de julio de 1926, contiene un dibujo suyo en la cubierta, y su obra también apareció reproducida en *Martín Fierro*. En esta publicación, se presentó la exposición organizada por los Amigos del Arte, junto a Norah Borges y a Emilio Pettoruti, con motivo del viaje de Marinetti a Buenos Aires.

Manifiestos y revistas de la vanguardia argentina

Prisma y las dos épocas de *Proa* fueron un feliz comienzo para la vanguardia literaria argentina. La hoja mural dio “una videncia transitoria” a las paredes de las calles porteñas, impregnadas ambas revistas del aire ultraísta que Borges había traído de Sevilla. Los tres primeros números de *Proa* son la despedida de un movimiento trasplantado a las tierras del Plata; sus redactores encontrarán en las páginas de los cuadernillos de la segunda época una identidad más definida y cercana a su espacio cultural.

El nombre de *Martín Fierro* fue usado tres veces por las juventudes literarias porteñas: en 1904, bajo la dirección de Alberto Ghirardo, la publicación era un órgano de difusión de las ideas anarquistas. En sus páginas aparecieron poemas de Evaristo Carriego y también de Macedonio Fernández. En 1919, con el mismo nombre del gaucho criollo, *Martín Fierro* vio la luz bajo la dirección de Evar Méndez, y como principales colaboradores Samuel Eichelbaum y Alberto Gerchunof, hasta que en febrero de 1924 aparece *Martín Fierro, Periódico de arte y crítica libre*, dirigida por Evar Méndez. Las tres revistas no tuvieron relación alguna entre sí; la elección del nombre, seguramente, se debió a un homenaje a veces humorístico, a veces más solemne, al personaje homónimo de la obra de José Hernández.

El Manifiesto de *Martín Fierro*, redactado por Oliverio Girondo, aparece como un indudable testimonio movilizador para las juventudes intelectuales argentinas:

Frente a la impermeabilidad hipopotámica del “honorable público”. / Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica cuanto toca. / Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más “bellos” espíritus y a la afición al ANACRONISMO y al MIMETISMO que demuestran. / Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos. / Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas. / Y sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el mismo ímpetu de la juventud más anquilosada que cualquier burócrata jubilado. / *Martín Fierro* siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión que, al ponernos de

acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.

A lo largo de todos sus números, *Martín Fierro* cumple ampliamente las expectativas que había despertado a través de su manifiesto inaugural. La idea de renovación y modernidad ha generando un gusto propio a través de sus páginas, sosteniendo que “un buen Hispano Suiza es una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV”.

Además de impulsar a los artistas plásticos argentinos de la nueva generación, como Norah Borges, Emilio Pettoruti, Xul Solar, Pablo Curatela Manes y Héctor Basaldúa, entre otros, *Martín Fierro* promueve las nuevas figuras del arte de vanguardia internacional: Max Ernst, Maurice de Vlaminck, Marc Chagall, Salvador Dalí, Le Corbusier, el movimiento de la Bauhaus, Georges Braque, Henri Matisse y Marie Laurencin.

La indiscutida vocación americanista de la revista también surge del contenido de su Manifiesto: *Martín Fierro* cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo al cordón umbilical. *Martín Fierro* tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación.

Símbolo del criollismo, Evar Méndez, su director y mentor, aludió a la advocación del personaje, diciendo que la publicación *se proponía cantar con toda la voz*. Junto a los artículos de Jorge Luis Borges vinculados al tango, cuyas referencias a Vicente Rossi nos remiten no solo al género musical rioplatense, sino a un precursor de los debates en torno de la originalidad del habla de los argentinos, *Martín Fierro* concilió su identidad con un cosmopolitismo de acento argentino.

A través de sus cuatro años de vida, el periódico fue la tribuna de los jóvenes escritores y pensadores del país, y contó también con la presencia de algunos autores y críticos internacionales que ayudaron a crear una nueva comprensión de los movimientos artísticos y literarios que predominaron en los años veinte. *Martín Fierro* fue un registro de las letras y de las bellas artes. Del análisis de su Manifiesto se desprenden las ideas que predominaron en la vanguardia artística argentina, inaugurando una nueva concepción en la cultura local (Cippolini, 2003).

Durante esos años se publicaron obras tan representativas de nuestra literatura como *Calcomanías*, de Oliverio Gironde; *Luna de enfrente*, de Jorge Luis Borges; *La calle de la tarde*, de Norah Lange, y *Prismas*, de Eduardo González Lanuza, cuyos diseños gráficos se encuentran íntimamente relacionados con las artes plásticas del momento.

Alberto Prebisch y Ernesto Vautier, seguidores del movimiento iniciado por Le Corbusier, se incorporaron a *Martín Fierro* para iniciar la campaña de divulgación de un nuevo estilo.

La publicación introdujo entre el público argentino las primeras críticas de cine internacional de vanguardia, sobre películas que fueron consideradas como obras cumbres del nacimiento de la cinematografía, desde Chaplin a los personajes futuristas de *Aelita*; desde las escenografías de Mallet Stevens a los vestuarios de Alexandra Exter.

Martín Fierro fue una manera de interpretar un proyecto cultural nacional y latinoamericano, que adhirió al concepto del *arte por el arte* para trazar su camino intelectual y creativo. Tal como lo expresó uno de sus antiguos directores: *a partir de Martín Fierro se escribe y se pinta de otra manera en el país.*

Evar Méndez, director de *Martín Fierro*, describió el papel fundamental que desempeñó esta publicación en la renovación poética de la vanguardia argentina. Al respecto manifestaba, en el número 38, de febrero 26 de 1927:

MARTÍN FIERRO aparece casi exclusivamente como un periódico de poetas, y en sus páginas se registra el más fiel reflejo del movimiento literario de nuestra juventud durante los últimos años, en lo que tiene de más viviente y moderno y más vinculado con la poesía, y precisamente la nueva poesía.

Dentro de una variada escala de matices está representada la más brillante juventud intelectual, cuyo núcleo activo forman poetas nuevos de tendencias modernas o los de filiación estética más avanzada, pero de cualquier modo, pertenecen al grupo de MARTÍN FIERRO todos aquellos poetas jóvenes cuya obra constituye la expresión más reciente de nuestra poesía.

El propósito de formar un ambiente (...) fue un punto fundamental de la acción y propaganda de MARTÍN FIERRO, dentro de su programa de suscitar e impulsar un amplio y fuerte movimiento de juventud, renovador de las letras y las artes plásticas del país e interesado por todo cuanto fuera vida argentina.

En un artículo aparecido en la revista *Síntesis*, a los pocos meses de la desaparición de *Martín Fierro*, Evar Méndez publicó una antología de los principales poetas que habían acompañado el periódico durante sus intensos cuatro años de vida literaria. En esa selección se incluyen: Francisco Luis Bernárdez, “un temperamento puramente místico, un puro poeta”; Jorge Luis Borges, “un angustiado permanente por el paso implacable del tiempo y un obsesionado por la idea de la muerte”; Alfredo Brandán Caraffa, “uno de los poetas más interesantes de la actual generación”; Andrés L. Caro, “es imaginista, pero alegórico más que metafísico”; Oliverio Girondo, “asombra a algunos, con su violencia de lenguaje, cuando no audacia o insolencia”; Eduardo González Lanuza, “es quien aclaró con agudo razonamiento el significado de la metáfora y decidió sus especies, en estudios que fueron de orientación para los más jóvenes”; Raúl González Tuñón, “cantor de las cosas pintorescas de la calle, de sus tipos curiosos, del conventillo, del circo, de los cafés de la Ribera, del puerto, de las compraventas”; Eduardo Keller Sarmiento, “criollo-europeo, sanjuanino-alemán, el producto de esta mezcla de sangres, es un escritor de una calidad singularmente fina”; Norah Lange, “versolibrista, imaginista, la musa de nuestro ultraísmo”; Leopoldo Marechal, “fantástico animador de un mundo compuesto casi puramente de paisajes de trópico y brillo oriental”; Ricardo E. Molinari, “poeta raro, espíritu misterioso, que no se entrega fácilmente al primer llegado”; Nicolás Olivari, “literalmente irregular, desordenado, defectuoso, ofensivo para el gusto académico y burgués (y, en verdad, para el buen gusto, digámoslo en secreto, panegirista)”.

Otra publicación de la vanguardia argentina fue *Inicial. Revista de la Nueva Generación* (Salvador, 1962), cuyos once números aparecieron entre octubre de 1923 y enero de 1927. Dirigida por Homero M. Guglielmini, tuvo entre sus colaboradores a representantes de los grupos de Florida y de Boedo. *Inicial* se preocupa por una suerte de búsqueda de identidad cultural destinada a la juventud

argentina, como también en algunas de sus páginas creó un espacio para el debate de la reforma universitaria. El número 10 contiene una antología de la poesía americana de vanguardia, en la que están incluidos Pablo Neruda, Salvador Reyes, Vicente Huidobro, Alberto Hidalgo, Manuel Maples Arce, entre otros.

La prensa periódica de la vanguardia contó también con una publicación del Grupo de Estudiantes de Renovación de la ciudad de La Plata, bajo la dirección de Carlos Américo Anaya y Alejandro Korn, la revista *Valoraciones*, de la que entre septiembre de 1923 y mayo de 1928 se publicaron diez números (Lafleur, Provenzano y Alonso, 1968: 137). Desde esta revista se convoca el Primer Salón de Escritores, del que participan Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges –quien presentó un dibujo titulado *Compadrito de la edad de oro*–. También contó con obras de Ricardo Güiraldes y Eduardo Mallea.

El resultado de dicha presentación se publicó en el número 10, de agosto de 1926. Con vocación integradora, la joven vanguardia argentina, además de producir una renovación en la literatura y en el arte, advirtió desde el comienzo de esta aventura estética la necesidad de profundizar en una identidad cultural que también los incentivara a reflexionar sobre distintos aspectos de su continente americano. Circunscrita al ámbito del grupo de Florida, la *Revista de América* tuvo el objetivo de transmitir ese espíritu a sus lectores. Dirigida por Carlos Alberto Erro y Leónidas de Vedia, como jefe de redacción, contó entre sus colaboradores a Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Pablo Rojas Paz y Eduardo González Lanuza, habiendo ilustrado sus seis números, entre octubre de 1924 y julio de 1926, los artistas Norah Borges, Xul Solar y Raquel Forner.

Libra fue otra significativa revista de estos años, de la que solo se publicó un número, el correspondiente al invierno de 1929, dirigida por Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal. A pesar de su corta vida, no deja de tener un lugar relevante en la tradición de la prensa literaria argentina de los años veinte (Salvador, 1962). “Las jitanjáforas” es el primer artículo de la revista, escrito por Alfonso Reyes, quien realiza un recorrido a través de las invenciones lingüísticas en la literatura, en “tiempos en que todavía no se hablaba de supra-realismo, ni de dadaísmo siquiera –ni, por descontado, de ultraísmo ni estridentismo–”. Leopoldo Marechal colabora con tres poemas y Macedonio Fernández con la “Novela de la Eterna” y la “Niña del dolor, la dulce persona de un amor que no fue sábado”. Una última sección de la revista estaba dedicada a “Correo literario”, con interesantes colaboraciones de Eugenio d’Ors, incluyendo también a Macedonio Fernández.

Megáfono, *Azul*, *Poesía*, *Sagitario* y finalmente *Sur*, aparecida en 1931 –publicación que, según su directora, Victoria Ocampo, surgió de sus conversaciones con Waldo Frank y Eduardo Mallea– fueron las revistas que aportaron, a través de las colaboraciones de los protagonistas de la vanguardia argentina, el clima de renovación que Jorge Luis Borges había querido instalar en el país desde su regreso en 1921 (Sarlo, 1988). El logo de la última de ellas, diseñado por Eduardo Bullrich, consistía en una flecha que “clavaba” la palabra SUR, como un punto cardinal que señalizaba este nuevo horizonte cultural. *Sur* estableció, a partir de 1931, una tradición intelectual en la Argentina cuyos recuerdos siguen animando la vasta galería de personajes –muchos de ellos iniciados en la van-

guardia de los años veinte— procedentes de ambas orillas del Atlántico y que transitaron por décadas a lo largo de las páginas de la revista.

Victoria Ocampo se encargó de acercar a las australes tierras americanas el dinamismo del pensamiento sin fronteras, relacionando a la intelectualidad de su país con el resto del mundo. Hija de la vanguardia histórica, los años de formación de Victoria la habían puesto en relación con las grandes figuras de la renovación estética de las dos primeras décadas del siglo. Había asistido al estreno de *La consagración de la primavera*, de Stravinsky, en París, y sus primeros libros habían sido publicados por la *Revista de Occidente*, dirigida por Ortega y Gasset.

Su firme posición frente al ascenso de los totalitarismos de los años treinta se reflejan en su conmovedora “Carta a Federico García Lorca”, publicada en *Sur* con motivo del asesinato del poeta granadino. Asimismo, la revista fue una tribuna consolidada en contra del hitlerismo y el fascismo de Mussolini. Cabe recordar que desde la editorial de la revista *Sur* se publicó por primera vez en español la novela de Christopher Isherwood *Adiós a Berlín* (1939), que resulta un ineludible testimonio del avance del nazismo sobre la cultura libertaria de la capital alemana, y también de la represión y la discriminación que se impusieron en esos años.

De esa manera el clima cultural que se había gestado en la Argentina entre los años 1920 y 1930 encontró como protagonistas a un grupo de jóvenes de las más diversas procedencias, cuya voluntad posibilitó imaginar esta aventura intelectual y que forjaría sólidos cimientos culturales e intelectuales a lo largo de todo el siglo XX.

Bibliografía

- BAJARLÍA, Juan Jacobo (1964). *Literatura de vanguardia del Ulises de Joyce y las escuelas poéticas*. Buenos Aires: Araujo.
- BARLETTA, Leónidas (1967). *Boedo y Florida. Una versión distinta*. Buenos Aires: Ediciones Metrópolis.
- BAUR, Sergio y Juan Manuel BONET (2001). *Literatura argentina de vanguardia 1920-1940*. Catálogo de la exposición de la Casa de América. Madrid: Casa de América.
- BAUR, Sergio (2001). “Norah Borges, musa de las vanguardias”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 610: 87-96.
- BONET, Juan Manuel, ed. (1996). *Catálogo de la exposición Ultraísmo*. Valencia: IVAM.
- (1995). *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza Editorial.
- BORGES, Jorge Luis (1997). *Textos recobrados 1919-1929*. Edición de Sara Luisa DEL CARRIL. Barcelona: Emecé Editores.
- BURUCÚA, José Emilio, ed. (1999). *Arte, sociedad y política. Nueva historia argentina, I*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- CIPPOLINI, Rafael (2003). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- GARCÍA, Carlos y Dieter REICHARDT, eds. (2004). *Argentina, Uruguay, Paraguay. Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias*. Fráncfort/Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- GONZÁLEZ, Ángel, Francisco CALVO SERRALLER y Simón MARCHÁN FIZ (1999). *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Istmo.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo (1961). *Los martinfierristas*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- GRADOWCZYK, Mario H. (1994). *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones Alba-Fundación Bunge y Born.
- GUTIÉRREZ, Leandro H. y Luis Alberto ROMERO (1995). *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Sudamericana.
- IBARRA, Néstor (1930). *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo (1921-1929)*. Buenos Aires: s/mención editorial.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio (1999). *Vida y muerte de la República verdadera (1910-1930)*. Buenos Aires: Ariel Historia.
- HELLIER, Steven (2003). *Merz to Emigre and Beyond: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century*. Londres: Phaidon Press Ltd.
- KING, John (1992). *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de la cultura, 1931-1970*. México: FCE.
- KORN, Francis (1974). *Buenos Aires, los huéspedes del 20*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- LAFLEUR, Héctor René, Sergio D. PROVENZANO y Fernando P. ALONSO (1968). *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- LLAGOSTERA, María Raquel (1980-1986). "La poesía de 1922". En *La vanguardia de 1922*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge (1997). *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- LORENZO ALCALÁ, May (1994). *Vanguardia argentina y modernismo brasileño, años 20*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- LORENZO ALCALÁ, May y Sergio A. BAUR, eds. (2006). *Norah Borges. Mito y vanguardia*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- MASTRONARDI, Carlos (1980-1986). "El movimiento 'Martín Fierro'". En *La vanguardia de 1922*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- OLEA, Jorge (2000). "Invenciones: la escuela de Xul". En *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968. Versiones del Sur*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Revista *Martín Fierro* 1924-1927. Buenos Aires: Edición facsimilar Fondo Nacional de las Artes, 1995. Estudio preliminar de Horacio Salas.
- ORGAMBIDE, Pedro y Roberto YAHNI, dirs. (1970). *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- PACHECO, Marcelo E., coord. (2006). *Alfredo Guttero: un artista moderno en acción*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini.
- PAYRÓ, Julio E. (1945). *Emilio Pettoruti*. Buenos Aires: Editorial Poseidón.
- PEREYRA, Washington Luis (1995). *La prensa literaria argentina 1870-1974: los años rebeldes 1920-1929, II*. Buenos Aires: Librería Colonial.
- ROMERO, José Luis y Luis Alberto ROMERO (1983). *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Editorial Abril.

- ROMERO, Luis Alberto (1995). "Una empresa cultural: los libros baratos". En Leandro GUTIÉRREZ y Luis A. ROMERO. *Sectores populares, cultura y política*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- SALVADOR, Nélica (1962). *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- SAÍTTA, Sylvia (1998). *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2000). *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- SARLO, Beatriz (1998). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SCHWARTZ, Jorge (1987). *Homenaje a Gironde*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Editorial Cátedra.
- SOSNOWSKY, Raúl, ed. (1996). *Vanguardias y tomas de posesión, III*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- SVANASCINI, Osvaldo (1962). *Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- TORRE, Guillermo de (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio.
- VERANI, Hugo J. (1990). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VIÑAS, David (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor.
- (2006). *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Paradiso.
- WECHSLER, Diana B. (2004). *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.